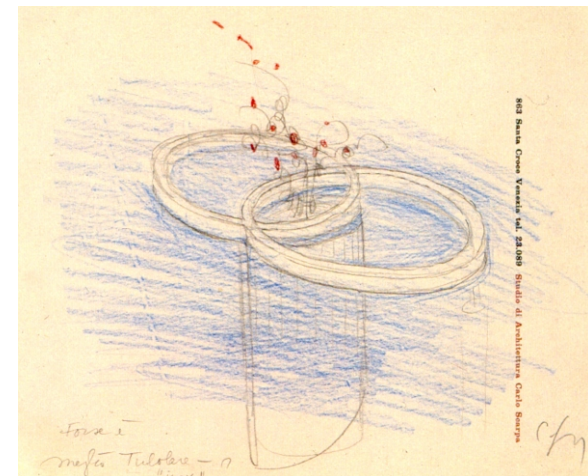


Las formas del **agua**
y la arquitectura de Carlo Scarpa



Tesis Doctoral. 2008

Departamento:

Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Doctorando:

Francisco J. del Corral del Campo

Directores:

Dr. Juan Navarro Baldeweg

Dra. Elisa Valero Ramos

**Las formas del *agua*
y la arquitectura de Carlo Scarpa**

Francisco J. del Corral del Campo

Directores:

Dr. Juan Navarro Baldeweg

Dra. Elisa Valero Ramos

Departamento de Expresión Gráfica en la Arquitectura y en la Ingeniería
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. 2007

ÍNDICE

0. PRÓLOGO	9
1. AGUA, DE MATERIA NATURAL A MATERIAL	
1.1 AGUA, MATERIA CONFORMADORA de ESPACIO y PAISAJE	13
• Agua: Materia y tiempo	17
• La percepción del agua. Materia creativa	22
• Las formas del agua. Una clasificación natural	36
1.2 AGUA, MATERIA CONFORMADORA de CIUDADES	
• La forma del agua fluyente. Santiago.	
• Agua, piedra y luz	45
• Hombre, injertos.	46
• La ciudad. Caminos de agua.	47
• La forma del agua ausente. Granada.	52
• <i>Agua y geometría.</i> La Alhambra.	54
• <i>Piedra líquida.</i> Palacio de Comares.	57
• <i>Ciclo vital, paraíso.</i> Palacio de los Leones.	63
• La forma del agua horizontal. Venecia.	
• La laguna y sus formas	66
• La ciudad y el agua	69
○ El mar. Horizonte vital	70
○ Ciudad. Materia, geometría, escala	72
• Agua. Percepción	80
○ Aguas de Venecia	81
○ Agua. Tiempo, sonido, luz	87
○ Agua. Disolución, reflejo.	97

2. CARLO SCARPA, ARTESANO DEL AGUA.	109		
2.1 RAÍCES. NUEVA MIRADA.	111	2.3 AGUA, ESENCIA DE ESPACIO Y FORMA.	207
<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de un lenguaje propio. • Aprendizaje. Dibujo y lectura 112 • Vidrio. Tiempo y materia 117 • Tradición. Razón creativa 125 <ul style="list-style-type: none"> ○ Abatellis, lectura de la historia. 129 ○ Wright, maestro 132 ○ Japón, influencias 137 • Primeras trazas de agua. 143 <ul style="list-style-type: none"> • <i>Sonidos de agua</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Patio del Pabellón Central. XXVI Bienalle. 144 ○ Pabellón de Venezuela. 146 • <i>Reflejo, límite.</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Ampliación de la Gipsoteca Canoviana. 150 ○ Casa Veritti. Udine 152 		<ul style="list-style-type: none"> • Flujos de agua • <i>Escorrentía vertical.</i> Banca Popular. Verona y Bloque de apartamentos. Vicenza 208 • <i>Ciclo de agua</i> Casa Ottolenghi. Lago de Garda. Bardolino. 217 • Profundidad, reflejo. • <i>Agua mostrada</i> Museo de Castelvecchio. Verona 229 • <i>Estratos líquidos</i> Villa Palazzetto, Monselice. 238 Exposición de Arturo Martini. Treviso 245 Exposición “Carlo Scarpa”. Vicenza 248 • Agua cautiva. • <i>Corazón líquido</i> Negocio Gavina. Bolonia. 251 • <i>Oasis imaginado</i> Villa en Al Saaud, Ryadh (Arabia Saudita). 259 • Agua y símbolo • <i>Ciclo vital</i> Tumba Lazzari. Cementerio de Quero 266 • <i>Agua sacra</i> Monumento a los caídos. Brescia 271 	
2.2 LA PERTENENCIA AL LUGAR. SCARPA Y VENECIA.	156		
<ul style="list-style-type: none"> • Metáfora veneciana • <i>Ciudad. Ilusiones líquidas</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Tienda Olivetti en San Marcos. 157 ○ “El sentido del color y el dominio de las aguas”. Turín. 164 • <i>Umbral de piedra y agua</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Casa estudio Scatturin 175 ○ Acceso al IUAV 178 • Aguas de Venecia • Planta baja y jardín. Fundación Querini Stampalia. 182 • Monumento a la Partisana de A. Murer 201 			

2.4 CONFLUENCIA

276

- **Universo de agua**

Espacio monumental Brion. San Vito di Altivole

- Brion. Una guía de viaje 277
- Proceso proyectual y agua 281
- Fragmentos. Instantes 291
 - *Piedra líquida*. Muro 294
 - *Gruta*. Propileos 296
 - *Ciclo*. Arcosolio 302
 - *Gota*. Templete familiar 309
 - *Nave*. Capilla 318
 - *Omphalos*. Pabellón-isla 329

3 CONCLUSIONES

Descubriendo los espacios del agua. Hacia la transparencia. 348

BIBLIOGRAFÍA

354

Abreviaturas:

ACS	Archivo Carlo Scarpa. Treviso
AGP	Archivo Guido Pietropoli
AQS	Archivo de la Fundación Querini Stampalia
AMC	Archivo Museo Castelvecchio
ASV	Archivio di Stato, Venezia
CS	Carlo Scarpa
DARC	Direzione Generale per l'Architettura e l'arte Contemporanee
(d.a.)	Dibujo del autor
(f.a.)	Foto del autor
IUAV	Istituto Universitario d'Architettura di Venezia
QN	Quaderno Nero
RIBA	Royal Institute of British Architects

Portada:

Estudio para pieza en el estanque del Espacio Brion.
Carlo Scarpa. Archivo DARC.

A mis padres

Este trabajo es el resultado de la decantación de ideas tras un prolongado periodo de investigación, viajes y mirada atenta a las formas generadas por el agua.

En el trayecto, son muchas las personas a las que debo agradecer que de uno u otro modo hayan permitido llevar a cabo este trabajo.

Mis padres, siempre cerca, han incentivado la inquietud constante y alentado la emoción por la observación.

Los directores de este trabajo, Juan Navarro Baldeweg y Elisa Valero Ramos, que han sabido guiar y pautar con precisión el largo recorrido.

Andrés Perea, gracias a cuyo aliento inicial comenzamos el trabajo.

La información obtenida en Italia, así como el conocimiento de la obra de Carlo Scarpa, no habría sido posible sin la imprescindible y generosa ayuda de Guido y Violetta Pietropoli y Orietta Lanzarini.

Las facilidades ofrecidas por el Archivo Carlo Scarpa en Treviso, y en especial por María Pia Barzan, han sido cruciales en la investigación sobre la obra gráfica del arquitecto. El Archivo Histórico del Patronato de la Alhambra y el Generalife, la librería Naos, y la Biblioteca del COAG han facilitado asimismo la búsqueda de información.

Numerosas personas han mostrado datos de indudable valía. Maria Simoncini, Alessandra Veritti, Ferdinando y Federico Businaro, Luigi Scatturin, Alberto Ottolenghi y Giuseppe Marcolin, que tan solícitamente han abierto las puertas de sus espacios scarpianos.

Carla Sonego, Tobia Scarpa, Angelo Di Garbo y Vitale Zanchettin, cuyas reflexiones han encontrado eco en estas páginas, Mauro Pierconti que gentilmente ha ofrecido su tesis doctoral, y Riccardo de Cal cuyas filmaciones han sido facilitadas con extrema prontitud.

Diversos compañeros y amigos han aportado interesantes sugerencias a lo largo del trayecto: Antonio Juárez, Joaquín Casado de Amezúa, María Luisa Martín, Elena y Manuel García de Paredes, Luís Martínez Santamaría, Eva Chacón, Luís López-Quiñones, Raúl Lozano, los poetas Nicolás Palma y Rafael Guillén y el pintor Pedro Garcíarias, han propiciado nuevas reflexiones.

Mis alumnos, que me siguen enseñando sin cesar y los profesores Milagros Palma y Federico Wulff que han abierto las puertas de sus aulas al pensamiento conjunto sobre el agua como materia creativa.

Por último, mi mayor agradecimiento a Carmen Barrós, sin cuya compañía indispensable y ánimo continuo, el trabajo, a buen seguro, no habría cristalizado.

PRÓLOGO

“...El mar, el mar, sin cesar empezando...”¹

Paul Valéry

El agua, **materia natural**, imprescindible para el desarrollo de la vida en nuestro planeta es esencial para la creación de las diferentes formas que encontramos en la naturaleza.

El agua es una de las principales encargadas de construir la topografía de nuestro entorno así como de crear los diferentes habitats en que se desarrolla la vida. El hombre, al pertenecer al mundo natural, responderá según sus necesidades, tanto de abrigo como de emoción mediante la generación de espacios. Aceptará las leyes de la naturaleza como reglas con que crear arquitectura.

El papel del agua será así protagonista en los espacios creados por el hombre.

La presente tesis doctoral analiza la materia agua desde su menor dimensión. Observando las formas que genera, recorre los caminos de esta en su ciclo natural y se detiene ante la arquitectura del hombre, aquella en que el agua es usada como un material más en la construcción del espacio.

El constante movimiento del fluido, al que alude la cita de Valéry, será el que determine nuestro modo de clasificar las diferentes aguas, desde la vertical de lluvia y su posterior escorrentía, a su atesoramiento y quietud horizontal final, para, de nuevo, empezar.

Se estudia el agua como material constructivo de diferentes ciudades. Santiago de Compostela, Granada y Venecia, son entendidos como lugares en que la arquitectura es dictada por el agua y escrita por el hombre.

Se analiza como las leyes generadas por el líquido multiplican los destellos de la realidad creando un aura de sensaciones. Aquello que el agua propone, tejerá el espacio real con firmes hilos imaginarios. Entendemos que el agua, material utilizado para construir formas, pasa a ser material creativo y por tanto motor de procesos proyectuales.

El presente trabajo analiza el agua desde la mirada de un veneciano universal, el arquitecto Carlo Scarpa. Se observa con detenimiento aquello que él observó y emocionó, para a continuación estudiar aquellos espacios por él creados, lugares en que comprender como él canaliza la energía contenida en el agua para crear arquitectura, llegaremos a entenderlos y explicarlos desde lo líquido y sus formas.

Para realizar este estudio ha sido necesario reunir una bibliografía tan variada como extensa, de modo que fuese posible establecer relación entre la gran cantidad de temas en que el agua aparece de uno u otro modo. El camino seguido pretende representar los muchos caminos posibles en la investigación del líquido como generador de espacio.

Se ha partido de la experiencia espacial de la percepción directa de los lugares. Sin ánimo de ser exhaustivo pero si preciso, se ha buscado profundizar exclusivamente en aquello considerado esencial.

Mediante el trabajo de campo, técnico, y la percepción sensorial de estos, se ha tratado de aprehender el detalle que construye el agua al contacto con el resto de las materias que conforman el espacio.

¹ VALÉRY, Paul. *El cementerio marino*. Alianza Editorial. Madrid 2002. Pág. 29

Se han utilizado diferentes fuentes documentales, y estudiado la representación del agua en los diversos espacios elegidos mediante dibujos y planos realizados por el arquitecto, para a continuación contrastar las impresiones mediante la visita a su realidad construida.

Considerando dicho dibujo como texto, se ha pretendido leer las emociones que dichos lugares desprenden.

Las conversaciones mantenidas con personas, bien vinculadas al trabajo de Scarpa en el momento en que se gestaron dichos espacios, bien investigadores en materias cercanas a nuestro objeto de estudio, han servido para destilar ideas y entender la complejidad de las claves utilizadas por el arquitecto como herramientas creativas, tanto durante el proceso proyectual, como durante la ejecución de las diferentes obras. De este modo, como propone Paul Valéry, podremos llegar a concebir como obra de arte la ejecución misma de la obra,² y estudiándola con la misma intensidad que el resultado, comprender el proceso creativo que el uso del agua genera.

Se ha buscado definir los espacios relativos al agua con la mayor precisión posible para llegar a entender sus cualidades espaciales y la poesía que desprenden.

Desde la precisión de esta poesía, comprobaremos que Scarpa crea espacios, que más allá de la forma arquitectónica, nos regalan la emoción de los sueños.

² *Il mio busto*

VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág.171



21

1. AGUA, DE MATERIA NATURAL A MATERIAL

1.1 AGUA.

MATERIA CONFORMADORA DE ESPACIO Y PAISAJE

*“El agua es el conductor de la naturaleza”*³

Leonardo Da Vinci

Hacia el año 585 a.C., el filósofo presocrático Tales de Mileto afirmaba que el agua era el origen de todo lo conocido.

El *Arjé* de la naturaleza, aquello de lo que todo surge, de lo que todo se compone y a lo que todo vuelve era el agua. Llegó a manifestar que la tierra se encontraba sobre esta.

“Sin duda opinaba así al ver que aquello de lo que todo se nutre es húmedo y que el calor mismo nace de la humedad y de ella vive, y aquello de donde nacen las cosas es su principio”,⁴ explica Aristóteles.

Varios siglos antes de Cristo, Lao-tzu, padre del taoísmo, escribió:

*“El Dios supremo es como el agua, que alimenta todas las cosas sin intentarlo. Por ello es como el Tao”*⁵.

El agua era por tanto sinónimo de vida, a la vez que origen.

En el año 380 a.C., Demócrito de Abdera realiza la primera definición histórica de materia.

Postuló que toda la materia estaba compuesta de diminutas partículas, casi infinitamente pequeñas, tanto que no podía concebirse nada menor. A estas partículas las denominó átomos, en griego “lo que no se puede dividir”.

La diferencia física de unos átomos y otros era la razón de la clasificación de diversas sustancias, la tierra, el agua, el fuego y el aire.

Los átomos de agua eran “suaves y redondos”, así podía fluir y nunca tenía forma permanente.

En su libro *Metafísica*, Aristóteles analiza todo aquello que construye la realidad. Afirmará que no existe una materia⁶ que no tenga forma.

Para Zubiri la materia es la esencia física constitutiva de la realidad material.

“Materia no significa cosa material, sino aquello que en la cosa la constituye como material”.⁷

La materia no existiría por tanto como materia prima en el mundo real, la materia última, radical, del Universo carece así de propiedades. Todas las propiedades se las debe a la configuración o forma sustancial. La materia prima, dotada ya de las propiedades que le confiere la forma sustancial, es ya materia segunda.

Lo que la cosa es, lo debe por tanto a la forma. Se plantea así el deseo de la materia a ser *in-formada*. La materia saldría así en busca de la forma para llegar a *Ser*. En la naturaleza, Aristóteles encontró numerosos ejemplos de que las cosas encierran en sí su propia realización. La semilla, como ejemplo, ya contendría en potencia el árbol.

Las cosas, en nuestro mundo, se encuentran en constante devenir.

Para Aristóteles, el devenir es el resultado de la naturaleza de cada una de ellas y de la interacción de unas con otras. Cada cosa es una sustancia con una

³ DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*. Edimat libros. Madrid 1999. Pág. 220

⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*, I, 983b ss. Editorial Gredos, Madrid, 1994, Pg. 81

⁵ MOORE, Charles W. + LIDZ, Jane. *Water + Architecture*.

Thames and Hudson, London 1994. Pag. 17

⁶ *Materia: Realidad espacial y perceptible por los sentidos, que, con la energía constituye el mundo físico*. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española.

⁷ ZUBIRI, Xavier. *Espacio Tiempo. Materia*.

Alianza Editorial. Fundación Xabier Zubiri. Madrid. 2001. Pág. 333

determinada naturaleza. Esta sustancia, es fuente y raíz de lo que el filósofo denominó *dynámis*⁸.

No se trata solamente de lo posible, sino de la capacidad que brota de la sustancia de cada cosa con las que la sustancia actúa sobre las demás cosas. Esta actuación es para Aristóteles la *enérgeia*, el acto.

El mundo y la vida se nos ofrecen así, dinámicos, en continua evolución. Una evolución, según Ovidio, en que los elementos, adquieren forma. *“Todo era informe. El aire y el agua se confundían con la tierra, que todavía no había conseguido solidez. Al frío se oponía el calor. Lo seco a lo húmedo. El cuerpo duro se hincaba en el blando. Lo pesado era ligero a la vez. Los dioses, o la naturaleza, pusieron fin a estos despropósitos, y separaron al cielo de la tierra, a ésta de las aguas y al aire del cielo purísimo”*,⁹ explica el escritor en el Libro Primero de sus *Metamorfosis*.

En el Génesis, la creación del universo se debe principalmente al agua y su forma: *“La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas”* explica, *“Dijo luego Dios: “Haya firmamento en medio de las aguas que separe unas de otras”; y así fue. E hizo Dios el firmamento separando aguas de aguas (...). Dijo luego: “Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos, y aparezca lo seco”. Así se hizo.; y se juntaron la aguas debajo de los cielos en sus lugares y apareció lo seco; y a lo seco llamó Dios tierra, y a la reunión de las aguas mares “.*¹⁰

⁸ *Dynámis* : Capacidad de mover a otro y ser movido por otro / Posibilidad, en el sentido de que en una realidad hay factores capaces de producir otra realidad, la cual mientras no está producida es realidad potencial ; así la encina esta en potencia en la bellota cuando la bellota aun no ha producido aun la encina.

ZUBIRI, Xavier. *Espacio Tiempo. Materia*.

Alianza Editorial. Fundación Xabier Zubiri. Madrid. 2001. Pág. 462

⁹ OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*.

Colección Austral. Espasa-calpe. Madrid. 1988. Pág. 17

¹⁰ *Génesis I*.

A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos.

Editorial Católica S.A. Madrid. 1968.

El agua, es esencia constitutiva de la realidad que nos rodea, y su importancia histórica se basa en su realidad física. El agua es un elemento constitutivo del mundo, en ella surge la vida, por ella se desarrolla, sin ella no existiría.

Desde su menor dimensión, la molécula, el agua presenta unas condiciones estructurales que la hacen químicamente única. Se trata de una molécula neutra, formada por un elemento electronegativo, el oxígeno, y por otro electropositivo, el hidrógeno. Se comporta como si en los extremos tuviese carga negativa y positiva.

Oxígeno e hidrógeno se encuentran fuertemente enlazados. La energía necesaria para disociar sus átomos es muy grande, de modo que el agua presenta una estabilidad molecular considerable. El hecho de que la molécula sea un dipolo tiene implicaciones fundamentales en sus propiedades, entre otras la capacidad de disolver otras sustancias y el mantenimiento de su estado líquido en un rango muy amplio de temperaturas, desde 0° a 100°C.

Como veremos más adelante, debido principalmente a temperatura y gravedad, las propiedades del agua hacen que se encuentre en constante movimiento y evolución.

Desde su realidad primaria, el agua muestra una potencial capacidad de creación formal que se nos irá revelando en su encuentro con las otras materias que junto a ella pueblan espacio y tiempo.

Desde el momento en que se establece el contacto del agua con otras materias y por tanto una mayor o menor **adhesión** entre sus diferentes componentes, podemos hablar de **superficie** como concepto ligado a las fuerzas que dan forma al líquido (fig.1). Si entendemos que la forma es una propiedad de la superficie frontera que separa un interior de un exterior, hablar de superficie es inmediatamente nombrar la forma generada.

En el interior del agua se da la denominada fuerza de **cohesión**, o atracción entre sus moléculas. Será esta la que determine su **tensión superficial**, debido a la cual, el agua genera una suerte de película elástica en su contacto con el aire, creada por la atracción de las moléculas situadas junto a su borde externo. Con

ayuda de la gravedad, será esta la que determine una de las primeras formas del agua. Dicho acontecimiento, genera la **gota** (fig.2).

Las características contenidas en una gota, que con su mínima presencia captura la luz hasta el punto de hacerla hermana inseparable, nos muestran el origen del universo entero, de la vida, y presentan el invisible orden que los rige. “Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo, y para disolver la noche”¹¹, afirma Gaston Bachelard.

Nos encontramos ante la aparición del **límite** (fig.3), ante una inicial diferenciación entre exterior e interior, un borde, dos mundos, lo húmedo y lo seco.

La frontera existente entre agua y aire diferencia el grado de **isotropía**¹² de la materia. En el interior del límite establecido con el aire, el agua se muestra isótropa y en ella encontramos las condiciones adecuadas para que triunfe la simetría circular, es decir la esfera¹³. La **burbuja** de aire en el agua, con su forma, lo demuestra.

La esfera, constituye la mínima superficie que encierra un volumen. El agua, desde las primeras formas que produce, nos guía por el camino de la sencillez y la precisión.

Fuera del agua, la gravedad rompe toda simetría y en la condición de anisotropía que domina el exterior, aparece la **horizontal**.

La gota, aún esférica mientras habita el aire. Busca la horizontal hacia la que tiende. Posada, muestra la gravedad en su esfera levemente deformada.

Cada parte de la gota corre así al encuentro de la otra con idéntica fuerza, convirtiéndose en imán la una de la otra. Cada gota nace necesariamente esférica y encuentra su centro en el medio, equidistante de cada punto de su



1 Superficie



2 Gota



3 Límite

¹¹ BACHELARD Gaston. *El Agua y los Sueños*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1988. Pág.20

¹² *Isotropía: Característica de los cuerpos cuyas propiedades físicas no dependen de la dirección*. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española.

¹³ WAGENSBERG, Jorge. *La Rebelión de las formas*. Tusquets editores. Barcelona. 2004. Pág. 168

superficie, sin embargo, debido a la gravedad, va deformando progresivamente su exacta esfericidad en busca de la horizontal.

Aire y agua, se presentan por tanto como complementarios, y llegan a imbricarse en el espacio. El agua ocupará así el lugar que el aire libera, y este el del agua para crear formas de geometría clara y precisa. El agua llega a transformarse en aire, este debe así dejar el lugar que ocupa para ser llenado de líquido. Empujado por el aire producido dará lugar al viento.

Agua y aire serán continuidad la una del otro del mismo modo que unas materias se engarzan con otras en la naturaleza dando lugar a un *continuum*. La espuma, agua y aire, lo demuestra. La nube es agua en el aire. El mar contiene aire en sus aguas. *“Todo está unido y de este modo no existirá ningún vacío entre la tierra, el aire y el agua¹⁴”*, afirma Leonardo Da Vinci. *“Nada sería posible en este mundo si el agua no respirara y el aire no bebiera”*,¹⁵ proclama Joaquín Araujo.

Las materias se presentan en continuidad. El mundo puede por tanto comprenderse desde la relación del líquido con lo otro.

¹⁴ DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*. Edimat libros. Madrid 1999. Pág. 218

¹⁵ ARAUJO Joaquín. *Agua*. Lunwerg Editores. Madrid. 2007. Pág. 34

AGUA: MATERIA y TIEMPO.

*“Cada cuerpo en el Universo tendrá su propio tiempo”*¹⁶

Xavier Zubiri

En el encuentro con el resto de materias, el agua, ya desde su menor dimensión, establecerá, a nuestra percepción, un límite. Un borde capilar que estará formado por la mínima penetración de esta en la materia contraria.

El agua será invasora en su contacto con lo otro, imbricándose a las materias, buscando sus intersticios, ocupando el aire que esta contiene. De este modo, la relación por capilaridad del agua con lo otro traerá consigo la **disolución**¹⁷ de la materia.

El límite entre el agua y el resto de materias, ya no será una leve y tersa película como ocurría con el aire, dependerá de las características y la capacidad para imbricarse de estas, para liberar el aire que, de este modo, será sustituido por el líquido.

El agua irá dando paso gradual a lo otro, se ira mezclando. Las materias en contacto con ella presentarán así un límite difuso, la materia ira haciéndose agua y esta a su vez materia.

El movimiento del líquido en contacto con lo otro sigue una geometría de límite variable o fractal. Dicha geometría vendrá definida por el grado de porosidad del medio en contacto con el fluido al moverse. La **percolación**¹⁸,

¹⁶ ZUBIRI, Xavier. *Espacio Tiempo. Materia.*

Alianza Editorial. Fundación Xabier Zubiri. Madrid. 2001. Pág. 286

¹⁷ *Disolver: Mezclar de forma homogénea las moléculas o iones de un sólido, un líquido o un gas en el seno de otro líquido, llamado disolvente.*

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española.

¹⁸ *Percolar (del latín percoláre, filtrar, colar) : Dicho de un líquido : Moverse en un medio poroso.* Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española.

definirá una nueva geometría gracias al contagio de cualidades de los diferentes medios.

El límite conformará una geometría compleja en que el fluido va dando paso gradual a lo otro. De ahí que lo podamos entender como parte de un proceso de disolución e imbricación en que un elemento asume las características de aquello con lo que entra en contacto.

Al igual que la ola en la orilla del mar, no sabremos distinguir donde comienza el agua y donde la arena. Parte de la arena arrastrada por las olas, es tan fina que vuelve hacia el agua con ella. La arena se confunde así con el agua, asume ser líquida.

Asumir¹⁹ las particularidades de lo otro es característica primera del agua. Sin embargo, el agua es generalmente definida por lo ausente, por aquello que no tiene. Sin color, sin sabor y sin olor, se suele afirmar. En cualquier caso, esta definición de su pureza es casi inexistente en el medio natural, se encuentra en la mayoría de los casos mezclada con otras sustancias, como apuntábamos, contaminada. Por tanto, el agua, toma para sí parte de las características de aquello con lo que entra en contacto. Muestra de este modo su gran capacidad de ser transformada.

El agua asume la luz que proviene del exterior capturándola. Asume uno u otro estado dependiendo de la temperatura. El calor la pone en movimiento, el frío la congela. Asume la energía propiciada por la fuerza de la gravedad. Asume un límite al contacto con una u otra materia.

*“El agua asume todo olor, color y sabor, mientras que ella no tiene nada por si misma”*²⁰ afirma Leonardo da Vinci.

De este modo, el agua, que no tiene forma, la asume. Cambia según la naturaleza de los lugares que atraviesa. Según Leonardo, *“actúa como un espejo que refleja las imágenes de los objetos que pasan junto a él”*.²¹

¹⁹ *Asumir : Atraer a sí, tomar para sí.*

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española

²⁰ DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas.* Edimat libros. Madrid 1999. Pág. 222

El agua se disuelve en su entorno y adopta sus características. Además, no cesa de hacerlo. Como apuntábamos anteriormente, la sustancia material es en si misma algo mudable, transformable. Por tanto, tiene en si misma un momento subjetual, por el que es sujeto de la mutación y un momento formal, aquello que se ha mudado, o en que se ha mudado.

Las materias parecen poseer un cierto destino, o si se prefiere, cierta vocación por buscar una forma determinada. “*la materia impone su propia forma a la forma*”,²² explica Henri Focillon. La materia agua en la naturaleza, contiene potencialmente tanto las formas que adopta, como las que por su causa son creadas.

El agua llega a asumir la incesante transformación de la naturaleza a la cual pertenece. Se encuentra en constante evolución y movimiento, llegando a constituir el denominado **ciclo hidrológico**, periodo en que pasa, como materia, por los diferentes estados.

Los fenómenos existentes en la naturaleza, principalmente la gravedad y la temperatura, traerán consigo una de las más importantes características del agua, su movimiento continuo (fig.4).

Desde la fusión del agua sólida, pasando a la evaporación de la líquida, para llegar de nuevo a la condensación de la gaseosa, el agua se encuentra en constante circulación por el planeta Tierra.

Todo participa de manera más o menos importante de este ciclo sin fin que enlaza todos los sistemas acuáticos del globo, desde el agua oceánica y su evaporación, a la evapo-transpiración de las plantas, que tras tomar agua del subsuelo la liberan a la atmósfera en forma de vapor.

Realmente, el término Tierra, con el que denominamos nuestro planeta, si tenemos en cuenta todos aquellos fenómenos en que participa el agua, no hace sino darnos a entender la importancia de su opuesto líquido.



4 Manar. Tiempo



5 Agua sólida



6 Agua aérea

²¹ Op. Cit. Pág. 254

²² FOCILLON, Henri. *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*. Xarait Ediciones. Madrid 1983. Pág. 37

“Si fuésemos realmente consecuentes, a nuestro planeta deberíamos llamarlo *El Agua*”²³, afirma Joaquín Araujo.

El ciclo natural del agua en nuestro planeta, genera formas debido al encuentro en disolución de las diversas materias que lo componen. En mayor o menor medida, el agua, omnipresente, obrará de maestra de ceremonia de la vida y su constante transformación.

“He visto transformarse en mar lo que en otros tiempos había sido tierra compacta; he visto tierras salidas del mar y, lejos de las olas duermen las conchas marinas, y hasta ha aparecido una antigua ancla en las cimas de los montes. Lo que fue campo, una inundación lo ha convertido en valle, y la fuerza de un torrente ha arrastrado una montaña hasta el llano; una tierra pantanosa se muestra ahora cubierta de seca arena, y las que padecían sed, ahora disfrutan de la humedad de las lagunas. Todo lo que existe bajo el cielo y todo lo que hay sobre la tierra, cambio de forma”,²⁴ escribe Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Por tanto, el mundo puede ser concebido como transformación de unas materias en otras. En dicho proceso, como en tantos otros de la vida, el agua, juega un papel fundamental, y debido a su acción, podríamos entender que las diferentes formas que se producen parten de la capacidad de mezcla de las diferentes materias, es decir de la capacidad de disolución del agua.

Un primer modo de diferenciar dichas formas sería dependiendo del estado del agua. Asumiendo la temperatura del entorno, el agua modifica su estado de sólido a líquido y de este a gaseoso.

Considerando la luz también como fluido, podríamos definir el encuentro entre esta y el agua como una suerte de disolución. La fusión de ambas llegará a ser tal que no podríamos entenderlas por separado.

²³ ARAUJO, Joaquín. *Las edades del agua*. Espasa Calpe. Madrid. 2000. Pág. 16

²⁴ *Libro XV*

OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*. Espasa Calpe. Madrid 1988. Pág. 256

Utilizaremos este punto de vista, el del agua y la luz concebidos como fluidos en inseparable disolución para acercarnos a cada uno de los estados en que aparece el agua: Agua sólida, agua líquida y agua gaseosa.

Agua sólida.

Sus características variarán dependiendo de su escala, sin embargo, desde un sencillo cristal de nieve, al hielo de un inmenso glaciar, podríamos decir que, gracias a la incansable compañía de la luz, “diluirá”²⁵ su límite en el aire del entorno. La nieve, primer estado sólido del agua, confundirá su impreciso límite cristalino con el aire y la luz circundantes. El caso de la nieve a gran escala presenta gran complejidad y convendrá que nos detengamos por un instante en su análisis. Para ello observaremos brevemente la forma de un glaciar:

La nieve, al caer, elimina gradualmente los vacíos de aire existentes entre la masa del glaciar. De este modo, los cristales de hielo van comprimiéndose hasta constituir el denominado *hielo esponjoso*.²⁶ Su progresiva compactación originará el hielo glaciar, masa cristalina que debido a la ausencia de aire presenta un aspecto azulado, ya que solo la componente azul de la radiación solar puede penetrar en el interior de la masa de hielo (fig.5).

Dicha masa, debido a su constante movimiento, produce fisuraciones y grietas en su superficie, permitiendo que la luz penetre en ellos. Esta, azulada, parece brotar del interior e ir confundiendo con el aire a medida que nos alejamos de su corazón.

Así, el agua sólida y el aire construyen un límite que se nos muestra gracias al modo de capturar la luz. Un límite difuso donde lo sólido gracias a la luz parece ir transformándose gradualmente en aire.

²⁵ *Diluir* : Disminuir la concentración de una disolución añadiendo disolvente. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española

²⁶ ALONSO, Miguel Angel. *Manual del Lago Argentino y Glaciar Perito Moreno*. Zagier & Urruty Publications. Buenos Aires. 1993. Pág 20

Agua líquida

El agua líquida presenta en su encuentro con el aire, un límite terso, una película claramente definida debido a la tensión superficial de sus moléculas. Sin embargo con el resto de materias define, a nuestra mirada, un límite irregular dependiendo de su forma o del aire que contengan.

Agua gaseosa

En la naturaleza, el agua, que también fluye suspendida en el aire, define las condiciones de la atmósfera. De este modo, la percepción del agua en el aire dependerá de la mayor o menor concentración de las minúsculas gotas que forman la niebla y las nubes. El agua gaseosa apenas define un límite físico claro, se hace atmósfera y por tanto cualificará el aire variando su humedad y densidad. Se disuelve en el aire, modificando su modo de capturar la luz. Con ello transformará nuestra percepción (fig.6) La perspectiva aérea de Leonardo da Vinci se debe en gran parte al agua.

Los cuerpos perderán claridad con la distancia. *“Cuanto más grueso es el aire, tanto más tiñe de su color a los objetos que se alejan de la vista”*²⁷, afirma Leonardo en su *Tratado de pintura*. El aire cuando se encuentra empapado de agua aumenta considerablemente su grosor, haciéndose denso, impenetrable a nuestra vista.

El color de la atmósfera depende asimismo del agua, siendo su acostumbrado azul *“originado por la calida humedad evaporada en minúsculos e imperceptibles átomos sobre los que caen los rayos solares tornándolos luminosos en contraste con la inmensa oscuridad de la región del fuego que forma una envoltura sobre ellos”*²⁸, explica Leonardo.

²⁷ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Consejo general de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Madrid 1986. Pág. 65

²⁸ DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*. Edimat libros. Madrid 1999. Pág. 246

Dada su total continuidad con el aire, su soporte, podríamos llamar a este agua “aérea”.

Los estados mencionados, por ser evolución, implican movimiento y por tanto desarrollo en el tiempo.

El tiempo, característica intrínseca a lo fluido, expresado por el vocablo *pasar*, constituye una especie de línea simbólica, la *línea del tiempo*. Dicha línea imaginaria no es sino la sucesión de “ahoras”, momentos o instantes, porciones de tiempo.

El tiempo no existiría si no existiese el movimiento, sin embargo deberíamos diferenciarlos claramente, ya que el **movimiento** es un proceso, el tiempo no.

Según Zubiri, el tiempo es tan sólo una propiedad del movimiento.

“No vemos los estados como etapa de un camino, sino pura y simplemente como una sucesión. Este es el tiempo cósmico, la sucesión de las partes del movimiento”,²⁹ afirma. Las partes del movimiento, presente, pasado y futuro, serán partes de un mismo tiempo.

El tiempo cósmico debe así entenderse como **continuo** y debido a su carácter transcuriente, en sucesión.

El tiempo es mera **sucesión**. Cada cuerpo tendrá el suyo, y por tanto, un modo diferente de suceder-se. De ser transformándose.

El tiempo, aliado a la materia agua, será principal protagonista del progresivo desbastado del resto de materias, de la modificación de su forma. *“...el agua es la mirada de la tierra, su aparato de mirar el tiempo...”*,³⁰ afirma Paul Claudel.

El tiempo se nos muestra como efecto de la evolución de la materia y de su transformación y desgaste al contacto con el agua. Sin tiempo no existirá la vida, tampoco el agua.

²⁹ ZUBIRI, Xavier. *Espacio Tiempo. Materia*.

Alianza Editorial. Fundación Xabier Zubiri. Madrid. 2001. Pág. 264

³⁰ *L'Oiseau noir dans le soleil levant. Paul Claudel*

BACHELARD Gastón. *El Agua y los Sueños*.

Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1988. Pág. 55

No habrá por tanto agua sin su tiempo, y, tal es la riqueza de matices, que a cada tiempo le corresponderá una forma, un tipo de límite, una luz capturada, en definitiva un modo de disolver, de disolverse en el entorno.

El agua es en gran parte responsable del dibujo del relieve de nuestro planeta.

La evolución del territorio y su relieve se debe fundamentalmente al encuentro de tiempo, materia y agua en sus diferentes estados.

El territorio que observamos pertenece tan sólo a nuestro ahora, y registra los incontables matices producidos por el encuentro entre las diferentes materias y el agua. Estará por tanto en constante transformación.

El agua es lápiz del tiempo, sin cesar busca nuevos trazos.

Desde sus formas sólidas, el agua, en continuo devenir, nos mostrará los diferentes modos de generar límites, superficies, volúmenes y texturas, en el territorio.

El hielo, en su sólido discurrir por el fondo del valle será un poderoso modelador. A su paso, quedan las huellas del tiempo en forma de arañazos en las paredes abiertas del valle.

El río, en su líquido avanzar, también modela, muestra la resistencia de la materia sobre la que discurre. Metáfora del tiempo y la vida en diversas culturas, transporta, muestra a nuestros ojos la sucesión de horas de que se compone el tiempo. Deposita, pone punto y seguido a la transformación de la materia que desprendiéndose de su acuosidad, se hace seca.

El mar, lo es por su límite hecho horizonte, por aliarse a la luz para mostrarnos su espesor de agua, por mostrar dicho espesor en el límite variable que configura en su encuentro con la tierra firme, por deshacerse en el aire, como espuma de ola, como nube.

El agua aparece, como hemos visto, siempre mezclada con la materia circundante que configura el territorio. Es habitante y generadora de espacios. Gracias a la observación y comprensión del ser humano, inserto en el incesante fluir que supone la vida, el agua cobra un nuevo sentido, y pasará a formar parte de los procesos creativos del hombre que no harán sino recordarnos su procedencia natural.

LA PERCEPCIÓN DEL AGUA. MATERIA CREATIVA.

“El movimiento es el origen de toda vida”³¹

Leonardo da Vinci

El hombre forma parte de la naturaleza. Como integrante de esta, desde los tiempos más remotos, tratará de comprenderla, investigarla, dominarla o usarla. En definitiva, nombrarla.

Desde Tales de Mileto, los fenómenos de la naturaleza comenzaban a entenderse a partir de la observación de la apariencia de las cosas, llegando de este modo a intentar comprender su sentido y *ser*.

Nuestra comprensión de lo circundante irá mucho más allá del dato objetivo. La materia agua llega a estar presente en todas las facetas de la vida de uno u otro modo. Desde su insustituible labor en la supervivencia de todo ser vivo, hasta su influencia en el pensamiento del hombre.

El agua, de este modo, trascenderá su materialidad, y, como veremos, gracias a nuestra percepción y reflexión, llegará a ocupar el mundo de nuestras ideas.

El hombre se inserta en la naturaleza, admite, entiende sus leyes e interviene en ellas para cobijarse y construir espacios en los que vivir. Podríamos decir que la naturaleza es **injertada**,³² pues su curso quedaría intervenido, modificado. El ciclo hidrológico, omnipresente en el planeta, encuentra así en su devenir la creación del ser humano.

³¹ *MS H de París, fol. 141r*

NICHOLL, Charles. *Leonardo. El vuelo de la mente*. Editorial Taurus, Madrid, 2005. Pág. 362

³² *Injerto: Med. Fragmento de tejido vivo que se implanta en una parte del cuerpo para reparar una lesión*.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid 2001

Desde un primer momento, el hombre usa la materia, entiende sus leyes, y al nombrarla la hace suya. A continuación establecerá una función acorde a sus necesidades. La materia, por tanto, deja de serlo y pasa a ser **material**. El agua, nombrada, será así material con que crear y construir espacios.

En el capítulo precedente observamos el agua en el espacio natural en que el hombre no tenía un papel activo. Detengámonos a continuación a tratar la observación y reflexiones de este desde varias perspectivas, acerca de la naturaleza que nos rodea y el agua.

•

En occidente, el libro de arte realizado por Le Corbusier, publicado en 1955, el *Poema del Angulo Recto*, expone la visión del artista sobre la relación entre el hombre y el cosmos y sobre el proceso de creación plástica y arquitectónica. Lo hace siguiendo un orden que permite múltiples lecturas.

Será el agua, materia fundamental en la formación del medio, presente directa o indirectamente en numerosos pasajes de la obra, la que guiará nuestro recorrido. El *Poema*, configurado según siete categorías: *Medio, Espíritu, Carne, Fusión, Carácter, Ofrenda y Útil*, va poco a poco imbricando la realidad material a la imaginaria.

En su primera sección denominada *Medio*, Le Corbusier muestra la unidad esencial del mundo. Se encuentra dedicada al punto de partida de todo trabajo de creación: las leyes físicas y las leyes universales que determinan el marco de la actuación humana. La arquitectura se situará en el punto de cruce entre el medio y la acción del ser humano.

“El sol introducirá en el medio, y por tanto en la vida del hombre, el factor del tiempo cíclico. Desde el principio comprendemos que la arquitectura no es una mera respuesta funcional al medio sino a un nivel cósmico, una “arquitectura del tiempo””,³³ explica Juan Calatrava.

³³ *Le Corbusier y Le Poeme de l'angle droit: Un Poema Habitable, una casa poética*. Juan Calatrava

En el primer apartado, A1, la proporción e importancia del líquido queda patente ya que forma las “charcas (oh mares) que hay por todas partes”.³⁴

El autor muestra la relación de agua y tierra mediante el surgir de las islas sobre el nivel de los océanos. Al mostrarlo en paralelismo con las formas del cuerpo humano que sobresalen del agua en el transcurso del baño (fig.7) Le Corbusier introduce la **escala**. El hombre pasa así a formar parte de esta dualidad.

El agua es vista por el arquitecto tanto por lo que es como materia, como por lo que genera. De esta forma, el líquido plantea dos grandes cuestiones que delimitan el ámbito de la creación humana. El agua como nivel y la transformación que propicia de todo aquello que encuentra a su paso.

En el apartado A2,³⁵ se establece dicho **nivel**, el mar, “*allá donde se detiene el descenso de las aguas*”. El nivel, la más perfecta horizontal del planeta, se crea como recogida de la escorrentía del agua por el relieve.

Gracias a él, el agua desliza. Gracias al agua, él, desgastándose, vive.

LE CORBUSIER. *El Poema del ángulo recto*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006
Pág. 28

³⁴ Las frases entrecomilladas se refieren a textos del *Poema del Angulo Recto*. No se referencia cada una a la página del libro, por encontrarse debidamente señaladas en correspondencia con cada uno de los apartados.

³⁵ A.2 MEDIO

El nivel se ha fijado allá donde / se detiene el descenso de las aguas / al mar / la mar hija de gotitas / y madre de vapores. Y / la horizontal limita / la capacidad líquida.

Rayos solares bruma triturada / condensación nubarrones nubes / pesos variables el uno se eleva y / el otro se hunde deslizándose / el uno sobre el otro frotados el uno / contra el otro empujados / verticalmente horizontalmente.

La movilidad se ha apoderado / de lo amorfo / Y desde el Ecuador hervidor / planetario las nubes vuelan / luego idas agrupadas / en formación listas / se reencuentran chocan... / La tormenta estalla. Ellas han reventado el agua / cae chorrea / se acumula fluye / se extiende

LE CORBUSIER. *El Poema del ángulo recto*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006



7 Poème de l'angle droit



8 Venecia. A3. milieu

En el mar, la relación de los elementos aire-agua, se presenta sin solución de continuidad. La mar, “*hija de gotitas y madre de vapores*”, es por tanto una suerte de alquimista. Estamos ante una de las primeras transformaciones del Poema, la metamorfosis del agua y la acción determinante de los cambios perpetuos y cíclicos que esta genera. Se establece así el ciclo natural del agua que tiene como punto de partida y final al mar.

Para Le Corbusier el agua propone un fluir incesante por lo que está íntimamente ligada a las otras materias. Esta, no solo fluye sino que también adapta sus estados en respuesta a los estímulos de temperatura y luz, al punto de llegar a hacer que se fundan. Luz, aire y agua llegarían así a ser indivisibles. Como explica Paul Valéry cielo y mar son, objetos “*inseparables a nuestros ojos*”.³⁶ “*El uno se eleva y el otro se hunde deslizándose, el uno sobre el otro frotados, el uno contra el otro empujados (...)* La movilidad se ha apoderado de lo amorfo”, escribe Le Corbusier.

Sumergidos unas veces, a caballo entre el aire y el agua otras, conectores de ambos mundos, quizás sean los peces, representados en diversas ocasiones a lo

³⁶ Sguardi sul mare

VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág.149

largo del *Poema*, “*las especies más felices del mundo*”³⁷, como afirma Paul Valéry, hablando de las marsopas, al pertenecer al espacio de la espuma, símbolo de la fusión de las materias aire, luz y agua.

Aparecido el nivel, la horizontal, el hombre erguido marcará la línea vertical, y con ello el ángulo recto. En A3³⁸, Le Corbusier representa al hombre, pero también el perfil de una ciudad apoyada sobre la línea ondulante. El horizonte es entonces **orilla**. La vertical queda así representada por las fachadas de edificios e iglesias. Una esbelta torre sobresale del resto, se inclina. Al hacerlo muestra la fuerza de la gravedad. Con ello potencia aún más la horizontalidad del agua. Parece indicar la húmeda inestabilidad de sus cimientos. Se hace mástil. (fig.8)

Entendemos que la torre es *campanile* de una ciudad barco llamada Venecia.

Entre el sol y el agua se encuentra la tierra, base de la acción humana. Allí aparece el ángulo recto a modo de “*pacto de solidaridad con la naturaleza*”. La evolución del hombre le llevará a investigar modos de recorrer el medio llegando incluso a volar. “*La contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación*”,³⁹ afirma Le Corbusier. (figs.9 y 10)

Desde el cielo, sobrevolando el Atlas de Argel a Ghardaia, el 18 de marzo de 1933 escribirá:

³⁷ *Sguardi sul mare*

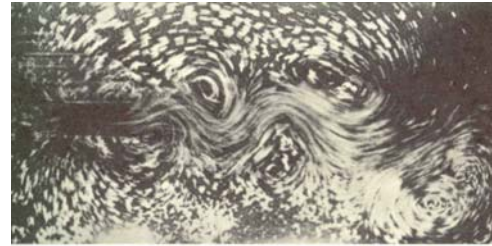
VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág. 152

³⁸ A.3 MEDIO

El universo de nuestros ojos reposa / sobre un llano bordeado de horizonte / El rostro vuelto al cielo / Consideremos el espacio inconcebible / hasta ahora incomprendido / Descansar extenderse dormir / - morir / La espalda en el suelo... / ¡Pero me he puesto en pie! / Ya que tú estás erguido / hete aquí listo para actuar / Erguido sobre el plano terrestre / de las cosas comprensibles / contraes con la naturaleza un / pacto de solidaridad: es el ángulo recto / De pie vertical ante la mar / hete aquí sobre tus piernas.

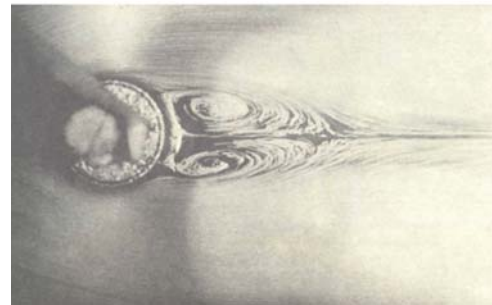
LE CORBUSIER. *El Poema del ángulo recto*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006

³⁹ LE CORBUSIER. *Aircraft*. Abada Editores. Madrid 2003. Capítulo 13.



9 Hidrodinámica.

Turbulencias de un fluido tras un obstáculo. Estudiadas por Bénard - Karman



10 Aerodinámica e hidrodinámica.

Turbulencias producidas tras un cilindro fijo.

“*La tierra:*

Una estructura ósea (rocas) producto de la materia en fusión que se enfrió en la superficie (...)

Y por encima:

El juego inmemorial del agua: vapor de agua, ríos, erosión o infiltración.

Agua, ese paciente roedor: nivelador.

Y finalmente el sol, que hace que el viento sople.

Agua: erosión (corrosión activa)

Agua: aluvión (nivelación, filtración, enterramiento, descanso)

Aniquilación de la riqueza o creación de riqueza. (...)”

Desde el aire, gracias a su literario piloto Antoine de Saint-Exupery, Le Corbusier descubre el agua.

“El agua vuelve al agua. Tras dispersarse en el aire en forma de vapor, los vientos la llevan de vuelta a la tierra, y los arroyos y ríos la devuelven al mar. Un ciclo completo”, prosigue.

Saint-Exupery, nos muestra asimismo el continuo ciclo del agua desde su peso: *“El agua, noche y día pesa incansablemente. En apariencia duerme, y sin embargo esta viva. Por que a la menor hendidura he aquí que se pone en marcha, se insinúa, encuentra el obstáculo, lo salva si es posible y vuelve aparentemente a su sueño si el camino no conduce hasta la segunda rajadura que abrirá otra ruta”.*⁴⁰ Precisamente esta búsqueda del agua de su camino a través del globo hará reflexionar a Le Corbusier sobre la denominada *ley del meandro*, (figs. 11 y 12) resultado del encuentro entre la fluidez del agua y la sólida resistencia de la tierra. El arquitecto, nos recuerda su relación con los procesos mentales creativos, y establece paralelismo entre las ideas, que buscan a tientas su camino, con los meandros de un río. Estas, al igual que los ríos, van *“encallando posibilidades en las orillas, y siguiendo una trayectoria asintótica interminable que atañe a diversas disciplinas, desde la matemática a las ciencias medioambientales, pasando por la geología y la hidráulica. A lo largo de esta trayectoria oscilante, se despliegan los procesos de creación”*,⁴¹ nos hace ver Antonio Juárez.

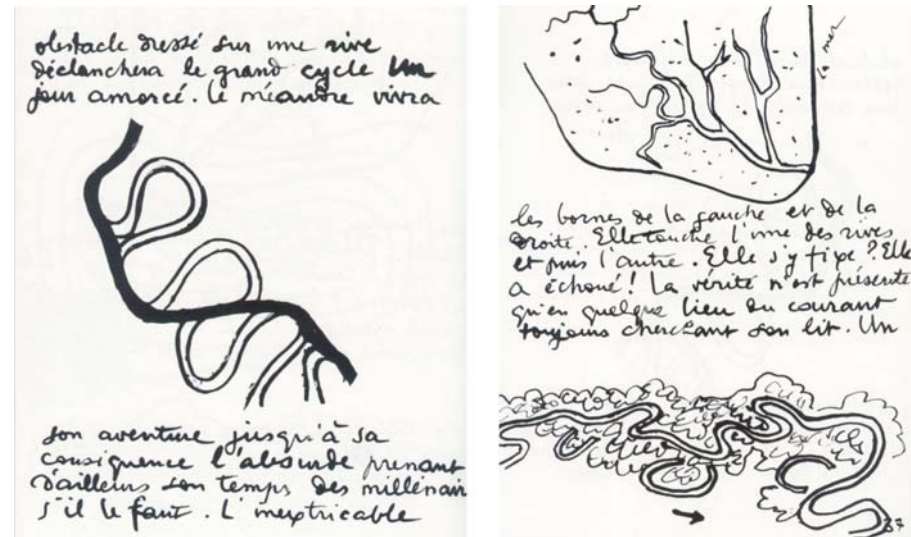
Le Corbusier, va poco a poco desvelando las leyes de la naturaleza, al tiempo que establece un paralelismo entre el paciente trabajo de esta y la investigación, también paciente, del artista y arquitecto.

El meandro, a vista de pájaro, constituirá para él una metáfora del curso de la historia y el progreso humano, la tenacidad de este para abrirse paso hacia el conocimiento estará representada por la línea recta, *“la trayectoria surgida del espíritu es proyectada por los clarividentes más allá de la confusión”*,⁴² afirma.

⁴⁰ SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Ciudadela*. Alba Editorial. Barcelona 1997. Pág. 66

⁴¹ JUÁREZ, Antonio. *Fragmento de un texto inédito realizado en mayo de 2006*.

⁴² A.4 MEDIO



11 y 12 A4. Milieu

(...)Desde el avión se les ve hormiguar / en familia en los deltas y / los estuarios del Indo del Magdalena o de las márgenes californianas (...) / Un obstáculo que se alza en una orilla / desencadenará el gran ciclo / un día comenzado. El meandro vivirá / su aventura hasta su consecuencia el absurdo tomando / por otra parte su tiempo milenar / si así lo precisa (...) / La ley del meandro / actúa en el pensamiento y / la empresa de los hombres fomenta allí / avatares renacientes. / Pero la trayectoria surgida / del espíritu es proyectada por / los clarividentes más allá de la confusión”

LE CORBUSIER. *El Poema del ángulo recto*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006

El hombre clarividente será quizás como un pez. El agua, su nuevo medio, y así será representado, ocupando su espacio en diversas ocasiones a lo largo del Poema (fig.13).

Pero el movimiento cósmico, la transformación constante en que se encuentra el planeta, se debe a la tensión existente entre los contrarios. “Entre los polos reina la tensión de los fluidos, (...) La corriente atraviesa y resuelve, ha atravesado, ha resuelto”⁴³, explica Le Corbusier, y ejemplifica esta tensión mediante el entrelazado de los dedos de sus dos manos, mostrando que en el hombre confluyen las energías del Planeta, lo sólido y lo líquido, tierra y agua. Mediante la mano el ser humano comprende el mundo, lo acaricia y modela para llegar a fundirse con él del mismo modo que hace el agua con las materias del mundo a las que amando, da forma y vida. “La mano y la concha se aman”,⁴⁴ escribe.

En el encuentro de lo complementario, dando forma a lo sólido, también el agua encuentra su razón de ser. Liberando sus formas, el agua hará que la naturaleza ofrezca ríos y mares. La galera, navegando da sentido al plano de agua. Surcando el reflejo del mundo muestra su alegría mediante las voces del hombre que cantan a bordo.⁴⁵ Celebran la **fusión** de las materias y el paso del tiempo que el mar representa. El mar, “inmensa roca líquida, que tiene en suspensión átomos de todos los cuerpos del planeta”,⁴⁶ según explica Valéry, muestra el tiempo al hombre, mediante el cíclico movimiento de las mareas. Se abre así un “tiempo nuevo”,⁴⁷ aquél en que la creación sustituye a la



13 A4. Milieu



14 D3. Fusión

(...) La mar vuelve a descender / a lo más bajo de la marea para / poder subir de nuevo a tiempo. / Un tiempo nuevo se ha abierto / una etapa un plazo un relevo / Así no nos quedaremos / sentados junto a nuestras vidas.

⁴³ Op. Cit. A5 MEDIO

⁴⁴ Op. Cit. C3 CARNE

¡Ternura! / Conchas la mar no ha dejado / de lanzarnos los restos de / risueña armonía / sobre las playas. / Mano modela mano acaricia / mano se desliza. La mano y la / concha se aman (...)

⁴⁵ Op. Cit. C5 CARNE

La galera boga / las voces cantan a bordo / Que extraño se vuelve todo / y se traspone / se transporta arriba / y se refleja sobre / el plano de la alegría

⁴⁶ VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág. 150

⁴⁷ Op. Cit. D3 FUSIÓN

observación, aquel en que el hombre, al igual que el agua, es acción sobre el medio para crear.

Le Corbusier realiza entre el texto uno de los dibujos más sorprendentes del *Poema*. Una mano, seguramente la suya, sostiene, ofreciendo, una cara en forma de ojo, o quizás más cercana a la forma de una *vesica piscis*,⁴⁸ representación del encuentro de lo complementario en el mundo (fig.14).

Las manos, definitivamente transmisoras de nuestros pensamientos, observan, para así crear. “*Hacer una arquitectura es hacer una criatura*”,⁴⁹ afirma.

Entendiendo al hombre como catalizador de energías, será su necesidad de espacio y cobijo la que genere, libres de trabas, formas, dueñas de su propio potencial, instaladas en la naturaleza, y abiertas a sus estímulos como si de cajas de resonancia se tratase.

El hombre se deja llenar, necesita estar lleno de dicha energía para ordenar la naturaleza, y haciéndolo construye. Le Corbusier nombra inmediatamente el material, el “*hormigón en bruto*”⁵⁰, un material que muestra su formación líquida, el paso del tiempo gracias a la luz y al agua y la mano del hombre dando forma o capturando las energías que pueblan la naturaleza.

La parte final del *Poema* recorre los pasos mostrados anteriormente. Las diversas imágenes que lo han poblado se nos ofrecen recogidas por la mano del creador. Desde las formas pétreas, redondeadas y rectas, trabajadas por el tiempo y el agua, expresión de la geometría “natural” que subyace bajo la apariencia imperfecta e irregular de las cosas, al sol, fuego, calor y la luz, el

⁴⁸ *Vesica Piscis: Óvalo o almendra que a menudo encierra la imagen sagrada. Es el resultado de la intersección de dos círculos y constituye una figura básica en la geometría sagrada.*

COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gustavo Gili. México. 2000

⁴⁹ Op. Cit. E4 CARACTERES

⁵⁰ Op. Cit. E4 CARACTERES

“Convertirse en orden / Las catedrales modernas / se construirán sobre este / alineamiento de peces (...) / Aparecerán lo sientto / el esplendor del hormigón en bruto / y la grandeza que le habrá tenido / pensando en el maridaje / de las líneas / sopesando las formas / Sopesando...”

agua como elemento femenino ligado a la luna y complementario de la masculinidad del sol, es principal protagonista del viaje propuesto hacia la creación del hombre.

•

Desde una perspectiva oriental, los requisitos previos que se necesitan para conseguir una comunión espiritual con la naturaleza son calma y soledad en un estado de paz mental. Sólo entonces se puede penetrar en los misterios recónditos y despertar hacia el *Camino* (el *Tao*), según la antigua cultura china. La búsqueda de la serenidad se realizará persiguiendo la identificación de nuestras emociones con lo natural. De este modo, “*solo la contemplación de la naturaleza podrá liberar al hombre del miedo y la decepción*”,⁵¹ explica Joseph Needham. “*Cuando la mente está en reposo, se convierte en el espejo del universo*”,⁵² afirma Chuang-tzu. El estado de tranquilidad, vacío o silencio, está presente en el hombre oriental como queda reflejado tanto en la pintura paisajista china como en su mejor poesía. “*No menos esencial que la célebre dualidad yin-yang, el vacío se presenta como un eje en el funcionamiento del sistema del pensamiento chino*”, explica François Cheng, “*En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia ying-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud*”⁵³, prosigue.

Para mostrar la relación del hombre con la naturaleza, y por tanto del agua como materia perteneciente a ella, nos detendremos brevemente en su

⁵¹ *El sentido taoísta de la naturaleza. Joseph Needham.*

Revista el Paseante 20-22. Ed. Siruela. Madrid. 1993. Pág. 38

⁵² *La historia del agua en el arte asiático. Hongman Kim.*

Catálogo de la 3ª bienal de Valencia. Generalitat Valenciana. Valencia 2005. Pág 32

⁵³ CHENG, François. *Vacío y plenitud.*

Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Págs. 67 y 68.

representación artística. Observaremos con detenimiento la pintura china de paisaje para comprobar la trascendencia que adquiere el líquido.

“Antes de la llegada del arte paisajístico chino típico a finales del siglo X, con una percepción más objetiva de la naturaleza, hubo un periodo en que los bosques, montañas y árboles, se encontraban llenos de espíritus, tan inaccesibles como sagrados. La naturaleza y sus fuerzas eran tan temidas como adoradas, y el agua era morada de numerosos peces extraños, monstruos y espíritus”,⁵⁴ afirma Hongman Kim.

En la ancestral cultura china, las fuerzas de la naturaleza siempre tienen efecto como pares de opuestos. A partir del *yin-yang*, surgen los elementos bipolares que conforman la naturaleza, entre los que cabe destacar las dualidades cielo-tierra y montaña-agua. Encontramos así el par de opuestos que presagia el nacimiento del arte paisajístico de *Montaña y Agua*.

Para designar paisaje, la palabra china utilizada era *shanshui*, que literalmente significa *montañas y agua*. *“En la naturaleza los montes forman el esqueleto de la tierra y los arroyos sus arterias”*,⁵⁵ explica Maggie Keswick.

La pintura de *Montaña y Agua*, era una representación del principio de cambio existente en el mundo de la naturaleza y los hombres, y permitía tanto al artista como al observador investigar y comprender las leyes del universo. El artista chino traslada a la representación de paisajes la sensación de dominio de las fuerzas naturales más sutiles como la niebla, la lluvia o el viento.

Según se describe en el ensayo sobre pintura paisajística del maestro del paisaje Kuo Hsi del siglo XI, el agua es *“algo viviente... plena de aspectos vitales. Los cursos de agua son las arterias de una montaña, la hierba y los árboles su cabellera; la niebla y el vaho su tez. Con el agua una montaña cobra vida”*.⁵⁶

⁵⁴ *La historia del agua en el arte asiático. Hongman Kim.*

Catálogo de la 3ª bienal de Valencia. Generalitat Valenciana. Valencia 2005. Pág 28

⁵⁵ *El Arte del Jardín Chino. Maggie Keswick*

Revista el Paseante 20-22. Ed. Siruela. Madrid, 1993. Pág. 54

⁵⁶ RACIONERO, Luís. Textos de estética taoísta. Alianza Editorial, Madrid, 1999, Pág. 72

Según la célebre frase de Confucio: *“El hombre de corazón se encanta con la montaña; el hombre de entendimiento disfruta del agua”*.⁵⁷ A los dos polos del universo corresponden, por tanto, los dos polos de la sensibilidad humana.

Pintar la Montaña y el Agua sería por tanto retratar al hombre, no en su faceta física, sino espiritual. *“Así, la Montaña y el Agua no deben ser tomadas como simples metáforas; encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico que mantienen vínculos orgánicos con el microcosmos que es el hombre”*,⁵⁸ afirma Cheng. Cada una es percibida como un estado continuamente atraído por el otro.

El artista Perejaume, en un bellissimo texto preparatorio de su reciente obra gráfica, entrelaza los fenómenos de la naturaleza y las formas que producen, de modo que a su mirada, piedra y agua, montañas y mar, parecen compartir energías y por tanto danza, ritmo, vida.

“Ciertamente las montañas mueven el viento. Con una prodigalidad irseguible de amplitudes y frecuencias, las montañas mueven y soplan el viento y el viento mueve y sopla las olas. Como si tocasen a correr, el airoso balanceo del agua levanta, sobre la superficie del mar, un vaivén de picos entreseguidos, ondulantes, polimétricos. A veces, con gran relieve, otras veces con aquella plegadísima gracia ondeante que los poetas han llamado “pétalos” o “dedos” o “sonrisa” o “cabrilleo”. Ni falta hace decir que todas estas topografías son libres solo aparentemente. Hay una tanda de bailes que las aguas obedecen con tanta exactitud como las montañas más firmes y ceremoniosas. Si bien lo hacen con muchísima más sucesión de formas en la medida que el mar dobla continuamente su ropa, la ablanda, la sacude, la

⁵⁷ CHENG, François. *Vacío y plenitud.*

Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Pág. 163.

⁵⁸ Op. Cit. Pág. 164

retuerce y la renueva”⁵⁹. Explica el artista, para más tarde concluir: “*El aire, el agua y la tierra son un mismo ritmo rendido*”.⁶⁰

Precisamente el hombre, rindiéndose a la tierra, al aire, al agua, se hace habitante.

En la pintura de paisaje en China, mediante la introducción del vacío en forma de espacio libre, brumas o nubes, se consigue la buscada relación dinámica entre complementarios. Se persigue por tanto representar el devenir, el cambio continuo, el comienzo incesante.

Según se desprende del ensayo de Kuo Hsi sobre paisaje y pintura, la distancia y la mirada lejana, a vista de pájaro, eran las claves para la composición de los cuadros de temática paisajística. El agua, alejada por tanto de su imagen naturalista más próxima, era un elemento configurador del paisaje, relacionado con la percepción del hombre y cercano al concepto global de la existencia del ser humano y el mundo natural que habita.

Los componentes del caudal de agua observados desde cerca y sus innumerables transformaciones eran por tanto impedimentos para la obtención de un paisaje real. De este modo, el arte del *shanshui*, tratará las sensaciones “verdaderas” que el agua genera. Consigue abstraerse de su realidad para representar por medio del pincel aquello que la naturaleza nos transmite.

En numerosas pinturas paisajísticas de China se representan cataratas que descienden desde el abismo de los picos de los montes para crear valles con vapores. Refiriéndose al agua de estos saltos, el pintor del siglo VIII Zhang Yanyuan, afirma que, “*debía pintarse de forma que las pinceladas se interrumpían, sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu*”⁶¹. El pincel, de este modo, se detiene

⁵⁹ PEREJAUME. *Los horizontes y las cinturas*.

Catálogo de la Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 2007. Pág. 7

⁶⁰ Op. Cit. Pág. 18

⁶¹ CHENG, François. *Vacío y plenitud*.

Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Pág. 153.



15. El nacimiento de la primavera. Guo Xi. (1020-1078)
Museo Nacional del Palacio. Taiwan



16. Dragón. Detalle. (Anónimo)

para construir un silencio en el paisaje. Un vacío en el cuadro, preciso para mostrar que el espíritu del agua y su energía se imbrican al aire y al resto de materias. El fluir del agua sufre una ruptura, pero su esencia sigue ininterrumpida. La línea interna de las cosas, su potencial capacidad de ser formadas, debe ser capturada por el espíritu del pintor para trasladar su aliento vital en forma de ritmo preciso, casi caligráfico, al trazo del pincel.

El agua, ente vivo, no se puede ya disociar de los montes, como podemos apreciar en la obra de Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig.15).

Según comentábamos anteriormente, el dragón, como representación simbólica de las diferentes energías que existen en el Universo, *Ch'i*, tendrá gran importancia en la historia de la cultura china. El culto al dragón (fig.16), predomina en el arte del Viento-Agua (geomancia *feng-shui*), donde el agua, no solo dará forma física a montes y valles, sino que fluirá por la tierra transmitiendo dicha energía.

A partir del agua que fluye por la superficie en forma de caudales, ríos y charcas, surgen los dragones, que se elevan en el aire de un modo similar al agua que se evapora. Sin solución de continuidad con el líquido.

El viento distribuye el vapor de agua en forma de nubes, las cuales toman forma de dragones en el aire, se consolidan y finalmente se precipitan y dan lluvia a los montes que son los lugares utilizados tradicionalmente como su guarida. Las nubes, según afirma el pintor de la dinastía Song, Mi Fu, “*son una recapitulación del paisaje, pues en su inasible vacío vemos muchos rasgos de montañas y métodos de agua disimulados*”.⁶² En ellas habitan los dragones siempre sugeridos pero en ningún caso percibidos por completo.

“*Los dragones, no son sólo el espíritu vivo, sino también la forma de colaboración entre el viento y el agua. El viento (feng), transporta a los dragones del agua (shui), a lo alto, con el fin de crear formas exóticas nubes, y a continuación desplazarse hacia el interior para liberar sus lluvias*

⁶² CHENG, François. *Vacío y plenitud*.

Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Pág. 168.

fertilizantes. Todo ello revela un conocimiento sistemático de conexión entre la evaporación, la formación de nubes y la precipitación de la lluvia, lo cual afecta al paisaje”⁶³, explica Hongman Kim.

“*...el dragón, en definitiva, es un relámpago, es la mitificación de cualquier torbellino energético, de aire o de agua. Son imágenes que aparecen junto a las aguas, o entre las aguas, o entre las ondas, o entre los vientos, el aire, las turbulencias*”⁶⁴, escribe Ángel González

La íntima relación con la naturaleza existente en religiones como shintoísmo en Japón o taoísmo en China, facilitó la aparición del símbolo y la identificación de nuestros anhelos y creencias con la naturaleza. Su representación, buscando la comprensión de las energías que por ella fluyen, y entre ellas el agua, acercaba al hombre a su potencial creativo. El agua, a nuestra observación y posterior reflexión es considerada materia con que crear.

Hablar del agua y de la energía que genera es hablar del hombre, su percepción y sensaciones. Aunque el hombre no este “figurativamente” representado en una pintura, no por ello se halla ausente, se encuentra presente en la naturaleza soñada o vivida. “*Pintar un paisaje es retratar al hombre (...), un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo*”,⁶⁵ explica Cheng. Los fenómenos físicos en que ella es protagonista tendrán reflejo en nuestro modo de sentir la realidad, y la relación con la naturaleza se plantea así desde la armonía del ser humano y su entorno.

⁶³ Op. Cit. Pág. 34

⁶⁴ NAVARRO BALDEWEG, Juan. Catálogo de Exposición en el IVAM Centre del Carme. Mayo-Julio 1999. Generalitat Valenciana. 1999. Pág. 44

⁶⁵ CHENG, François. *Vacío y plenitud*.

Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Pág. 239.

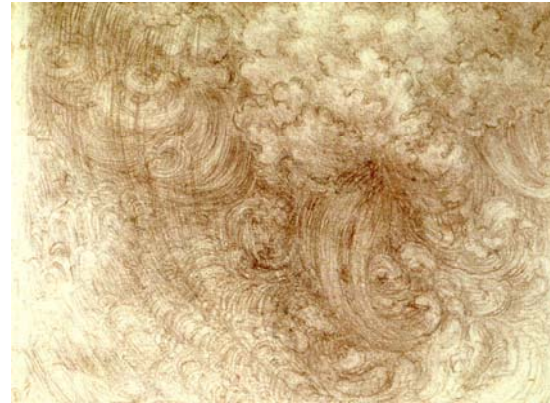
Entender la naturaleza que nos rodea desde la descomposición de las variables de energía que en ella se producen, como hace Le Corbusier en el *Poema del ángulo recto*, emplear mecanismos expresivos diferentes para mostrarlas, y asignarles una forma imaginaria, dará lugar a varios aspectos que debemos tener en cuenta para la comprensión de los espacios de agua.

Descomponer en **variables** la naturaleza, hace que queden patentes los vínculos energéticos que hay entre las cosas que pueblan el espacio. El espíritu del aire y el agua, fluidos que se ciñen a las cosas para mostrarse en muchos casos más como efecto que con su presencia real.

La representación de las diferentes energías naturales es fácilmente observable en las escenas del *ukiyo-e* características del siglo XVII en Japón, como más adelante veremos al analizar las diferentes formas que adopta el agua. El estudio pormenorizado de los fenómenos de la naturaleza, su tiempo, su luz y la relación con el ser humano quedan patentes en la mayoría de sus grabados. Se trataba de hacer “*que se vea lo que normalmente no se ve*”,⁶⁶ como afirma Enrique Granell. El agua y la energía contenida en el mundo es representada en sus diferentes estados con gran minuciosidad. Se muestran las diferentes variables que componen la naturaleza en un instante determinado de una escena específica de la vida cotidiana.

En sus dibujos, Leonardo da Vinci representaba con enorme agilidad las estructuras complejas y volátiles de nuestra naturaleza. En ellas pasaba revista a los denominados *retrosi* (contracorrientes) y los vórtices de energía (figs.17 y 18). Llegaría incluso a acuñar el término *acqua panniculata*,⁶⁷ agua rugosa o arrugada, para nombrar a las aguas agitadas.

Leonardo, en los últimos años de su carrera, meditará sobre el poder mágico que permite al pintor atrapar los inefables y fugaces efectos de la naturaleza en



17 *Diluvio sobre el mar. ¿1515?*
Leonardo Da Vinci.
Castillo de Windsor



18 *Estudios de agua.*
1510-13. Leonardo Da Vinci.
Castillo de Windsor

⁶⁶ *Una caja de botones en un cruce de caminos. Enrique Granell*
NAVARRO BALDEWEG, Juan. IVAM Centre del Carme.
Generalitat Valenciana. 1999. Pág. 19

⁶⁷ NICHOLL, Charles, Leonardo. *El vuelo de la mente.*
Editorial Taurus, Madrid, 2005. Pág. 484

su versión más violenta. No en vano fue comparado en diversos poemas laudatorios con Apeles, el celebre pintor griego de quien se decía que “era capaz de representar aquello que no puede ser representado”.⁶⁸

Entre sus notas de principios de 1490 encontramos un pasaje titulado “Como representar una tempestad”: “Primero debes mostrar las nubes desperdigadas y hechas jirones a impulsos del viento, mezcladas con arenas de la costa, hojas ramas y muchos otros objetos ligeros que vuelan por y todas partes... mientras los vientos arrojan espuma marina y una atmósfera tormentosa hace que el aire cobre la apariencia de una densa bruma que todo lo sofoca”.⁶⁹

En sus descripciones se advierte la actividad de unas corrientes y unos vectores de fuerza que arrastran diversos materiales. Su presencia hace de indicador de energía. Por ellos se hace visible la tormenta, muestran aquello que normalmente se oculta a nuestros ojos.

En sus “dibujos de diluvios”, pertenecientes a sus últimas obras maestras, Leonardo realizó una serie de diez dibujos al carboncillo en que los trazos se enroscan unos a otros creando vertiginosos vórtices de energía y túneles centrífugos de agua. En ellos intentará comprender la tormenta, dibujar su anatomía, y con ello mostrar lo invisible, mostrar las cualidades que emergen de las cosas, en definitiva, su aura.⁷⁰

El hecho de asignar formas o significados imaginarios a las variables y energías de la naturaleza, dará lugar al **símbolo**⁷¹ como representación de la realidad. Dicha representación hará que nuestras emociones sean transformadas. El símbolo será por tanto vehículo transportador de nuestra emoción.

⁶⁸ Op. Cit. Pág. 533

⁶⁹ Op. Cit. Pág. 533

⁷⁰ *Aura: Hábito, aliento, soplo / Halo que algunos dicen percibir alrededor de diversos cuerpos.* Diccionario de la Lengua española, Real Academia Española, Madrid, 2001

⁷¹ *Símbolo: Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. / Forma artística que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.*

Diccionario de la Lengua española, Real Academia Española, Madrid, 2001

“El símbolo desempeña un papel considerable en la vida de la humanidad. Gracias a los símbolos el mundo se hace “transparente”, susceptible de mostrar la trascendencia”,⁷² afirma Mircea Eliade. “Las aguas simbolizan la suma universal de virtualidades, son fons et origo, deposito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación”, explica a continuación.

El símbolo hace visible aquello que no se ve, nos enseña por tanto a ver.

De este modo, el simbolismo de las aguas tendrá relación tanto con la muerte como con el renacer. Principio, final y constante transformación y regeneración. La inmersión propone un final, o al menos el comienzo de éste, la disolución de las formas. Por el contrario, la emersión plantea el origen de la forma, una suerte de nacimiento. Las aguas, gracias a su naturaleza, mostrarán la trascendencia de uno u otro modo, dependiendo del contexto en que se encuentre.

Para el hombre de ideas religiosas su naturaleza nunca es exclusivamente “natural”. Llevará implícito un valor trascendente. Al contemplar el mundo, el hombre descubrirá las múltiples representaciones que tiene aquello que considera sagrado. El mundo será así considerado como una obra divina que conserva siempre cierta transparencia, e ira desvelando espontáneamente y poco a poco, los múltiples aspectos de lo sagrado.

En el grabado denominado *Ola en alta mar en Kanagawa* (fig.19), perteneciente a la serie *Treinta y seis vistas del Fuji*, el artista Katsushika Hokusai muestra el momento paralizado en que una inmensa ola esta a punto de romper sobre dos embarcaciones.

Sorprende lo minucioso de su representación pues en la descomposición de la ola en pequeños rizos y gotas de espuma se muestra el instante, el tiempo se congela. Sorprende asimismo la dimensión de ésta. La naturaleza con su energía nos sobrepasa y se impone. La relación formal que existe entre el

⁷² ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Paidós, Barcelona. 1998. Pág.97

sagrado y expectante monte Fuji con las olas, especialmente con la situada en primer plano, aparentando ser apenas una más, la hace pertenecer al mundo de las fuerzas naturales relativas al mar y sus aguas. De este modo, las fuerzas de la naturaleza se hermanan mostrando su poder y superioridad. A su merced, el hombre.

El agua unifica las formas, es energía vital, símbolo del devenir del cual no podemos escapar.

El lugar- ambiente de la novela de Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, no es descriptivo, aunque tenga el fondo implícito del paisaje de León. El espacio narrativo del texto es simbólico. Aldea, montaña y lago representan los tres símbolos de la novela. La Aldea como realidad intrahistórica se encuentra frente a la dualidad lago y montaña que representa la dicotomía dialéctica entre la fe y la duda personificadas en la figura del protagonista.⁷³

La naturaleza circundante en que se desarrolla la vida del hombre es aquí utilizada como reflejo de nuestros anhelos, pasiones y temores, en definitiva, de nuestra vida interior.

La representación del resto de fenómenos naturales en la novela estará íntimamente relacionada con la dualidad montaña-lago. Así, la nieve, gran niveladora, elemento que acerca lo recto a lo curvo, debe caer en la tierra para mantenerse, pues en el lago se disuelve al entrar en contacto con su superficie. El misterio de la nieve es aquí el misterio de la fe.⁷⁴ La población de Valverde de Lucena, colgada como un broche entre el lago y la montaña, representa toda una colectividad situada entre la fe y la duda, mantenida por la fe de San Manuel Bueno.

Unamuno introduce otra Valverde de Lucena sumergida en el lago. En la novela descubriremos que se trata de la conciencia del protagonista, y su escondida duda sobre su fe.

⁷³ UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno mártir*.

Ediciones Cátedra. Madrid. 1992. Pág. 71

⁷⁴ Op. Cit. Pág. 73



19 *Ola en alta mar en Kanagawa.*

Katsushika Hokusai. 1831-1834. *36 Vistas del Monte Fuji*



20 *Metamorfosis de Narciso.* Salvador Dalí. Tate Gallery

El territorio conformado por el agua y su “acuosidad” le sirven a Unamuno para retratar lo más íntimo de la condición humana.

•

Como hemos podido comprobar a lo largo de los diversos ejemplos mostrados, la emoción abre el camino a la **ensoñación**, que dará paso al análisis para facilitar la posterior creación.

Gaston Bachelard considera la ensoñación predecesora de toda belleza, una belleza que inspirará la poesía.

“Cerca de las aguas, de sus flores, he comprendido que la ensoñación es un universo en emanación. Un hálito oloroso que sale de sus cosas por medio de un soñador”,⁷⁵ afirma.

Dalí, en su cuadro *Metamorfosis de Narciso* (fig.20), muestra cómo de un “sueño profundo”, así podríamos considerar la imagen reflejada de Narciso en el espesor de agua del estanque, puede llegar a crearse la flor que representa la belleza. Del fondo de las aguas, de su energía contenida, puede llegar a brotar cualquier ilusión. “Bastaría con meter ahí las manos para que aparezca un dragón, para cogerlo y tirar de él por la cabeza”,⁷⁶ explica Ángel González.

En este cuadro encontramos las materias agua y luz imbricadas construyendo un reflejo. El sueño del artista es el encargado de darle forma autónoma, de hacerlo sólido, de encontrar la medusa, animal que parece la forma pura de la energía del mismo agua, en su interior. De saber ver y sacar de ella su dragón.

“El ser que del agua sale es un reflejo que poco a poco se materializa, es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser imagen”,⁷⁷ explica Gaston

⁷⁵ BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*.

Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1998. Pág. 17

⁷⁶ *Todo lo verdadero es invisible*. Ángel González

NAVARRO BALDEWEG, Juan, Catálogo de Exposición en el IVAM Centre del Carme. Mayo-Julio 1999. Generalitat Valenciana. 1999. Pág. 53

⁷⁷ BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*.

Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1998. Pág. 59

Bachelard. El reflejo será así la expresión de un nuevo mundo invertido que, pasando a ser tan real como lo reflejado, transforma la realidad que percibimos. El agua en que Narciso contempla su reflejo, “*extremadamente clara, que jamás había sido enturbiada...*”,⁷⁸ según explica Ovidio, era tan transparente que “*poco a poco Narciso fue tomando los colores finísimos de esas manzanas de su entorno, coloradas por un lado, blanquecinas y doradas por otro (...)* La metamorfosis duró escasos minutos. Al cabo de ellos, de Narciso no quedaba sino una rosa hermosísima, al borde de las aguas, que se seguía contemplando en el espejo sutilísimo”, concluye.

En el cuadro de Dalí, su reflejo complementa su cuerpo para llegar a transformarse en la figura situada a la derecha. Se trata de una mano que nace de la orilla y ofrece un huevo, símbolo del principio vital. De él brota una flor. La realidad, nuestra percepción y nuestros sentidos quedan así transformados. Desde entonces el estanque hace desaparecer el suelo, para en su profundidad, construir una nueva realidad.

El agua, es como veíamos, en esencia creadora de formas.

“La vida es forma, y la forma es el modo en que acontece la vida. Los vínculos que unen entre sí las formas en la naturaleza no pueden consistir en una pura contingencia y lo que llamamos vida natural podría considerarse una conexión necesaria entre las diversas formas, formas sin las cuales no existiría. Lo mismo ocurre con el arte. Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo”,⁷⁹ afirma Henry Focillon.

Las formas de la naturaleza y las diferentes relaciones planteadas entre ellas, gracias a nuestra ensoñación, penetrarán en el **espacio del arte** y engendrarán valores completamente inéditos.

⁷⁸ OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*.

Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid. 1988. Pág. 61

⁷⁹ FOCILLON, Henry. *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*. Xarait Ediciones. Madrid. 1983. Pág.10

La reflexión sobre nuestra percepción de la naturaleza dotará así de nuevo significado a las formas de siempre.

Iremos profundizando en el estudio del uso del agua como materia artística y simbólica y las relaciones formales que establece con el espacio, y ahondaremos en su uso creativo a través de ejemplos que pauten nuestro viaje.

Trataremos nombrar al agua, aprehendiendo así sus atributos y potenciales formas. Para ello, como primer paso, se propone una clasificación que parta de su recorrido por nuestro planeta debido principalmente a la gravedad, en definitiva **una clasificación natural**.

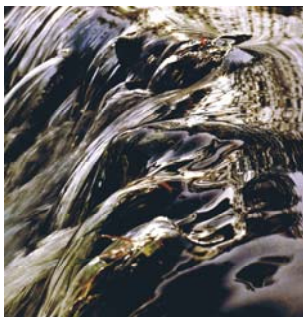
El agua, recorriendo su Ciclo, irá encontrando a su paso la arquitectura. De este modo los conceptos irán desgranándose y facilitándonos el análisis de los espacios escogidos.

LAS FORMAS DEL AGUA. UNA CLASIFICACIÓN NATURAL

Nombrando al agua, sus caminos y el encuentro con otras materias, se definen los espacios de los que ella es componente fundamental.

Como veíamos, el agua da forma a la naturaleza. El hombre, al pertenecer a ella y aceptar sus leyes, definirá la arquitectura de acuerdo a sus necesidades vitales como reacción ante lo que le rodea. Se genera así una relación de dependencia respecto de las variables naturales basada en la gradación de su presencia y su control.

El agua, definiendo espacios crea formas, y haciéndolo, se nombra. Toda forma de agua habitará alguno de los momentos de su incesante devenir denominado ciclo. Analizando por tanto dicho **devenir**, podremos realizar una clasificación de sus formas. Dependiendo del movimiento y su modo de relacionarse con las materias que conforman su entorno, distinguiremos entre aguas, fluyente, horizontal y ausente.



23

- **Agua aérea, fluyente.**

*“Cae la lluvia. El horizonte en torno,
Como un inmenso caracol se encierra
bajo su concha neblinosa. Cae la lluvia
y su compacta mentira difumina todo límite.
Si cada gota es transparente ¿cómo
el total es opaco?*

(...)

*Las gotas insistiendo sobre los charcos, como
si se ensañaran con nuestra derrota.*

*Las gotas, empapando
la voluntad, reblandeciendo el orden.*

(...)

*Prosigue el aguacero. No hay salida”*⁸⁰

Rafael Guillén

Desde el primer momento de existencia, el agua, debido a la gravedad, buscará la horizontal. En esta búsqueda encuentra el mundo.

Desde el primer instante, el agua se ceñirá a lo circundante llegando a formar parte suya. El agua disuelve y se disuelve en su entorno. ¿Acaso no son las nubes aire y agua por igual?

El agua vertical lo es debido al encuentro, con el aire primero, con la tierra más tarde. El agua, siendo lluvia, comienza en el aire.

*“La nube tiene una cierta proximidad conceptual con la matriz. Es el lugar de la gestación, la criatura se llama lluvia”*⁸¹ explica Joaquín Araujo.

⁸⁰ *Los himnos de la lluvia*. Incluida en *Tercer gesto* (1965-1966)

GUILLÉN, Rafael. *Poesía Completa*.

Ediciones A. Ubago, S.L. Tomo II. Granada. 1988. Pág. 205

Debido a la lluvia, como bien expresa el poeta Rafael Guillén, nuestro **horizonte** se acerca y la atmósfera se modifica reblandeciéndose. El espacio alrededor nuestro, al arroparnos, se hará íntimo (fig.21). La nube cercana que nos envuelve, denominada niebla, hará que la luz al multiplicarse en el agua atmosférica sea difusa e invada el ambiente. El agua y la **luz**, uniendo sus atributos, construyen así un paisaje en que los límites de la materia desaparezcan en su indefinición. Se encuentran al igual que el agua en constante transformación. Dicha atmósfera, pone de relieve el misterio de la naturaleza que habitamos y parece estar más cerca de lo sublime. El ser humano encontrará, de este modo gracias al agua, un sentimiento de trascendencia.

El pintor Utagawa Hiroshige (1797-1898) será uno de los principales representantes de las denominadas escenas del *ukiyo-e* o *estampas del mundo que fluye*.

En el grabado llamado *Atardecer lloviendo en Karasaki*⁸² (fig.22), la lluvia se dibuja como líneas que atraviesan el espacio modificando su luz y aunando la diversidad formal de las copas de los pinos al difuminar su contorno.

La materia se ofrece a la lluvia e interponiéndose en su camino generará las más variadas formas y texturas. El agua, a su paso vertical, irá tejiendo las materias e hilvanando nuestras sensaciones. Podremos así nombrar la lluvia gracias a aquello que encuentra a su paso. Por el encuentro se hace patente. El golpeteo incesante de las gotas en el charco lo demuestra.

“Yo vengo de un lugar donde el paisaje en definitiva no se ve si no lo enciende la lluvia. La lluvia es el primer borrador del mundo, de un mundo preñado de infinitas formas ínfimas, prismas, rombos, triángulos, riada cegadora de luz y de materia, caleidoscopio de lo no visible”,⁸³ afirma José Ángel Valente recogiendo así el potencial formal que acompaña a dicho fenómeno.



22 *Lluvia al atardecer en un pinar de Karasaki*

Utagawa Hiroshige

Serie de ocho vistas en la provincia Omi

⁸¹ ARAUJO, Joaquín. *Las edades del agua*. Espasa Calpe. Madrid. 2000

⁸² HIROSHIGE. *De las series Ocho vistas de la provincia de Omi*. 1834. Catalogo de exposición Hiroshige. Royal Academy of Arts. Londres. 1997

⁸³ *Lluvia*

VALENTE, José Ángel. *Elogio del calígrafo*.

Galaxia Gutemberg. Circulo de lectores. Barcelona 2002. Pág. 17

La arquitectura habla del agua aérea vertical mediante su volumen, mostrándonos la huella de la fuerza de la lluvia. El grado de inclinación de sus cubiertas ha tenido a lo largo de la historia relación directa con la magnitud de la defensa que el hombre debía buscar para cobijarse. El vuelo de los elementos horizontales en fachada es asimismo índice de la protección del agua, en definitiva de su control.

En lugares muy lluviosos, donde la dificultad estriba precisamente en dicho control, la arquitectura es guarida, soportal, búsqueda de lo seco. La lluvia envuelve los volúmenes cualificándolos, difumina sus precisos límites haciendo que estos se prolonguen en sus hilos, en sus salpicaduras, en la luz que el agua propone.

Apollinaire representa esas líneas que atan el espacio. En su caligrama *Llueve*⁸⁴ sinuosos lazos verticales tejen el espacio de sensaciones.

La arquitectura, será así la parte visible de la energía desplegada por la lluvia, esté esta o no.

La tierra, interponiéndose en el camino de la lluvia, filtrándola y almacenándola, se apropia de su agua. Dejándola de nuevo correr, a nuestros ojos, vuelve a ser madre. Crea así lugares de una magia especial asociados al misterio de la vida y la creación.

El agua generará así un lugar. Cualificándolo elimina su anonimato, lo nombra. El manantial, nacimiento de las aguas, muestra por primera vez el agua al mundo y con ello le ofrece su luz (fig.23). Nos recuerda que el agua también

⁸⁴ *Llueve*

*Llueven voces femeninas como si hasta en el recuerdo estuvieran muertas
también vosotras lloveis encuentros maravillosos de mi vida oh gotitas
y esas nubes rebeldes se ponen a relinchar un universo de ciudades auriculares
escucha como llueve mientras el lamento y el desdén lloran una antigua música
escucha caer los hilos que te retienen arriba y abajo*

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1987. Pág. 127

nace de la tierra. Entendemos que ésta, en continuo movimiento y transformación, nacerá a cada momento.

El agua mana. Desde el preciso instante de su nacimiento terreno busca su discurrir. Busca su camino, y escurriendo, va creando lugares. Construirá caminos de agua que modifican el paisaje. El agua va progresivamente dibujando el tiempo en el resto de materias. Va asumiendo las características de aquello que disuelve. Va perteneciendo al entorno al punto de no poder dissociarse de él. El discurrir del agua modifica el paisaje de tal modo, que incluso en su ausencia se muestra con más rotundidad. El lecho seco de un río, la forma adquirida por sus cantos o la erosión de sus bordes constituyen ejemplos de su poder transformador. Su impronta en el paisaje y el modo de modelarlo muestran *su* tiempo. El territorio adoptará así la geometría natural que el agua a lo largo del tiempo le otorga. Observándolos seremos conscientes de su paso así como del potencial del agua como creadora de formas nuevas y texturas y sombras fascinantes.

Entre lo sugerido por el manantial esta sin duda la vida y por tanto la alegría. “¿*Quien ha visto una fuente triste, enfadada, cansada o perezosa?*”,⁸⁵ se pregunta Joaquín Araujo. Quizás por eso el hombre creará lugares en torno al nacimiento terreno del agua y su inmediato discurrir. Lugares en muchas ocasiones cargados de simbolismo.

La *Fuente de los Cuatro Ríos* (fig.24), diseñada y construida entre 1647 y 1651 por Gian Lorenzo Bernini en la *Piazza Navona* en Roma, muestra el repentino brotar de una energía escondida en las entrañas de la tierra. El agua escapa literalmente por los intersticios que la piedra libera, mostrando tanto el peso de la materia como la adaptabilidad formal del líquido. La fuente es origen y así quedaba patente en los días en que se celebraban naumaquias. La plaza era “mar” y por tanto final de recorrido del agua que de su centro brotaba.

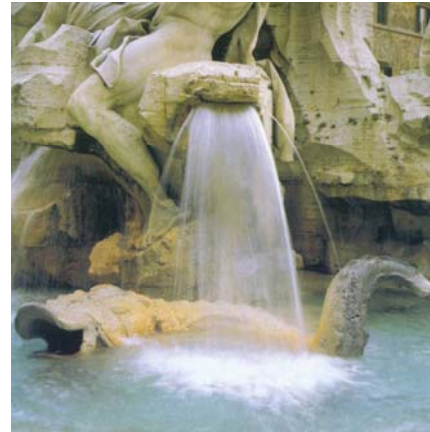
⁸⁵ ARAUJO, Joaquín, *Las edades del agua*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, Pag. 15

Brotar y discurrir irán siempre íntimamente unidos. León Battista Alberti en *De re aedificatoria* da instrucciones para el diseño de jardines. “A su través debía discurrir una corriente de agua que debía brotar, inesperadamente, para así parecer natural, desde una gruta”.⁸⁶ Claro ejemplo de la relación que establece con el espacio el agua que mana y discurre es la Villa Lante, atribuida a Giacomo da Vignola y realizada en 1566 en Bagnaia. Se trata de una combinación de fuentes y canales concebidos como entramado líquido entre la Villa y sus jardines. De su gruta mana el agua que a continuación cae por el eje central del jardín a modo de columna vertebral uniendo los diferentes espacios mediante su luz y sonido. Incluso a modo de pequeño regato, pasará junto a los comensales que podrán lavar sus manos y recoger fruta fresca de su curso (fig.25). Su fluir alimenta así la idea de que el agua es vida pautada y ofrece su tiempo al espacio que la acoge.

Estas creaciones del hombre no hacen sino trasladar a la escala humana aquello que ya existe en la naturaleza. Ya Le Corbusier nos mostraba como ríos y canales dan vida al territorio y enlazan sus espacios como si de venas y arterias se tratase.

En los espacios del hombre, será tan importante el escurrir del agua, por las cubiertas, por los paramentos verticales de los edificios, por las calles y las plazas de nuestras ciudades, que su control será fundamental en la generación de texturas y sensaciones.

Luz y agua dibujarán el tiempo en dichos espacios. La coincidencia de las sombras motivadas por ambas realzará la forma del edificio y hará del tiempo cualidad principal de los espacios de agua.



24 Fuente de los cuatro ríos. Roma
Bernini



25 Villa Lante. Bagnaia
Vignola.

⁸⁶ MOORE, Charles W. + LIDZ, Jane. *Water + Architecture*.
Thames and Hudson, London 1994, Pág. 77

- **Agua horizontal**

*Tesoro estable y a Minerva templo,
Masa de calma y visible reserva,
Agua parpadeante, Ojo que guardas
Bajo un velo de llama tanto sueño,
¡Oh, mi silencio! En el alma edificio,
Mas cima de oro con mil tejas, Techo.*⁸⁷

Paul Valéry

El agua siempre tiende a la horizontal, calma, que no quietud. Ese es su verdadero **límite**. El límite del territorio más vasto que el agua puede configurar, el mar, es a nuestra mirada horizonte. Horizontal perseguida por el agua. Encuentro lineal de materias. Agua y aire.

Agua horizontal es sinónimo de final de escorrentía. En el ciclo del agua, etapa anterior al ascenso de nuevo a los cielos. El mar, imagen de lo horizontal y quieto en muchos casos, se encuentra en continuo, y generalmente calmado, movimiento.

“Si una gota de agua cae en el mar cuando está sereno, se sigue necesariamente que toda la superficie del mar se levanta de un modo imperceptible, pudiéndose comprobar que el agua no puede condensarse en si misma como el aire”,⁸⁸ escribe Leonardo da Vinci.

Mar y lluvia, vertical y horizontal, se encuentran unidos en el tiempo. La lluvia, en palabras de Argullol “*memoria del mar*”,⁸⁹ nos recuerda la existencia del ciclo en que nos insertamos.

⁸⁷ III. Fragmento

VALÉRY, Paul. *El cementerio marino*. Alianza editorial. Madrid. 2002. Pág. 31

⁸⁸ DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*. Edimat libros. Madrid 1999. Pág. 228

⁸⁹ ARGULLOL, Rafael. *Breviario de la Aurora*.



26 De la serie *Visiones del paisaje*. 1970-1980. Shoji Ueda

El agua construye el plano horizontal de mayor perfección existente en la Tierra. Es nombrada como nivel universal, y marcándolo, construye.

Vitruvio en sus *Diez libros de la Arquitectura*, ya nos describe el *Chorobates*, antiguo nivel de agua⁹⁰. En su parte superior, un pequeño orificio central contenía la búsqueda horizontalidad del líquido, guía horizontal de futuros espacios.

Editorial Acanalado. Barcelona 2006. Pág. 73

⁹⁰ VITRUBIO, Marco Lucio. *Los diez libros de Arquitectura*.

Editorial Iberia. Barcelona. 1985. Pág. 214

El agua es referencia a pesar de Arquímedes, que afirmará que por medio de esta no se puede obtener con precisión un nivel verdadero. Según él, el agua no mantiene perfectamente la línea recta necesaria para nivelar bien, puesto que tiene “una figura esférica cuyo centro es el mismo de la tierra”.⁹¹

El mar, final del ciclo y simbólica muerte del resto de las aguas del planeta muestra su, aparentemente inmóvil, horizonte al paso de la luz y el aire, que generan a cada instante una nueva impresión de sus aguas.

El fotógrafo japonés Shoji Ueda captura en sus imágenes monocromas la levedad del movimiento horizontal de los límites del agua con el aire o la luz (fig.26).

Tomando como referencia la misma Tierra, consideramos el horizonte horizontal y el agua nivel. En las costas se da uno de los espacios más apasionantes que el agua produce en su encuentro con la topografía. El creado por el movimiento de las mareas y su **límite horizontal variable**. Este espacio híbrido, unas veces agua y tierra, otras tierra y aire, representa la imbricación de las materias.

La variabilidad del espesor es mostrado por los límites creados por el flujo y reflujo marinos en lo sólido (fig.27). El **tiempo** y su devenir se hacen patentes a través de sus marcas. Aparece un nuevo espacio en que el agua, de nuevo, dibuja el tiempo, una franja cíclica hace que la transición del agua a lo seco sea gradual (fig.28).

En ocasiones, la transformación de lo sólido en **pasta**,⁹² hace que quede patente el dibujo de la velocidad de los fluidos por la decantación de sus contenidos (fig.29). Se construyen así amplias extensiones húmedas cercanas al agua del mar. Se crea un dominio ambiguo, donde lo sólido y lo líquido van ofreciéndose, que tiene su máximo exponente en el caso de las desembocaduras de los cursos fluviales donde el agua, mestiza, no sabe si aún es dulce.



27 Rías. Límite variable



28 Marea. Tiempo. Sanlúcar de Barrameda



29 Desembocadura del río Markarflót. Islandia
(f: Yann Arthus-Bertrand)

⁹¹ Op. Cit. Pág. 215

⁹² Pasta: Masa hecha de una o varias sustancias machacadas.
Diccionario de la Lengua Española

La superficie del agua, horizontal, luminosa, cambiante no hace sino limitar un espesor, una **profundidad** de agua (fig.30).

“...en el medio fluido que recorría el Nautilus, el resplandor luminoso se producía en el seno mismo de las aguas. No era ya aquella una masa de agua luminosa: era luz líquida...”,⁹³ relata Julio Verne, mostrándonos el espesor líquido marino.

En el espacio de la profundidad, la masa fluida del agua sustituye al aire. Bajo el agua el aire es gota. Bajo el agua la luz es líquida.

El encuentro de aire y agua, en su incesante búsqueda de la horizontal, generará innumerables *intersecciones*.⁹⁴ Incluso, según, llegarán a confundirse: “*El sol aún no se había alzado. Solo los leves pliegues, como los de un paño algo arrugado, permitían distinguir el mar del cielo*”,⁹⁵ escribe Virginia Woolf.

La quietud de la superficie del agua, aquello a lo que tiende, generará la realidad más perfecta creada por la luz, el **reflejo**, que será antesala de las aguas aérea y vertical (fig.31). Sin cesar, el ciclo comienza.

⁹³ VERNE, Julio. 20.000 leguas de viaje submarino.

Versión en pdf. www.elaleph.com. Pág 97

⁹⁴ “*Más allá de ser un concepto geométrico o matemático, una intersección es un encuentro, un ajuste, el aviso de una ligadura que, entre infinitas posibles, se ha hecho única e irrepetible.*”

MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis. Intersecciones.

Editorial Rueda S.L. Madrid. 2004. Pág. 7

⁹⁵ WOOLF, Virginia. Las Olas. Lumen y Tusquets editores. Barcelona 2003. Pág. 9



30 Lago. 1959
(f. Shoji Ueda)

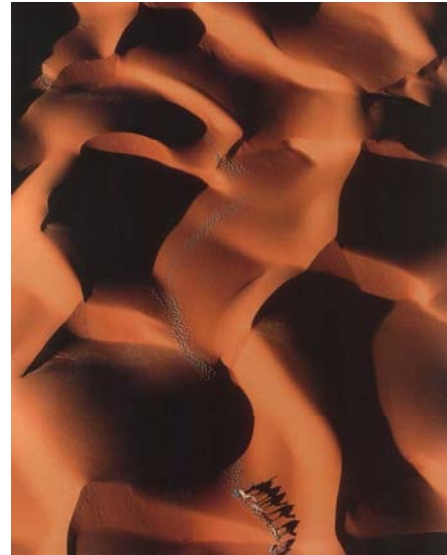


31 Ródano
(f. Yann Arthus-Bertrand)

- **Agua ausente.**

El desierto es agua **ausente** (fig.32). Para el ser humano es agua anhelada. El agua, más que nunca es aquí creadora de paisaje. Un paisaje frágil y expuesto. Apenas una topografía. La escasa aparición del agua genera formas por contraste. En lo seco, por su poder erosivo, en lo húmedo por el valor de lo escaso y vital. La sequedad del desierto encuentra así en la humedad su par incompleto. Aquí, el agua reafirma constantemente su ausencia, no en vano el desierto es espejismo, reflejo de cielo, inconsciente melancolía de lo húmedo, nostalgia de mar.

El agua en el desierto tiene necesidad de *Ser*, de hecho, apenas *Es*. En numerosas ocasiones ni siquiera se nos muestra, de ahí su incalculable valor. Intuimos su rastro en forma de vegetación. Se encuentra guardada, debemos buscarla bajo tierra, es un agua **atesorada**. No en vano es la principal creadora del paraíso. El agua, como tesoro, es un agua que guarda el misterio de lo aparentemente inmóvil. La tierra, celosa guardiana del tesoro la mantiene oscura, quieta, ciega. Será precisamente la mano del hombre, la que sacándola a la **luz** la otorgue el valor de la presencia. Haciéndola participe del espacio, hará de ella un agua viva, capaz de crear un lugar. El agua será así un agua nombrada. El hombre definirá sus **límites**, su **profundidad**, y lo que es más importante, llegará a dotarla de capacidad de **reflejar**. Por el reflejo, el agua se relacionará con el mundo, lo mirará.



32 Nouakchott. Mauritania
Yann Arthus-Bertrand

*En el agua hay un reflejo
Es alguien que va de viaje* ⁹⁶

Taneda Santôka

⁹⁶ SANTOKA, Taneda. *El monje desnudo. 100 haikus*. Miraguano ediciones. Madrid. 2006. Pág. 45

El reflejo que Santôka ve en el agua es, aunque no se diga expresamente, el suyo propio; es él quién va de viaje. Se mira, sin embargo a sí mismo como alguien ajeno. Se ve a sí mismo desde fuera. No se reconoce.

Se trata tan sólo de un reflejo, una imagen en el agua, una forma de agua en el agua. Algo que se mueve sin estar vivo. Santôka nos da a entender que en esa imagen sobre la superficie del agua esta viendo su alma⁹⁷. Es precisamente su alma la que flota sobre el líquido.

Por el reflejo, el agua, complementando aquello que mira, construirá una nueva realidad.

•

El hombre aunará o mezclara los diferentes tipos de agua definidos para, usados como material de construcción, modificar el espacio y emocionar.

Toda el agua del mundo, debido a la emoción, puede venir a nuestra mente gracias a una mínima presencia del líquido

En el delicado texto de Italo Calvino *Los mil jardines* queda perfectamente representada esta emoción generada por los diferentes espacios de agua:

*“Un templo cerca de Osaka tenía una vista maravillosa sobre el mar. El maestro de té Sen no Rikyú hizo plantar dos setos que ocultaban totalmente el paisaje, y al lado mando colocar una pileta de piedra. Solo cuando el visitante se inclinaba para tomar agua en el hueco de las manos, su mirada encontraba la mirilla oblicua entre los dos setos, y se le abría la vista al mar ilimitado”.*⁹⁸

La ceremonia del té era una experiencia sencilla pero de una gran profundidad. Consolidada en Japón a finales del siglo XVI durante el periodo Momoyama, dio lugar a un tipo de espacio y jardín de gran sensibilidad.

Antes de entrar en el cenador del té, el invitado debía lavarse las manos y enjuagarse la boca en una pila de agua. Dicha ablución tenía más un sentido

religioso que una función practica. Allí se purificaba de todas las preocupaciones e impurezas espirituales que nos acompañan en la vida diaria.

La pila con agua, denominada *tsukubai*, literalmente “lugar donde arrodillarse”, se encontraba situada generalmente en una especie de hondonada a la entrada, de modo que efectivamente obligaba a agacharnos o incluso arrodillarnos para la ablución. Esta hondonada recibía el nombre de *mar*.⁹⁹

Italo Calvino finaliza el texto explicándonos aquel espacio:

“La idea de Rikyu probablemente era esta: al inclinarse sobre la pileta y ver la propia imagen achicada en el limitado espejo de agua, el hombre consideraba la propia pequeñez; después, apenas alzaba la cara para beber de la mano, lo capturaba el resplandor de la inmensidad marina, y cobraba conciencia de que era parte del universo infinito. Pero son cosas que cuando se las quiere explicar demasiado se malogran; a quien le interrogaba sobre el porqué del seto, Rikyu se limitaba a citar los versos del poeta Sogi:

*Aquí un poco de agua.
Allí, entre los árboles,
¡El mar!”*

De este modo, un leve reflejo en el agua, queda relacionado con el inmenso mar. Una parte del mundo queda en humilde relación con la totalidad. El límite cercano adquiere valor gracias a lo ilimitado. La gota encierra el infinito océano.

⁹⁷ Op. Cit. Pág. 46

⁹⁸ CALVINO, Italo. *Colección de Arena*. Ediciones Siruela. Madrid. 1998. Pág. 202

⁹⁹ NITSCHKE, Gunter. *El jardín japonés*. Editorial Taschen. Colonia. 1993. Pág. 154

1.2 AGUA, MATERIA CONFORMADORA DE CIUDADES

Desde los primeros asentamientos del ser humano, el agua, su incidencia en el paisaje y el clima han sido de gran importancia en la formación de un nuevo modo de vida que poco a poco ha ido transformándose en urbano. Las ciudades son por tanto una respuesta del hombre al entorno.

La sabiduría popular da respuesta al medio usando las materias que lo forman, dará forma a la ciudad ofreciendo respuestas precisas a sus necesidades vitales dependiendo del medio que le rodea. El agua, entendida como materia conformadora de paisajes y por tanto del entorno vital del hombre, jugará un papel fundamental en su formación, a tal punto que podremos explicar sus espacios en íntima relación con el líquido.

Las ciudades, en la medida en que se construyen como respuesta “natural” al entorno, están dotadas de una belleza que no es sino reflejo de su autenticidad.

Recorreremos tres de las ciudades cuya forma obedece en gran parte al agua.

En relación con las formas del líquido enunciadas en el capítulo anterior, entenderemos que Santiago de Compostela se conforma gracias a la lluvia y al agua fluyente que configura el paisaje gallego, Granada encuentra su forma gracias al agua conducida, en un entorno cuya ausencia es la determinante del paisaje, y finalmente, Venecia y su laguna, lugar construido gracias a la búsqueda de la horizontal por parte del agua.

LA FORMA DEL AGUA FLUYENTE. SANTIAGO.

*Santiago de Compostela,
lluvia en las losas, el cielo
de piedra, y las piedras santas,
cielo románico y céltico.
Embozo de lluvia mansa
y terca, dulce consuelo
llora riendo y se ríe
con tonada de gaitero.
(...)¹⁰⁰*

Miguel de Unamuno

- **Agua, piedra y luz**

Galicia, y en concreto el territorio en torno a Santiago de Compostela, presenta como materia básica la piedra, rocas graníticas, gneis y en tercer lugar pizarra metamórfica.

Santiago, además, constituye uno de los puntos de mayor índice pluviométrico de la Península Ibérica, llegando a ser de 176 los días de lluvia al año.

Tanto granitos como gneis sufren alteraciones debido a la humedad. Dicho proceso de hidratación, da lugar a una degradación del sistema rocoso, que se traduce morfológicamente en una aparición de las formas redondeadas y amables tan características del paisaje gallego cubierto casi por completo de un tupido manto verde.

¹⁰⁰ *Santiago de Compostela. Fragmento. Hendaya, 2 / III / 1929*

UNAMUNO, Miguel de. *Poemas de los pueblos de España*. Ed. Cátedra. Madrid. 1987

Galicia es así, piedra ofrecida al agua y al tiempo. Materia ofrecida a la lluvia (fig.33).

El clima gallego y la frecuente niebla que puebla el paisaje, hacen que la luz se perciba difusa y multiplicada en el agua. La luz se hará atmósfera, no contrastará los perfiles de las figuras, sino que difuminará su forma facilitando así la apreciación cercana de la textura de piedras y musgos.

Agua y luz, aunando fuerzas, construirán un paisaje en que los límites de la materia se encuentran difuminados, sin borde claro, en definitiva, en continua transformación.



33 Galicia.
Piedra ofrecida al agua

- **Hombre, injertos.**

*Lentamente, la nube
se posa sobre el hombre
que injerta
y luego pasa.*¹⁰¹

Takahama Kyooshi

El ciclo del agua sigue su curso asociado a la gravedad, y prosigue su discurrir ciñéndose a la geometría construida por el hombre. Los caminos del agua y del hombre convergerán. Ambos tienen su tiempo, al igual que la nube, lento, desgastan posándose y marcan a su paso.

El camino, lo recorrido, por serlo, ya puede ser nombrado, pasando a formar parte de nosotros. El hombre se inserta en este camino, lo injerta y es injertado en una relación de fusión con el medio.

La necesidad de protección del inhóspito medio y el uso de la geometría, dará lugar a piezas en que la piedra parece dilatarse para ofrecer refugio. Mediante operaciones propias al material utilizado, la piedra, el hombre busca cobijo. Así, mediante la talla y el desgaste, luz y agua resbalan a lo largo del tiempo por las diferentes geometrías creadas. Nos encontramos ante la disolución de las materias que componen el espacio del hombre.

El hombre impone su propia geometría a la naturaleza, pero lo hace escuchándola, entendiéndola. Así, construye paramentos en que el agua escurre a diferente velocidad. Escapa de los huecos y crea sombras y texturas diversas. Las piezas que forman los muros, verdaderas lecciones de estereotomía, son lavadas por el agua y se insertan sin solución de continuidad en el paisaje siguiendo el dictado de luz y humedad.

¹⁰¹ A.A.V.V. "Haijin". *Antología del Haiku*. Poesía Hiperión nº 192. Ediciones Hiperión. Madrid. 1996. Pág. 40

- **La ciudad. Caminos de agua.**

*“...Santiago... de bella no parece estar hecha por los hombres, se hizo sola y no precisamente por los arquitectos...”*¹⁰²

Alejandro de la Sota

Los pueblos célticos, de donde provienen los habitantes de aquellos lugares, muestran una sensibilidad al entorno natural muy diferente a los pobladores del mundo clásico mediterráneo. El claro del bosque para ellos será generalmente lugar de ritos y de adoración a las divinidades. Mientras en las civilizaciones mediterráneas los dioses habitan usualmente un templo, su morada en la tierra, el hombre atlántico durante siglos no construyó ningún edificio para albergarlos. Las campas, apenas tienen signos visibles de su función para el culto. Sin embargo, son determinados elementos naturales que caracterizan su entorno; una roca, un árbol o un manantial, los que determinan el misterio de los diferentes lugares.

Lo sagrado, en los países septentrionales, se encuentra inmerso en el mundo natural y la atmósfera que crea. En Galicia, la lluvia no impide la romería y la celebración colectiva al aire libre. Galicia vive así con y por la lluvia.

“Desde su más remoto origen, la ciudad de Santiago de Compostela ha estado asentada en un espacio excepcional, en un área privilegiada. Su singularidad es la de un lugar único y predestinado, un sitio donde se reúnen todos los elementos necesarios para una concentración de fuerzas superiores que históricamente han manifestado lo sobrenatural”,¹⁰³ explica Antonio Bonet Correa.

¹⁰² *Palabras en la recepción del premio PINAT 88.*

DE LA SOTA, Alejandro. Ediciones Pronaos. Madrid 1989. Pág. 235

¹⁰³ BONET CORREA Antonio. *La Plaza del Obradoiro.*

Abada editores. Madrid. 2003. Pág.13

La ciudad de Santiago se asienta precisamente sobre un lugar específico, un claro en el ancestral bosque gallego. Tras sus orígenes en torno a una necrópolis, será en la época romana cuando la ciudad aparezca configurada en torno a un cementerio como población urbana con el nombre de *Liberium Domum*.

Será sin embargo tras el encuentro de la tumba del Apóstol Santiago, cuando la ciudad, transformada en urbe cristiana, se desarrolle. Desde el año 813 en que el rey Alfonso II levantará la primera iglesia, la ciudad medieval irá adaptándose a las necesidades urbanas creadas gracias a la peregrinación, el culto al Apóstol y el entorno natural.

Bajo la tierra y el manto vegetal aparece la piedra. La ciudad, con sus calles pétreas, resulta así territorio desbrozado que ha tomado forma gracias a las leyes de la naturaleza. Tal y como afirma Alejandro de la Sota, Santiago parece construirse siguiendo su dictado, *“sola”*, sin arquitectos, con la naturaleza como única ley.

Santiago era una urbe compuesta de calles y plazas flanqueadas por los caminos de entrada y salida a través de una antigua cerca de murallas pétreas. Los caminos, siguiendo la pendiente del terreno, eran antiguos cauces de río o de regatos, entonces denominados *“regueiros”*, que desembocaban en los suaves valles que la rodeaban.

Prueba de ello, según explica Bonet Correa, son los hondos caminos entre tapias y las pendientes calles que acaban en angostas veredas en medio de húmedas huertas y los múltiples puentes y puentecillos que rodean la ciudad.¹⁰⁴

Hasta hace relativamente poco tiempo, Santiago era una ciudad en la cual, al alejarse del centro se desembocaba siempre en callejones y *“rueiros”* que morían en encharcadas huertas o en praderas orladas de umbrosos bosquecillos. La ciudad se unía así a lo campestre, estaba penetrada por las lenguas verdes de una naturaleza invasora que lamía los pétreos cimientos del conjunto urbano. Tal y como se percibe en los esquemas de crecimiento de la ciudad realizados

¹⁰⁴ Op. Cit. Pág. 14

por Antonio Bonet Correa, Santiago va configurándose gracias a los recorridos del hombre junto a los de agua y piedra (fig. 34).

Al igual que el lecho de una corriente de agua, marca del agua que fluye, Santiago señala los caminos del agua y marca el territorio del hombre haciendo que nuestros caminos y los de la naturaleza queden totalmente imbricados. (fig.35 y 36)

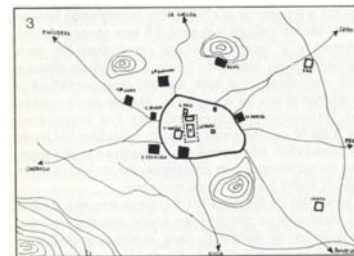
A Santiago la configuraban tanto sus espesos pinares y tupidas robledas que rodean la ciudad, como las umbrías y húmedas huertas que penetraban en ella. Se fue así poco a poco formando la ciudad en continuidad con el bosque, de forma que en las *ruas* y miradores de Santiago permanece un sabor aldeano, una comunión con el campo. La percepción de su espacio urbano, se puede llevar a cabo a través de las referencias a lo natural, a los vagos indicios de una topografía en parte oculta por una tupida vegetación o los contornos difuminados bajo la húmeda atmósfera de vahos y neblinas. Recorrer la ciudad siempre fue para el viajero como atravesar la espesura de una floresta.

En Compostela, urbanismo, medio natural y arquitectura, forman una unidad indisoluble gracias principalmente al agua. En términos de Caro Baroja, la “morfología cultural”¹⁰⁵ de Santiago, la interpretación que sus pobladores han hecho del paisaje en que se inserta, tendrá en el agua uno de sus factores principales.

En Santiago, desde las cubiertas de su catedral, comprendemos que la materia del lugar, en este caso la piedra, se hincha para protegernos (fig.37). Desde allí, Santiago recibe a la lluvia mediante una autentica topografía pétrea que diluye su límite en gotas y aire. El material con que se construyen ruas y fachadas,

¹⁰⁵ *La Historia del urbanismo me interesaba como un capítulo de la antropología, o si se quiere de la “Morfología Cultural”. Es decir, que lo que con más frecuencia ponía de relieve era la relación formal del núcleo urbano o el momento cultural en que se había hecho, con los intereses dominantes de los hombres que lo habían construido y con su interpretación del medio. Cosa bastante distinta a la “adaptación al medio” de la que tanto se habló en otras épocas.*

CARO BAROJA Julio. Paisajes y Ciudades. Ediciones Taurus. Madrid 1981. Pág. 7



34 Esquemas de crecimiento de Santiago
- Edad Medieval
- - Siglo XVIII
Antonio Bonet Correa.



35 Plano de Santiago. 1786

recubre las cubiertas como si de escamas se tratase. La ambigüedad de dicho espacio, aparentemente construido para ser experimentado a pie, cercano a las cubiertas de un navío, hace que lo entendamos como una suerte de suelo ofrecido al infinito cielo.

La geometría de la cubierta responde a la lógica de la evacuación del agua. La recibe, la conduce y la expulsa mediante conducciones y gárgolas. La arquitectura y sus formas estarán así en relación directa al fenómeno natural de la lluvia. De este modo el agua, gracias a la piedra y sus formas esta presente aún sin lluvia.

El escurrir del agua por sus fachadas, aquella que sortea tanto gárgolas como el vuelo de las cornisas, dibuja sombras gracias al progresivo lavado de determinadas zonas de las piedras y alimenta los musgos y líquenes que las recubren.

*“La forma de la pared sigue por tanto un guión, el creado por el discurrir de la gota de agua por su superficie”*¹⁰⁶, afirma José María Mercé. La luz, adherida inmediatamente a sus piedras, remarcará las texturas de su piel haciendo que cobren vida.

“Gloria vegetal de Compostela son las excrecencias herbóreas y florales de las fachadas de sus monumentos, las plantas espontáneas y silvestres, los musgos y líquenes que los recubren. A veces son verdaderos arbustos los que rompen la rigidez de los elementos arquitectónicos al crecer con fuerza sobre los acusados resaltos de ménsulas, volutas y cornisas protectoras”,¹⁰⁷ afirma Bonet Correa.

El agua dibuja la sombra de los volúmenes de piedra. Cambia su color. La humedad modifica constantemente su apariencia. *“El agua pinta las fachadas con la técnica del lavado”*,¹⁰⁸ explica Ignacio Paricio. *“El tiempo pinta con el*



36 *Curso de agua junto al Lago Soda. California*
Yann Arthus-Bertrand



37 *Cubiertas de la Catedral. Santiago*
(f: Luís Asín)

¹⁰⁶ MERCÉ, José María. La arquitectura en el ciclo natural del agua. Mairca ETSAM. Madrid 1999. Pág. 12

¹⁰⁷ BONET CORREA Antonio. La Plaza del Obradoiro.

Abada editores. Madrid. 2003. Pág. 21

¹⁰⁸ PARICIO, Ignacio. Pátina o suciedad. Editorial Bisagra. Barcelona, 2002, Pág. 39

pincel de la lluvia y el color de la suciedad. Si esta subraya el carácter del edificio, la forma del elemento constructivo o la incidencia de la luz, le llamamos pátina”,¹⁰⁹ puntualiza a continuación.

En Santiago, la fachada del Obradoiro de la Catedral resplandece capturando el ocaso de estío en sus musgos verticales y se apagan en un sinfín de grises y verdes durante el invierno (fig.38).

Siguiendo el camino trazado por el fluir del agua, llegaremos a sus *ruas*, entendiendo que se trata verdaderamente de *regueiros* petrificados y que sus plazas son recuerdo de aquellas *campas* por las que fluía el agua libre, sin retención alguna.

Las losas que las conforman, perfilan los límites de nuestro discurrir. Del mismo modo harán con el agua, que ceñida a su piel pétreo parece reblandecerla para a continuación desaparecer.

El agua en Santiago discurre por ruas y plazas en busca del lugar por el que huir, y lo hace presionando la piedra mediante unos sumideros a modo de botones metálicos estratégicamente situados que parecen hacer presión sobre el sólido pavimento de piedra para hundirlo

El agua en Santiago, en su huida reblandece la piedra, la hace perder su dureza, la modela. Se hunde hundiéndose (figs. 39 y 40).

La piedra humedecida construirá una topografía que ciñéndose al agua será líquida, para así llenarse de luz. Retorna a su origen natural conformado por *regueiros* y reflejos (fig.41).

La antigua ciudad de Pompeya también reblandecía sus calles para facilitar la huida del agua. Corriendo día y noche, desbordaba el nivel de sus fuentes para lavar la ciudad. Las calles pompeyanas serían por tanto una suerte de topografía líquida construida para facilitar al agua su fluir.¹¹⁰

¹⁰⁹ Op. Cit. Contraportada

¹¹⁰ ADAM, Jean-Pierre. *La construcción romana, materiales y técnicas*. Editorial de los Oficios. León 2002, Pag. 283



38 *Atardecer. Obradoiro.* (d.a.) 2003



39 y 40

Agua huyendo y hundiéndose (f.a.)

Incluso el templo griego debe la forma esférica, levemente hinchada, de su reblandecido estilóbato, a la evacuación hacia el perímetro exterior de las aguas de lluvia.¹¹¹ Así, también, es Santiago.

Es, en definitiva, agua vertical huyendo. Las etapas de esta huida o fluir configuran la forma de la ciudad. A semeja una colina de piedra sacada a la luz y expuesta al agua, de ahí que sus edificios pertenezcan a esta, de ahí que sus cubiertas sean un suelo elevado. Santiago se hincha para dejar huir al agua.

La emoción generada por los espacios de agua es un *crescendo* que desde el monte y la naturaleza desliza hasta desembocar en el Obradoiro.

El agua imbrica las materias y nos hace entender los versos de Unamuno en que piedra y cielo son uno y el agua a la piedra llega a pertenecer.



41 *Pedra e chuvia. Praza da Quintana.*
(f. Xan G. Muras)

¹¹¹ PARICIO, Ignacio. *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Bisagra. Barcelona. 1999. Pág. 119

LA FORMA DEL AGUA AUSENTE. GRANADA

“La ciudad árabe recibe su forma del desierto”¹¹²

Antonio Fernández Alba

Como veíamos anteriormente el desierto se conforma por la ausencia de agua y la vida del hombre que lo habita, lo hace por el anhelo de líquido. El hombre buscará la sombra y la humedad. En el desierto, éstas toman forma en el oasis. Por ello el hombre, entendiendo que se trata de lo más preciado, la vida entre lo yermo, lo asimilará al paraíso. Para habitarlo buscará su recreación.

El agua será así uno de sus materiales de construcción de mayor importancia. Comprendiéndola, leyendo su modo de ser, su esencia, construirá formas que la arropan y la guíen hasta los lugares elegidos como morada. Una vez allí, el agua, domesticada, pasará a ser material creativo. Con su luz y sonido generará las más diversas emociones.

El agua dará forma a ese oasis que, gracias a lo seco, llegará a simbolizar el paraíso.

El emplazamiento de la ciudad de Granada, muestra su poderosa orografía debido a las hendiduras de los valles fluviales de los ríos Darro y Genil y a la disposición estratégica de sus pliegues y vertientes. Será por tanto un lugar estratégico definido por la erosión, que el hombre tratará de transformar en vergel gracias al agua conducida desde la nevada sierra.

El modo de entender el territorio del mundo árabe se basa en el agua, de hecho, sus renglones escriben en el paisaje para modificarlo.

¹¹² RUBIERA, María Jesús. *La Arquitectura en la Literatura Árabe*. Editora Nacional. Madrid. 1981. Pág. 17

Conducir el agua es geometrizar su movimiento, controlar sus atributos sin perder su esencia. Desde su mismo nacimiento, el agua es encauzada para generar espacios dirigidos por el hombre. La geometría del riego será por tanto la que defina el territorio y en ella se basarán los diferentes espacios de agua que encontraremos en la arquitectura árabe.

Tal es la cantidad de nombres árabes vinculados a la hidrología y topónimos que han permanecido a lo largo de los siglos hasta nuestros días, que podemos sin duda afirmar que el territorio del agua es nombrado en árabe. Entendiendo que una nueva terminología sucede a una forma y espacio nuevos, comprendemos que el territorio del agua vio la luz al nombrarse. La cultura árabe fue así manantial.

El territorio de Granada, geometrizado, controlado, será extenso jardín en que la mano del hombre va dejando huella más o menos profunda. “*El jardín árabe es el jardín de los países áridos*”,¹¹³ afirma Fernando Chueca Goitia. “*Cuando no se puede imitar la naturaleza de los climas lluviosos, hay que inventar un paisaje humano a fuerza de geometría. (...) Nos corresponde el jardín del riego ya que no tenemos el jardín de la lluvia*” prosigue. Nos corresponde el jardín del agua capturada, modelada.

El agua brota, discurre y se almacena. La mano del hombre intervendrá en cada uno de los episodios. Fuentes, acequias y albercas serán por tanto las principales formas que irá adoptando en su recorrido.

La **fuentes** da por primera vez geometría al agua, la hace ser un elemento del espacio. Haciéndola capturar una luz y sonido determinados incluye el tiempo en nuestra percepción.

La **acequia** es curva de nivel, apenas una leve herida húmeda en el territorio. Pertenece a éste, y se encamina gracias a la gravedad hacia el aljibe o la alberca (fig. 42). Es por tanto movimiento dirigido.

¹¹³ A.A.V.V. *Manifiesto de la Alhambra*. Fundación Rodríguez Acosta y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía oriental. Granada. 1993. Pág. 98

Las acequias, tal y como se construyeron en la Granada hispanomusulmana, definían dos tipos de territorios. Uno de ellos, regado gracias a las tomas que se programaban durante su construcción, o vivificado gracias a las casuales pérdidas del cauce, se transformaba rápidamente en un vergel. El otro, situado a cotas superiores, conservaba sus condiciones originales, a no ser que las aguas de la acequia se elevasen mediante algún mecanismo artificial o noria.

Esta frontera, prácticamente imposible de romper, dejaba marcado el territorio mediante la dualidad seco-húmedo, fértil-agreste.

“En la Alhambra el agua es siempre la que subraya y delinea el asentamiento”,¹¹⁴ afirma Pedro Salmerón.

La denominada *línea de rigidez*, crea así un límite horizontal que determina la ocupación del territorio y redefine sus condiciones de habitabilidad (fig.43).

El hombre, en lo seco, construye su propio paisaje y lo habitará partiendo de los espacios creados por el agua encauzada.

La **alberca**, en un principio, es tan solo recipiente y su forma y dimensión obedecen principalmente al uso. Es estrictamente movimiento detenido.

La Alhambra, construida sobre la agreste topografía, bajo las nieves de la sierra, aunará las geometrías que la hacen brotar, conducirse y almacenarse.

El oasis se hará jardín, esto es arquitectura, será antología de aguas legadas por sedientas generaciones de árabes. Un paradisíaco laberinto de surtidores, acequias, azarbes, azacayas, escalerillas de agua, cauchiles, pilarillos, albercas y aljibes.



42 Acequia, curva de nivel
Sierra de Granada



43 Gargantas del Dades. Marruecos
(f: Yann Arthus-Bertrand)

¹¹⁴ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. *La Alhambra. Estructura y Paisaje*. Granada. 2000. Pág. 43

- **Agua y geometría. La Alhambra**

*Todo acontece en el agua
el mármol es agua
perlada es el agua
la ciudadela sonora
se escucha en el agua
canales de azogue
en suelos de ámbar
todo se mira
en el agua (...)*¹¹⁵

Antonio Fernández Alba

De la Sierra Nevada proviene el río Darro. Sus aguas dejan de seguir el curso indicado por la naturaleza para encauzarse dirigida a la Alhambra y el Generalife. Más adelante, mediante un partidor de aguas, se bifurcará en dos ramales, surgiendo la *Acequia del Tercio*, portadora de dicha cantidad de agua, para abastecer el Generalife y la de los *Dos Tercios*, que abastecerá a la Alhambra. El territorio va por tanto poco a poco humanizándose, y lo hace sin perder su esencia natural. Con la precisión y contundencia de la materia que le da vida, el agua va adoptando las características que los límites creados por el hombre le otorgan.

El agua penetra así en el recinto palaciego del Generalife a través de la denominada *Escalera de Agua* (fig. 44). Aquí, los caminos del hombre y el



44 Escalera de Agua
Generalife. Granada

agua convergen. La conducción del líquido irá generando espacios en que la gravedad y el límite serán sus directores.

El agua, desde ese instante, será material constructivo y creativo fundamental en los diferentes espacios que el “oasis” del conjunto de Alhambra y Generalife nos brinda. A tal punto que, “*en el hogar árabe, se ha sustituido el fuego por el agua, y así el surtidor es el equivalente de la llama*”,¹¹⁶ afirma Bermúdez Pareja. Dicho oasis, buscará la recreación del ansiado Paraíso desde un profundo sentido religioso que relaciona arquitectura, naturaleza, agua y jardín. Los diferentes lugares de la Alhambra parecen recordarnos continuamente aquellas palabras de El Corán: “*A los que hayan creído y obrado el bien, Dios les dirigirá por su fe, por el camino recto: a sus pies correrán ríos en el jardín de las delicias*”¹¹⁷.

¹¹⁵ *Geometría de espejos. Fragmento*
Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental nº 7. Granada 1991.

¹¹⁶ A.A.V.V. *Manifiesto de la Alhambra*. Fundación Rodríguez Acosta y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía oriental. Granada. 1993. Pág. 107

¹¹⁷ *Sura X. Jonás. Versículo 9*

El hombre irá progresivamente domesticando el agua, que dejará de ser libre para ser preciado tesoro atrapado. El Generalife, espacio capturado por los huertos que lo rodean, se crea a partir de la acequia que los riega. Es un paréntesis en la acequia, un trayecto del fluir de su agua en su camino hacia la ciudadela de la Alhambra, atrapado y modelado para deleite de nuestros sentidos.

Paseando por los jardines del Generalife, Juan Ramón Jiménez, junto a la Escalera, se descubre como “Ser de agua”.

“...el agua era mi sangre, mi vida, y yo oía la música de mi vida y mi sangre en el agua que corría. Por el agua yo me comunicaba con el interior del mundo. Se oía más finamente cada vez el agua granadí, a medida que el aire oscurecía y a medida que el agua sonaba; y me afinaba más y más, sonando y resonando, el alma, hasta hacerme no oír, decir siendo lo que ella sin duda era o decía”.¹¹⁸ Escribe durante su viaje a Granada la primavera de 1924. Juan Ramón llegaba a considerarse así fundido con su entorno natural.

“No soy más que percepción, entrada, y el mundo restante invasión, salida en mí”,¹¹⁹ afirma en su ensayo sobre tiempo y espacio. El agua es para Juan Ramón transportador a un mundo de sueño real, fantasía vivida.

El líquido, precisamente, será para el poeta el elemento de la naturaleza que aune tiempos y espacios para, en su ciclo infinito, envolver los sentidos del hombre.

También García Lorca escucha cantar al paisaje, lo comprende gracias a sus sonidos.

En su primer libro, *Impresiones y paisajes*, el jovencísimo Federico, apenas contaba veinte años, describe diversos paisajes sonoros.

“(...) Cada hora del día tiene un sonido distinto. Son sinfonías de sonidos dulces lo que se oye... Y al contrario que los demás paisajes sonoros que he escuchado, este paisaje de la ciudad romántica modula sin cesar.

Tiene tonos menores y tonos mayores. Tiene melodías apasionadas y acordes solemnes de fría solemnidad... El sonido cambia con el color; por eso cabe decir que este canta. El ruido del Dauro es la armonía del paisaje. Es una flauta de inmensos acordes a la que los ambientes hicieran sonar (...) Hay silencios magníficos en que canta el paisaje”.¹²⁰

Lorca está describiendo el Albaycín granadino observado desde la Alhambra. Comprendemos que se trata de un instrumento musical en que el agua del Dauro protagoniza su cantar. Las calles y plazas de la ciudad no son sino cajas de resonancia a su sonido.

Como aquel instrumento ambulante que poblaba las calles de sonidos producidos por la vibración del vidrio de diferentes recipientes de tamaños diversos y cantidad variable de agua en su interior, así es la ciudad de Granada, un instrumento de sonidos gracias al agua.

García Lorca entiende la ciudad como una suerte de segunda piel en que se refleja con exactitud la gran sensibilidad de sus habitantes. Uno de sus más ilustres, el personaje de Don Alhambro¹²¹, excelente catador de aguas, hablaba de “agua que sabe a violetas”, la que tiene “gusto de mármol”, del “agua que sabe a reina mora”, etc.

Federico captura la belleza de Granada. Su obra es en parte una entrega de los sentidos al halago de la ciudad. Rara es la vez que al abrir la obra del poeta, no

El Corán. www.urumedia.com. Pág 90

¹¹⁸ *El regante del Generalife*

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Olvidos de Granada*.

Publicaciones de la Diputación de Granada, Granada 2002, Pág. 69.

¹¹⁹ *Fragmento 4*

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Tiempo y Espacio*. Biblioteca Edaf. Madrid 1986. Pág. 87

¹²⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Impresiones y Paisajes*.

Ediciones Cátedra. Madrid 1994. Págs. 151 y 152

¹²¹ *Personaje inventado por Lorca, “última leyenda de la Alhambra con la cual quiso desterrar de las letras todo vestigio del alhambrismo local y turístico”.*

Op. Cit. Pág. 23

demos con la palabra agua las formas que adopta, mar, río, laguna, lluvia, fuente, aljibe, surtidor, humedad.

Lorca nos descubre el “*agua loca*”, el “*agua clara*”, “*la que no tiene cauce*”, “*la que está en vilo*”, y nos hace ver que el agua puede “*embestir mansa como un buey*” o “*estrechar como fuerte oso*”, o incluso llegar a “*humanizarse*”.

Agua y aire en, sus diferentes formas, constituirán el símbolo de los diversos sentimientos arraigados al pueblo. Así, el surtidor, el agua que brota, profundidad hacia la altura, clara expresión del paso del tiempo simbolizará la melancólica mirada hacia el pasado.

El aljibe, la profundidad telúrica, agua que cae hacia lo oscuro, representa la pena, “*la lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender*”,¹²² explica Martínez López. La pena es oscuro miedo original, por eso, al igual que el agua de los aljibes, no desemboca.

El agua en Granada construye así lugares de misterio, aquellos en que habita el *duende*. Para Lorca, el *duende* “*se acerca a los lugares en que las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles*”¹²³. El agua, aglutinante de emociones, generador de ilusión, es por tanto vehículo para hallar el misterio.

Al igual que en el Albaycín que captura Lorca, en la Alhambra, el agua sonora es agua controlada, conducida, cautiva y dosificada para saciar nuestros sentidos. Podemos así recorrer los espacios de la Alhambra desde estos sentidos. El espacio aparecerá descompuesto en variables. El agua, ligada a la luz en todo momento, será nexo de unión de éstas.

Entendiendo la Alhambra como un relato en que se van añadiendo pasajes, observamos que se trata de un proyecto que, si bien nunca pretendió ser

unitario, sus piezas y espacios siempre estuvieron vinculados, articulados espacial y temporalmente.

Se escogen dos lugares de agua del Palacio. Cada uno de ellos transmite la esencia del uso del agua en el territorio. Nos detendremos a estudiar determinadas características del modo como aparece el agua para confirmar la genealogía líquida de aquellos espacios.

Los Palacios de Comares y Leones, encuentran su razón de ser en la ocupación del perímetro amurallado hacia la ciudad y su expansión hacia la medina en forma de jardines cerrados. Aun así, su condición de “*pabellones en un jardín o en un vergel y la individualidad propia de la casa primitiva interceptada por la muralla*”,¹²⁴ afirma Pedro Salmerón.

¹²² Federico García Lorca, poeta granadino. Introducción de Enrique Martínez López. Op. Cit. Pág. 44.

¹²³ Op. Cit. Pág. 39

¹²⁴ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. *La Alhambra. Estructura y Paisaje*. Granada. 2000. Pág. 54

- ***Piedra líquida. Palacio de Comares.***

Finalizado por Muhamad V en 1370, el Palacio era usado tanto como residencia del sultán como escenario donde se ejercía el poder. La zona de acceso, configurada principalmente por el Cuarto Dorado, estaba relacionada con la función judicial y representativa. Su corazón lo ocupa un patio, con vocación de “fachada interior” o antesala del patio de Comares.

Se trata de una “caja escénica” cuyas paredes fuerzan la perspectiva hacia el fondo acentuando la monumentalidad de la portada, toda ella decorada con vibración de yesería. Su suelo, de mármol blanco, se rompe para alojar una pieza de agua que lo cualifica mediante el rumor de un leve surtidor.

El patio, íntimo, a la medida del hombre, representa la belleza de la ciudad de Granada a que tanto alude García Lorca. *“Todo justo, con su proporción humana. Aire y agua en poca cantidad, lo necesario para los oídos nuestros... Cosas para dentro de la habitación, patio chico, música chica, agua pequeña, agua para que baile sobre nuestros dedos”*.¹²⁵ Para Lorca, el jardín con un surtidor en su corazón, abierto para pocos es *“la más exacta definición de Granada”*.

Deteniéndonos en la pieza de agua, observándola, descubrimos el universo que su agua encierra. La pieza de mármol blanco, que más tarde se trasladó al jardín de Daraxa, fue realizada en periodo nazarí durante el siglo XIV. Su diámetro de 2,10 m delimita el océano entero, de hecho el centro lleno de agua en las pilas de suelo realizadas durante el periodo nazarí paso a denominarse “mar”, dado su poder evocador.

Se trata de una sencilla piel de mármol que aparenta dilatarse por su contenido de agua. Al confundir su rizado estriado en la cara exterior de los gallones



45 Pila surtidor. Cuarto Dorado. XIV
Palacio de Comares. La Alhambra. (f.a.)



46 Fuente de la *Barcaccia*. 1626-1629. Pietro Bernini. Roma.

¹²⁵ GARCÍA LORCA, Federico. *Granada paraíso cerrado y otras paginas granadinas*. Miguel Sánchez Editor. Granada 1989. Pág. 64

perimetrales con el desbordar del líquido piedra y agua parecen fusionarse, son uno (fig.45). El agua ya es sólida, el suelo ya es mar.

En Roma, la Fuente de la Barcaccia, atribuida a Pietro Bernini (fig.46), es una barca inundada que se configura a modo de isla en su propio recipiente hundido bajo el pavimento que la rodea. Existen varios puentes de piedra mediante los que acceder a los chorros situados en el casco de la embarcación. Gracias a ellos, la fuente confirma su insularidad.

La sensación de hundimiento de la barca se debe tanto a su colocación en un plano inferior, mostrando así su supuesto peso, como al modo de esculpirse el travertino. Este parece desgastarse y abombarse por el esfuerzo de contención del líquido. Bernini mediante el naufragio de la barca- isla transforma el pavimento de la plaza en mar. La maravillosa escultura de Bernini nos hace entender el infinito del agua horizontal del mar donde en realidad pisamos la tierra firme de la ciudad de Roma.

La pila del Cuarto Dorado, al igual la Barcaccia, deforma lo sólido, parece haber sido esculpida por el agua misma. Su indudable similitud a la fuente romana, en lo que al modo de tratar el material se refiere y su posición hundida en el suelo, hacen que entendamos el lugar como mar, como lugar de contemplación más allá de la realidad física que observamos.

Su trasdós, adornado con una bellísima poesía de Ibn Zamrak¹²⁶ confirma la disolución de las formas gracias al agua, confirma que atravesar dicho espacio

¹²⁶ Poesía compuesta por IBN Zamrak. Poeta Visir del sultán Muhammad V:

*Logro el grado más alto en hermosura
y a los hombres de mundo mi ser pasma.
Nadie espacio más grande vio que el mío,
por igual en Oriente que Occidente,
ni rey cristiano o árabe tuvo antes
una fuente que a mí se pareciera.
Soy como órbita de agua que a los hombres
manifiesta, reluce y no se oculta;
mar muy grande cerrado por riberas*

es cruzar un mar, adentrarse en otra dimensión. Tal es la sensación que debía albergar el visitante antes de “surcar” el patio y adentrarse en un recodo oscuro tras el cual la luz y el agua le recibirían de nuevo como símbolo del Paraíso.

El visitante llegaba así al Patio de los Arrayanes, espacio en torno al cual se desarrollaba la vida privada del Sultán, presidido por el Salón de Embajadores, lugar concebido para el trono, a modo de balcón real sobre el valle del Darro y la medina. El patio es su antítesis, “*configurado como un interior, con dimensión de plaza pública capaz de doblegar el ánimo del que llega y prepararlo para una ceremonia embriagadora*”,¹²⁷ explica Salmerón.

La impresión espacial del visitante, generada por el cambio de escala y luz, quizás sea la más significativa de toda la Alhambra y tiene como protagonista al agua.

El agua en Comares se imbrica al suelo, es geometría de agua conducida para transformar la atmósfera del espacio. Como afirma Fernández Alba, “*todo*

*de bellissimo mármol escogido.
Mi agua es perlas fundidas, que por hielo
ves correr (tenlo a grande maravilla),
y por diáfana el agua, a través suyo,
ni un instante de ti desaparezco.
Se diría que yo y el agua pura
que contengo y por mí se desparrama
masa somos de hielo, que una parte
se fundió, y otra parte no se funde.
Cuando flotan burbujas, me imaginas
una esfera en que salen muchos astros,
y cual concha de nácar por de fuera,
junto dentro ese aljófár de burbujas. (...)*

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas Arabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid, Madrid 1996, Pag. 130

¹²⁷ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. *La Alhambra. Estructura y Paisaje*. Granada. 2000. Pág. 57

acontece en ella". Representa así todo aquello que el agua pide ser para que habitemos el Paraíso.

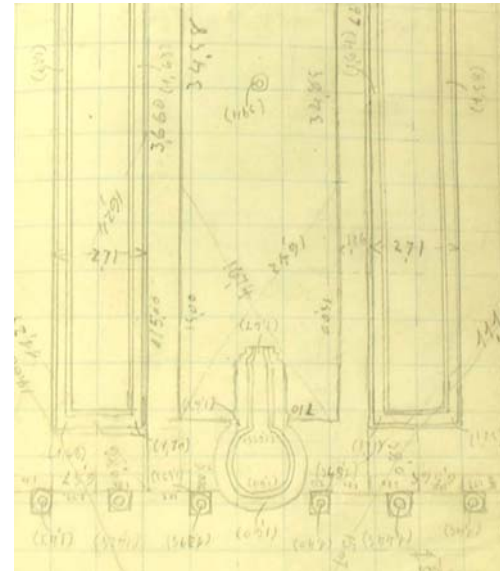
En la libreta de toma de datos de Modesto Cendoya, conservador de la Alhambra, descubrimos las cifras, la medida precisa, el número que da forma al límite del agua (fig.47). Lo sólido, el vaso que espera ansioso vaciarse de aire, cobra sentido por los números gracias a su complementario líquido.

El agua en el patio de Arrayanes rompe el suelo, parece convertirse en cielo, espesarse y adquirir profundidad. Comares contiene un ciclo completo de agua. Ciclo circular, universal, intemporal.

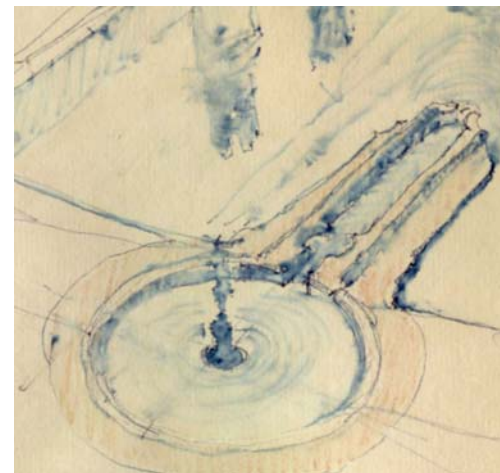
En su brotar del suelo, agua levantándose hacia las estrellas, se adopta el círculo como forma que construye el límite. El agua pesa, desgasta y muestra así su huella en el pavimento haciendo patente el tiempo. El círculo, referencia a la potencial forma de generar el movimiento del agua, es más que energía, limitación, prohibición de alejarse del centro, control de su incansable ímpetu. El incesante borboteo ofrece fondo sonoro al continuo brotar e incansable vibración de ondas de luz.

Su discurrir lineal es surco en el suelo, movimiento dirigido, ahora sí energía liberada. El agua, direccionada, veloz, ceñida al mármol, construye un rizo de luz continuo.

El brotar y discurrir lo dirigen las, denominadas por Jesús Bermúdez Pareja, "pilas esquemáticas" (fig. 48). Situadas en los extremos de la alberca, son dos piezas pétreas construidas a modo de instrumentos que hacen cantar al agua desde la precisa geometría del círculo, la recta y la inclinación, levísima, necesaria para hacer que agua y piedra, de ceñidos, parezcan ser uno. La descripción realizada por Bermúdez Pareja, nombra con exactitud la unidad indisoluble de piedra, agua y luz.



47 Cuarto de Comares
Libreta de D. Modesto Cendoya. 1908



48 Cuarto de Comares
Pila esquemática. (d.a) 2002

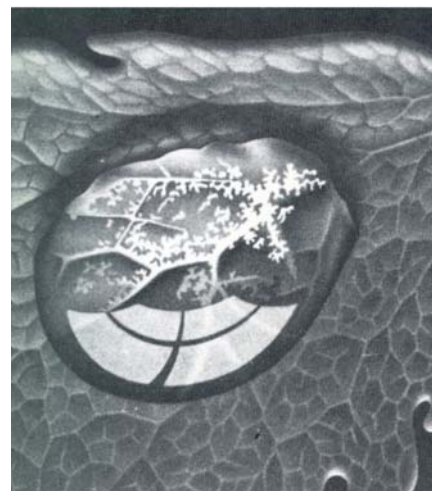
El esquema de las pilas se desarrolla así en multitud de sensaciones.¹²⁸ El agua, finalmente se estanca, es quietud, final de recorrido y, por tanto, de nuevo, comienzo de ciclo. Resulta interesante observar como Bermúdez Pareja habla de “gárgola” para nombrar la desembocadura de la pila (fig.49). El término “gárgola”, asociado generalmente a la lluvia, lleva implícito, en las catedrales del mundo cristiano, el sonido del golpeteo del agua expulsada contra el suelo. De este modo se ponen de manifiesto, por contraposición, tanto la diferente sensibilidad árabe en el tratamiento del sonido, como la escasa relación del el agua de la Alhambra con la lluvia.¹²⁹

¹²⁸ “El agua que cae desde lo alto del surtidor golpea fuerte sobre el mármol y alborota la poca que momentáneamente se esparce con temblorosos resplandores por el disco de la fuente, mientras pugna por escapar hacia la escotadura del vaso, por donde pasa a un canal estrecho que la impulsa rápida, a causa de su angostura y de la inclinación general de al pieza. Apenas frena este impulso la inclinación contracorrente del fondo del canal, que evita pueda quedar sin reflejos el sector de disco de la fuente más alejado de la escotadura de salida, contra la que se acumula el agua deslizada por el plano ligeramente inclinado. Al extremo del estrecho canal, la corriente desemboca en una cavidad ancha, trazada como arco de herradura apuntado, cuya forma hace que el caudal se parta en dos mitades, proyectadas cada una de ellas en dirección opuesta contra los lados paralelos de otro canal de doble anchura que al primero, en donde se remansa, al tiempo que las dos corrientes provocadas, chocan en zigzag del uno al otro costado del cauce y entrecruzan su zigzaguo relampagueando al sol y frenándose mutuamente, hasta el extremo de la gárgola en donde el canal vuelve a estrecharse, ahora con suaves curvas, y se sumerge levemente en el estanque, para que el agua entre en él sin caída y con tan poca fuerza que puede mantener de este modo, sin ondas concéntricas la tersura de su espejo, solo alguna vez herido por el ala de las golondrinas, o moteado por las burbujas y coletazos de los peces, que acuden a devorar las larvas de los mosquitos o lo que el visitante les echa y raramente alterado por el viento que lo riza como una cota de malla”

Renovación de tres fuentes de la Alhambra

BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. Cuadernos de la Alhambra nº 3. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada 1966. Págs.186-187

¹²⁹ *Conclusiones del Congreso: Les Jardins de l’Islam. 2eme colloque international sur la protection et la restauration de jardins historiques.* ICOMOS. Conseil International des Monuments et des Sites. Grenade. Espagne. 29. Oct- 4 Nov 1973. Publicación del Patronato de la Alhambra y el Generalife. 1975. Pág.184



49 “Gárgola”. Alberca de Comares (f.a)

50 Gota de rocío. M.C. Escher. 1948

51 Tres Mundos. M.C. Escher. 1955

En el extremo de dicha “gárgola” tiene lugar la disolución gradual de lo sólido en lo líquido. Al estar levemente inclinada, el encuentro de las aguas no se produce en el borde, sino en el interior de la canal. El agua, quieta, pertenece tanto a la alberca como a la gárgola y su pausa construye el reflejo sólido de la torre de Comares. En este preciso lugar converge la mágica relación de complementarios, piedra y agua, movimiento y quietud, reflejo y realidad.

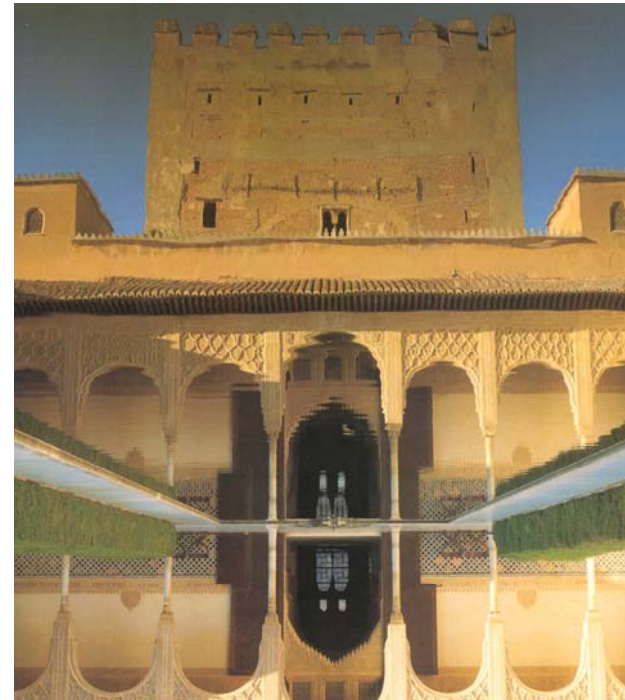
En Comares, el silencio se construye gracias al leve susurro de los surtidores junto a la sutil irisación de la superficie del agua. Por el sonido, leve, llegamos al silencio. El tiempo simula paralizarse, y aparece una cuarta dimensión, el reflejo. La quietud del agua contiene de este modo los diferentes mundos perceptivos posibles, e introduce el cielo a ras de suelo, lo que modifica, haciéndola rebotar, la luz tanto del área descubierta, como de la sucesión de diafragmas de sombra que constituyen el espacio de la Sala de la Barca y el Salón de Embajadores.

En las aguas de la alberca, término por otro lado ligado a la tradición del riego y la huerta, convergen los diferentes mundos que mostraba el pintor holandés Maurits Cornelis Escher, visitante de la Alhambra en 1936.

Escher realizó numerosos dibujos en busca de los efectos que generan una simultaneidad de espacios. Era capaz de aunar en un mismo dibujo dos e incluso tres mundos de un modo aparentemente sencillo.

Escher encontraría en la naturaleza la inspiración para sus formas y efectos. Así, en el grabado *Gotas de Rocío* realizado en 1948, contemplamos una sencilla gota posada sobre una hoja (fig. 50). Se trata sin embargo de la representación de tres mundos diferentes, la hoja de la planta, su estructura natural ampliada por ella y el reflejo del entorno. En una gota Escher consigue capturar, todas las realidades perceptibles.

En la litografía *Tres mundos*, realizada en 1955, se representan de nuevo diferentes realidades (fig. 51). El mundo inmediato, representado por las hojas flotantes, el mundo submarino representado por el pez y el mundo circundante,



52 Reflejo.
Fragmento invertido
Antonio Orhiuela



53 Ninfas. 1914 . Claude Monet.
Oleo sobre lienzo. 200 x 200 cm
The National Museum of Western Art. Tokio

que percibimos gracias al reflejo en el agua.¹³⁰ Pez, hojas flotando y reflejo se encuentran entrelazados. Espacio exterior, sumergido y reflejado se funden gracias al agua quieta.

En la Alhambra, fuente de inspiración para Escher, también el agua transforma nuestra percepción, haciendo que los diferentes mundos se presenten solidamente entrelazados (fig. 52).

El estanque pintado por Claude Monet en el último periodo de su vida se encontraba literalmente lleno de reflejo. Aquellas pinturas capturan la cambiante naturaleza de su entorno a través del reflejo. En aquellos lienzos, Monet consiguió capturar simultáneamente las diversas realidades de su jardín (fig. 53).

Arrayanes constituye, gracias al agua, un espacio poético completo en que cabe decir que el tiempo se paraliza. Un espacio en que concebir lo eterno y continuo del ciclo vital generado desde el surco circular del agua en su brotar, al fluir del líquido y su sucesivo serenarse.

“El círculo parece ser infinito en su capacidad de sostener un espacio y un tiempo que repiten todos los estados que fueron y que serán, porque son en ese instante”,¹³¹ explica Juan Ramón Jiménez.

Lorca, en 1927 aparece fotografiado junto al agua del patio de los Arrayanes. Rozándola con sus dedos parece indicarnos la que constituiría uno de sus materiales creativos (fig. 54). Federico dibujará con extrema delicadeza los hilos que mueven nuestros sentidos, al punto de fundirlos con el entorno, imbricándolos como raíces a lo circundante. Son nervios que del aire brotan para capturar sensaciones (fig. 55).

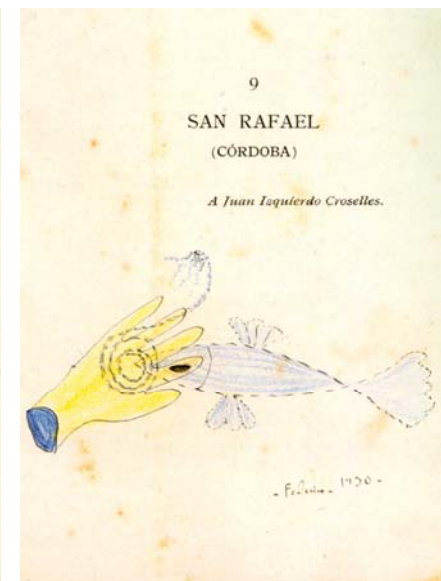
En su dibujo *Mano y pez*, el agua une la vista al tacto (fig. 56). Lorca construye el plano del agua mostrando la sección de su muñeca al introducirla en el estanque. El agua es medio, construye el tiempo gracias a las ondas que ritman



54 *En la Alhambra*. 1927
Álbum fotográfico de García Lorca
Fundación Federico García Lorca



55 *La vista y el tacto*. 1929-1930
Fundación Federico García Lorca



56 *Mano y pez*. 1930
Fundación Federico García Lorca

¹³⁰ ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M.C. Escher*. Editorial Taschen, Berlín 1990, Pág. 76

¹³¹ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Tiempo y Espacio*. Biblioteca Edaf. Madrid 1986. Pág. 34

el encuentro entre mano y pez, pero ceñida a la mano, seccionándola, es también forma. Lorca, en apenas unos trazos, nos traslada al mundo de los sentidos gracias al agua, nos invita a penetrar una nueva dimensión, aquel “*paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*”,¹³² que para el poeta debía ser Granada.

Gracias al agua, percibimos el instante presente sin tiempo, eterno, calmado. Gracias al agua, Comares es un espacio en disolución, sólido y líquido imbricados, un espacio para la emoción habitado por el duende. Gracias a agua y luz, Comares contendrá el “*Universo entero*”,¹³³ tal y como escribió el arquitecto Luís Barragán, tras una visita a la Alhambra.

¹³² *Palabras del poeta Pedro Soto de Rojas citadas por García Lorca en una conferencia realizada en 1926.*

GARCÍA LORCA, Federico. *Granada paraíso cerrado y otras paginas granadinas*. Miguel Sánchez Editor. Granada 1989. Pág. 79

¹³³ “(...) Caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero”.

Discurso de aceptación del Premio Pritzker

BARRAGÁN, Luís. *Escritos y Conversaciones*. Edición al cuidado de Antonio Riggen Martínez. El Croquis Editorial. El Escorial 2000. Pág. 60

- ***Ciclo vital, paraíso. Palacio de los Leones.***

Edificado durante el segundo reinado de Muhamad V (1362-1391), y concebido a modo de “*villa rustica incrustada en un ambiente urbano*”,¹³⁴ el Palacio no presentaba una entrada independiente al Cuarto de Comares. Huye de la representatividad de su vecino palacio, acercándose así a la figura de un enclave de recreo y residencia para la familia real y sus amigos, organizado para el disfrute de los sentidos.

Se trataba por tanto de una *villa* insertada en la urbe de la Alhambra. La delicadeza con que se tratan los diferentes espacios es muy superior a la de cualquier *almunia* situada en la vega granadina, entre las que el Palacio del Generalife sería su ejemplo más refinado.

Si entendemos que la ocupación del territorio de la ciudadela de la Alhambra se produce básicamente gracias al modo de distribución y disposición del agua considerada como preciado bien, quizás sea el Palacio de los Leones, el ejemplo del máximo refinamiento con que llegó a utilizarse.

El agua, aquí, reafirma su condición de líquido conducido tras su manar, al punto que son veintitrés los surtidores que en su brotar desde el suelo muestran la luz al agua transformando así el espacio del patio en un auténtico jardín.

La superficie del patio evoca en superficie las corrientes, en otros casos ocultas, que transportan el agua. Gracias a diversos canalillos, el espacio se divide en cuatro sectores según la tradición del jardín cuatripartito islámico.

“*La idea en la creación del jardín islámico de hacer de él una superficie plana para que al caminar parezca que uno anda sobre alfombras florales con agua y peces, se hizo realidad por los artesanos nazaríes en este patio*”,¹³⁵ afirma

¹³⁴ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. *La Alhambra. Estructura y Paisaje*. Granada. 2000. Pág. 59

¹³⁵ *Palacios de Comares y Leones. Jesus Bermudez Pareja.*

Cuaderno de la Alhambra nº 3. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada 1966.

Bermúdez Pareja. En él, los cuatro parterres se encontraban a 80 cm. por debajo de la cota de paseo del hombre y el fluir del agua.

Desde la intimidad de su brotar al rumor que acompaña la contemplación del paisaje lejano. El agua y sus formas concatenan los espacios.

“El agua pasa corriendo en baños de blanquísimo mármol al lado de la alcoba, desde ésta se divisan panoramas de verde perenne por entre las columnitas de prodigioso encaje...”¹³⁶ escribía Santiago Rusiñol a Clarasó, durante uno de sus viajes a los jardines de la Alhambra en 1887. Para él constituirían un hallazgo y un cambio en su modo de concebir la pintura de jardines y agua. Llegaría a denominarlos *Jardines del alma*,¹³⁷ aquellos que surgen de la comunión entre la naturaleza y el arte, y que constituyen el espacio-morada del artista.

Se crea así una sensación de continuo movimiento y regeneración desde el agua que mana en el interior de estancias y templetos para desembocar en la pieza central o fuente de los Leones. Agua y piedra se encuentran en todo momento unidas. De ceñidas se pertenecen (fig. 57).

En su brotar el agua recorta el suelo y aquietta su vibrar para hacerse piedra húmeda y construir así un reflejo. El árabe, tenía así la posibilidad de tocar el agua, vincularse a la naturaleza, entender que ésta y la arquitectura eran sinónimas. El agua, superando el primer límite pétreo que la detiene, pasa a deslizar por los surcos que la piedra ofrece. La levedad con que la piedra se encuentra tallada, apenas desgastada, relaciona de nuevo el espacio tanto con la naturaleza, simulando leves surcos en el territorio, como con la compartimentación de este mediante líneas de riego y acequias.

En el preciso rebaje inclinado de las escalerillas por que se accede a las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, el agua acepta el leve rizado que la piedra le dicta, un movimiento que anuda piedra y agua gracias a la luz.

¹³⁶ RUSIÑOL, Santiago. *Los jardines del Alma*.

Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Segovia 1999. Pág 42

¹³⁷ Op. Cit. Pág. 44



57 *Mármol, agua.*

Sala de Dos Hermanas

Palacio de los Leones. (f.a)



58 *Ciclo.*

Palacio de los Leones.

(f: Lluís Casals)

Su rítmico manar quedó atrás y el agua se hace susurro continuo que anuncia el canto de la pieza central del patio donde desemboca. En su discurrir el agua, mediante hilos de luz y sonido va tejiendo los espacios para construir un todo envolvente.

El patio se entrega así al sonido de su fuente central, a su imagen del nacimiento de la vida. *“Este es el lugar del Palacio en que se rinde mayor veneración al agua, situando la fuente en el centro, para que se concentre en ella, que el morador del palacio, al realizar sus abluciones, sentiría la ilusión de encontrarse ante un manantial auténtico”*,¹³⁸ afirma Francisco Prieto Moreno.

El “espacio Leones” se encuentra por tanto surcado por un ciclo completo de agua que lejos de mostrar un final propone de nuevo un comienzo. La fuente de los Leones será por tanto mar y manantial, nube.

La fuente, recordando el Corán, fue así pensada como manantial que ofrenda el agua a los seres vivos. El agua, es aquí razón de ser del espacio. Mana de un surtidor central, se traslada oculta a los leones y estos la cantan devolviéndola de nuevo al suelo (fig.58). La taza, obra del siglo XIV, esta decorada con una larga inscripción poética de Ibn Zamrak¹³⁹ que ensalza el agua como materia

¹³⁸ A.A.V.V. Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra. Junta de Andalucía y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Editorial Comares. Granada. 1995. Artículo de María Jesus Rubiera Mata. Pág. 110

¹³⁹ *¡Bendito aquel que dio al im'an Mohámmed preceptos que embellecen sus proyectos!
¿No aquí hay prodigios mil, y Dios no quiso que otros así encontrará la hermosura?
Al diafano tazón, tallada perla
Pone orlas el aljófár remansado,
y va entre margaritas el argento fundido y también hecho blanco y puro:
tan afín es lo duro a lo fluyente,
que es difícil saber cuál de ellos corre.
¿No ves cómo el tazón –que inunda el agua- previene en contra de ella sumideros,*

que el hombre domestica, mostrando así la fusión de lo sólido a lo líquido como símbolo vital de la gracia adquirida.

El agua transforma el espacio en recinto sagrado. Las aguas del mundo real provienen del cielo. La fuente es por tanto nube generada a partir de los regatos del hombre. Cada elemento no hace sino confirmar la búsqueda de la recreación del Paraíso.

Un lugar abierto tan sólo al cielo, en que este está tan próximo que se puede alcanzar con las manos. Un lugar donde la comunicación de lo humano y su creación son tan próximas como el agua y la piedra.

En la Alhambra, el hombre, gracias al agua, *Es*.

*como el amante lloroso que su llanto
por resquemor del maldiciente enjuga?
¿No es el agua en verdad –flujo de nube
que traen a estos leones los regatos-
igual a las mercedes que el Califa
dispensa a los leones de la guerra?
¡Tú, que ves tanto león agazapado,
pues tu respeto el impetú les veda;
que de Ansáres sostienes, sin fatiga,
legado que hace leves a los montes,
la paz de Dios obtén, y fiesta vive
flamante entre tus émulo raídos!*

GARCÍA GOMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos. Madrid. 1996. Pág. 113

LA FORMA DEL AGUA HORIZONTAL. VENECIA.

*“(...) Pues vivís como las aves marinas, en hogares dispersos, cual las Cícladas, sobre la superficie del agua. La solidez del terreno sobre el que os asentáis sólo se sustenta sobre acacias y mimbreras, a pesar de lo cual no dudáis en enfrentar vuestro frágil baluarte a la saña del océano (...)”*¹⁴⁰

Casiodoro, prefecto del emperador Teodorico, en carta a los venecianos (523)

En la laguna de Venecia se dan unas condiciones únicas para estudiar la evolución de las formas creadas por el agua. Las características naturales del territorio lagunar han condicionado el asentamiento de la ciudad y su evolución histórica en relación al agua. Los espacios de Venecia pueden así estudiarse desde una mirada líquida, entendiendo que el agua es el principal condicionante constructivo y el hombre adopta sus leyes para integrarse con “naturalidad” en el medio.

¹⁴⁰ Andrés Amorós. *Selección de textos literarios*. RODRÍGUEZ- ACOSTA Miguel. *Cuaderno de Venecia 1999*. Biblioteca Nueva. Granada. Pág. 28

- **La Laguna y sus formas.**

La Laguna de Venecia, entorno natural vivo, toma forma gracias al agua. Tras la última glaciación, hace aproximadamente unos 6000 años, la subida del nivel de las aguas propició las condiciones originales para el desarrollo del complejo entramado de ecosistemas que definieron este lugar único y en constante evolución. Su estado, previo a la intervención humana, ofrece a nuestros sentidos innumerables estímulos debidos al agua y las formas que adopta.

La Laguna es ante todo resultado del encuentro de las diversas fuerzas de la naturaleza que confluyen en el lugar. La progresiva creación del cordón litoral arenoso que protege la Laguna del Adriático, por otro lado en continua evolución, es el resultado del encuentro de las corrientes marinas y las generadas por los ríos que desembocan en ella.

Es por tanto, **equilibrio** de flujos y densidades, punto de encuentro de las corrientes marinas y fluviales en el antiguo delta del Po, tierra modelada por dichos flujos (fig.59). Lo sólido, en el modo de decantarse, delata sus características. Densidad y velocidad muestran así lo fluido. Llegarán a crearse amplias extensiones que irán tomando forma dependiendo de su grado de humedad. En Venecia se nombra la transición entre lo sólido y lo líquido, y se hace mediante términos nuevos, para apropiarse así de la forma de los espacios generados.

Desde la profundidad, prácticamente el 60% de la laguna se encuentra bajo el agua, pasamos a las áreas denominadas *velme*, áreas encharcadas debido a las mareas, espacios pertenecientes tanto al agua como a la tierra. Las *barene*, islotes lagunares que salpican irregularmente la laguna, son algo más altos y se encharcan parcialmente durante la pleamar. Finalmente encontramos los terrenos emergidos o islas.

El agua siguiendo diversas velocidades, en su encuentro a lo largo del tiempo con el resto de materias del entorno lagunar construye espacios que se definen

por el grado de disolución. La Laguna de Venecia debe así, en gran parte, su forma a la **pasta**.

Desde lo fluido, la materia transportada, bien disuelta, bien envuelta, hace que el agua espese, vaya haciéndose pasta, y progresivamente vaya transformándose en el mismo sólido.

Los espacios en la Laguna aparecerán por tanto en **disolución** y los encuentros entre materias presentarán un límite difuso. Se configura así su característico paisaje horizontal de agua, en continuo movimiento debido a la fluctuación generada por mareas y vientos. Un paisaje que el hombre, tratará de descifrar. *“En los sitios que están más expuestos al agua y a la humedad, a la evaporación y a la neblina, se descubren lazos más fuertes entre la herrumbre y la patina, inevitables y diríase que solapados. Se intuyen juegos que se interrumpen y se reanudan sin cesar, afinidades y animadversiones que se intercambian, restos de una escritura desconocida que en vano intentamos descifrar. Surgen dibujos indefinidos e imprevisibles, formas irregulares e irreducibles”*,¹⁴¹ afirma Predrag Matvejevic.

John Ruskin en sus sucesivos viajes a Venecia, durante la primera mitad del XIX, fue observando la ciudad, su entorno, y realizando numerosos bocetos y acuarelas de su arquitectura. En el libro *Las piedras de Venecia* explicará la construcción de la ciudad que *“afirmó el poder del hombre sobre los océanos”*,¹⁴² y que por entonces se encontraba, según Ruskin, en el periodo final de su declive. Para ir desvelando poco a poco sus formas, Ruskin se detiene a describir los fenómenos naturales que gobiernan la Laguna. Analiza el recorrido de las corrientes fluviales y sus sedimentos, desde el fino polvo que habitaba los intersticios de los guijarros, hasta la gran cinta de arena y arcilla que se deshilacha en contacto con el mar llegando a hacerse sólida: *“En algunos puntos, en función del recorrido de las corrientes, la tierra emerge*

¹⁴¹ MATVEJEVIC, Predrag. *La otra Venecia*. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2004. Pág. 24

¹⁴² RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000. Pág. 3



59 Encuentro tierra-agua. La Laguna desde Torcello. (f.a)

*formando islitas cenagosas, algunas de ellas consolidadas como por arte de magia, otra bajo el efecto del tiempo, hasta llegar a una tierra lo bastante firme como para construir en ella, o lo bastante fértil como para cultivarla. En otros casos, en cambio, no alcanza el nivel del mar, de modo que en el nivel medio del agua más baja, algunos laguitos centellean entre bancos de algas dispuestos aleatoriamente”*¹⁴³, explica.

Observando en los diferentes planos históricos la representación del territorio, comprobamos que son la velocidad y profundidad del agua las que le dan forma. Como si de un sistema capilar se tratase, el sistema hidrográfico va tejiendo lo sólido, mediante hilos de agua, para desembocar en la Laguna (fig. 60). Por otro lado, lo líquido, el mar, penetrando por las diversas aperturas del cordón litoral genera flujos de agua en el agua, corrientes que a su vez construyen una topografía sumergida de profundidades.

¹⁴³ Op. Cit. Pág. 76

Los fluidos se encuentran. Alvise Cornaro, en un mapa de la Laguna realizado en el XVI, muestra el progresivo diluirse de las líneas que marcan lo sólido. (fig. 61) Encontrando el agua, se dibujan a modo de sucesivas rayitas, que rompen los rizos del agua que las envuelve. Son por tanto tan sólo un movimiento, onda, flujo de agua en el agua. Al encontrar las bocas del cordón litoral se transforman progresivamente en ola, ya son mar.

Es importante notar lo casual, natural, o si queremos ajeno a la posible acción del hombre. Lo sólido y lo húmedo en la Laguna se entrelazan “como por arte de magia”. El hombre no hará sino leer el territorio para, aceptándolo como un “ave marina”, investigarlo y comprender sus leyes. Los asentamientos en la laguna se desarrollarán por tanto acordes a la geometría natural que el agua otorga a lo seco.

La descripción realizada por Ruskin del área cercana a Torcello, en que aún a día de hoy pueden observarse características similares a las originarias de la Laguna, transmiten la energía natural que el lugar desprende: “*Los bancos de arena, que en las cercanías de la ciudad, sobrepasan escasamente la marca del agua más baja, alcanzan gradualmente un nivel cada vez más alto, hasta que al final se juntan para formar campos de ciénagas saladas, las cuales se elevan por todas partes formando montículos informes, separados por estrechas franjas de mar*”, explica. “*Descansan (los edificios) como un pequeño grupo de embarcaciones sosegadas en medio de un mar lejano*”,¹⁴⁴ prosigue.

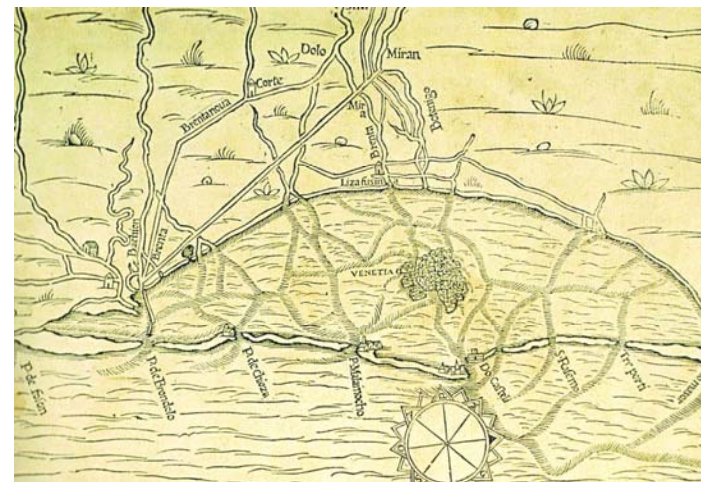
Así incidirá lo construido en el territorio lagunar, con la levedad de la navegación sosegada.

Si bien es el agua horizontal la que construye principalmente el territorio lagunar, observamos que, dado que se trata de agua salada la que envuelve lo sólido, configurado mediante islas, la lluvia será de vital importancia al aportar el agua potable.



60 Ríos en la Laguna

Cristoforo Sabbadino. Ingeniero para las aguas. 1546. (ASV)



61 Mapa de la laguna y sus corrientes. Alvise Cornaro. S.XVI. (ASV)

¹⁴⁴ Op. Cit. Pág. 82

En las islas lo seco dialoga con la lluvia a la que se abre para recibirla. Lo seco, entre la abundancia salada del mar, hace lo posible por detener su fluir, atesorarlo. El agua vertical, en la Laguna, es tesoro.

Sobre el mar, la lluvia, acortando su ciclo natural, no hace sino comprimir el espacio. El aire peina el agua portadora de luz, y parece aproximar el horizonte. La luz difusa, invade el ambiente. Quizás no podamos encontrar otro espacio más íntimo que la lluvia en Venecia.

Escuchando las aguas que conforman el territorio, el hombre construirá una ciudad a su medida. Proyectará con el agua, que pasará a ser material constructivo primordial de la ciudad.

- **La ciudad y el agua**

Pregunta: ¿Que es el mar?

*Respuesta: Refugio ante el peligro.*¹⁴⁵

Alcuino, Catecismo

La historia de Venecia y sus habitantes esta íntimamente ligada a su relación con el agua mediterránea. El mar será sustento, vehículo y protección de sus pobladores. El hombre, ante la dificultad que supone un modo de vida acorde al medio acuoso en que se asienta, hará de la necesidad de obtener refugio, virtud con que generar un modo de relacionarse con el medio.

Desde los primeros asentamientos humanos a modo de pequeños poblados de pescadores y trabajadores de las salinas, la vida de sus habitantes se desarrolló teniendo como referencia el horizonte marino.

¹⁴⁵ NORWICH, John Julius. *La historia de Venecia*. Ediciones Almed. Granada. 2003. Pág. 28

El mar. Horizonte vital.

“Unos pocos, atemorizados, huyendo de aquel que presumía de que no brotaba la hierba en la tierra que hollara su montura, alumbraron el nacimiento de Venecia. Cual aves acuáticas, construyeron sus nidos sobre las olas del mar; y allí donde las arenas se movían según soplara el viento del norte o del sur, allí donde quienes arribaban tenían que prestar atención adónde ponían el pie, se alzó como un suspiro de las profundidades, una vasta metrópoli de relucientes agujas, con teatros y ornadas basílicas; una imagen de luz y de gloria, un dominio, que ha sobrevivido entre los hombres más que ningún otro”.¹⁴⁶

Samuel Rogers.

La laguna fue a partir del siglo IV destino de numerosos refugiados que huyendo de las diversas guerras que azotaban la Italia septentrional, ansiaban conservar su libertad. Poco a poco se formaron centros de atracción cultural y comercial de cierta importancia. Comenzaban a ser de algún modo diferentes a sus vecinos de tierra firme, su mirada e intereses se dirigía claramente hacia el horizonte marino.

La ocupación de lo húmedo se produjo de forma fragmentada. Cada isla era un mundo muy poco relacionado con las restantes. Tan sólo el comercio, principalmente de sal y pescado, era nexos común de sus habitantes, que por entonces poblaban principalmente la isla de Torcello y la desembocadura de Malamocco.

Una vez los emperadores romanos se retiraron a Constantinopla en el año 680, los habitantes de la Laguna, dada la amenaza de los pueblos limítrofes, consiguieron de los bizantinos sustituir la figura del tribuno bizantino,

¹⁴⁶ Op. Cit. Pág. 31

representante del poder imperial hasta entonces, por el Dux, figura con gran poder de decisión. La laguna comenzaba a ser un lugar entre dos mundos, entre oriente y occidente, entre el agua y la firme tierra.

La primera zona que fue adquiriendo un cierto carácter urbano fue la denominada Rivo Alto, lugar al que fue trasladada la residencia del Dux. Las islas comenzaban a unificarse para formar la ciudad estado. La identidad colectiva comenzó a fortalecerse a partir del año 828, fecha en que se trasladó a la ciudad el cuerpo de San Marcos desde Alejandría y se comenzó a construir la basílica. La ciudad, sin embargo, seguía siendo una sucesión de islas unidas por apenas algunos puentes de madera que cruzaban las corrientes de agua.

Por otro lado, sus intereses comerciales iban poco a poco extendiéndose en la lejanía del mar. El agua era ya medio, sustento y protección de sus habitantes.

La evolución histórica de Venecia parece hacer coincidir su excepcional ubicación geográfica, a caballo entre mar y tierra, con su condición política de posición privilegiada ante diversos conflictos y relaciones ente el oriente y sus vecinos italianos. El momento cumbre del potencial veneciano se produjo cuando la ciudad se unió a los cruzados que partiendo del Lido conquistarían Constantinopla.

En el 1204 cruzados y venecianos se repartieron el imperio bizantino tras saquear los preciados tesoros de la capital del medio oriente y Venecia dispuso de una cadena de puertos en toda la costa oriental del Mediterráneo. El mar sería entonces de los habitantes de la laguna. El templo de San Marcos es testigo de la riqueza de aquellos botines. Llegaría a ser lo que podríamos considerar un pedazo de Constantinopla al recibir influencia artística del oriente bizantino, ultramar, su horizonte de agua.

Hasta principios del XV la República había dirigido su mirada especialmente al Mediterráneo. La navegación y el comercio marítimo eran la base de su prosperidad. Debido a su poder, Venecia comenzó a mirar hacia *terraferma*. Decidió someter a los territorios continentales vecinos. A mediados del XV, el territorio de la República ya se extendía desde el Po hasta los Alpes, Istria y Dalmacia. Sin embargo, la conquista de aquella nueva geometría terrestre

suponía tanto un colosal esfuerzo como la progresiva desconfianza del resto de los países cercanos.

La suerte de Venecia cambió cuando los turcos otomanos se apoderaron de Constantinopla. La base económica y el floreciente comercio con Oriente quedaron prácticamente paralizados. Durante la segunda mitad del siglo XV, los venecianos perdieron progresivamente a manos de los turcos numerosas islas y puertos del mediterráneo.

Un nuevo suceso ocurrido más allá de su horizonte marino, el descubrimiento del nuevo continente americano, abrió nuevas miras comerciales, lo que aumentó su decadencia marina. Los nobles venecianos optaron por incrementar su patrimonio en tierra firme, pareciendo olvidar la fructífera relación de la ciudad con el agua. La lenta agonía de la República estaba en ciernes. A la pérdida del mar acompañaría muy pronto la pérdida de lo terrestre. Venecia ya no pertenecía al agua sino al poder proveniente de la tierra firme. Quedaría finalmente bajo soberanía austriaca y posteriormente se incorporaría al joven reino de Italia.

La independencia e insularidad de Venecia y su mágica y equilibrada relación de agua y tierra quedaron en gran medida afectadas por la construcción de un puente ferroviario en 1846 y más tarde una carretera en 1932. Como una lenta hemorragia, dicha vía de comunicación con la tierra firme se convertiría en vía para la emigración hacia la soñada prosperidad de las nuevas áreas industriales de la tierra firme. La ciudad *“protegida por las aguas de su laguna a lo largo de su historia de independencia frente a todos los invasores extranjeros salvo el último, y ya en nuestra época, de la más insidiosa de las amenazas, el automóvil, Venecia aún conserva básicamente el mismo aspecto que ofrecía al mundo”*¹⁴⁷, afirma Norwich.

¹⁴⁷ NORWICH, John Julius, *Historia de Venecia*. Ediciones Almed Historia, Granada. 2003, Pág. 25

En Venecia, a pesar de todo, agua, luz y piedra siguen siendo los materiales que pulsán su latir.

Ciudad. Materia, geometría, escala

*“Venecia es quizás la ciudad más ciudad que existe: quiero decir el lugar más “construido” por el hombre, aunque no “proyectado” de acuerdo a un diseño que a priori fije su función (...)”*¹⁴⁸

Sergio Bettini

La ciudad de Venecia se va construyendo poco a poco con los materiales de su territorio y sus particulares características naturales. Su territorio de implantación es la Laguna. La *ciudad- isla*, por tanto, se adaptará a sus condiciones, y el hombre, que compartirá espacio con el agua, usará los materiales apropiados para construir su entorno vital derivados de la comprensión del delicado y exigente ecosistema en que se inserta.

Venecia, será un filtro de densidades de pasta.

El espacio que poco a poco irá habitándose, será el determinado por el equilibrio de las corrientes de agua y la sedimentación de la materia depositada.

“Los trozos de suelo de la laguna se fueron poblando por terrible necesidad y no por ocurrencia, y eso naturalmente, le da un contenido vivo, duro, poderoso, le da, en fin, un sentido profundo (...) que todavía se transparenta”,¹⁴⁹ describe Ramón Gaya.

En los primeros poblados de pescadores asentados en la Laguna ya se utilizaban los materiales que más tarde configurarían la ciudad, principalmente madera, ladrillo y piedra. Las encañizadas a la desembocadura de los *valli*, áreas de aguas encauzadas, comunicadas con la Laguna mediante canales,



63 *Pescherie de Miligon nel Dogado*. S.XV

Archivo Estatal. Venecia

filtraban el agua permitiendo tan sólo el paso de los peces. (fig.63) Se trataba de una suerte de laberintos de espejos de agua concatenados, *“auténticas ciudades para peces construidas siguiendo el más riguroso respeto a las reglas de la naturaleza”*,¹⁵⁰ explica Piero Bevilacqua. El veneciano, respetando así el equilibrio de la laguna domesticaba el agua, se apropiaba de sus leyes. Su modo de aprehender el territorio, ya desde los inicios, se realizaba a modo de gradual solidificación desde lo húmedo, generando filtros y límites de agua.

¹⁴⁸ BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*.

Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág. 35

¹⁴⁹ GAYA, Ramón. *Obra Completa Tomo II*. Editorial Pre-Textos. Valencia 1992. Pág. 274

¹⁵⁰ BEVILACQUA, Piero. *Venezia e le acque*. Ediciones Donzelli. Roma, 2000, Pág. 67

La “*República de los castores*”¹⁵¹, como la definió Goethe, debido al magistral y laborioso uso de la madera y agua como materiales constructivos, sabía bien una cosa: Su supervivencia dependía únicamente del agua y por tanto del modo como esta era controlada.

En 1501 se instituyó el *Excelentísimo Magistrado de las Aguas* máximo organismo de la *Serenissima*, con gran poder dentro de la República. Era necesario controlar el elemento del que dependía la ciudad, el equilibrio entre las corrientes fluviales y las marinas y el proceso natural de sedimentación. Los flujos y reflujos de la marea, que tanto daño causaban, debían ser domesticados, o al menos comprendidos.

Los venecianos dependían así de un frágil espesor de agua. Su alimentación, su transporte, comercio y defensa dependían de una laguna de poca profundidad, tanto que era necesario fondear canales para las naves de guerra. Caminos de agua en el agua para unir las diferentes islas.

La profundidad de dichos canales era la precisa. Se debía facilitar el paso de las naves sin romper el equilibrio establecido por las corrientes, esto es, sin modificar sustancialmente la profundidad de las vías de agua en la laguna ya que esta constituía la base de su equilibrio sedimentario.

Fue a finales del siglo XVIII, cuando la antigua defensa de litoral, construida mediante una gran empalizada de madera, *palade*, muy deteriorada y constantemente reformada, dio paso a las murallas de piedra de Istria, *i murazzi*,¹⁵² que han perdurado hasta nuestros días.

Era el modo de aminorar el efecto del *acqua alta*, fenómeno por el cual el nivel del agua en la Laguna se eleva aproximadamente un metro por encima del límite máximo habitual. El empuje del viento Sirocco del sur ayuda al flujo de la marea, de modo que el límite establecido por el agua se rebasa. Son muchos los lugares en que una parte de lo pisable queda sumergida hasta la próxima bajamar.

¹⁵¹ GOETHE, Johann W. *Viaje a Italia*. Ediciones BSA. Barcelona. 2001. Pág. 73

¹⁵² A.A.V.V. *La Scienza per Venezia*. Caroline Fletcher e Jane da Mosto. Umberto Allemandi & Co. Torino. 2004. Pág. 22

En Venecia no existe el suelo firme sobre el que cimentar, profundizando bajo su suelo no encontramos otra cosa que pasta. “*Antes de construir calles y casas, los venecianos han debido fijar el suelo, anclarse a él, consolidar con palafitos el fondo fangoso y movedizo de las islas; elevar y recalzar los bordes del agua (...). En definitiva, construir la misma base, necesaria para afirmar su voluntad de supervivencia, de dar a su vida una forma, un destino*”,¹⁵³ explica Bettini.

La ciudad se fundamenta así en la compresión del material que constituye su fondo, el *caranto*, capa de arcilla y arena compacta, muy impermeable situada aproximadamente a cinco metros de profundidad. La cimentación se realizaría mediante pilotes de madera, generalmente roble o alerce, hincados en el terreno que acaban mineralizando en el agua salada. De este modo, las construcciones del hombre basan su solidez en lo denso, en la compacidad de la tierra que les precede. Del mismo modo las embarcaciones, construidas también en madera, oprimen el agua bajo su casco para, mediante su empuje, flotar.

“*En Venecia no hay tierra*”,¹⁵⁴ afirma Adrian Stokes. Comprimiendo lo húmedo, flota.

Sobre el primer nivel, se realizaba generalmente un *zattaron*, especie de pontón confeccionado con dos capas de tablones de alerce, afianzados con ayuda de un agregado de piedra y ladrillo. Sobre él, se apoyarían los cimientos de piedra traída de Istria, que serviría como base de los muros de fábrica. Sobre el nivel del agua se recurría a materiales más ligeros, ladrillo, madera, yeso, que reducían el efecto compacto del edificio y garantizaban flexibilidad, dado que los diversos estratos del suelo se encontraban en continuo movimiento.

La “ciudad flotante” se nutría por tanto de los materiales encontrados en tierra firme para construirse.

¹⁵³ BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*.

Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág 25

¹⁵⁴ STOKES, Adrian. *The Quattro Cento and Stones of Rimini*.

The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania.2002. Pág. 11

Desde la cimentación, el encuentro de lo sólido con el agua genera un límite que casi siempre se realiza en piedra.

El borde, en Venecia no hay bordillo, que limita con el agua de los canales y el pavimento de los *Campi*, levemente inclinado a su encuentro con el agua vertical, serán de Istria, mármol de gran resistencia. Incluso las canales horizontales de las cubiertas, *gorne*, se construían mediante grandes bloques vaciados que encauzaban el agua proveniente de los faldones, al tiempo que servían para configurar los aleros. Las fachadas de palacios e iglesias, de piedra en su mayoría, harán del agua que resbala por ellas auténtica escultora de luces y sombras.

Venecia será así piedra modelada por el agua, una isla en que el hombre, lejos de abandonarla a los elementos, los utiliza conduciéndolos, dirigiéndolos sin esfuerzo aparente. En cada una de sus manifestaciones irá mostrándonos un modo de entender el espacio y la forma desde la escala humana basado en la naturaleza del agua. Irá poco a poco adquiriendo su geometría, cóncava o convexa, gracias al continuo juego entre líquido y sólido, campo y canal.

La ciudad será una “ramificación” de Istria, lugar de la costa dálmata de la que proviene la piedra que le da forma. Se trata de un tipo de mármol, es decir una evolución de la piedra caliza, tan común a lo largo del Mediterráneo.

Las características de la caliza, en lo que a dureza y relación con el agua se refiere, hacen que la entendamos como una piedra “viva”. El grado de humedad del ambiente y la erosión a cargo de los diferentes agentes atmosféricos, hacen que la piedra, al tiempo que modifica su estructura interna vaya adquiriendo forma. Aquella que el agua le otorga. “*El agua y la piedra construida, en Venecia, se dan vida una a la otra; están en paz*”,¹⁵⁵ explica Stokes.

La piedra es así materia viva que configura el territorio. “Estando en paz con él” proporcionará a nuestros sentidos las más variadas formas. El hombre veneciano, en armonía con el medio, la modelará y tallará a conveniencia. Se

inserta así en el ciclo vital de la piedra y del mismo modo que el agua, ofrecerá nuevas posibilidades a su expresión.

“*Sir Christopher Wren rechazaba para la Catedral de San Pablo cualquier piedra que no hubiese estado expuesta a la misma atmósfera de su destino durante al menos tres años*”,¹⁵⁶ relata Stokes. La piedra, vive así en su territorio y en él demanda un uso determinado.

El bajorrelieve, concretamente el elaborado durante el *Cuatrocento* en Italia, será para Stokes el destino natural de la piedra a manos del hombre, aquel en que se manifiesta la emoción del ser humano por crear. Al hacerlo escuchando a la materia, siguiendo su dictado, las formas, siguen perteneciendo al ciclo vital del territorio. Siguen por tanto vivas. Piedra, agua y hombre navegan así de la mano.

Venecia divide su territorio seco por canales de agua, su dimensión variable otorgará uno u otro uso a las diferentes áreas que riega. Se trata de una división en sólidas islas urbanas, áreas rodeadas por agua a su vez subdivididas por el peatón. Venecia es piedra y agua. Peatón y canal.

En Venecia, los *rueiros* de Santiago son canales. Santiago se configuró a la misma escala que Venecia. La del hombre.

La ciudad, también podría ser entendida, según la evolución planteada por Le Corbusier, como un desarrollo a partir del encuentro de las diferentes velocidades de sus habitantes y su modo de comunicarse.¹⁵⁷ En Venecia, peatón y góndola serán los verdaderos artífices de los flujos que configuran sus espacios.

Recordamos la visión de Louis Kahn para el Plan del centro de la ciudad de Filadelfia (fig.63). El tráfico y sus diferentes velocidades son los generadores del trazado urbano. “*El diseño de las calles es un diseño para el movimiento, para la circulación*”, afirma. El arquitecto propone un nuevo orden, para ello se deja guiar por los nuevos flujos de vehículos. Para explicarlo, Kahn utiliza

¹⁵⁵ Op. Cit. Pág. 21

¹⁵⁶ Op. Cit. Pág. 28

¹⁵⁷ LE CORBUSIER. *A propósito del urbanismo*. Editorial Poseidón. Barcelona 1980. Pág. 7

quizás la metáfora más acertada posible, la hidráulica.¹⁵⁸ Ríos, puertos, canales y dársenas, configuran una ciudad imaginaria pero indiscutible. El flujo propone el tipo de vía, tan sólo habría que ordenarlo. Venecia no necesita ser metáfora, ella misma es flujo construido. Peatón y góndola sus velocidades.

Observamos la xilografía de Jacopo de Barbari realizada en 1500, en que el tiempo parece detenerse y la vida de sus calles brindarse a nuestro estudio (fig.64). Sus dos redes principales de comunicación, la peatonal y los canales, se cruzan en innumerables ocasiones por medio de puentes. Venecia se configura como un auténtico sistema capilar complementario formado por venas y arterias que hace que las geometrías de piedra y agua se encuentren. Los hilos que las unen, leves puentes construidos la mayoría en madera, pertenecen a ambos mundos. Por un lado ofrecen su continuidad geométrica, a veces hinchada, a la calle de piedra. Por otro, pertenecen al mundo flotante de la barca, se construyen como ella. De hecho, aparentan ser balsa, empalizada, muelle.

La indudable semejanza de esta ciudad con un organismo natural se debe a la relación tan respetuosa y condicionada por el medio que se ha tenido a lo largo de los siglos para crear los diferentes espacios y recorridos. Como bien nos hace ver el escritor Tiziano Scarpa en su “paseo físico-emotivo”, describiendo

¹⁵⁸ *Las vías rápidas son como RÍOS*
Estos RÍOS delimitan la zona a la que dan servicio
Los RÍOS tienen PUERTOS
Los PUERTOS son las torres municipales de aparcamiento
desde los PUERTOS se ramifica un sistema de CANALES que da servicio al interior
Los CANALES son las calles de acceso
desde los CANALES se ramifican unas DÁRSENAS sin salida
Las DÁRSENAS sirven de vestíbulos de entrada a los edificios

KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 24



63 *Plan para Philadelphia*. Louis Khan. 1953



64 *Plano de Venecia*. Xilografía. Fragmento Jacopo de Barbari. 1500. Museo Correr. Venecia



65 “*Venecia es un pez*”
 Tiziano Scarpa.

góndola. *El arte y las masas contemporáneas*, la referencia a la ciudad será constante, tanto en nuevas lecciones como en sus libros *La Ville Radiuse* de 1935, y *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage aux pays des timides*, publicado en 1937. Venecia será para Le Corbusier modelo y parámetro. Todo en ella se encuentra en torno a la relación existente entre ese perfecto “sistema cardíaco puro, impecable”¹⁶¹ de agua y tierra creado por el ser humano según el ritmo de su paso y el lento navegar de la góndola.

Su geometría, tal y como plasma en una vista aérea, obedece a la ley de la naturaleza generada por el encuentro de los fluidos (fig.67). La ley del meandro ordenará un paisaje que el hombre poblará según su dictado.

“El “plano de agua” ha impuesto la escala humana a todas las cosas; para subir o bajar de una góndola se necesitan graderíos con la dimensión adecuada dispuestos con precisión”, afirma en *La Ville Radiuse*. “Venecia es un sistema correcto y sabio, un producto preciso de la verdadera dimensión humana”,¹⁶² prosigue.

Venecia ofrece así soluciones de escala humana a la aventura del habitar con el agua. No hay lugar para el vehículo rodado, el hombre experimenta así una nueva alegría, no tener coche.

La medida es siempre la justa, el entramado urbano aparenta ser una compleja red capilar en que nada sobra, ni falta. Venecia es respuesta exacta y adecuada al medio.

El elemento utilizado por Le Corbusier como ejemplo de la precisa relación causa- efecto es la góndola, a su modo de ver standard de perfección, “realizada para responder a la necesidad del ser humano, concebida según su escala”.¹⁶³

¹⁶¹ *La Ville Radiuse. Extracto*

PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier*. Marsilio editore. Venezia. 1999. Pág. 24

¹⁶² Op. Cit. Pág 24

¹⁶³ SCARPA, Carlo. *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*. Ed. Marsilio. Venecia 2004. Pág. 94

En la góndola convergen lo natural y lo construido. Se trata de un instrumento impecable. Hallado tras destilar las diversas formas de la barca, que en sus inicios era y que ha permanecido invariable a lo largo del tiempo.

Al deslizarse, entendemos que casco y agua son uno, sus superficies se funden “se presionan mutuamente y no pueden entenderse por separado”,¹⁶⁴ explica Moreno Mansilla. La unión de agua y casco, espacio comprimido, sin aire, a la medida uno del otro, lugar donde se encuentra la “verdadera belleza de una nave, bajo el agua”,¹⁶⁵ según Valéry, representa la perfecta fusión de las materias que conforman la ciudad.

En la góndola confluye la energía que puebla el mundo del agua en Venecia.

Ruskin, en sus *Piedras de Venecia*, explica la belleza de la curva gracias a las fuerzas que expresa. “En las hojas señalan las fuerzas de su crecimiento y expansión, si bien algunas de entre las más bellas vienen descritas por tallos con movimientos variados, o bien sujetos a una fuerza, al igual que proyectiles en el aire, o que partículas de agua en una corriente tranquila”, afirma. “En la hoja de Alisma, las líneas que atraviesan su tallo, que son particularmente bellas, señalan las distintas expansiones de sus fibras, y a mi entender son exactamente iguales que las que trazarían las corrientes de un río al entrar en un lago que tuviera la forma de hoja, (...)”,¹⁶⁶ continúa.

La góndola, parece ser movimiento paralizado, en ella se entrelazan las líneas de fuerza del agua, su flujo. La góndola dirige y se deja conducir, llevar por el preciso impulso del remo.

Los postes de madera, en su modo de pautar el agua, definen su dimensión y ritmo. En los atracaderos que abrazan su pausa se densifican junto a los bordes de *Istria* dando paso gradual a lo sólido.

¹⁶⁴ MORENO MANSILLA, Luis. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Colección Arquitecta n° 10. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2002. Pág. 185

¹⁶⁵ *Sguardi sul mare*.

VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág 154

¹⁶⁶ RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000. Pág. 57

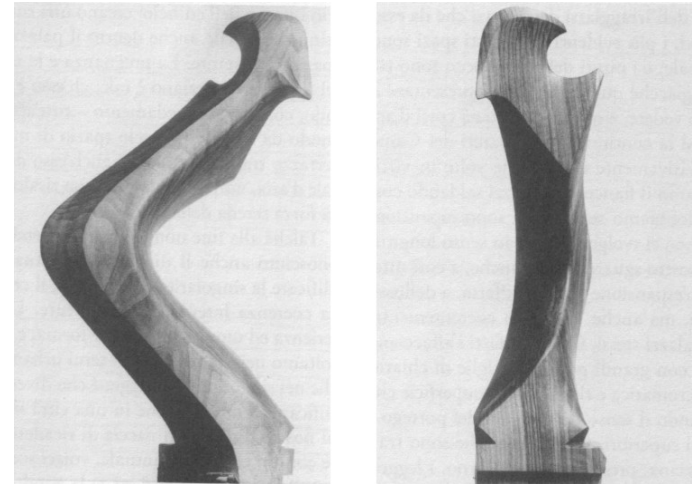
Sin embargo la pieza que parece recibir y guiar dicha energía con mayor precisión es la conmovedora *forcola* auténtica escultura de una pieza realizada generalmente en nogal, en la que se apoya el remo del gondolero para dirigir su movimiento (fig.68).

Dicha pieza, admirada por Le Corbusier, muestra la excitante belleza de la representación de física y dinámica. La captura de la energía que genera el movimiento de la góndola a través de remo, motiva su escultórica forma. “*Observad el soporte del remo de la góndola; observad la posición del gondolero; fijaos en la cubierta curvada, inclinada de la góndola: decisiva, ya que el gondolero tiene sólo un remo y con él necesita que la góndola se encuentre como bajo una continua amenaza de naufragio para a continuación enderezarla*”,¹⁶⁷ apunta.

La góndola es por tanto respuesta natural, biológica, perfecta. “*Es el movimiento contado desde el punto de vista de la inmovilidad*”¹⁶⁸ explica Tiziano Scarpa.

La góndola es tiempo, y también espacio. El mismo que la ciudad propone en su geometría de agua y piedra. “*(...) esta vía, el Canal Grande, la secuencia ininterrumpida de las fachadas, está construida para ser vista no sólo desde el agua, sino con el lento y cadencioso tiempo de una góndola o de otro vehículo de remos*”,¹⁶⁹ afirma Sergio Bettini.

Le Corbusier, como último proyecto de su vida, que incluso dejaría incompleto, torna a Venecia para presentar en abril de 1965 el proyecto del nuevo Hospital de la ciudad.



68 *Forcola* de la góndola. Condensación de energías.

Tras haber quedado desierto un concurso en que se encontraban como jurado entre otros Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol y Carlo Scarpa, se decide invitar al arquitecto suizo a realizar una propuesta para el edificio.

En una carta dirigida a Carlo Ottolenghi, presidente entonces de la Asociación de Hospitales Civiles de Venecia, Le Corbusier acepta el encargo y explica brevemente sus intenciones: “*(...) me ocuparé de su problema, el nuevo Hospital de Venecia. Un hospital es una “casa del hombre”, al igual que la vivienda es una “casa del hombre”. La clave es siempre el hombre: su estatura (altura), su paso (longitud), su ojo (su punto de vista), su mano, hermana del ojo. Su dimensión física y psíquica se encuentran en contacto absoluto (...)*”,¹⁷⁰ escribe.

¹⁶⁷ *La lezione della gondola*

LE CORBUSIER. *Scritti*. Rosa Tamborrino. Giulio Einaudi editore. Torino 2003. Pág 236

¹⁶⁸ SCARPA Tiziano . *Venezia è un pesce. Una guida*. Feltrinelli Ed. Milano 2000. Pág. 39

¹⁶⁹ BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*. Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág.

12

¹⁷⁰ PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier*. Marsilio editore. Venezia. 1999. Pág. 38

El proyecto, ubicado en el extremo norte del canal de Cannareggio, no hará sino mostrar la esencia de la ciudad que lo acoge. Le Corbusier, fiel a su sensibilidad y admiración mostradas por la ciudad, propone “construir sin construir”, intervenir del mismo modo como Venecia lo ha hecho lo largo de los siglos, pensando en el hombre y su escala.

Le Corbusier, según hemos visto, valora la ciudad como totalidad, fenómeno único cuyo entramado urbano se ha generado por el plano de agua y el espacio de la vivienda, aquel que representa la medida del hombre, la escala de Venecia. Así proyectará el nuevo hospital.

El ritmo de llenos y vacíos del edificio, auténtica ciudad dado lo complejo de su programa, correspondería a las compresiones y dilataciones del entramado urbano que lo envuelve. En una visión aérea, aquella que tanto emocionaba a Le Corbusier, su integración sería absoluta (figs.69 y 70).

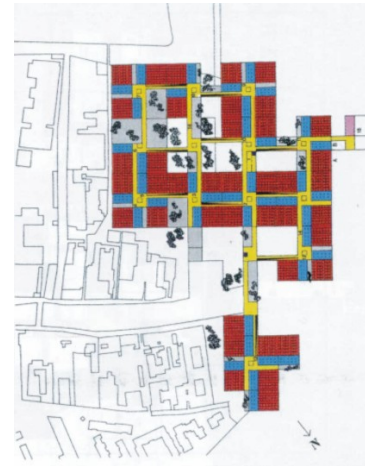
Los espacios del hospital se basan por tanto en su estructura urbana. Es la forma de un organismo vivo, es una forma “abierto”, conceptual y espacialmente mutable, puede modificarse, cambiar, extenderse. “*La ciudad de Venecia esta allí, yo la he seguido. No he inventado nada*”,¹⁷¹ afirma el arquitecto.

El hospital, quizás uno de los contados palafitos “reales” proyectados por el arquitecto, habría sido un lugar único, donde el agua, dejando de ser la metáfora que alimenta otros proyectos elevados mediante pilotes,¹⁷² habría construido el más perfecto ángulo recto. La iglesia del hospital, apenas esbozada por el arquitecto antes de su muerte, proa de la casa del hombre, casi “barco”, habría constituido una caja en que luz y sonidos habrían resonado

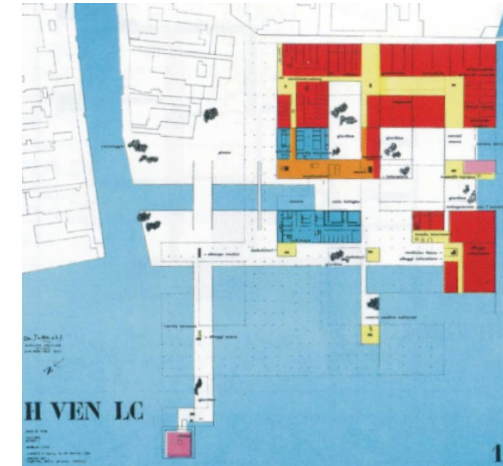
¹⁷¹ Op. Cit. Pág. 44

¹⁷² “*La casa sobre pilotes, además de una ilusión de gravedad ligera, es también una figura de lenguaje: una metáfora del palafito; es un palafito sin agua (...) En la mayoría de los proyectos el agua no es real: es sólo una posibilidad con un destino que nunca ha de cumplirse, y, así, una fantasmal presencia inspiradora, cuya impronta ha quedado en las formas nacidas de ella que intensamente la evocan en silencio.*”

CAPITEL, Antón. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Ediciones Tanais. Madrid. 2005. Pág. 79



69 Tercera planta. 1964
Proyecto de Hospital para Venecia.
(Le Corbusier)



70 Primera planta. 1966

gracias al agua. Una auténtica “caja de milagros”.

Así se construye Venecia, entrelazando sucesivas experiencias espaciales para llegar a construir un todo con una naturalidad sorprendente, aquella que el agua le otorga.

En agosto de 1965, apenas unos meses tras la presentación del proyecto para Venecia, Le Corbusier sucumbía debido a una crisis cardíaca cuando se bañaba en su Mediterráneo. Desaparecía en un elemento fundamental para él, cuyas aguas representaban armonía y permanencia, tanto de forma y espacio como de pensamiento y espíritu.¹⁷³

¹⁷³ *Imágenes y metáforas del agua en el pensamiento de Le Corbusier*. José Parra Martínez VIA Arquitectura número 10.V. Agua. Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. 2001

- **Agua. Percepción**

*“El encaje alzado de las fachadas venecianas es el mejor rastro que el tiempo, alias agua, haya dejado nunca sobre tierra firme. Es más, no hay duda de que existe una correspondencia- si no una absoluta dependencia- entre la naturaleza rectangular de una de esas muestras de encaje – es decir, los edificios locales- y la anarquía del agua que se opone a la noción de forma”.*¹⁷⁴

Joseph Brodsky

El modo como Brodsky nos desvela las formas venecianas, presenta su necesario contrapunto en el propio ser del agua. Ésta, no se pliega dócilmente a obedecer las leyes que la ciudad le impone. Atenta a la intervención del hombre, sin dejarse doblegar, el agua llegará a construir su propio mundo, complementario al sólido y tan real como éste (fig.71).

El agua, sin tener forma la genera. Sin tener orden ordena. En el encuentro con lo sólido, se crea un espacio único, en que las materias, fundidas, se muestran inseparables.

Para analizar la realidad de Venecia, la relación de complementarios, lo húmedo y lo seco, para descubrir los hilos invisibles que la sostienen, fundamentales para la comprensión de la mágica energía que la ciudad desprende, recurriremos a la observación de sus diferentes aguas y la relación con el tiempo y la luz que parecen contener. Nos detendremos a analizar el fenómeno de la disolución como modo de relacionarse del agua, en su constante búsqueda de diferentes formas, con el resto de materias.



71 *Abluciones*. 2005. Video. Bill Viola

¹⁷⁴ BRODSKY, Joseph. *Marca de Agua*. Editorial Siruela, Madrid, 2005 Pág. 36

○ **Aguas de Venecia**

“Venecia se está ahogando. ¿Será quizá lo más hermoso que le pueda ocurrir?”¹⁷⁵

Paul Morand

En Venecia, la hermosura llega de la mano del agua que si bien genera vida, también podría ocasionar su muerte como se pregunta Paul Morand. Sus aguas, siempre imbricadas a la vida, construirán la belleza de los diferentes espacios.

La calle propiamente dicha, apenas existe en la ciudad. Los espacios del peatón se nombrarán dependiendo de su relación con el líquido. Así, los bordes pétreos junto a los canales, se denominarán *riva*¹⁷⁶ o *fondamenta*¹⁷⁷ según su extensión. La primera recibe su nombre de la naturaleza, de los límites de lo sólido junto a un río o mar. En Venecia reciben este nombre los extensos paseos junto al agua allí donde el Canal Grande desemboca haciéndose laguna. Se trata de extensas orillas en que antaño se amarraban embarcaciones y descargaban las mercancías provenientes del comercio marítimo.

Las *Fondamente*, término relacionado con la construcción, serán los espacios de borde entre las fachadas de los edificios y los canales. De menor anchura a la *riva*, se encuentran estrechamente vinculadas a los edificios a que dan acceso. Podríamos decir que se trata de prolongaciones de los mismos edificios, incluso en numerosas ocasiones se encuentran porticados. Se trata, como su etimología parece indicar, de las cimentaciones emergidas de los propios inmuebles.

Observando como Venecia nombra sus espacios, comprendemos su vinculación a la naturaleza y su origen acuático. Aquello que aparenta ser sencilla calle se

¹⁷⁵ MORAND, Paul. *Venecias*. Ediciones Península, Barcelona 1998, Pág. 213

¹⁷⁶ *Riva: Ribera, orilla*. Diccionario Hoepli. Edit. Ulrico Hoepli. Milano. 1999

¹⁷⁷ *Fondamenta: (de un edificio) base, cimientos*. Op. Cit.

nombra también en relación al agua y su nivel. Se denominarán *rio terra*, aludiendo así a su pasado acuático actualmente cegado o *salizzata*,¹⁷⁸ mostrando así su elevación relativa respecto al nivel que el líquido impone. Venecia, de este modo, nos recuerda que no es otra cosa que la solidificación y compactación de los límites naturales de lo húmedo para construir espacios secos, pisables.

El espacio libre en la ciudad se denomina *campo*, aludiendo una vez más a la relación que dichos espacios libres tienen con los claros secos existentes entre la vegetación de ribera de las zonas lacustres.

El espacio de San Marcos y su concatenada apertura a la laguna serán excepcionales incluso en su denominación de *piazza* y *piazzetta*. Se trata del único lugar en toda la ciudad denominado así debido a su carácter representativo. Lugar de encuentro tanto de los diferentes poderes como de sus habitantes, se configura gracias a la creación de un doble vacío urbano concatenado gracias a la relación con lo sólido de la *piazza* y la apertura hacia lo líquido de la *piazzetta*.

Tal es la relación de este navío, llamado ciudad, con el agua, que los venecianos denominan *terra ferma* al litoral Veneto cercano. Los habitantes de esta “ciudad- barco” parecen querer vivir encallados en la laguna tras haber levado anclas de la cercana tierra firme.

Los caminos para llegar a la ciudad, estelas de barca en el agua, son fugaces, temporales en la superficie del líquido. Bajo ésta, crean huellas en la arenosa profundidad. Son vías que construyen una suerte de canal sumergido. Estos surcos, prolongándose, forman los canales. Su borde emerge a la superficie, se hace sólido, va poco a poco transformándose en piedra, *riva, fondamenta*. Se produce así, la mágica imbricación de lo seco y lo húmedo.

Atendiendo a la clasificación natural del agua que enunciamos anteriormente, recorreremos las diferentes aguas con que Venecia adquiere sus formas.

¹⁷⁸ *Salizzata: En dialecto veneto, elevada*. Op. Cit.

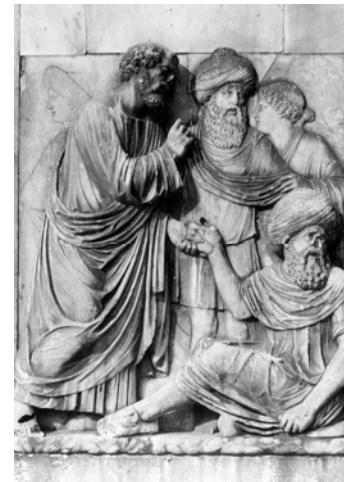
Agua aérea

*“Los tejados de Venecia están llenos de fantasía. Cuando los contemplas desde los tejados del palacio Ducal, uno se encuentra ante un mar de plomo. El plomo es un inmejorable material para estas cubiertas; es grueso y ha adquirido el color adecuado: esos tejados se parecen a la nieve en primavera. ¡Que lección tan grande para nosotros! La importancia de terminar nuestros edificios devolviendo el suelo sobre el que estos se han construido a los tejados (...) He subido de nuevo a la cubierta, pero esta vez me gustaría sentir como se ha construido todo esto. El tamaño y el ritmo de la construcción de las planchas de plomo, y este dejar vistas las juntas, expresan la verdad de la afirmación de que la junta es el comienzo del ornamento. Desde abajo, la parte superior de los tejados parece tremendamente elegante; ahora se puede ver cómo se han hecho las juntas para acomodarlas al tamaño de la chapa y al paso del agua”.*¹⁷⁹

Louis Kahn



72 *Mar de plomo.*
Cubiertas de San Marcos.



73 *Curación de Aniano.* Tullio Lombardo.
Scuola Grande di San Marco. 1487-89

¹⁷⁹ Kahn Louis I. « *On the roof of the Ducal Palace, Venecia, 26 de febrero de 1971.* Richard Saul Wurman (ed.): *What will be has always been: The world of Louis I. Kahn*, Nueva York. Access Press and rizzoli International Publications, 1986, pag. 112. JUÁREZ, Antonio. Citada en el libro *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Colección Arquithesis num. 20, Fundación Caja de Arquitectos 2006,. Pág. 65

Las cubiertas en Venecia, devuelven al cielo el suelo robado, y lo hacen, según nos revela Kahn mediante la integración en el entorno, en su luz y color. Se configura por tanto una ciudad donde lo seco, construido, mira al cielo (fig.72). Kahn llama la atención sobre la doble lectura, lejana y de detalle de las cubiertas. Venecia, del mismo modo que expresa el arquitecto, constituye un entramado de piedra y agua, es junta para permitir el paso del líquido. Aproximándonos al detalle de sus piedras, reencontramos la junta por la que discurre. Lo sólido, peinado por el agua vertical, queda así marcado por el agua.

La piedra en Venecia se encuentra en continua reivindicación de su esencia natural, de su pertenencia al ciclo de la naturaleza. El agua no hace sino activar dicho origen sacando a la luz sus secretos de forma. Las fachadas de piedra de los edificios, muestran su volumetría gracias a los sucesivos lavados producidos por el escurrir del agua de lluvia. La sombra “depositada” por el agua “dormida”, paraliza la luz y resalta sus formas.

La planta baja de la Scuola Grande de San Marcos presenta diversos relieves de Tullio Lombardo realizados entre 1487 y 1489 que representan escenas de la leyenda de San Marcos y sirven como muestra de la relación del agua vertical con la piedra de Venecia (fig.73). En la Curación del zapatero Aniano en Alejandría, la delicada labor llevada a cabo por el escultor en el tratamiento de lo sólido, desde la mínima incisión en bajorrelieve de la piedra en su tercer plano, al bulto redondo del primero y el sutil movimiento de los ropajes del Santo, se encuentran cercanas al progresivo desgaste a que el agua somete a la piedra en la naturaleza.

De hecho, como vimos anteriormente, piedra y agua se encuentran en el ciclo vital del Planeta. Van de la mano generando forma, se hacen evolucionar mutuamente, se funden. Así ocurre en los paramentos verticales de Venecia. La piedra, labrada por el hombre, sigue perteneciendo a su ciclo, sigue por tanto transformándose gracias al agua.

Las sombras capturadas por los ropajes pétreos de sus edificios no hacen sino remarcar su volumetría, el agua excava, horada, desgasta la piedra en su

escorrentía vertical, al tiempo que descubre nuevas luces y sombras. En definitiva les da vida.

El agua sigue su curso guiada por el pavimento de sus *campi y fondamenta*. Como Santiago, Venecia, también ondula su pavimento, si bien esta última hinchará sus entrañas para recogerla, atesorarla.

Aguas fluyente y atesorada

“Después de la lluvia es cuando hay que ver Venecia”¹⁸⁰

James Whistler

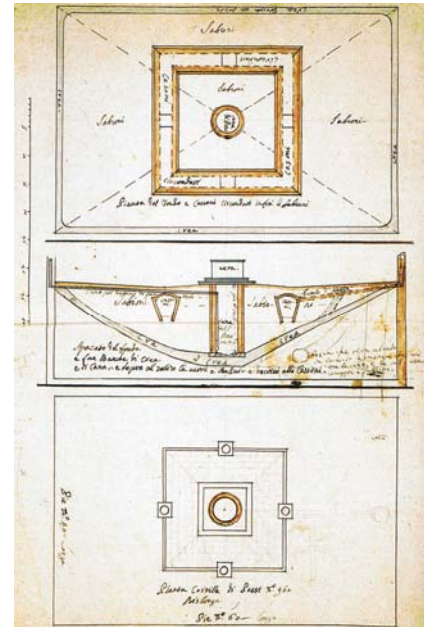
El agua busca la horizontal, los caminos de peatón y agua se cruzan. Tras la lluvia, la delgada película de agua ceñida a la piedra transforma el espacio. Apenas humedeciendo el suelo, lo hace pertenecer al mundo natural de la laguna y al agua horizontal de los canales. El espacio se puebla de reflejos y la ciudad al completo parece transformarse en recorrido líquido. El suelo mojado nos recuerda el perfecto maridaje de piedra y agua desde sus orígenes. “En los suelos de mármol, experimentamos de nuevo el potencial y las características de la piedra en el agua, su forma cambiante, vibrando con cada onda o variación de la luz”,¹⁸¹ explica Stokes. Por tanto, el mármol, mojado, es agua.

También en Santiago, gracias al agua, el suelo parece romperse, desaparecer, disolverse. La luz capturada, brota de su superficie haciendo que los espacios de la ciudad estén a caballo entre la realidad y su reflejo. Nos hacen comprender que pertenecemos a ese ciclo natural del agua. Que nadando entre sus *campi* podríamos llegar al Adriático, o quizás al gallego Atlántico. Descubrimos sus *calli* como espacios habitables en que fuimos a velocidades diversas. Éstas son también canales.

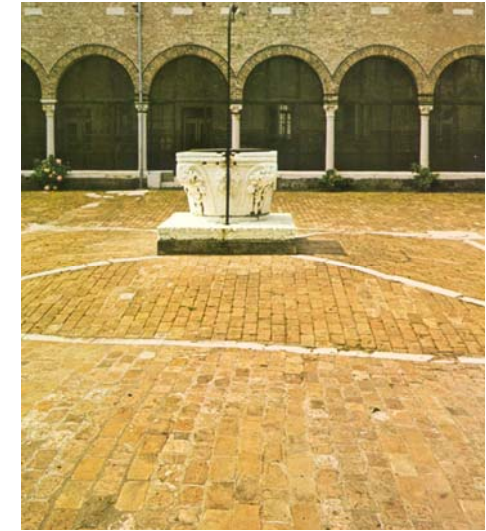
En Venecia, los vacíos urbanos, muestran la sed de aquellos secarrales salinos que rememoran. Se ondulan como topografía de piedra abriéndose al cielo para inundar sus entrañas con agua dulce. Incluso lo seco mira al agua, vertical, de

¹⁸⁰ Morand, Paul. *Venecias*. Ediciones Península, Barcelona 1998, Pag. 12

¹⁸¹ STOKES, Adrian. *The Quattro Cento and Stones of Rimini*. The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania. 2002. Pág. 98



74 Campo. Sistema de pozos
Giannantonio Selva. Museo Correr



75 Campo de San Alvisi. Cisterna y Brocal

lluvia, igual que lo haría un naufrago en el mar, sediento de agua aérea. Cualquier espacio libre, incluso de pequeña dimensión, se destinaba desde los orígenes de la ciudad a recoger el líquido vital en cisternas.

Desde el inicio de la edad media, los pozos y cisternas venecianos se desarrollaron de tal modo que se pudiese almacenar en ellos la máxima cantidad de aguas pluviales. A su vez había que evitar que la de mar pudiese entrar en caso de subida de marea. Por ello se ideó un complejo sistema para

filtrar el agua (figs. 74 y 75). Toda la superficie de la pavimentación en torno al pozo se realizaba de modo que el agua de lluvia confluyese en dos o cuatro piedras de Istria cuadradas denominadas *pille*, perforadas en diversos puntos o *gatoli*, que servían para capturar el agua y alimentar las entrañas del campo. Se iba llenando el volumen colmatado de arena, que la iba filtrando hasta llenar el pozo central. Un brocal de piedra de Istria, distintivo del uso de almacenaje de los espacios abiertos en la ciudad, señalaba el escondido tesoro.

De este modo, el agua de lluvia determinaba la forma y desarrollo de la ciudad. Los límites de los pozos públicos, coincidían con la planta de los futuros edificios. En el caso de los edificios privados, generalmente, también se construía una cisterna, lo que hacía que el patio interior estuviese concebido como *impluvium*. El agua atesorada, ausente a nuestra vista, delimitando el vacío, construye el entramado urbano.

Venecia retiene así el agua vertical y la atesora en sus entrañas al recaudo de la salinidad marina, al recaudo de la laguna y su fluir.

También en la Alhambra de Granada el agua es tesoro. En este caso su escasez y la búsqueda de la construcción del paraíso en la tierra, el oasis, hacen que el almacenaje se haga al descubierto. En torno a ella se sucederá la vida. Su ausencia hará que sea preciada. Atesorándola, conteniéndola, se la hará protagonista del espacio y llenará la atmósfera de magia y frescor.

Comprobamos una vez más que el agua nos hace viajar de una a otra ciudad. Su potencial creativo la hace buscar forma, ser formada y así, nombrar los espacios. Los problemas universales son por tanto resueltos por la sabiduría popular de forma precisa de un modo absolutamente “original” adaptándose a las características de cada lugar.

La forma perfecta nacerá de la necesidad precisa y de escuchar lo que las cosas piden.

Agua horizontal.

“Venecia habita un espesor prestado”¹⁸²

Manuel Feo Ojeda

Venecia, como hemos visto, depende de su ubicación geográfica, de su particular posición respecto al mar y su movimiento. Uno de los factores de mayor importancia en las ciudades que se encuentran a la orilla del agua es el modo como se construye su borde, su límite, el modo de relacionar agua y tierra.

La ciudad se mide en sus aguas. El agua en Venecia es nivel horizontal. Sus variaciones transforman la vida de sus habitantes. “*Se percibe una enorme tensión conectada al vivir cotidiano con un fenómeno de tal intensidad*”¹⁸³, afirma Javier Gallego. La ciudad vive a ritmo de marea. Las campanas anuncian la subida en que dicho nivel sobrepasaba su límite con lo sólido. La comunicación en sus arterias, queda modificada por completo. Lo sólido pasa a ser líquido y obliga a construir un nuevo suelo flotante, aéreo, elevado, efímero. Lo líquido, de controlada fluctuación en la mayoría de los puentes, cierra el paso a góndolas y barcas en numerosas ocasiones. Desbordado el límite, inundado lo sólido, el preciso motor que es Venecia, semejante a la sangre de un cuerpo humano de cuyo discurrir depende la vida, colapsa. Sus habitantes viven horas de desconcierto hasta la bajamar.

El agua horizontal genera, por tanto, un límite lineal. Su variabilidad lo transforma en espesor. En ese espesor, apenas de un metro, habita la magia de

¹⁸² QS-VEN-CS-1963., Manuel Feo Ojeda.

AAVV Luz, agua y tierra en la arquitectura. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Las Palmas de Gran Canaria. 2005. Pág. 61

¹⁸³ GALLEGO ROCA, Javier. *La Imagen de Venecia en la Cultura de la Restauración Arquitectónica*. Universidad de Granada. 2004. Pág. 10

Venecia, su navegar y su bello hundimiento. El agua busca la horizontal, el final de su escurrir. ¿La quietud? En Venecia lo quieto no existe. Respira con ritmo calmado.

La horizontal de agua tiene un papel protagonista en Venecia, gracias a la mínima distancia que presentan lo sólido y líquido al sucederse imbricados. Todo lo contrario ocurre en Roma. Una ciudad que a pesar de presentar un trazado claramente definido por el agua y los meandros del Tiber, encuentra su nivel seco unos ocho metros por encima de él. Tan sólo en la *Isola Tiberina* Roma busca el agua, es otra ciudad, pertenece al Tiber. Junto al agua la isla se modela por su veloz corriente. Su sonido y luz son líquidos. Para la “otra” Roma, el Tiber es ante todo intercambio comercial.

Venecia es conjunto de *isolas* formadas gracias al agua horizontal. Del calmado equilibrio de flujos nace su trazado. De la relación con su horizonte de agua harán sus habitantes razón vital. Dicho horizonte, presente en la vida de todo veneciano será símbolo, imagen trascendente de su vivir.

El jueves de Ascensión era un día de gran importancia en Venecia. El dogo ofrecía su mano en matrimonio al mar.

Se congregaban miles de personas en la Plaza de San Marcos. Desde el borde de la Piazzetta, el dogo subía lentamente en el reluciente *bucintoro* que esperaba para partir hacia la ceremonia matrimonial. Numerosas embarcaciones de diversa importancia, condición y color aguardaban el momento. La barcaza nupcial y su séquito cruzaban la laguna para adentrarse en aguas del Adriático, una vez allí, el dogo tras elevarse solemnemente de su trono pronunciaba:

“Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii”.¹⁸⁴

A continuación lanzaba un anillo de oro al mar, que rápidamente se sumergía en las profundidades. El mar se fundía con Venecia.

Jamás hubo una ciudad tan íntimamente unida al mar.

¹⁸⁴ MOORE, Charles W. + Lidz, Jane. *Water + Architecture*. Thames and Hudson, London 1994, Pag. 156

Agua ausente. Isla

“Venecia,... ciudad-nenífar en la que cada calle era el Sena”

Paul Morand¹⁸⁵

El agua, como vimos, también genera formas por contraste.

Venecia, isla de islas, no es sino un encuentro de contrarios, lo seco y lo húmedo. Entendiendo isla como el completo aislamiento de lo seco, rodeado por agua, comprendemos que Venecia también es barco. La ciudad, islas rodeadas de agua salada, sacia su sed de agua potable recogiendo la lluvia en sus entrañas.

En Venecia no hay apenas cabida para el manantial. Toda ella es agua. Es recipiente y orilla. El brocal es, aquí, también comienzo.

Apenas se dan las condiciones naturales para la existencia de surgencias, apenas hay espacios en que pueda crearse un nuevo brote. Tan solo los vacíos interiores de algunos edificios permiten el susurro del manantial sin competir con otros espacios de agua.

Así, en Venecia, como excepción y por contraste, tendremos presente el manantial. El sorprendente brotar del agua, ocuparía un lugar artificial, desafiaría la naturaleza de la laguna y por tanto adquiriría valores nuevos.

En la búsqueda de lo complementario el agua evoca. Lo hace con tal fuerza que son los lugares ausentes los que en realidad son mostrados. Lo vimos en Granada. Así, también Venecia, isla en la laguna, es manantial de formas originadas por el agua.

¹⁸⁵ MORAND, Paul. *Venecias*. Ediciones Península. Barcelona. 1998. Pág. 13

Venecia es en definitiva un gran catálogo de aguas. Un ciclo completo de formas líquidas. Venecia son *Venecias*.

Con ochenta y tres años de edad, Paul Morand escribe *Venecias*. Se trata de una obra a modo de diálogo consigo mismo a través de la ciudad y sus aguas. “*Morand llegará a considerar la ciudad de Venecia como un resumen vital de su recorrido existencial*”,¹⁸⁶ explica Borda Lapébie. Su vida discurrirá en paralelo a aquello que da vida a Venecia, sus aguas. Éstas, en efecto, son la sangre de la ciudad, las mismas que la han hecho nacer pueden llevarla al ahogo, su muerte, el final del ciclo vital.

Recordamos las palabras de Chuang-Tzu hablando de la relación del hombre con el cosmos:

“(...) Su vida es una barca que conducen aguas indiferentes; su muerte, un reposo sin orillas... El agua es límpida si nada extraña a ella la obscurece; inmóvil, si nada la agita; si algo la obstruye, deja de fluir, se encrespa y pierde su transparencia. Como el agua es el hombre y sus poderes naturales”.¹⁸⁷

Venecia es de aguas, la vida en ella, un acuerdo entre líquido y hombre.

¹⁸⁶ *La ciudad de Venecia vista por cinco novelistas franceses. Juan Miguel Borda Lapébie.* Universidad de Castilla la Mancha, www.ucm.es. Pág.2

¹⁸⁷ *El ritmo vital.*

PAZ, Octavio. *Chuang-Tzu*. Ediciones Siruela. Madrid.1997. Pág. 47

○ **Agua. Tiempo, sonido, luz**

“Siempre he compartido la idea de que Dios es tiempo, o al menos su espíritu lo es (...) En cualquier caso, siempre he creído que si el espíritu de Dios aletease sobre la superficie de las aguas, estas deberían reflejarlo. De ahí mi atracción por el agua, sus pliegues, arrugas y remolinos, y, como soy del norte, por su color gris. Sencillamente, creo que el agua es la imagen del tiempo, y cada víspera de Año Nuevo, conforme a un rito un tanto pagano, hago lo posible por encontrarme cerca del agua, preferiblemente cerca del mar o del océano, para contemplar la emergencia de una nueva porción, de una nueva taza de tiempo”.¹⁸⁸

Joseph Brodsky

En Venecia las formas en el espacio se presentan sin solución de continuidad. No existe un límite preciso que las separe, se imbrican, comparten un espacio de aire y agua que sin cesar las une.

Brodsky, en las cincuenta y una secuencias de su libro *Marca de Agua*, recorre las diferentes aguas de Venecia para mostrarnos aquello que contiene y modifica nuestra percepción, el tiempo capturado, sus diferentes sonidos, y por supuesto, su luz.

El espacio horizontal fluctuante revelado gracias al encuentro entre lo seco y lo húmedo muestra la huella del agua, muestra *Su Tiempo*. Sin él no podríamos entender Venecia.

“Hace poco contemplé desde lo alto las lagunas en todo su esplendor en el momento de pleamar, también deseaba verlas humildes, durante el reflujó.

¹⁸⁸ BRODSKY, Joseph. *Marca de agua*, Editorial Siruela, Madrid 2005. Pág. 35

*Pienso que es necesario combinar estas dos imágenes si uno quiere formarse una imagen cabal de las lagunas. Produce un efecto singular ver aparecer tierra por todas partes donde antes sólo había agua. Las islas ya no son islas, sino parcelas cultivadas que dominan una gran marisma gris verdosa surcada por bonitos canales”,¹⁸⁹ relata Goethe en su *Viaje a Italia*.*

La alternancia de las mareas alta y baja dos veces al día, deja a lo largo de la ribera pétreo de los edificios y las *fondamente* que jalonan los canales una franja verde de algas que se denominó “*il tinto verdiccio*”.¹⁹⁰ Su altura y tonalidad de color variaba con las estaciones. El límite superior de esta banda se definió como *Comune marino*, límite superior al que llegaba la pleamar (figs.76 y 77). El tiempo en Venecia queda así dibujado, físicamente patente en sus bordes de agua.

“*Posiblemente no haya otra ciudad cuya vida se desarrolle tan sujeta a un mismo ritmo*”,¹⁹¹ afirma Georg Simmel. En efecto, el tiempo en Venecia, pautado por el agua y su variación ritmada de nivel, lo marca la góndola en su continuo y pausado “fluir”. En Venecia el agua apenas parece hacerlo. “*Se mueve y corre inquieta, sin que pueda reconocerse la dirección en que fluye*”,¹⁹² explica Simmel. Quizás por ello en Venecia, de continuo se detenga el tiempo, nos atrape en su discurrir.

Antes de que el hombre inventase sistemas más sofisticados para medir la cota de los terrenos, el *Comune marino* era considerado punto de referencia fundamental para la acotación altimétrica de cualquier obra.



76 *Comune marino*. Junto a la Salute (d.a).2000



77 *Bricole*. Tinte verdoso. (f.a)

¹⁸⁹ GOETHE, Johann W. *Viaje a Italia*. Ediciones BSA. Barcelona. 2001. Pág 101

¹⁹⁰ “*aquel tinte verdoso...*”

ZUCCHETA, Gianpietro. *Storia dell' acqua alta a Venecia*. Marsilio Editori, Venecia ,2000, Pág. 53,

¹⁹¹ SIMMEL, George. *Roma, Florencia, Venecia*. Gedisa Editorial. Barcelona 2007. Pág. 47

¹⁹² Op. Cit. Pág. 49

El fango de los ríos, por ejemplo, debía ser excavado hasta una cota de cinco pies venetos¹⁹³ bajo el Comune y la altura del borde de la fundamenta a lo largo del canal era fijado en dos pies sobre él.

La huella del agua permanece, se construye con el tiempo, por ello es referencia. La huella de su movimiento es estable, genera una sombra quieta, por ello es nivel. El agua ordena, mide, guía. Es nivel, referencia, escala.

La relación existente entre las cosas, esos hilos invisibles que las hacen prolongarse en el espacio y que permiten que percibamos la realidad como interacción de elementos en constante devenir, parece manifestarse en el movimiento horizontal del agua en Venecia.

La ciudad se asienta así sobre una “línea indistinguible, inaferrable, en que aire y agua se tocan de un modo ilimitado como dimensión, tan solo comprensible desde un orden de tiempo”,¹⁹⁴ afirma Bettini.

En la figura lunar dibujada por Cristoforo Sabbadino, Ingeniero de las Aguas en la circunscripción de la Laguna, en 1557, el agua se muestra precisamente siguiendo una geometría temporal de hilos. Se trata de una suerte de jeroglífico en que se representan el tiempo y la energía que parecen regir el destino fluctuante del líquido (fig.78). De este modo, la luna, el viento y la diferencia de presiones atmosféricas, dirigen el movimiento del agua en Venecia a través de la geometría de sus canales y ríos.

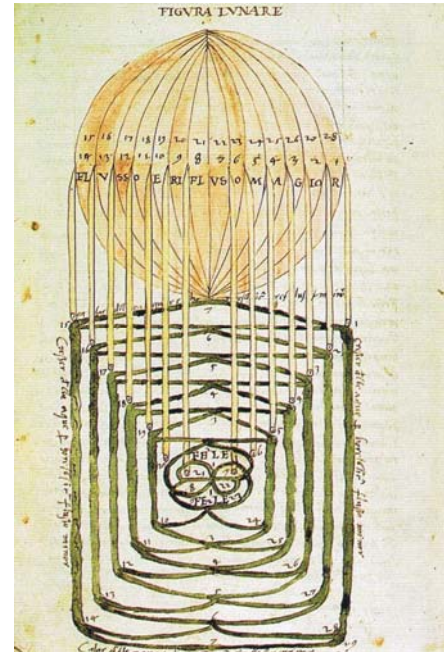
Dada la diversidad de excepciones fuera de la fluctuación del característico flujo y reflujo de la marea cada seis horas, entre otras el *acqua alta* no prevista, observar y datar la variación del nivel del agua se convirtió en tarea fundamental para los venecianos. “Hombre avisado, medio salvado”,¹⁹⁵

¹⁹³ Un pie Veneto correspondía exactamente a 34, 80 cm. Por lo tanto la profundidad de los ríos internos de Venecia se mantenía en torno a 175 cm. bajo el nivel del Comune marino

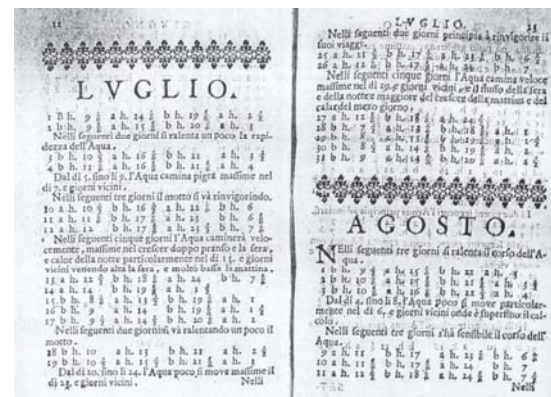
¹⁹⁴ BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*.

Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág. 59

¹⁹⁵ ZUCCHETA, Gianpietro. *Storia dell' acqua alta a Venecia*.



78 Figura Lunar.
Cristoforo Sabbadino. 1557. (ASV)



79 Previsión anual de mareas.
Zuan Antonio Pinelli. 1711
Museo Correr

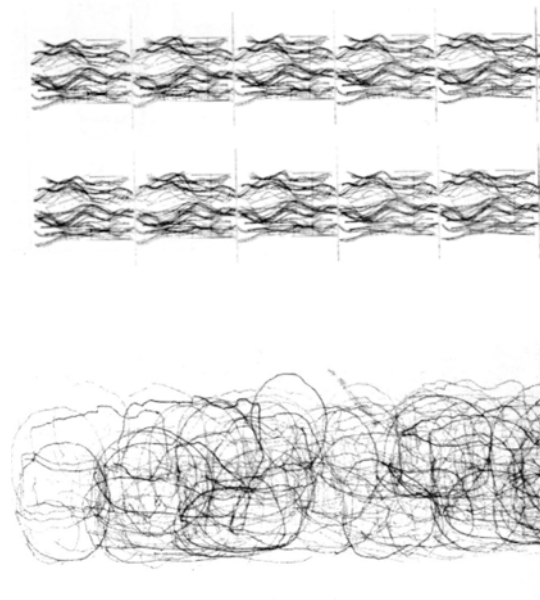
afirmaban los habitantes de la Venecia del siglo XVIII en relación al conocimiento del estado de las aguas con la que convivían.

El trabajo de mayor rigor científico hasta entonces, lo realizó Zuan Antonio Pinelli en 1711 recogiendo la previsión de las mareas para años sucesivos (fig.79). Se trata de un calendario de aguas, un horario de niveles. En definitiva un mapa de datos en que tiempo y agua se presentaban entrelazados.

Métodos posteriores de estudio del fluctuar del agua expresan su movimiento mediante diagramas de líneas. En Venecia, el baile de piedra y agua representado en los diagramas que recogen las variaciones del nivel de los canales, no hace sino trasladar a datos la trayectoria que el agua realiza en el borde seco de la ciudad (fig.80). Así, el mapa de movimiento y tiempo generado por el agua de la laguna materializa un lugar, el espesor pétreo de sus canales.

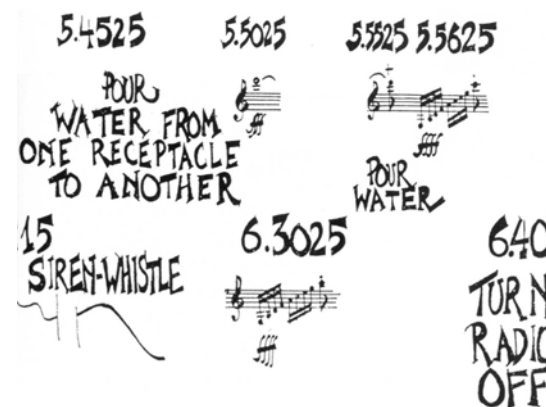
La variación de nivel, transformada en líneas ondulantes a lo largo del tiempo, genera modelos que nos recuerdan los estudios de movimiento que realizó Louis Kahn traduciendo las trayectorias móviles en vectores, o el sorprendente resultado al que llega John Cage en su serie de dibujos *Ryoanji*¹⁹⁶ (fig.81) haciendo bailar a los lápices de diferente dureza alrededor de escogidas piedras. Sus trazos son movimiento pero también pueden ser la representación codificada de vibrantes sonidos.

Para Cage, componer y escuchar música era como edificar “*arquitecturas audibles*”.¹⁹⁷ En ocasiones partía del azar que la naturaleza nos brinda para crear composiciones sorprendentes, en otras buscaba la representación del espíritu de todo aquello que le interesaba. “*De mi trabajo gráfico con operaciones de azar, realicé una serie de grabados llamada On the surface. Descubrí que una línea horizontal que cambia un determinado gráfico, debe*



80 *Acqua Alta*.
Diagramas. Venecia.1998

81 *Ryoanji*. 1992. John Cage.
Merce Cunningham
Collection



82 *Water Music*. 1960
John Cage.

¹⁹⁶ *La última coreografía de Merce Cunningham y John Cage*. Antonio Juárez
Arquitectura Coam nº 343 Madrid, 2006, Pág. 64

¹⁹⁷ CAGE, John. *Escritos al oído*.

Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Murcia. 1999. Pág. 9

convertirse en una línea vertical en la notación de la musical para que se corresponda. Tiempo reemplazado por espacio”,¹⁹⁸ explica Cage.

Para la creación de composiciones musicales, como la pieza *Water Music*, realizada en 1960, se servía de diagramas en que diferentes palabras grafiadas mediante tipografías específicas, indicaban sonidos o se intercalaban a notas musicales, onomatopeyas y números, reflejando así tiempo y espacio (fig.82). Era su modo de construir tiempo mediante sonidos, es decir, espacio.

El agua, en Venecia, se hermana al **sonido** haciéndolo inseparable. Toda agua conlleva por tanto un sonar, una forma de sonido.

En su largo recorrido autobiográfico Paul Morand percibe los sonidos de la ciudad derivados del agua. “*El agua da a los sonidos una profundidad, una persistencia aterciopeladas, que duran hasta pasado un minuto. Se tiene la sensación de bajar a los fondos más profundos*”¹⁹⁹, explica.

El agua se prolonga así en su sonido, difumina los límites del agua, la imbrica a su entorno. Venecia es agua íntimamente ligada a su límite de piedra. El sonido lo demuestra.

En Venecia el agua sonora es sobre todo horizontal, proviene como veíamos del incesante golpeteo contra sus límites de Istria, el resto es silencio.

Venecia late, el agua es su sangre. Por el sonido conocemos el paso de la góndola. Su límite, apenas preparado para el susurro, incide en el agua cortándola sutilmente.

“*Se desliza por el agua, sombra negra, / cual silente ataúd en canoa engarzado, / sin que nadie distinga lo que haces o dices...*”,²⁰⁰ describe Lord Byron

Será el golpeteo lateral de la onda producida a su paso el que nos descubre su presencia. El sonido anuncia el tiempo de la góndola. Es pasado.

¹⁹⁸ Op. Cit. Pág. 46

¹⁹⁹ MORAND Paul. *Venecias*. Ediciones Península, Barcelona, Abril de 1998, Pag. 141

²⁰⁰ TURNER, J.M.W. 1775-1851. Catálogo. Fundación la Caixa. 1993. Pág. 216

Venecia es mapa de sonidos de agua, instrumento de piedra que roba los sonidos al líquido.

El agua en Venecia es sonido. Quizás todo lo que no es agua es silencio, de hay que la ciudad cante gracias al agua.

Las aguas nos muestran un lenguaje propio. Nosotros las percibimos como una realidad poética directa, “... *los arroyos y los ríos sonorizan con una extraña fidelidad los paisajes mudos, las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir, y que hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana*”,²⁰¹ explica Gastón Bachelard.

En Venecia el agua habla, el sonido es su palabra.

Sus sonidos narran los espacios. Mediante palabras de agua, añaden a nuestro lenguaje una nueva liquidez.

El agua va paulatinamente construyendo una realidad poética que modifica nuestra percepción desde los diferentes sentidos, una realidad poética completa, unitaria.

Venecia, en nuestra reflexión sobre los sentidos, se va asemejando poco a poco a un ser vivo con pleno conocimiento de su lugar en el mundo. Pertenece y se adapta a su hábitat acuático. El agua la va modelando.

“*La consciencia de un árbol es sentir que se dobla a causa del viento*”,²⁰² expone Louis I. Kahn. Tal vez Venecia sienta la fluctuación del agua horizontal como su íntimo ser. El agua será así su verbo y su respiración (figs.83 y 84).

La **luz**, en Venecia, acompaña incesantemente al agua en su encuentro con la tierra firme. Lo sólido se transforma en agua, y la luz, “hermana”²⁰³ de ésta parece seguir un camino paralelo adaptándose a ella.

²⁰¹ BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*.

Fondo de Cultura Económica, Madrid 1978, Pag. 30

²⁰² *El silencio y la luz*.

KAHN, Louis I. *Escritos, conferencias y entrevistas*.

El Croquis Editorial. El Escorial 2003, Pag. 245

²⁰³ *En relación al hermanamiento del ser humano con el resto de criaturas que pueblan el universo realizado por San Francisco de Asís:*

“La luz es como el agua”, escribe García Márquez en un intenso cuento en el que uno abre el grifo, y sale, luz, claro. “Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer entre las islas de la casa”,²⁰⁴ relata.

Luz y agua parecen ser la misma cosa, materia indisociable. Agua y luz intercambian así sus características fluidas para, formando parte uno de otro, Ser uno.

En nuestro lenguaje, la definición del modo de encontrar luz y agua en el espacio, presenta muchas similitudes. Ambos fluyen, se derraman, chorrean, bañan, tiñen, son filtrados, gotean y se diluyen. “La luz llega a nuestros ojos como una lluvia. Un turbión de estímulos anega nuestra retina y hay que organizarlos”,²⁰⁵ explica José Antonio Marina.

Nuestro modo de percibir ambos fluidos parte por tanto de grandes semejanzas. Elías Torres descubre las similitudes de agua y luz partiendo de la primera.

“El enfoque de Charles Moore sobre el agua y la arquitectura, me hizo pensar que la forma del agua sólo dependía de su contenedor y que algo parecido ocurría con la luz”,²⁰⁶ explica.

Ambas, agua y luz, se muestran en contacto con un límite, un contenedor que las une al mundo. En un interior, la luz ocupa el espacio que la sombra libera. Del mismo modo, el agua ocupa el espacio dejado por el aire.

“Alabado seas mi Señor, por la hermana Agua,
tan útil, humilde, preciosa y casta.”

(Cántico de las Criaturas, de S.Francisco de Asís).

²⁰⁴ GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *La luz es como el agua*.

Biblioteca Digital Ciudad Seva. Marzo de 2004 Pag.1

²⁰⁵ MARINA, Jose Antonio. *Teoría de la Inteligencia creadora*.

Editorial Anagrama. Barcelona, 1993, pág. 45

²⁰⁶ TORRES TUR, Elías. *Luz cenital*.

Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Barcelona 2005. Pág. 11



83 *Acqua Alta*. Recorriendo San Marcos.



84 *Acqua Alta*. Navegando San Marcos. (f: Naya) 1874 circa

Aire y agua, de complementarios, resultan inseparables. Ya lo demostró Empédocles tratando de explicar la corporeidad del aire mediante un artilugio denominado “ladrón de agua”.²⁰⁷

En Venecia, la cercanía de agua y luz y sus complementarios sombra y aire, es tal que podríamos considerarla una suerte de clepsidra en que agua y luz serían consideradas *Una*. En Venecia, por tanto, el agua es también luz.

*“Para Le Corbusier, luz y agua no son sino estados diversos de una misma materia. La luz se desprende verticalmente desde lo alto, cae abrupta o escurre empapando la pared. El agua plana asciende desde el suelo. Hay un punto donde una y otra se encuentran; entonces se enroscan ambas en un mismo torbellino, convirtiéndose una en otra, interminablemente. Pero toda su arquitectura muestra la ansiedad y la concupiscencia solemne por esa transformación”,*²⁰⁸ afirma Quetglas.

Agua y luz podrían llegar a considerarse material constructivo. Sus características fluidas las acercan tanto, que podríamos considerarlas equivalentes en la generación de formas arquitectónicas.

Luz y agua, en sólida unión, definen los espacios de la Laguna veneciana.

La poderosa luz estival transforma el agua en cielo debido al reflejo. Esta luz marca el límite de las diversas formas de la ciudad, de las sombras, los canales, las *fondamente* (figs. 85).

²⁰⁷ *Se trata de una esfera de cobre con un cuello abierto y pequeños agujeros en el fondo que se llena de agua al sumergirla. Si se saca del agua con el cuello sin tapar el agua sale por los agujeros formando una pequeña ducha. Pero si se saca correctamente, tapando con el pulgar el cuello, el agua queda retenida dentro de la esfera hasta que uno levanta el dedo. Si uno trata de llenarla con el cuello tapado el agua no entra. Ha de haber una sustancia material que impida el paso del agua.*

Una cosa que no somos capaces de ver puede ejercer una presión. Empédocles afirmó que sólo podía ser el aire. Había descubierto lo invisible.

www.paginasobrefilosofia.com

²⁰⁸ QUETGLAS, Josep. *Fragmento del texto para acompañar la exposición titulada 9m2 (+O-) de instrumentos para luz cenital realizada por Elías Torres. Barcelona 1999*



85 Luz y agua en los canales
(d.a.) 2000

La cercanía del agua en Venecia, apenas un metro por debajo de lo sólido, favorece el ángulo de percepción del reflejo. El cielo, desde el agua, nos saluda en cada canal.

La luz la percibimos rebotada, pero no sólo en el agua, los suelos de piedra también la reflejan. “*La piedra esta atenta para capturar las luces del atardecer*”,²⁰⁹ apunta Stokes.

Diversos pintores sacrifican la morfología pétrea de la arquitectura veneciana a su luz.

²⁰⁹ STOKES, Adrian. *The Quattro Cento and Stones of Rimini*. The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania.2002. Pág. 13

Entre 1833 y 1846 J. M. William Turner visitó la ciudad de Venecia en tres ocasiones, y le sedujo de tal modo que tan sólo hubo dos años en que no envió pinturas de Venecia a las exposiciones de la Royal Academy en Londres.

Su tercera visita a Venecia durante dos semanas de agosto de 1840 legó veintidós acuarelas de una calidad extraordinaria. Se trataba de estudios ejecutados mediante aguadas diluidas hasta quedar convertidas en una especie de vapor traslúcido. Turner apenas mostrará físicamente el agua, tan sólo su efecto. La fluidez de estas acuarelas unifica las formas arquitectónicas con el tornasolado temblor del agua que las besa. Luz y agua se asocian así para construir una “impresión”.

En su cuadro *Puesta de sol en San Giorgio Maggiore*, representa Venecia como un espesor construido, límite entre dos tipos de luz, las provenientes de cielo y agua (fig.86). El volumen construido de la isla parece brotar del agua, es decir de la luz. “El fluido manejo de la aguada funde la trémula superficie arquitectónica del edificio con las onduladas aguas de la laguna, que al mismo tiempo muestran el reflejo de la iglesia”,²¹⁰ explica Ian Warrell.

Claude Monet viajó a Venecia en 1908 donde permaneció durante dos semanas. Los primeros días pasarán sin que Monet realice trabajo alguno. Pasea y deambula imbuyéndose de la sublime atmósfera de la ciudad. De pronto pintará como un poseo siguiendo un riguroso y exhaustivo horario. Se levanta a las seis de la mañana y pasa dos horas ante cada motivo.²¹¹ Los cuadros de Venecia son composiciones de velos azules y nácar, de neblina y reflejo. Monet celebra aquí las nupcias entre niebla y arquitectura, entre materia y atmósfera, entre piedra y luz.

En su óleo *Crepúsculo en Venecia* (fig.87), realidad y reflejo, agua y cielo se funden gracias a la luz. En palabras de Ramón Gaya: “una luz mágica, eso sí,



86 *Puesta de sol en San Giorgio Maggiore desde el Hotel Europa*
William Turner. 1840. Lápiz y acuarela. 19,3 x 28,1 cm. Tate Gallery



87 *Crepúsculo en Venecia*. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.
Claude Monet. 1908. Tokio. Bridgestone Museum of Art

²¹⁰ TURNER, J.M.W. 1775-1851. *Catálogo*. Textos de Ian Warrell.

Fundación la Caixa. 1993. Pág. 218

²¹¹ MONET, Claude. Christoph Heinrich. Editorial Taschen. Colonia. 2004. Pág. 68

aparentemente débil y fría, pero que supo convertir el mármol en nube, la piedra en agua y reducirlo todo a una especie de materia tornasol”.²¹²

Monet finalizará numerosos de sus cuadros de viaje en el taller de Giverny. Los palacios venecianos, los últimos motivos arquitectónicos del pintor, parecen transformarse en fenómenos atmosféricos de la naturaleza.

Desde aquellos cuadros realizados en Argenteuil en la década de los 70 (fig. 88), en que Monet trataba de plasmar la rápida fijación del acontecer evitando así el detalle en favor de la impresión, la disolución de las formas representadas había ido progresivamente evolucionando.

El viaje realizado a Venecia y el modo de capturar su atmósfera de agua y luz, será decisivo en sus últimos treinta años de creación dedicados a sus ninfeas.

En ellos la naturaleza sensorial de lo pintado ganó fuerza en detrimento de otros aspectos más compositivos o formales. No sólo el agua, sino la reflexión que genera en la que las cosas se unen y descomponen, desempeñaban un papel fundamental.

Podríamos por tanto entender la pintura de Monet como un viaje hacia lo atmosférico. Como él mismo indicaba, como una “investigación de los aspectos del mundo en sus relaciones con realidades desconocidas”.²¹³

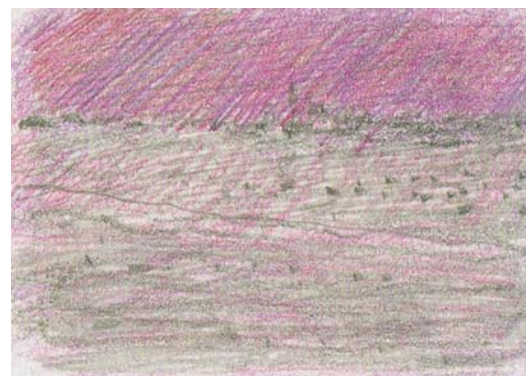
Monet había diseñado su propio jardín de Giverny como si se tratase de una obra de arte más. Era al mismo tiempo transformación de la naturaleza en arte y añorado paisaje interior.

En los últimos cuadros de ninfeas, se reproduce tan sólo la superficie de las aguas del estanque de su jardín de Giverny cubriendo todo el lienzo.

Monet entretejerá de tal modo las formas de la naturaleza, es decir las hojas y las flores de éstas con la hierba subacuática, los reflejos de los sauces llorones y la hierba de la orilla, que el espectador apenas puede decidir claramente si lo que tiene ante sus ojos es la naturaleza real o la reflejada.



88 *Regata en Argenteuil.*
Óleo sobre lienzo. 48 x 75 cm.
Claude Monet. 1908. Paris.
Musée d'Orsay



89 y 90 *Cuaderno de Venecia.*
Lápiz y pastel sobre papel
Miguel Rodríguez-Acosta. 1999

²¹² GAYA, Ramón. *Obra Completa Tomo II*. Editorial Pre-Textos. Valencia 1992. Pág 274

²¹³ MONET, Claude. Karin Sagner-Düchting. Editorial Taschen. Colonia. 2004. Pág.170

Será precisamente el binomio agua- cielo y sus variaciones debido a la luz, la que transforme nuestra percepción de la ciudad de Venecia, y, como veremos más adelante, de nuestra ensoñación.

“Apenas distinguía el cielo del agua, el cielo en el agua (...), el agua en el cielo transparente”,²¹⁴ describe el escritor Jean-Denis Bredin.

La luz invernal, cuando es clara, “tiene la extraordinaria propiedad de aumentar el poder de resolución de tu vista hasta hacerla microscópica; la pupila, especialmente cuando pertenece a la variedad gris o mostaza y miel, humilla a cualquier lente Hasseblad”,²¹⁵ apunta Brodsky.

Venecia refule en los detalles que la luz, “notarial”, atestigua.

La luz invernal, cuando es difusa, multiplicada en el agua atmosférica de la bruma de la Laguna, sume a la ciudad en un autentico sueño. La luz constante y uniforme paraliza su tiempo.

Brodsky describe así una Venecia difuminada por su “famosa nebbia, que otorga una extemporabilidad mayor que la del interior sagrado de cualquier palacio, al borrar no solo los reflejos sino cualquier cosa que tenga forma: edificios, personas, columnatas, puentes, estatuas”.²¹⁶ La luz proveniente del cielo, inunda el espacio haciendo que los límites de las formas desaparezcan imbricándose unas con otras, lo húmedo a lo seco.

El pintor Miguel Rodríguez-Acosta nos lo muestra en sus diarios dibujados de la ciudad representando la luz del atardecer como lluvia de color empapando el ambiente y tiñendo el agua, para así crear un horizonte, encuentro de agua, tierra y cielo (figs. 89 y 90).

La ciudad quedará definida tan sólo por la sombra difusa de su perfil pautado por apuntadas torres.

En Venecia comprobamos que el agua, gracias a la luz, modifica nuestra percepción y el modo de entender sus espacios. Quizás en el aire de la ciudad, la luz de su cielo y la multiplicación de sus efectos en la superficie del agua, “se encuentre el secreto de la pintura veneciana”,²¹⁷ afirma Diego Valeri.

La luz, gracias al agua nos atrapa. En la percepción de su reflejo, el agua construirá una nueva ciudad, otra dimensión que nos envuelve.

²¹⁴ BREDIN, Jean-Denis. *L'absence*. Ediciones Gallimard, París, 1986, Pág. 49

²¹⁵ BRODSKY, Joseph. *Marca de agua*. Editorial Siruela, Madrid 2005, Pag. 57

²¹⁶ Op. Cit. Pag. 46

²¹⁷ VALERI, Diego. *Guida sentimentale di Venezia*. Passigli Editori. Firenze. 1994. Pág. 122

o **Agua. Disolución, reflejo.**

*“(…) Así, el viajero ve al llegar dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo invertida. No existe o sucede algo en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua, abajo, contiene no solo las canaladuras y los relieves en las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con los cielos rasos y los pavimentos, la perspectiva de los corredores, los espejos de los armarios”.*²¹⁸

Italo Calvino.

Marco Polo, tras capturar la emoción del emperador Kublai Khan con sus elocuentes y fantásticas descripciones de cuarenta ciudades imaginarias, admite:

*“Siempre que describo una ciudad, estoy diciendo algo de Venecia”.*²¹⁹

Quizás Venecia encierre tantos espacios y sueños como afirma Marco Polo. Lo que es seguro es la poderosísima capacidad de ensoñación que genera gracias a sus aguas.

En Venecia, lo sólido está en continuo contacto con lo húmedo. Podríamos por tanto decir que presenta las características de este encuentro, su constante cambio, devenir, su progresiva disolución. La acción disolvente del agua en su contacto con lo sólido, genera, como vimos anteriormente, un tiempo, espacio y forma propios.

²¹⁸ *Las ciudades y los ojos*

CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ediciones Minotauro, Barcelona 1988, Pág. 65

²¹⁹ Op. Cit. Pág. 98

En Venecia dicha imbricación se produce por un lado desde lo material, por el contacto físico estudiado y por otro desde lo figurado, en el encuentro de la materia con su reflejo.

Podríamos por tanto hablar de una **disolución real** y una **disolución ilusoria**.

La descomposición, o constante evolución de la materia en contacto con el líquido, ha suscitado a lo largo del tiempo la reflexión del hombre. La alianza de la tierra con el agua y su progresivo desgaste en el tiempo ha sugerido en multitud de ocasiones la metáfora de la vida como acto de supervivencia. *“El contacto con el agua implica siempre una regeneración, (...) su simbolismo implica tanto la muerte como el renacer”*²²⁰, afirma Mircea Eliade.

“La arquitectura es un intermediario que negocia conexiones o separaciones entre las personas y el agua, ofreciendo claves a nuestros sentidos a través de formas y materiales”,²²¹ explica Charles W. Moore. El agua genera límites, conecta espacios y sensaciones. Su presencia modifica el entorno y por tanto nuestra relación con este.

Toyo Ito, en un breve e intenso ensayo, define la arquitectura por venir como *“arquitectura de límites difusos”*, una arquitectura con límites blandos, sensibles, que pueda reaccionar ante el entorno natural. Ito plantea una respuesta a la naturaleza y a sus variados elementos, luz, agua, viento desde la base del entorno artificial generado por nuestra arquitectura. Para ello *“habría que adoptar un límite flexible que responda sensiblemente a la naturaleza”*,²²² afirma.

Ito va más allá, explicando que esta arquitectura debe transformar el programa del espacio y tener un carácter flotante, de modo que permita cambios temporales. Debe esforzarse por alcanzar la transparencia y la homogeneidad,

²²⁰ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed Paidós. Barcelona 2003. Pág. 97

²²¹ MOORE, Charles W. + LIDZ, Jane. *Water + Architecture*. Thames and Hudson, London 1994, Pág. 200

²²² ITO, Toyo. *Arquitectura de límites difusos*. GG mínima. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.2006. Pág. 27

pero también hacer posibles rasgos especiales del lugar. Para el arquitecto, vivimos en dos ciudades completamente separadas, una a la que se adapta “*el cuerpo vivido, biológico, y otra donde se encuentra en casa el cuerpo ampliado producido por la red electrónica*”,²²³ afirma.

A esta segunda la denomina “flotante”, y se plantea si como arquitecto puede dar respuesta visible a esa otra “ciudad invisible”. Ito encuentra en el agua el modo de explicar la relación entre ambos mundos. “*El cuerpo existe mediante el flujo del agua. No es ni interior ni exterior. Según esto, el cuerpo es como una gota de agua (...)*”,²²⁴ explica Tsutomu Toda.

El agua es por tanto, vehículo transmisor de las energías que nos rodean, las hace visibles. Asimismo construye un límite con la materia circundante. El agua para Ito ejemplifica un modo de ser, aquel que la nueva arquitectura debe buscar.

Del mismo modo, Venecia, mostrando en su relación con el agua diferentes límites, da forma a la energía existente en la Laguna. Quizás, esta sea la respuesta visible a esa otra ciudad anhelada por Ito.

Venecia se encuentra en constante negociación, entre el nacimiento y la muerte, entre el brotar de un manantial y el morir de su agua en la desembocadura marina.

Paul Morand, como veíamos, identifica su vivir al de Venecia. “*A veces me imagino que Venecia muere antes que yo (...), hundiéndose no en los abismos, sino unos pocos centímetros bajo la superficie, donde emergerían sus chimeneas cónicas, sus miradores*”,²²⁵ explica. La ensoñación de su muerte podría interpretarse como un anhelo de eternidad en un acto cargado de belleza. El hombre va poco a poco diluyéndose en el tiempo, al igual que lo hace la piedra en el agua de la laguna.

²²³ Op. Cit. Pág 20

²²⁴ Tsutomu Toda. *Una descripción del anochecer, Heibonsha, Tokio, 1994.*

Op. Cit. Pág 21.

²²⁵ MORAND, Paul. *Venecias*. Ediciones Península, Barcelona, 1998, Pags. 212



91 Canal de Venecia. Mayo 1913
Asplund



92 Estudio de reflejos. (d.a.) 2000

La luz también contribuye a que lo sólido y lo líquido se fundan. Será el **reflejo** el que confirme esta unión.

La luz, en Venecia, va tomando forma junto al agua, va canalizándose. De inabarcable reflexión en la Laguna pasa a ser vibración luminosa en los canales a ritmo del agua y su movimiento.

El agua, generalmente en sombra debido a lo angosto de los canales, recibe con plenitud la incidencia del sol en las fachadas policromas de los edificios. Capturando esa luz, su reflejo construirá otra realidad, generará una nueva dimensión. Lo supo ver claramente el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund en su periplo de seis meses por Italia y Túnez iniciado a finales de 1913. Contaba con apenas veintiocho años de edad y Venecia era una de las últimas paradas

del recorrido. Asplund no había permanecido mucho tiempo en sus anteriores etapas, pero no se cansa de Venecia. Permanece durante 16 días en la ciudad y utiliza sus días al completo anotando y dibujando impresiones y detalles de edificios y tomando fotografías del palpar de sus canales y espacios. En diversas de las fotos realizadas, destaca su curioso encuadre. Bien en góndola o junto a los canales, Asplund inclina la mirada hacia el agua que ocupará así la mayor parte de la foto. Son el agua, la luz y los reflejos quienes capturan así la atención del arquitecto sueco. (fig. 91)

En Venecia, la luz, gracias al agua, la entendemos como una suerte de pavimento luminoso (figs. 92 y 93). El efecto de luz y la reverberación que se produce en las calles pétreas mojadas por la lluvia lo muestran perennemente los canales. Las ruas pétreas de Santiago, mojadas, se asemejan a los canales de Venecia (fig. 94).

“Oscurece en las calles, pero aún es de día para la Fondamenta y ese inmenso espejo líquido en el que las motoras, los vaporetti, las góndolas, los botes y las barcazas “ como viejos zapatos dispersos “, pisotean con cuidado fachadas barrocas y góticas, sin escatimar su propio reflejo o el de una nube pasajera ”, relata Brodsky²²⁶. Nos presenta así el tiempo de la luz en relación al agua y como éste construye nuestro sueño.

En los fenómenos de la naturaleza encontramos reflejo de nuestras emociones. La materia agua, ha transformado el espacio del hombre en espacio para la creación.

Así lo entiende el poeta Rafael Guillén: *“La belleza de la lluvia en la ciudad no está en la lluvia, esta en la calle solitaria que se pierde en la oscuridad, en los aleros que gotean pausada e insistentemente, en el reflejo de los charcos asaetados por las gotas”*,²²⁷ apunta.

²²⁶ BRODSKY, Joseph. *Marca de Agua*. Ediciones Siruela. Madrid. 2005, Pág. 59

²²⁷ *El color de la lluvia*

GUILLÉN, Rafael. *Prosas viajeras (selección)*. Editorial Dauro. Granada 2003. Pág. 113



93 *Reflejos*. Francesco Allegretto



94 *Rua Nova*. Santiago. Xan Muras

Venecia construye así nuestra emoción, mirándose en las aguas que la recorren, por el efecto de su condición anfibia. Sus aguas son vibración, color y profundidad. Las fachadas caladas de los palacios son vibración sólida que se habita, parecen construirse a partir de la reverberación de luces y sombras reflejadas en lo líquido (fig. 96). Es en el agua donde las geometrías caladas y verticales cobran sentido, parecen ser reflejo vibrante que se construye al prolongar sus líneas y vibración en el reflejo.

Del mismo modo que la belleza de la decoración y las estructuras del gótico, según Ruskin, no se basaba en la imitación de las hojas, sino en *“contener las*

mismas características que el diseñador había descubierto en ellas”²²⁸, así ocurre con la vibración del agua, se traslada a las fachadas de los edificios. Venecia es fachada reflejada, vibración de agua construida, ritmo de sombras a lo largo de los canales. Los muros de piedra y ladrillo de sus edificios pierden contacto con el suelo, reflejándose en el agua duplican su altura, pierden su gravedad, y, privados de peso tiemblan. Son su reflejo.

Las formas de los edificios de Venecia son sobre todo superficie, máscara. “*Los palacios venecianos, independientemente de la época a que pertenezcan, no son otra cosa que fachadas, las cuales determinan, en toda su superficie perforada y dócil al reflejo, un sistema que no es de planos ni volúmenes, sino de sombras y luces, de incisiones y relieves sutilísimos*”,²²⁹ afirma Bettini. En Venecia la belleza de sus fachadas, construida para mirarse en sus aguas, niega aquello que encubre. “...*como un velo cuyos pliegues obedecen sólo las leyes de su propia belleza*”,²³⁰ explica Simmel. Su belleza se debe sin duda al plano de agua, espejo en que se mira.

El hombre, en Venecia, pasajero por la superficie de sus aguas y habitante de sus riberas, encuentra en el reflejo un nuevo espacio. En él se funden sólido y líquido, lo real se disuelve, surge el sueño. El espacio es habitado por nuestras emociones.

El artista Bill Viola, en su obra *surrender*, confunde al espectador mediante el reflejo y su realidad (fig. 96). Un hombre y una mujer realizan postraciones sincronizadas uno hacia el otro, sus acciones revelan la presencia de una superficie de agua ya que ambos la penetran y emergen de ella goteando. La superficie, y por tanto sus imágenes respectivas, se agitan en ondas cada vez

²²⁸ RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000. Pág.283

²²⁹ BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*.

Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág. 63

²³⁰ SIMMEL, George. *Roma, Florencia, Venecia*. Gedisa Editorial. Barcelona 2007. Pág. 44



96 *Ca d'oro. Vibración reflejada. (d.a.) 2000*

mayores, tan distorsionadas como sus propios estados emocionales.²³¹ Sus cuerpos, y por tanto sus sentimientos, se desintegran en tramas abstractas de luz y color. Entendemos así que lo que estábamos observando eran sus reflejos. Por tanto, la “imagen de una imagen” es la encargada de transmitirnos la fuerza del dolor de los protagonistas cuyos cuerpos acaban transformados en manchas vibrantes de luz y color. La pureza del reflejo es aquí capaz de mostrarnos de un modo más intenso y real que su propia imagen, la realidad. El reflejo tiene la capacidad de sustituir las imágenes por expresiones mismas.

“El espejo natural es la superficie del agua. Lo en ella reflejado, la apariencia tiene más de realidad que el original que se refleja ya que el reflejo contiene además del original los efectos que la naturaleza opera sobre nuestra percepción”,²³² apunta Enrique Granell.

Podemos por tanto afirmar que el reflejo no complementa la realidad, sino que la transforma. En el reflejo, disolución ilusoria, imagen de imagen, encontramos otra realidad, mágica y emocionante.

•

En Venecia, observamos que en ocasiones disolución material y disolución ilusoria llegan a converger.

El orden establecido por el nivel del *Comune marino*, como veíamos marcador del tiempo o palpitar de la ciudad, se quiebra en diversas ocasiones a lo largo del año dando lugar a las excepcionales mareas denominadas *acqua alta* (fig. 97). Lo pisable y lo navegable son entonces uno, el pavimento es fondo, los edificios brotan directamente del agua, de su reflejo. Somos si cabe más

²³¹ *Emociones en tiempos extremos.* John Walsh.

VIOLA, Bill. *Las pasiones.* Fundación La Caixa. 2004, Págs. 34 y 102

²³² *Una caja de botones en un cruce de caminos.* Resonancias en la obra de JNB. Enrique Granell NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Catálogo de la exposición en el IVAM.* Edición del IVAM. 1999. Pag. 11



96 *Surrender (rendición)*
Bill Viola. 2004



97 *Acqua alta.* Francesco Allegretto

anfíbios y protagonistas de la transformación de la materia por la acción del agua que denominábamos disolución.

Al igual que en los *Paisajes Inestables* e imaginarios del pintor Daniel Quintero (fig. 98), en que “la dura costra de la superficie terrenal se convierte en una suerte de agitación acuática”,²³³ según describe Calvo Serraller, se genera un nuevo paisaje. Un paisaje para el sueño y la ilusión que llegará a generar nuevas formas.

Recorriendo los espacios de la ciudad en su tercera visita a Venecia en 1845, Ruskin declaraba: “Se está disolviendo como un terrón de azúcar”.²³⁴ Se refería al deterioro y el estado de conservación de sus piedras, pero realmente la ciudad asentada sobre la laguna muestra, tanto material como espacialmente, las características de la paulatina disolución de un sólido en contacto con el agua.

Venecia, gracias al agua, es continua transformación. “Venezia es toda ella tornasol. Lo veneciano va y viene, oscila, es un juego de estar y no estar, aunque... siendo siempre. Il vetro coloreado, nacarado, el ir y venir de la luz en el damasco y en el terciopelo; el aparecer y desaparecer de las nubes; las aplicaciones de mármol en la Basílica; los mosaicos; el sol a través de la niebla; el reflejo del agua; el mar...”²³⁵ apunta Ramón Gaya en su diario.

En su cuadro *San Giorgio desde la ventana*, el pintor captura la intensidad luminosa de la atmósfera veneciana. Las formas, gracias al agua, se disuelven. El aire es luz, la isla barco, nosotros sueño. (fig. 99)

Los espacios en que convergen las redes peatonal y de agua, suponen asimismo la disolución de los materiales (figs. 100). La horizontalidad del límite pétreo adquiere formas escalonadas y va dejándose invadir gradualmente por el agua

²³³ QUINTERO, Daniel. *Catálogo de la Galeria Marlborough*.

Prólogo. Francisco Calvo Serraller. Madrid 2005, Pág. 3

²³⁴ RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*.

Editorial del Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Valencia, 2000, Pág. 29

²³⁵ Venezia, 12 de Febrero.

GAYA, Ramón. *Antología*. Selección y prólogo de Andrés Trapiello. Colección Obra fundamental. Fundación Santander Central Hispano. Madrid 2003. Pág. 92



98 *Aguas rosas*. De la serie Paisajes Inestables. Óleo tempera y carbón sobre tela. 225 x 135 cm. Daniel Quintero. 2004



99 *San Giorgio desde la ventana*. Gouache sobre papel, 62 x 54 cm. Ramón Gaya. 1978

que, cubriendo la piedra, muestra la profundidad. El dinámico fluir, en que se transforma la piedra en la ciudad, sigue el movimiento del hombre. A su encuentro con los canales trepa para conformar los puentes o se derrama en su encuentro con el agua para facilitar el paso a la góndola. El espesor de agua se manifiesta en la gradual oscuridad y en los cambios de color y nitidez en que el límite blanco de Istria se transforma.

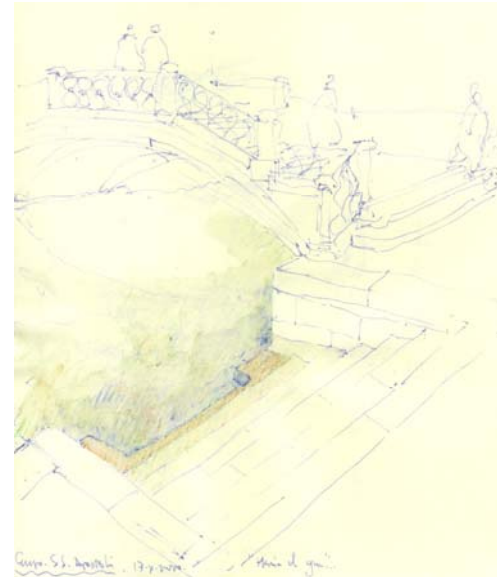
El material con que se compacta el fondo lagunar para poder conseguir un “firme” sobre el que edificar, como hemos visto, es la madera. Esta parece salir a la superficie en forma de *paline* en que amarrar las embarcaciones. A la densidad de los elementos en la cimentación de los edificios, le sucede así su gradual disgregación. Como pautas de velocidad de las diferentes embarcaciones que surcan sus aguas, las estacas se desagrupan a medida que nos alejamos del borde sólido de las *fondamenta* (fig. 101).

En dirección al mar abierto, allí donde el límite de piedra ya no existe, donde las calles de agua entre bordes de piedra dan paso a caminos invisibles de agua, Venecia pautas los recorridos con *bricole* (fig. 102). Estos grupos de estacas, agrupados según un código de señalización preciso, se distancian según medida acorde a la velocidad de las barcas, no son otra cosa que los cimientos de la ciudad al descubierto.

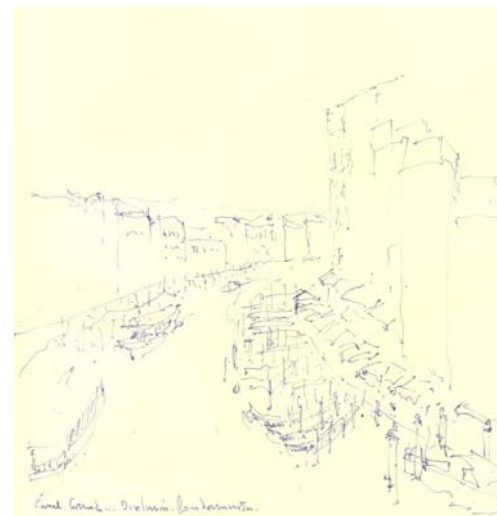
Siguiendo camino al horizonte, desaparecen también los *bricole*. Será la estela temporal de las embarcaciones las que construyan el camino, consumando así la disolución de la ciudad.

La disolución que tiene lugar en la ciudad se traslada a nuestras emociones. Venecia nos transforma. Recorriendo los espacios de la ciudad desde lo sólido, lo líquido y sus reflejos, perteneceremos a su disolución.

“Venecia es agua vieja fatigada de reflejar (...) En ella nuestro comportamiento pasa sin darnos cuenta de ser sólido y controlado a líquido y gaseoso e incontrolable. Nuestros sentidos se diluyen en la superficie de la laguna., llegan a San Giorgio Maggiore y retornan fluidos, por canales estrechos hasta el Arsenale, hasta San Michele o Burano o Torcello, y allí, sin



100 *Encuentro de redes.*
Campo dei Santi Apostoli.
(d.a.) 2000



101 *Fondamenta. Disolución.*
Desde Puesto de Rialto
(d.a.) 2000

*solución de continuidad se vuelven aéreos, y se expanden velozmente en los cielos tenues, horizontales, sutilísimos, sólo distraídos, a veces por los campaniles, los remates de las cúpulas y los palos negros que pautan el espacio hacia los puntos de fuga del horizonte invisible”,*²³⁶ expresa Vaquero Turcios.

Comprobamos, una vez más, que Venecia son realmente *Venecias*. Materias en constante compactación y disolución. El agua horizontal humedece la franja inferior de los paramentos verticales de los edificios en los canales. Ese mismo aspecto presentan las fachadas de mármol y ladrillo de sus iglesias y palacios debido a los lavados y musgos que las pueblan.

El agua, por tanto, unifica, apelmaza. Hace que entendamos el espacio como modelado enteramente por ella.

Ramón Gaya nos muestra la construcción del espacio de Plaza de San Marcos desde el aire ocupado por las palomas: “*Al principio, cree uno que las palomas no son más que eso: palomas, mantenidas allí para darle un entretenimiento vivo a al Piazza, una simple diversión, pero después se comprende que lo que hacen es dibujar la plaza, darle su amplitud, su espacio, y ponerle techo, y cielo, o sea, hacer patente su tamaño, su ámbito; no rellenar, sino subrayar un vacío*”.²³⁷

De un modo similar, en San Marcos, gracias al *acqua alta*, que anega la *piazza* brotando desde los orificios dispuestos precisamente para su evacuación, entendemos que la realidad únicamente se percibe completa a través de percepciones complementarias (fig. 103).

²³⁶ *Venecias intimas de Miguel Rodríguez-Acosta. Joaquín Vaquero Turcios.*

RODRÍGUEZ- ACOSTA Miguel. *Cuaderno de Venecia* 1999.

Biblioteca Nueva. Granada. Pág. 35.

²³⁷ *Venezia, 10 de Marzo*

GAYA, Ramón. *Antología*. Selección y prólogo de Andrés Trapiello. Colección Obra Fundamental. Fundación Santander Central Hispano. Madrid 2003. Pág. 97



103 *Agua pautada*
Desde la Isla de San Servolo
(d.a.) 2002



104 *Realidad y reflejo.*
Acqua Alta en S. Marcos
(d.a.) 2000

Su realidad se construye gracias al reflejo y por él llegamos a entender la totalidad de lo circundante. El pavimento pétreo que pisamos, se va haciendo progresivamente líquido, comienza a ser profundidad, y va poco a poco transformándose en cielo. Los espacios de Venecia, su luz y su tiempo se unen así, en la *Piazza*, gracias al agua.

El agua en Venecia abre la posibilidad de otra perspectiva. Una perspectiva capaz de penetrar en la realidad intangible de las cosas, en la estructura invisible de su realidad metafísica.

La *perspectiva invertida* mostrada por Pavel Florenski como “*representación verosímil de la apariencia*”,²³⁸ tomando como ejemplo los iconos rusos, tiene en Venecia, gracias al agua, su representación en el espacio.

La realidad en Venecia se nos muestra por sorpresa, nos captura, se fracciona para envolvernos. Es una compleja adición de estímulos en el tiempo.

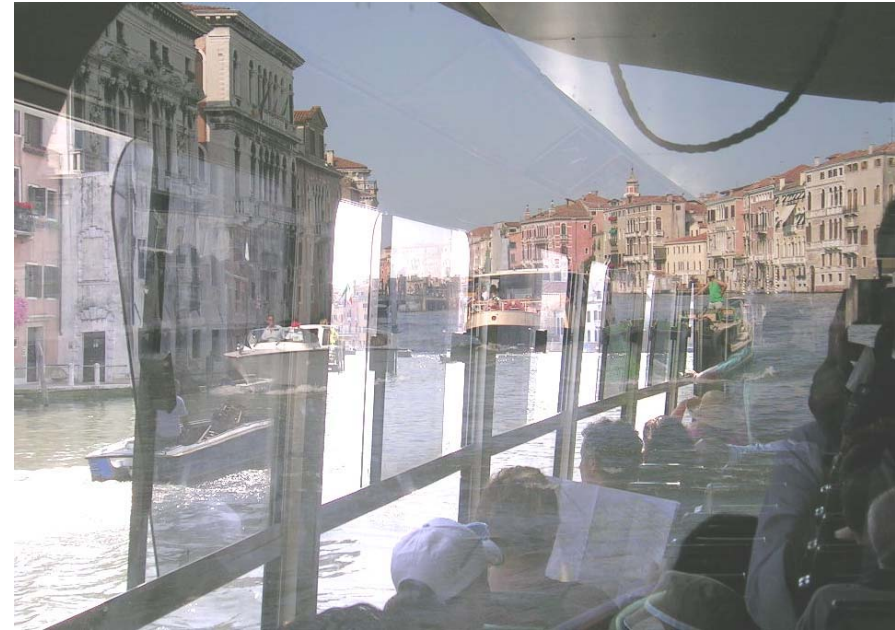
Venecia es, en definitiva, un lugar mágico, una caja de ilusiones creada con naturalidad a lo largo de los siglos (fig. 104).

Gracias al agua, se construyen impresiones de belleza a nuestro alrededor. Nosotros permanecemos atrapados en su atmósfera, perteneciendo a su cíclico ritmo de sensaciones y formas.

Llegamos así a comprender la identidad vital del escritor Paul Morand:

“*Venecia resume en su limitado espacio mi permanencia en la tierra, situada también en el vacío, entre las aguas fatales y las del Estige*”.²³⁹

Desde las aguas de Venecia, desde los fragmentos de realidad que hemos ido capturando en estas páginas, viajaremos hacia los espacios del arquitecto Carlo Scarpa, para llegar a comprender que, al igual que en las ciudades descritas por Marco Polo, el arquitecto siempre relata una parte de Venecia.



104 *Caja mágica*. (f.a.) 2004

²³⁸ FLORENSKI, Pável. *La perspectiva invertida*. Ediciones Siruela. Madrid. 2005. Pág. 31

²³⁹ MORAND, Paul. *Venecias*. Ediciones Península. Barcelona. 1998. Pág. 11

117 *Bicolori a incalmo*. Venini & C. 1938



2. CARLO SCARPA. ARTESANO DEL AGUA.

2. CARLO SCARPA. ARTESANO DEL AGUA.

*En la obra de Carlo Scarpa
la “Belleza”
la primera sensación
el Arte
la primera palabra
Luego el Asombro
Luego la constatación interior de la “Forma”
La sensación de totalidad de los elementos inseparables.
El Diseño consulta a la Naturaleza
para otorgar presencia a los elementos.
Una obra de arte pone de manifiesto la totalidad de la “Forma”
la sinfonía de las figuras elegidas de los elementos.*

*En los elementos
la junta inspira el ornamento, su exaltación.
El detalle es la adoración de la Naturaleza*²⁴⁰

Louis I. Khan

Desvelar la relación del arquitecto con el agua y su modo de entenderla como materia generadora de sensaciones y espacios. Este será nuestro objetivo.

Pretender aislar una materia y su modo de ser utilizada en el estudio de la obra y la vida de un arquitecto de la complejidad de Scarpa, sería una tarea tan difícil como infructuosa. Por ello no proponemos estudiarla con independencia del resto, sino por el contrario, ir envolviendo todo aquello que se encuentra relacionado con ella.

Al recorrer tanto su evolución personal, como sus obras desde la relación con el agua, iremos descubriendo que ésta es material fundamental en su obra y pensamiento. El agua, como veremos, irá poco a poco formando parte de la inquietud vital y artística de Scarpa.

Desde la misma naturaleza, aquella que, según Khan, consultan las formas de Scarpa, buscaremos la belleza que, gracias al líquido, adquieren los espacios creados por el arquitecto.

Scarpa propone una relación nueva entre las piezas que construyen sus obras. Propone un nuevo modo de encontrarse a los materiales utilizados.

Se analiza detenidamente el encuentro entre el agua y el resto de materias para realizar un viaje a través del tratamiento de la junta en sus diferentes proyectos. Recorreremos con nuestro lápiz el movimiento del agua en sus espacios, el modo como surgen a través de sus innumerables bocetos, y visitaremos sus obras para escuchar el sonido del líquido, el modo como captura la luz, como da y recibe forma.

Para realizar el estudio, se propone un recorrido por sus aguas del modo natural como van apareciendo, en paralelo a su desarrollo vital como arquitecto. Se trata por tanto de una suerte de ciclo natural del agua a lo largo de su vida y obra. Se parte de su modo de mirar, un nuevo modo de entender la realidad que le rodea y relacionarse con la materia cercana para ir modelándola.

²⁴⁰ Tomado de Carlo Scarpa Architetto Poeta, Royal Institute of British Architects, 1974
KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour.
El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 349.

Calificar de artesano a Scarpa pretende hacer hincapié precisamente en su modo de investigar, desde el trabajo próximo, al entendimiento del modo de comportarse de cada una de las materias que le interesan. Su inquietud vital, ligada a su labor creativa, trasluce una persona atenta a la naturaleza, la historia y la cultura pasada y por venir, en relación al espacio y los detalles que lo pueblan.

Nos detendremos en Venecia. El agua y las formas que la ciudad genera, convergen en los espacios proyectados por el arquitecto.

La clasificación de aguas realizada, trasladada a las obras de Scarpa, nos ofrece un modo de explorar sus proyectos desde el líquido, entendido como esencia generadora de su forma.

Entendiendo el ciclo del agua como un modo, en parte cronológico, de ir descubriendo la sensibilidad del arquitecto, el recorrido concluye donde confluyen los recorridos, las sensaciones y formas de agua estudiadas: La Tumba realizada para la familia Brion en la pequeña localidad veneta de San Vito de Altivole, su obra maestra, un lugar que encierra un universo de vida y agua (fig.105)



105 Reflejo de Carlo Scarpa
Recorriendo la Tumba Brion. 1978

2.1 RAÍCES. NUEVA MIRADA.

*“Quiero ver las cosas, es de lo único que me fío. Las pongo aquí en el papel, delante de mí para poder verlas. Quiero ver y por ello dibujo. Sólo puedo ver una imagen cuando la he dibujado”.*²⁴¹

Carlo Scarpa

Todo creador debe analizar su mirar (fig. 106). *“Aprender a ver es fundamental, o al menos lo es para un arquitecto”*,²⁴² afirma Siza. Ver, reflexionar sobre aquello que mira Scarpa, supone un primer acercamiento a su modo de entender la creación.

Realizaremos así, un recorrido por los paisajes y el tiempo que capturó su mirada. Nos detendremos en sus primeras creaciones. El agua, será siempre nuestra guía.



106 En su estudio de Asolo.
1970

²⁴¹ SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 9

²⁴² SIZA Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Abada editores. Madrid. 2003. Pág. 135

BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO.

*“...mi padre estaba poseído. Lo estaba de la idea de belleza, incluso mejor, de la belleza misma. La buscaba siempre y por todos lados, incluso en su trabajo y el modo de realizarlo”.*²⁴³

Tobia Scarpa

Continuo creador, desde su aprendizaje mirando, dibujando y reflexionando sobre la tradición que estudia y habita, Scarpa encuentra en la investigación sobre la materia el mejor modo de crear. El vidrio, material con que crear emoción, será el vehículo para acercarnos a sus primeras obras.

- **Aprendizaje. Dibujo y lectura**

*“Será una constante en su vida: Scarpa aprende perdiendo el tiempo, como su lápiz, que vaga por las hojas captando imágenes para luego, quizás abandonarlas”.*²⁴⁴

Francesco Dal Co.

Scarpa nace junto al agua, cerca del *campo* de Santa Margherita, en el *sestiere* veneciano de Dorsoduro el 2 de Junio de 1906. Pasará su infancia en la cercana Vicenza, donde fue destinada su familia. Allí estudiará los primeros trece años de su vida. Pasará por tanto largas horas junto a las formas palladianas, jugando y mirando la vida.

Vicenza será uno de los primeros observatorios del joven Carlo. *“A través de los pórticos del palacio Chiericati, se veía enmarcado el paisaje rural del Veneto gracias a los edificios que jalonaban la ribera del canalizado río Bacchiglione”*,²⁴⁵ afirma George Dodds. El Palazzo Chiericati será un verdadero escenario, un lugar desde el que observar y tocar una materia que habla de tiempo.

“Con una sonrisa misteriosa, occidental y oriental a un mismo tiempo, Carlo Scarpa, aún viviendo lejos, ha transcurrido aquí, bajo el paseo del pórtico, su larga infancia”, explica Giuseppe Mazzariol. *“Y hasta que por fin, ha recogido las canicas, la cometa, caminando a lo largo de la columnata, que es limpia y*

²⁴³ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 2

²⁴⁴ SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. *Francesco Dal Co. La architettura de Carlo Scarpa*. Electa, Milán, 1984, Pág. 33

²⁴⁵ DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 2002. Pág.360

envolvente, despacio, bajando, pero no hacia la plaza, por una calleja de agua y madera escalonada. Hasta un árbol antiguo, con un guiño”,²⁴⁶ prosigue.

Las formas del pórtico y sus detalles quedarán por tanto prendidas en su retina. En la inquieta mente de Carlo, aquella que le hace tomar caminos diversos, irán adquiriendo sentido, componiendo poco a poco un universo formal en que historia, naturaleza y arquitectura irán de la mano.

En Venecia, donde había retornado la familia tras la muerte de su madre, Scarpa, en 1919, es admitido en el curso especial de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes. Allí consolidará el arte del dibujo, y en términos generales el uso de las diversas técnicas gráficas y pictóricas. Irá construyendo su modo de entender la realidad que le rodea. Las imágenes, como él mismo afirma, llegan a su mente a través del dibujo. Gracias a él, Scarpa “ve”.

En aquellos años, al tiempo que desarrollaba el curso en la Academia como alumno del arquitecto Guido Cirilli, comenzó a colaborar en el estudio del arquitecto Vincenzo Rinaldo e incluso a responsabilizarse de dirigir algunas obras.

Cirilli, alumno predilecto de Sacconi, autor del altar de la Patria en Roma, fue el que ejerció más influencia en Scarpa, según él mismo se encargaría de recordar en años posteriores. “*Cirilli representó el tramite a través del que Scarpa se acercó a la arquitectura*”,²⁴⁷ afirma Carla Sonogo. Fue él quien motivo en Scarpa el estudio de la Secesión vienesa y de los arquitectos Josef Hoffmann y Otto Wagner, que tanta influencia ejercieron en su trabajo posterior.

Cirilli mostraba a los alumnos el conocimiento de la arquitectura desde un punto de vista histórico y constructivo, centrado principalmente en el análisis

²⁴⁶ SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984, Pág. 9

²⁴⁷ Carla Sonogo: *Carlo Scarpa: gli anni '20*

A.A.V.V. *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*.

Ed. Regione del Veneto y Marsilio. Venezia. 2004. Pág. 32..

compositivo de los edificios de los periodos artísticos previos al siglo XVII. Los alumnos debían consultar el *Tratado de la construcción y la estereotomía de la piedra* de Rondelet. Tras el curso de estudios teóricos venían los ejercicios de composición, en que los alumnos no sólo copiaban, sino que debían interpretar e insertar sus propuestas en el entorno, creando así atmósferas y no solo formas. Los diferentes detalles arquitectónicos y ornamentales del curso se realizarían por tanto principalmente sobre edificios de formas pétreas. Para Cirilli, el control del espacio era posible a través del dibujo del detalle y la visión global del edificio respecto a este por medio de la perspectiva.²⁴⁸ Scarpa iba adquiriendo así, poco a poco, su característico modo de trabajar desde el sucesivo acercamiento a la forma a través de las diferentes visiones y detalles del espacio.

A modo de ejemplo, observamos uno de los trabajos de Scarpa para la Iglesia de Santa Elena en Venecia, realizado en 1926. Se trataba de la inserción de un proyecto en una zona que se estaba desarrollando en la realidad. La intervención debía ocupar un vacío en la urbanización de la denominada “Sacca” de Santa Elena proyectada en 1925 junto a los jardines de la Bienal y debía “*estar inspirada en un estilo del renacimiento en adelante*” según explicaba la *Comissione Comunale d’Ornato*.²⁴⁹

Scarpa propone una iglesia de gran dimensión de planta central situada en un *campo* junto a la laguna, cerrado por dos de sus lados mediante edificios porticados. El proyecto presenta clara referencia tipológica a la iglesia de la *Madonna della Salute* y su posición respecto al canal.

Deteniéndonos en el modo de representar de Scarpa, observamos, gracias a la perspectiva elevada, tanto el minucioso detalle de lenguaje historicista al servicio de la rotundidad volumétrica, como el interés del proyectista por la pavimentación del *campo* y el modo como éste se aproxima al agua de la laguna. (fig. 107)

²⁴⁸ Op.Cit. Pág. 34

²⁴⁹ MARETTO, Paolo. *Venezia. Architettura del XX secolo in Italia*. Vitali e Ghianda Editore. Genova. 1969. Pág 82

En otra perspectiva desde un punto de vista inferior, Scarpa incide en el tratamiento atmosférico del espacio. Los volúmenes del fondo se difuminan en la lejanía y el reflejo de la iglesia construye el primer plano de agua vibrante. (fig. 108)

Scarpa va así, familiarizándose, no sólo con el uso de los materiales, sino también con el modo de dibujar sus cualidades. La piedra y sus formas se trazan de un modo delicado y preciso, a base de reiteradas líneas para presentar la volumetría de los sillares, y el agua muestra sus cualidades líquidas. La luz y el reflejo la habitan y el modo de encontrarse con los bordes pétreos nos traslada su sonido y vibración.

La importancia de estos dibujos se debe a que el modo de proceder de Scarpa en los años sucesivos se basará en el aprendizaje de aquellos años académicos. El modo como irá apareciendo la forma de sus proyectos tiene su precedente en el modo de ir paulatinamente tejiendo sus intenciones.

Con apenas veinte años, en 1926, Scarpa obtiene por la Real Academia, el diploma que habilitaba a la enseñanza del dibujo, aunque no le permitía ejercitar la profesión de arquitecto. Inmediatamente después comienza su trabajo en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV) como colaborador de Cirilli, cargo que ocupará durante tres años. Al mismo tiempo, fue desarrollando su labor práctica y creciendo como creador.

Diversos lugares irán sirviendo de escenografía vital a su continuo aprendizaje a través de los años. Venecia, Murano, la Bienal, Asolo, diversos viajes por Europa, América y Oriente, pero también la gran cantidad de libros que su biblioteca fue adquiriendo.

Apasionado lector, su biblioteca llegó a contar con 4052 ejemplares, podría considerarse reflejo de su inquieta personalidad. Realmente *“no se trataba de una biblioteca tan sólo de libros, sino ocupada con recuerdos de amigos, con conversaciones e intercambios de pareceres de artistas, literatos, amigos y*



107 y 108

Proyecto para iglesia en Santa Elena.
Venecia. 1926

colegas que la frecuentaban, para los que su casa y su biblioteca estaba abierta sin límite de tiempo”,²⁵⁰ explica Gigi Scarpa.

La proporción de libros de arquitectura que albergaba era pequeña, en torno a 376, siendo el resto de temas muy variados, desde pintura, narrativa, poesía, catálogos de museos, historia, escultura e incluso astronomía.

Tenía libros de diversos arquitectos. De Frank LL.Wright conservaba varios ejemplares dedicados, y la presencia de Le Corbusier, Gaudí o Asplund, queda patente tanto por el número de ejemplares como sus textos subrayados.

Mención aparte constituyen los libros relacionados con el jardín japonés, diversos en lengua original, a los que tantas horas de estudio dedicó y que tanto reflejo encontraron en su obra. Son asimismo numerosos los libros de historia del arte, entre ellos renacimiento italiano, arte islámico y oriental.

Scarpa tenía predilección por la poesía, sobre todo la francesa, representada por autores como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé o Valéry, la italiana, la española ya que contaba con antologías poéticas de Lorca o Unamuno, y otros autores entre los que cabría destacar a Ezra Pound, y poetas orientales diversos.²⁵¹

La lectura para Scarpa sería, en términos de su admirado Valéry, *“la llama que se propaga en el pensamiento”*,²⁵² y como tal la utilizará, para encender su labor creativa.

Como un intenso libro de espacios dividido en capítulos, así, también, será la obra de Scarpa. Su vida será una continua búsqueda creativa desde el lugar y el tiempo, el presente y su tradición pasada.

Su sensibilidad le induce a perder el tiempo mirando, contemplando, preguntándose. *“A veces sucede que un soñador o un niño se dejen los ojos intentando ver con precisión, sorprender en el cielo crepuscular el momento en*

²⁵⁰ *La biblioteca di Carlo Scarpa. A cura di Raffaella Vendramin*
SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000.. Pág. 307

²⁵¹ Op. Cit. *Raffaella Vendramin*.

²⁵² VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte. Le due virtù di un libro*.
Guanda Editore. Milano 1984. Pág. 75.

*que aparece cada una de las primeras estrellas, en ese momento la curiosidad esta bien tensa; la atención muy vigilante; las pupilas en un estado como de obsesión. Pese a ello nunca se alcanzará el resultado deseado... En el punto exacto al que con tanta ansia se mira permanece una soledad lívida... en cambio, un poco más lejos, ha sucedido algo... Antes allí no había nada; pero ahora luce la más brillante de las mínimas estrellas. Sin quererlo nuestra mirada se deja prender por la luz...”*²⁵³, dejó señalado Scarpa en un pasaje de su libro *“Diario Europeo”* escrito por Eugenio D’Ors.

Scarpa creará así, lentamente, dejándose sorprender desde su gran curiosidad, para llegar a entender hasta el más mínimo detalle de lo que ocurre a su alrededor. El detalle, su relación con el entorno y su tradición, y su modo de realizarse serán por tanto herramienta fundamental con que crear espacios.

“La historia de la vida de Carlo se podría resolver fácilmente en los términos de una historia de materiales. Y en este caso haría falta partir de la relación de Scarpa con los materiales: mejor dicho, con la habilidad manual”,²⁵⁴ explica Mazzariol.

La investigación y experimentación con los materiales será una constante en la vida del arquitecto. Estudiará las características de cada uno de ellos y, en total acuerdo con estos, diseñará cada una de las piezas que poblarán sus espacios. Scarpa, fue así guía de los diferentes artesanos con que colaboró a lo largo de su vida, casi al punto de ser sus propias manos. Charlabo con ellos interminablemente, establecía una relación de mutuo enriquecimiento hasta dar con la forma y ajuste precisos. De este modo, su relación podría llegar a considerarse indisoluble.

Apenas escribió textos, a pesar de llegar a ser profesor del IUAV, enseñaba proyectando y pensaba dibujando. Pensaba con sus manos para guiar las del artesano que finalmente daría forma a sus ideas.

²⁵³ SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. *Francesco Dal Co. La architettura de Carlo Scarpa*. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.28

²⁵⁴ Op. Cit. Pág. 19

La materia será por tanto fundamental para Scarpa, comprenderla hasta sus últimas consecuencias para poder modelarla, usarla, en definitiva, para transformarla en material, y, siéndolo, estudiar su encuentro con lo otro, propiciar la junta, para generar una arquitectura nueva.

*“Scarpa interviene en el punto de contacto, donde los elementos se asocian / disocian creando una nueva relación. Un detalle fallido destruye la idea”,*²⁵⁵ afirma Sergio Los.

¿Que es Venecia sino intersección, junta de densidades, gozne de flujos?

El detalle, recordando las palabras de Kahn, es inseparable del espacio que lo acoge. El espacio tiene así sentido por la totalidad de sus elementos. El detalle es el que los ata al espacio, es la forma acabada del fragmento. Su precisión es la que lo relaciona con la naturaleza a la cual llega a adorar.

Así, el gozne, liga el plano que se mueve al espacio al punto de hacerlos inseparables. Su posición, forma, material, y sonido cualifican de tal modo el movimiento del plano y el modo como este relaciona estancias que podríamos decir que condensa su energía.

En la obra de Scarpa reconocemos la junta por el detalle y por tanto los elementos que conforman el espacio. Creando nuevas relaciones entre estos, escuchando la tradición para innovar, llegará Scarpa a crear nuevos espacios donde habite la emoción, donde se transmita el misterio que toda obra de arte contiene. (fig.109)

Raffaele La Capria explicándonos el modo de descubrir la ciudad de Venecia del escritor Predrag Matvejevic afirma que: *“... el detalle es como el hueso a partir del cual reconstruir el esqueleto entero. Su fragmento aislado, ya sea la herrumbre de un pilote de hierro o su pátina, este sana o podrida la madera de una viga, nos devuelve siempre la totalidad de la que ha sido desgajado con un*



109 Mapa de fragmentos.

Tumba Brion. Colección Onorina Brion

²⁵⁵ SCARPA, Carlo. L'opera e la sua conservazione. VI 2003. 28 novembre. Fondazione Quereini Stampalia. Venecia 2004. *Sergio Los. Progettare per Carlo Scarpa*. Pág. 80

procedimiento similar al de la crítica estilística, en la que una frase o un párrafo dan fe del texto íntegro”.²⁵⁶

Así es el detalle en Scarpa, un condensador de la energía del espacio.

“La forma para Scarpa surge de una serie casi infinita de descomposiciones en que cada parte, cada elemento, quiere ser expresado según su propia individualidad, desde su lógica específica”,²⁵⁷ afirma Josep Lluís Mateo.

Podríamos, por tanto, considerar el espacio como el hilo argumental, la materia como las palabras con que se transmite, y las capas y detalles que lo forman como los acentos que dando vida a esas palabras hacen que la obra trascienda, que llegue hasta nosotros en forma de poesía.

- **Vidrio. Tiempo y materia**

“Venecia es líquida, transparente, di vetro...”²⁵⁸

Ramón Gaya

La laguna de Venecia, Murano y el vidrio son escala fundamental en el viaje de Scarpa hacia las formas a través del material. Murano supondrá para Scarpa el aprendizaje del tiempo y la luz sobre el vidrio.

“Murano es experimentar prematuramente la existencia de otro Oriente, el Oriente del agua, y desde el agua de Venecia, de Bizancio, de la civilización mediterránea en la isla que está en medio de la laguna, que desde hace siglos es la fragua de ese vidrio limpio y oscuro de la ciudad de San Marcos.” afirma Mazzariol. “...El vidrio es el vehículo y el medio y la clave para el gran texto de agua y de piedra”²⁵⁹, prosigue.

Venecia se crea gracias al equilibrio entre fluido y sólido. Es, por tanto, hija del tiempo. El vidrio, materia basada en la fusión de diversos componentes, encuentro de velocidad y temperatura, pasta y aire, será además gracias al hombre, reflejo de la historia de los habitantes.

Desde el siglo VII d.C., momento que se reconoce como el más antiguo en que aparece en el territorio lagunar una fábrica de vidrio con un horno de cocción lateral, concretamente en la isla de Torcello,²⁶⁰ el uso del vidrio será reflejo de la sociedad veneciana, su gusto y su comercio, e irá evolucionando hasta nuestros días.

²⁵⁶ MATVEJEVIC, Predrag. La otra Venecia. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2004. Pág. 10

²⁵⁷ SCARPA, Carlo. L'opera e la sua conservazione. *Marco De Michelis. Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa*. I 1998 / III. 2000. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2002. Pág. 122

²⁵⁸ GAYA, Ramón. *Antología. Selección y prólogo de Andrés Trapiello*. Colección Obra fundamnetal. Fundación Santander Central Hispano. Madrid 2003. Pág. 85

²⁵⁹ SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Electa, Milán, 1984. Pág. 13

²⁶⁰ TOSO, Gianfranco. *Il vetro di Murano*. Arsenale editrice. Venecia 2000. Pág. 25

“El antiguo cristal de Venecia era opaco e impreciso en sus formas, y estaba tallado de un modo absolutamente torpe”,²⁶¹ explica Ruskin. “Los venecianos inventaban un nuevo diseño para cada nuevo cristal que realizaban, y jamás moldeaban un asa o una boquilla sin aplicarles nuevas formas de imaginación” prosigue, mostrando así su gusto por la belleza de las formas en contra de los acabados precisos e impersonales de los vidrios ingleses.

Si bien, con el tiempo el acabado se iría perfeccionando, la artesanía, el cuidado personal tras la pieza realizada, seguirá siendo valor fundamental en las fabricas muranesas.

La ciudad de Venecia, como apunta Ramón Gaya, presenta a nuestros ojos unas características similares al vidrio. Quizás por ello sea el material más veneciano, aquel que nos da la clave del texto escrito por sólido y líquido, piedra y agua.

Scarpa, que ya había colaborado con la sociedad Capellin & Co. Maestros vidrieros de Murano en 1926 para supervisar la construcción de un nuevo edificio industrial y labores de consolidación del *Palazzo Da Mula*, inicia su experiencia en el uso del vidrio con la firma de Giacomo Capellin en 1927. En un principio será colaborador del artista muranés Vittorio Zecchin, por entonces director artístico de la fábrica. Scarpa podrá así conocer de cerca el trabajo del vidrio. Zecchin abandonará la fábrica, quedando Scarpa como titular. El joven Carlo no escatimará tiempo en la investigación de nuevos modos de tratar el material y descubrir sus cualidades, quedándose hasta altas horas con los maestros artesanos de la fábrica (fig.110).

En el tratamiento de la pasta vítrea y su acabado, el arquitecto manejará diversas constantes: Tiempo, densidad, temperatura, disolución, reflejos y difusión de la luz por parte del vidrio en sus diferentes estados.



110 Interior de la vidriería M.V.M. Cappellin & C. Murano Palazzo da Mula. 1926-27

Desde entonces, Scarpa estará íntimamente ligado a las manos que ejecutarán sus diseños. Los maestros artesanos con los que trabajará serán seleccionados por el arquitecto para llevar a cabo las diferentes obras. Arquitecto y artesanos serán así una suerte de empresa personal que Scarpa consideraba fundamental en el desarrollo de sus trabajos.

“Sólo con el oficio y según el oficio, el artista debe desarrollar su propio pensamiento”,²⁶² afirma Valéry. Así hará Scarpa, investigar el material y comprenderlo para poder trabajarlo, para poder desarrollar un nuevo modo de usarlo. Scarpa pone así a prueba el material.

²⁶¹ RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000. Pág. 234

²⁶² VALÉRY, Paul. *Scritti sull'arte. Il mio busto*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág. 174

El vidrio veneciano se distingue tradicionalmente de otros tipos de vidrio por la importante presencia de una mezcla de sílice (sustancia vitrificante) y sosa (óxido de sodio) que hace las veces de fundente, y de carbonato de calcio que presenta una función estabilizante.

Gracias principalmente a la sílice, la masa fundida solidifica lentamente y se mantiene en estado pastoso durante un tiempo denominado “largo”. “*En términos de elaboración, permite la compleja manipulación en caliente de la materia*”,²⁶³ explica Marino Barovier.

Utilizando este característico vidrio “largo” en la mayoría de los casos, Scarpa creará piezas que son verdaderos manifiestos del proceso de realización artesanal que los genera. El arquitecto se aventura en el descubrimiento de la materia para, una vez la conoce y sabe como manipularla, inventar. “*Cerca de una treintena de nuevos tipos de elaboración y tejidos vítreos es el legado del professore*”,²⁶⁴ afirma Carla Sonego.

El arquitecto se emocionaba hablando de aquel nuevo material con que había llegado a crear formas y texturas sorprendentes. “*Después de la Academia, encontré trabajo en una de las fabricas de vidrio de Murano. Aprendí a trabajar con este material maravilloso (...). Conozco el vidrio y sé que se puede hacer con él (...) Conociendo bien los materiales se pueden hacer muchas cosas que no se aprenden en discusiones esotéricas*”,²⁶⁵ afirmaba.

“Transparentes, a redcilla, pastosos, lechosos, negros dorados, negros irisados, encamisados, con trazos verticales, regados, tejidos, granulados, lacados, golpeados, irisados, velados, batidos, murrine opacas y transparentes, a

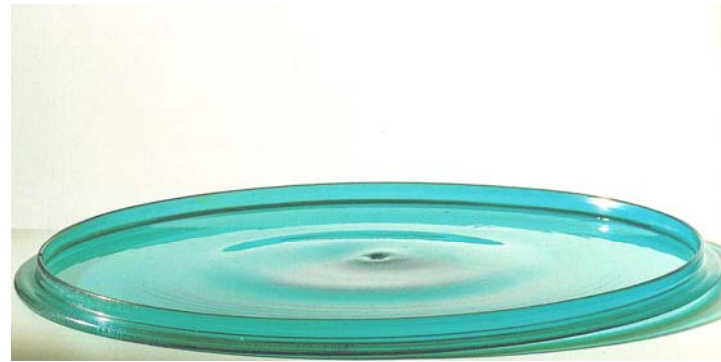
²⁶³ BAROVIER Marino. *Il vetro a Venezia*. Federico Motta editore. Milano 1999. Pág. 6

²⁶⁴ *Carlo Scarpa e il design*. Carla Sonego.

SCARPA, Carlo. *L'opera e la sua conservazione*. I 1998 / III. 2000. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2002. Pág. 100

²⁶⁵ *Entrevista a Carlo Scarpa. Realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Venecia*

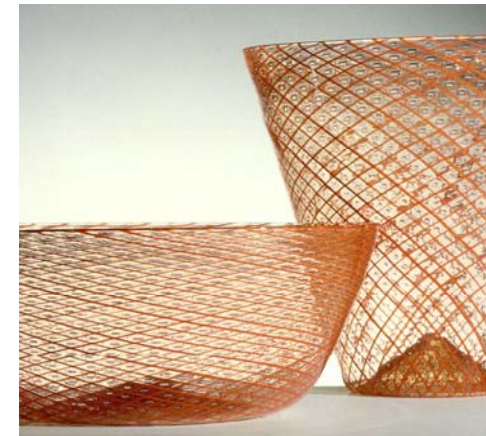
SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.197.



111 Vidrio transparente *acquamare*. M.V.M. Capellin & C. 1926-1931



112 *Trasparenti*. Capellin & C. 1926-1931



113 *A reticello*. Capellin & C. . 1927

pinceladas, a manchas, tejidos, incisos o hilados”,²⁶⁶ son algunos de los nombres que adoptan las piezas según el modo de realizarse (figs. 111, 112, y 113).

Sutilísimas piezas sopladas, cañas transparentes de vidrio de color, de sección sorprendentemente fina, unidas, texturas lácteas similares a la porcelana, superficies similares al metal o con irisaciones de colores sorprendentes, uniones de piezas previamente conformadas en caliente, fusiones de colores en trazos o pinceladas y golpes en la superficie aún sin endurecer, serán algunos de los diferentes tratamientos o texturas artesanales que nos descubren el manejo de las variables comentadas.

Durante este periodo Scarpa comienza a realizar piezas de mobiliario y diseños de interior de tiendas y diversas casas, así como a colaborar con el pintor Mario de Luigi con el que realiza la reforma interior del apartamento de Ferruccio Asta. Desde entonces, el modo de tratar el plano del arquitecto, constituirá una investigación continua. El modo como recibe la luz y su reflejo, su cualidad al tacto y su color, serán motivo de innovación en cada uno de los proyectos en que colaborará con el pintor u otros artistas o artesanos.

En el plano y su textura, al igual que ocurre con el vidrio, se concentrará la evolución investigadora de la materia por parte del arquitecto.

La fábrica Capellin, debido a una gran crisis financiera hubo de cerrarse. Scarpa por recomendación del propio director, Giacomo, amigo de Paolo Venini, se incorpora a la firma Venini & C., que por entonces ya había conseguido bastante prestigio.

En un principio colaboró en la realización de diversas piezas con el director artístico, el arquitecto milanés Tomasso Buzzi. En ellas comenzamos a ver las formas sencillas de los vasos de Scarpa usando los colores característicos de Buzzi, “alga” o el “laguna”, basados en los colores de las aguas venecianas (fig.114). La colaboración con Buzzi fue muy breve y en 1932 Scarpa recibió la

²⁶⁶ SCARPA, Carlo. *I vetri di un architetto*. Marino Barovier. Ed. Skira. Milán. 1997 Págs.192-200

oportunidad de asumir personalmente la dirección artística. Continuó investigando sobre el color, técnica y materia.

Indiferente a la producción industrial, siguió su vocación experimental y artesana, dedicándose a la investigación de los materiales. De este modo cada pieza será una obra única. En ella veremos la mano del artesano y maestro. Cada pieza de Scarpa cuenta una historia, sobre la creación formal, sobre los materiales y su modo de imbricarse. “*Permanecía en la fábrica más allá de la hora de clausura con el maestro Fei, su amigo, probaba nuevos materiales capturando del fondo del crisol, todos los minerales que se habían sedimentado*”,²⁶⁷ explica Marina Barovier.

Esta etapa que duró hasta 1947, nos dejará numerosas piezas de sorprendente textura y modo de realizarse. Serán característicos sus vidrios del tipo *murrine*, tanto opacos como transparentes, realizados a base de secciones de tubos vítreos soldados en caliente y posteriormente modelados, *vidrios con bolitas, soplados transparentes, corroídos, con puntos, bandas y otras filigranas y bicolors en calma*. Asimismo, Scarpa realizará una serie de vasos y copas denominados *chinos* que semejaban la antigua forma de las porcelanas orientales.

Scarpa comenzaba a mostrar su veneciana fascinación por el oriente. También Le Corbusier, en su *Viaje a Oriente*, describe, a sus amigos de los Talleres de Arte de La Chaux-de-Fonds, fascinado, la artesanía de la ciudad de Budapest:

“*Tú conoces esas alegrías: palpar la panza generosa de una vasija y acariciar su cuello grácil, y luego explorar las sutilezas de su gálbo. Las manos metidas de nuevo en lo más profundo de los bolsillos y los ojos medio cerrados, dejarse embriagar dulcemente por el hechizo de los esmaltes, el estallido de amarillos, el aterciopelado de los azules; fijarse en la agitada lucha de brutales masas negras y de elementos blancos victoriosos...*”,²⁶⁸ explica a su amigo Perrin.

²⁶⁷ Carlo Scarpa alla Venini & C. 1932-1947. Marina Barovier.

BAROVIER Marino. Carlo Scarpa. *I vetri di un architetto*. Ed. Skira. Milano. 1997. Pág. 39

²⁶⁸ Carta a los amigos de los “Talleres de Arte” de la Chaux-de-Fonds

Scarpa captura sensaciones similares, en este caso en vidrio. Quizás su influencia sean las ocasionadas por la interacción del agua con otras materias, que, mediante el vidrio, se nos muestran como paralizadas en el tiempo.

Los diferentes tratamientos que Scarpa traslada al vidrio, no son otra cosa que los momentos de agua que generan dichas sensaciones. El arquitecto las narra desde la sinceridad matérica del vidrio, desde sus cualidades como material para crear formas, desde su “acuosidad”. Para ello se sirve de su complementario, el fuego.

La creación de las piezas pone de manifiesto la relación con su naturaleza, el tiempo y el encuentro de materias. En la más sencilla pieza de vidrio encontramos en Scarpa un amor por la textura, el modo sincero de mostrarse del material y su manera de realizarse. “*Con Scarpa se siente algo más, debes ir a tocar las cosas para hacerlas tuyas. Para mí, esta es la grandeza de su lección y su mensaje*”,²⁶⁹ afirma Arrigo Rudi, colaborador del arquitecto en proyectos posteriores.

A nuestros ojos, las impresiones que generan son de una variedad sorprendente: Innumerables bolitas de aire en el interior de un fluido, paralizadas, construyen las paredes luminosas de los vidrios con tratamiento denominado *a bollicine*, quizás uno de los vidrios más “acuosos”. Límites de aire y agua extremadamente delgados y mínimos, como si de pompas de jabón se tratase, son sus piezas denominadas *soffiati trasparenti*. Películas de gotas paralizadas escurriendo por superficies vítreas semejan sus *battuti* y partículas suspendidas en un agua calmada son las comentadas *murrine*. Finalmente, las piezas «*a macchie*» parecen ser huellas del líquido, generalmente en el fondo coloreado de la pieza (figs. 115 y 116).

LE CORBUSIER. *El viaje de Oriente*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Artes Gráficas Soler. Valencia 1984. Pág. 28

²⁶⁹ Carlo Scarpa e le arti. Orietta Lanzarini.

SCARPA, Carlo. L'opera e la sua conservazione. VI 2003. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2004. Pág. 113



114 *A Bollicine*. M.V.M. Venini & C. 1932-1936



115 *Battuti*. Venini & C. 1940



116 *Murrine Trasparenti*. Venini & C. 1940

Pero hay otras texturas que ni siquiera asemejan ser vidrio. Tal es el caso de las piezas denominadas *iridati*, que presentan el aspecto plomizo de un metal iridiscente y desconocido.

Con nuestro tacto, necesario para hacerlas “nuestras”, comprendemos además su modo de realizarse. La mayoría de sus piezas, lejos de esconder su proceso constructivo, lo fomenta dejando claras las marcas de “fusión, corte, batido o incisión”. Podremos así recorrer con nuestros dedos la unión de dos piezas de similar sección fundidas en caliente, técnica del *incalmo*, apreciar la apariencia pétreo del leve martilleo de su superficie o deslizarnos por los surcos de sus incisiones bien en paralelo, bien creando las formas más variadas.

Observar una pieza de vidrio del arquitecto, supone un diálogo con la materia y su modo de tomar forma, desde la transformación de la arena silicea en pasta vítrea, autentico magma hirviendo a 900°, hasta sus encuentros con el aire para configurar un límite, y con otras pastas para fundir sus características de transparencia, color y brillo. En definitiva, un diálogo del tiempo y la pasta gracias al calor, al aire, la luz y la mano del hombre.

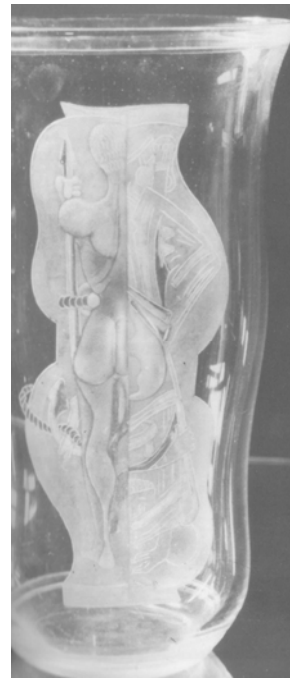
Las formas, **límites** que adoptan las piezas, presentan tanta variedad como lo hace su textura y color. Analizar la forma de una pieza es entender un límite convexo, hinchado para contener.

La mano del maestro vidriero, realiza una combinación de aire insuflado, velocidad de rotación y guía mediante diferentes herramientas, para ir capturando la forma del límite de la pasta. Su razón de ser, al igual que el de una pompa de jabón, se encuentra en lo que contiene, en el motivo de su hinchazón.

Cuando Scarpa llevó a su hermano, una pieza de regalo para su futura mujer, se la entregó diciendo: “*He aquí el hígado*”,²⁷⁰ explica Gigi. Su hermano Carlo, definía el objeto por aquello que contenía, que en aquel caso era patente debido al tipo de pieza. “*Se trataba de un “hígado” contenido en una copa verde, transparente, (...) dos materias diversas reunidas, en un óvalo excavado, que*

²⁷⁰ *Quattro vetri di Carlo Scarpa. Gigi Scarpa.*

BAROVIER Marino. Carlo Scarpa. *I vetri di un architetto*. Ed. Skira. Milano. 1997. Pág. 21



118 Vaso inciso “verano”
Venini & C. 1942



119 Boceto de vaso inciso

sorprende no solo como forma, color y luz, sino por su peso similar al de un gran hígado de animal”, prosigue Gígi.

El límite de esta pieza *a incalmo*, (fig. 117) muestra así, mediante un cambio de color y textura, un nivel similar al que generaría un contenido que se amolda, que asume la forma del contenedor.

El límite, su textura, transparencia y color se relacionan así con su contenido, este éste o no. Muestra la quietud de su calmada junta, encuentro de vidrios.

El caso del plato realizado en vidrio transparente *acquamare* (fig. 111), representa el sencillo encuentro entre sólido y fluido. Quizás sea el más claro ejemplo de coincidencia entre contenedor y contenido. El fluido, la pasta, construye el movimiento paralizado de las ondas generados por un líquido a su encuentro con un sólido suelo. Recordamos las pilas en el Patio de Arrayanes en la Alhambra, en que la coincidencia entre forma de agua y límite era insoluble. El plato de Scarpa también es líquido paralizado, sin gravedad.

El arquitecto, realizará diversas piezas *incisas* en donde no sólo será un motivo geométrico abstracto el que teja el vidrio (fig. 118 y 119). Su límite transparente acogerá motivos figurativos realizados mediante un chorro de arena abrasivo que matiza su superficie, haciendo que dichas formas capturen la luz de modo diferente al resto del límite.

Junto a uno de los dibujos preparatorios de dichas piezas, Scarpa realiza la siguiente anotación: “*Te acuerdas de aquel verso de Valéry, creo, que dice “un frisson entre deux chemises”*.”²⁷¹ El vidrio, como el agua, atrapa una vibración, un cambio de temperatura que lo agita, detiene la luz entre la pasta transparente que lo envuelve.

Los vasos nombrados según las estaciones del calendario, así como los dibujos preparatorios de otras piezas, muestran formas curvas de hombres o mujeres, frutas y otros elementos de la naturaleza que se enroscan y difractan en una

²⁷¹ *La arquitectura de Carlo Scarpa.* “Un escalofrío entre dos camisas”. Francesco Dal Co SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 31

geometría cubista. Estas figuras, se impregnan de la luz del ambiente en que se sitúan. Capturándola resaltarán sobre el fondo cobrando así vida. Si tenemos en cuenta que el vaso se concibe como contenedor de un líquido, la abstracción y ruptura de sus formas podremos entenderla como una suerte de impresión debida al “nadar” en su fondo acuoso. De este modo, el mundo imaginario de las figuras cobrará vida gracias al agua y los efectos de luz. Se entrelaza así al mundo real.

Navarro Baldeweg, hablando de una copa de cristal, explica la fusión de los mundos imaginario y real, gracias a la copa de cristal y su contenido: “*Casi sin darnos cuenta, los barcos (figuras incisas) invaden el oscuro medio físico del vino que se transforma en su mar. El vino se ha transmutado en el medio marino de la imagen virtual. Esa maravillosa equivalencia y prolongación de lo uno en lo otro vienen proporcionadas por el arte*”,²⁷² afirma.

Acercándonos a observar las figuras representadas podríamos vernos a nosotros mismos. En ese momento, vaso, figura, espacio circundante y observador se encuentran atrapados, entrelazados. Nosotros seremos como Narciso, y nuestro reflejo cobrará vida en el mundo de luz de la difractada figura.

Así es Venecia, como un gran vaso que teje diferentes realidades para, gracias al agua, construir un mundo imaginario.

En una fotografía realizada en el *Palazzo da Mula*, (fig. 120) las imágenes de Carlo Scarpa, Giacomo y Mario Capellin se funden habitando un mismo espacio en que no sabemos cual es el reflejo y cual la realidad. Gracias al vidrio los planos del *Palazzo* se funden para construir en nuestra imaginación un mundo mágico tan real como el reflejado.

El vidrio, como pasta que es, se emparenta a lo líquido ya que es receptora de cualidades formales, táctiles, de color y luminosas, para transformarse en transparente, opaca, brillante, satinada, lisa, rugosa, sutil, espesa o incolora.

²⁷² *La copa de cristal.*

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Una caja de resonancia*. Editorial Pre-textos. Barcelona 2007. Pág. 17

Así lo entiende Stokes: “...si las piedras de Venecia se consideran como olas petrificadas, entonces, el vidrio veneciano, compuesto de arena veneciana y agua, expresa la tensa curvatura de la fría profundidad del agua, las lentas, quebradizas curvas de su débil agua traslúcida”,²⁷³ explica.

El vidrio es, por tanto, al igual que el agua, fluido que **asume**. Haciéndolo genera nuevas percepciones y realidades. Scarpa, gracias a su continua inquietud también asume lo que le rodea para crear formas sorprendentes.

“Era increíble la capacidad de mi padre de mezclar curiosidad en torno a un argumento con aquella de rodearlo de todo lo que le llamaba la atención para activar un proceso creativo que se acercaba a la magia”,²⁷⁴ explica su hijo Tobía.

Scarpa, veneciano, pasa horas escuchando las aguas de su ciudad. Sus piezas de pasta vítrea serían así una respuesta sensible a su medio. Escuchando con atención al agua, deja hablar al vidrio. Sus vidrios, podría decirse, relatan la “acuosidad” de Venecia.

La relación de Scarpa con la Venini, como “*artista- alquimista*”,²⁷⁵ tal y como lo define Marina Barovier, cesó en 1947. Con cuarenta y un años, Scarpa decide dedicarse por completo a la arquitectura, y partir al encuentro del espacio envolvente desde la narración transmitida por los detalles, los materiales y su relación con el tiempo. Conservará la relación próxima con la materia, su estudio será más bien un taller. “(...) para hablar de su trabajo es preferible el uso de la palabra *oficio* más que la de *profesión*”,²⁷⁶ afirma Dal Co.



120 Carlo Scarpa, Giacomo y Mario Capellin.
Palazzo da Mula. Murano. 1928

²⁷³ STOKES, Adrian. *The Quattro Cento and Stones of Rimini*. The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania. 2002. Pág. 20

²⁷⁴ *Carlo Scarpa poeta a Murano. Tobia Scarpa.*

BAROVIER Marino. Carlo Scarpa. *I vetri di un architetto*. Ed. Skira. Milano. 1997. Pág. 15.

²⁷⁵ *Carlo Scarpa alla Venini & C. 1932-1947. Marina Barovier.*

BAROVIER Marino. Carlo Scarpa. *I vetri di un architetto*. Ed. Skira. Milano. 1997. Pág. 40

²⁷⁶ SCARPA, Carlo. *Villa Ottolenghi*. Francesco Dal Co.

Mondadori Electa Ed. Milano. 2007. Pág. 26

- **Tradición. Razón creativa**

*“Quiero confesarme: Me gustaría que un crítico descubriera en mis trabajos algunas intenciones que siempre he tenido. Es decir una enorme voluntad de estar siempre dentro de la tradición”.*²⁷⁷

Carlo Scarpa

Desde su infancia, Scarpa escucha todo aquello que le rodea, especialmente la riqueza de estímulos que su ciudad natal le ofrece. Lector sensible de lugares, encontrará en Venecia su gran texto. A su historia, formas y atmósfera, recurrirá en numerosas etapas de su vida para explicar sus obras y las razones que las generan. La sensibilidad del arquitecto respecto al arte, el espacio y la historia, va poco a poco construyéndose gracias a sus lecturas, auténticos viajes hacia el saber, y al intenso contacto con artistas y escritores.

*“Desde el arte bizantino a Venecia, de la Secesión vienesa al Japón, de la arquitectura orgánica a la neoplástica, del racionalismo a la racionalidad renacentista de Piero della Francesca o de un Bellini, en todas estas influencias, coherentes y concatenadas, Scarpa adquiriría un “gusto moderno” que contrastaba con su juicio crítico”,*²⁷⁸ explica Luciana Miotto.

Scarpa basará así su evolución como arquitecto en su extraordinaria cultura visual y el modo de responder a la tradición²⁷⁹ que va encontrando a su paso en

los diferentes proyectos. Scarpa, se inserta en ella, recibe el testigo del pasado para transmitir una nueva realidad en forma de espacio, detalle o pensamiento. Se enfrentará a lo existente, bien pieza artística o espacio arquitectónico desde el conocimiento y la sensibilidad, dejándolo hablar, o mejor dicho, como afirmaría su admirado Valéry por medio de Eupalinos, “cantar”.²⁸⁰

El modo de ser, pensar y proyectar de Scarpa está íntimamente ligado a la ciudad de Venecia. En ella, como vimos, toma contacto con el dibujo de arquitectura y aprende sus espacios, va haciéndose, perteneciendo a su tradición. Para ello Scarpa, estudiará el detalle, el material que lo debe construir y su relación con el espacio. De este modo, el fragmento, en sus obras, dialogará con el instante. El fragmento entendido como figura con identidad propia perteneciente a un espacio. La suma y sucesión de instantes, de figuras en el tiempo, será la que construya las cualidades del espacio.

Scarpa obtendrá así formas nuevas de inusuales relaciones entre los diferentes materiales. Aprenderá la historia y el lugar en que se produce y acentuará la belleza existente en las cosas mostrando el protagonismo de lo nuevo, siempre usado a modo de preciado complemento. Restaurar para Scarpa “no significa tan solo reparar los viejos edificios, consiste en darles otra vida, de manera que puedan vivir hoy y mañana”,²⁸¹ explica Javier Gallego.

Constantemente perseguirá ideas que más tarde, a la hora de enfrentarse a los encargos profesionales, sugerirá en forma de metáforas a sus clientes. Desde la metáfora comenzaba el *professore*²⁸² el apasionante viaje de la aventura proyectual.

²⁷⁷ Conferencia ofrecida en Madrid. Verano de 1978

SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.

Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 186

²⁷⁸ MIOTTO, Luciana. *Carlo Scarpa. I musei*.

Universale di architettura nº151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pag. 38

²⁷⁹ Tradición: Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid 2001.

²⁸⁰ Fedro: “...si has observado, en tus paseos por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan; y otros en fin, los más raros, cantan”

VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid. Artes Gráficas Soler. Valencia 1982. Pág. 31

²⁸¹ GALLEGO ROCA, Javier. *La Imagen de Venecia en la Cultura de la Restauración Arquitectónica*. Universidad de Granada, 2004, Pág. 30

²⁸² Carlo Scarpa firmaba los proyectos como “Professore Scarpa”, y por este nombre le llamaban los alumnos y colaboradores.

Durante los años 1935 y 37 tienen lugar dos acontecimientos fundamentales en la formación de Scarpa como arquitecto inserto en la tradición cultural.

Por un lado, recibe su primer encargo importante en el ámbito de la restauración, la renovación de *Ca' Foscari*, sede de la Universidad de Estudios de Venecia, lo que le hace mirar frente a frente a la historia y sus formas para buscar nuevas experiencias espaciales (fig. 121).

Por otro, elabora el primer diseño de exposiciones de un modo autónomo. Se trata de la muestra de *Orfebrería veneciana*, en la *loggetta*, al pie del *campanile* de la Plaza de San Marcos. Desde este momento, la labor de Scarpa como creador de ambientes expositivos y muestras de importancia, será cada vez mayor.

En cada una de ellas, Scarpa estudiaría exhaustivamente las características de las piezas a exponer, para así crear un espacio nuevo que las muestre y relacione.

Hablando sobre su modo de intervenir en la rehabilitación de *Ca' Foscari*, Scarpa apunta: “*Lo importante del pasado no son tanto las soluciones que proponían, sino los temas que se planteaban, los puntos críticos que hay que resolver en todo el edificio*”,²⁸³ dejando así clara su posición en relación a la necesidad de nutrirse del pasado para innovar.

Su intervención en el pórtico de la planta baja marca una época en la historia de la restauración moderna. Scarpa capta el lenguaje del edificio alterado a lo largo del tiempo y recupera sus auténticos valores despojándolo de las alteraciones realizadas durante los siglos XVIII y XIX y libera el hueco de la nueva carpintería posterior que diseña independiente de la geometría de este. Hace así, que la celosía gótica de fachada respire, la deja *Ser*. Tras ella, el arquitecto construye un universo formal propio en diálogo con lo existente. “*El cambio de materiales destaca los momentos diferentes del edificio. (...)*”

²⁸³ Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Venecia. SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.198.



121 Ca' Foscari. 1937



122 Filtros.
Ca' Foscari. 1955

La junta se resuelve claramente. Son temas que siempre han preocupado al constructor. Solo que las soluciones son distintas a las que proponían otras épocas”,²⁸⁴ explica Scarpa.

La apertura hacia el Canal Grande se resuelve por medio de un plano de vidrio cuya carpintería establece su propio despiece geométrico. Se construye a modo de leve velo tejido en madera, y parece pertenecer a la ligereza que desprende el cortinaje que aparece tras él. El plano de vidrio introduce el agua del canal en el aula magna de Ca’ Foscari y refleja su luz, haciendo así presente la silueta en sombra de la pétreo fachada calada del palacio en el interior.

Unos años más tarde, 1955-56, el arquitecto retornará al edificio para introducir un nuevo elemento. Un pórtico de madera tallada y vidrio que sirviese de separación entre el área de acceso, el espacio del aula hacia el canal y los espacios interiores. Scarpa realiza de nuevo un filtro de luz y vistas graduable mediante unos postigos móviles (fig. 122).

Sergio Bettini, hablando del modo de aparecer el agua en los espacios de Scarpa, explica: *“En Ca’ Foscari, el agua es la del Canal Grande, por tanto “natural”, o al menos natural en situación urbanística. En el edificio actúa, calculadamente, como timbre particular de la luminosidad reflejada que modula el claroscuro del pórtico, de la escalera; lo articula con gran sutileza en el tallado dibujo de la nueva arcada de madera y cristal, acoplada por Scarpa a la antigua”.*²⁸⁵

Las nuevas geometrías se atan al espacio sin perder su protagonismo complementario. Así proyectará Scarpa, sacando a la luz las energías del lugar para atraparlas mediante soluciones constructivas que siendo protagonistas subrayan el espacio.

²⁸⁴ Op. Cit. Pág. 198

²⁸⁵ *La Banca Popolare di Verona: Le Ragioni di un’assenza. Arrigo Rudi*
GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l’acqua*. Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 183

Tras la primera intervención en el palacio, se suceden unos años en que el arquitecto realizará diversidad de proyectos, si bien, pocos llegarán a construirse. Continúa su labor de interiorismo, y comienza a tener encargos relacionados con el montaje expositivo, por lo que seguirá manteniendo una relación cercana con el objeto y su historia.

Gracias a las exposiciones, Scarpa tiene la oportunidad de renovar su interés por las obras de arte, así como experimentar soluciones espaciales diversas para acogerlas y mostrarlas.

Para la XXIII Bienal Internacional de Arte, en el 42, elabora el montaje expositivo de la muestra personal del escultor Arturo Martini, y realiza el proyecto de reordenación museográfica para la Galería de la Academia de Venecia en 1945, lo que supone su destacado inicio en el modo de exponer importantes piezas de arte. En el 48, para la IV Bienal, realiza el montaje de la exposición sobre Paul Klee, y en el 49 la *Mostra Giovanni Bellini* en el Palacio Ducal.

Scarpa estudia exhaustivamente cada una de las piezas a exponer, las dibuja, mide, observa la incidencia de luz e iluminación adecuadas y analiza su cromatismo y fuerza compositiva para crear la atmósfera adecuada y encontrar su colocación precisa.

La *Mostra Paul Klee*, ubicada en una pequeña sala del Pabellón Central, durante la Bienal de 1948, pasó bastante desapercibida por la crítica. Sin embargo ejerció una gran influencia en el universo formal del arquitecto.

Las obras se contemplarían siguiendo un recorrido marcado por los quiebros de unos paneles de madera que servían de *passe-partout* al cuadro expuesto. Scarpa había dibujado cada una de las piezas, estudiado su orden y proporción y tratado de diferente color sus fondos (fig. 123). La luz de la sala se encontraba tamizada gracias a una lona translúcida a baja altura que facilitaba la contemplación íntima de los cuadros, que, atrapados en el espacio por los planos, aguardaban nuestra mirada dirigida previamente por Scarpa. La altura de las dos “cintas” de paneles en que se encontraban inscritos, venía

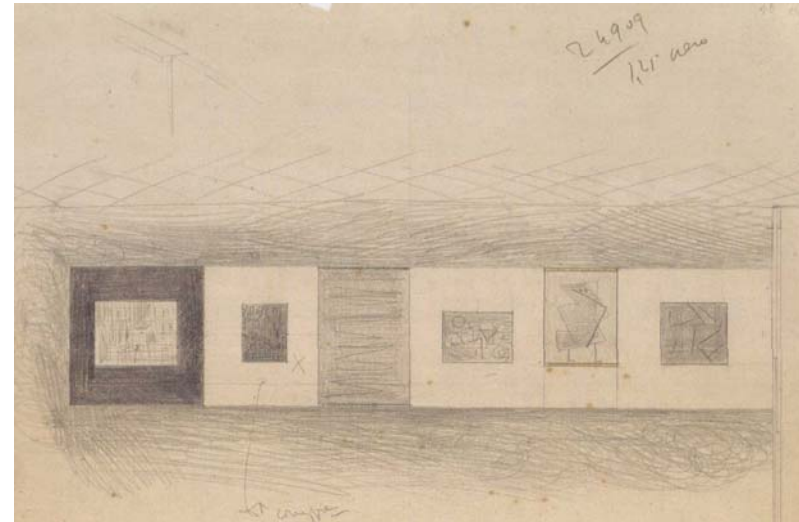
determinada por la dimensión de las pinturas y por la altura de observación adecuada.

“El hombre ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a 1,70 metros del suelo”,²⁸⁶ había escrito Le Corbusier en *Vers une architecture*, “libro que había determinado en Scarpa su primera reacción cultural”,²⁸⁷ explica Orietta Lanzarini.

La colocación de cada una de las piezas sigue así un orden propio que el arquitecto desvela para mostrarnos. “Me gusta comprender la lógica visual de una obra antigua de dimensión importante. Es el mismo tipo de problema, pero a otros niveles, que comprender la lógica y funcionamiento de una ventana”,²⁸⁸ apunta Scarpa, hablando de su relación con lo preexistente. Así obrará con cada cuadro, si bien uno de ellos adquiere especial relevancia. Es el denominado *Emacht*, realizado por el pintor en 1932. Contrastado sobre un fondo oscuro, se sitúa al final de la cinta que quiebra su linealidad para mostrarlo. El cuadro y su modo de exponerse capturan nuestra atención.

Para Scarpa, exponer una pieza significa por tanto, escucharla, destilar su energía contenida para generar un vórtice que lo ate al espacio que la arropa. El cuadro y su plano pasan así a formar parte de este espacio.

Esta pintura causó, gran impacto en el arquitecto, tanto por su cromatismo como por el modo de realizarse. Su imagen permanecería en la retina de Scarpa para posteriormente expresarse en sus espacios.



123 Boceto de una de las paredes de la exposición sobre Paul Klee. Estudio de la posición de las piezas. XXIV Bienal. Venecia 1948. Grafito y pastel sobre cartón. ACS.

²⁸⁶ LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Editorial Poseidón. Barcelona. 1978. Pág. 32

²⁸⁷ LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L' architetto e le arti*.

Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 36

²⁸⁸ *Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Venecia* SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.198.

○ **Abatellis, lectura de la historia.**

*“La mejor instalación museográfica que he visto en mi vida”.*²⁸⁹

Walter Gropius

En 1954 recibe el encargo de reformar y ordenar el Palacio Abatellis de Palermo, como Galería Nacional de Sicilia. En aquel momento, el edificio realizado por Matteo Carnelivari (1488-1495) se encontraba en un estado precario. Había sido dañado por los bombardeos de 1943 y se habían realizado operaciones parciales de restauración que lo habían dañado espacial y estructuralmente.

El proyecto, *“fruto de un trabajo a cuatro manos entre el director del museo, Giorgio Vigni y Carlo Scarpa”*,²⁹⁰ explica Paolo Morello, muestra el cálculo preciso y exquisito del diálogo entre la historia y el nuevo modo de actuar del arquitecto.

“La arquitectura del palacio no debe ahogar el museo que contendrá, si bien tampoco éste competirá con ella; los dos elementos deberán convivir en armonía, de modo que el visitante reciba una impresión natural y reposada”,²⁹¹ transmitía Vigni a Scarpa en el momento del encargo del proyecto. El resultado será una obra maestra de la relación entre envolvente y piezas contenidas.

²⁸⁹ SCARPA, Carlo. *An architectural guide*. A cargo de Sergio Los.

Arsenale editrice. Verona 1995. Pág. 38

²⁹⁰ SCARPA, Carlo . Palazzo Abatellis. Edición a cargo de Paolo Morello.

Editorial Vianello. Ponzano 1989. Pág. 99

²⁹¹ SCARPA, Carlo Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 126

Scarpa dialoga con las piezas a exponer para llegar a generar un repertorio de bellísimas soluciones nuevas. El arquitecto no se limita a exponer las piezas, impone al espacio las leyes generadas por estas para su percepción más adecuada. Prestará gran atención al material utilizado en cada momento, a los soportes de las piezas, a la luz que necesitan, al color que contrasta su figura y al movimiento que debemos realizar para contemplarlas. Estudiaría sus posibilidades perceptivas para huir de la creación de un recorrido obligatorio, dejando que el espectador fuese un elemento activador más del espacio.

La distancia entre las piezas, entre éstas y el espectador, y la luz capturada por sus formas en contraste con el fondo y su tiempo de contemplación hacen de su visita una experiencia única. Scarpa proyecta en el espacio para mostrarlo, podríamos decir que lo hace en “negativo”, ya que de la observación de cada una de las piezas nacerá su complemento, el modo de generar su sombra, el contraste cromático con su fondo para facilitar su lectura formal y por supuesto su posición relativa al espectador y a la luz. Incluso propondrá diversos “trucos” para que el visitante actúe, encuentre su luz “propia”. Los espacios dialogan así con el espectador.

El busto de Eleonor de Aragón, una de las obras maestras de Francesco Laurana, datada en el XV, que se encuentra colocado en el ángulo de una sala en un punto clave del recorrido, se nos presenta sin ningún artificio, *“sólo con luz, color, una colocación a la altura del ojo y horizontal”*,²⁹² explica Miotto.

Scarpa, tras estudiar la forma, material y sombras de la pieza (fig. 124), realiza una franja de estuco verde resaltando así el blanco mármol del busto. Éste se expone como suspendido, mostrado mediante una bandeja de ébano sobre la cual “flota”, apoyado sobre tres piezas de latón, dos de ellas ocultas a nuestra vista. *“Me preocupaba mucho articular las juntas, para explicar la lógica*

²⁹² MIOTTO, Luciana. Carlo Scarpa. I musei. Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pag. 45

visual de la unión de cosas distintas”,²⁹³ apunta Scarpa. La junta, en este caso de aire, hace que el busto de Eleonor quede suspendido de un modo mágico, casi irreal.

Compartiendo el mismo espacio, una cabeza de mujer, y el busto de un joven (fig. 125), también de Francesco Laurana se adaptan a la luz, la buscan gracias a su posible movimiento. Será el visitante el que encuentre su sombra precisa, el que los active y haga dialogar. Dotándolos de vida los ancla al espacio definiendo un nuevo equilibrio. El busto del joven rota sobre el soporte prismático de madera que lo presenta a la altura de nuestros ojos, y la cabeza de mujer lo hace sobre la escogida sección circular que la muestra. Scarpa diseña el movimiento de las piezas, su encuentro con el soporte y de éste con el espacio. La arquitectura, entonces, como afirma Sergio Los, colaborador de Scarpa, “muestra un comportamiento, no un estado”,²⁹⁴ del que somos partícipes.

El control de la posición de las piezas y su colocación era fundamental y el trabajo era continuamente contrastado con el director del museo. “Cuando vaya a Palermo, es necesario definir con exactitud la colocación, porque debemos estudiar y pensar los colores, montaje y soportes; no es éste un museo en que debemos improvisar, cada cosa debe estar bien pensada y bien ejecutada para que perdure, aunque no sea inmutable...”,²⁹⁵ escribe Scarpa a Vigni en octubre del 53.

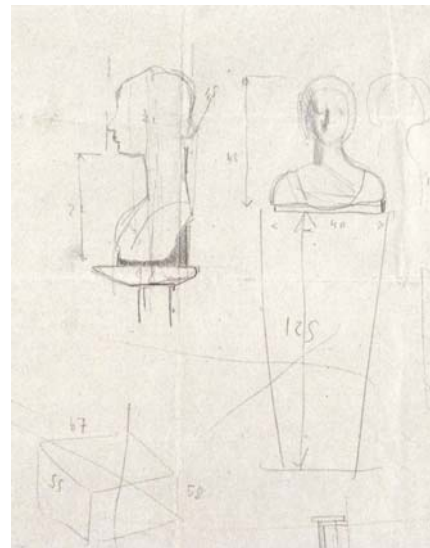
²⁹³ Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Venecia SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.198.

²⁹⁴ Progettare per Carlo Scarpa. Sergio Los.

SCARPA, Carlo. L’opera e la sua conservazione. VI 2003. 28 novembre. Fondazione Quereini Stampalia. Venecia 2004. Pág. 84

²⁹⁵ MIOTTO, Luciana. Carlo Scarpa. I musei.

Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pag. 46



124 Boceto del estudio del soporte del busto de Eleonor de Aragón de Francesco Laurana.

Lápiz sobre papel (Fragmento)
Archivo Palazzo Abatellis

125 Cabeza móvil. Francesco Laurana

126 Perspectiva hacia la sala de Laurana
Busto de Eleonor de Aragón. Finales del XV
Palazzo Abatellis

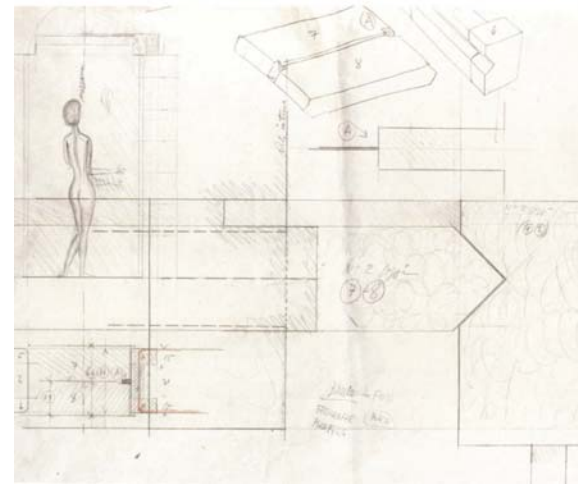
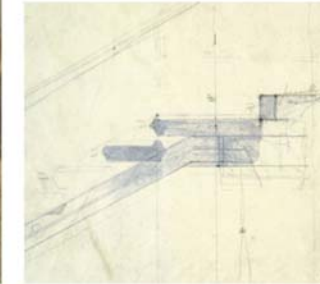
Las piezas encuentran tal acomodo en su nueva posición, que parecen haber sido creadas para su contemplación exactamente como propone Scarpa (fig.126). La necesidad de integrarlas en el espacio existente se transforma una vez más en virtud. La “decoración”, considerada por el arquitecto en su doble acepción de belleza y utilidad, será guía de los espacios expositivos.

“El vocabulario de la Crusca, en la palabra “arredo” sólo dice: “proveer de lo necesario”. El Battisti añade que arredamento se deriva del gótico “garedam”, que significa “cuidar”, y del español “arrear” que significa “adornar”... De estos términos, muy sencillos, procede el principio de necesidad. Los elementos ornamentales son necesarios, de ahí el corolario: tener cuidado de los adornos, de su conservación y sobre todo de su belleza, lo cual me parece un imperativo categórico para nuestra profesión”,²⁹⁶ explica Scarpa durante la lección inaugural del curso académico 64-65.

De este modo, ofreciendo belleza desde las necesidades expositivas de las piezas y el espacio que los envuelve, Scarpa proyecta los elementos constructivos que configuran la rehabilitación del edificio. No es nuestro objetivo hacer un recorrido exhaustivo por los detalles y espacios que éste contiene, sino llegar a mostrar la capacidad creativa del arquitecto gracias a su extraordinario modo de ver, lo que será de gran importancia en el posterior análisis de diversos espacios y piezas de agua.

De la precisa observación de un detalle, casualmente en relación con el agua, Scarpa encuentra el modo apropiado y único, para solucionar diversos elementos constructivos.

Durante la búsqueda del modo como colocar el fresco denominado *el Triunfo de la muerte* (fig.127). Anónimo realizado a mediados del siglo XV, Scarpa realiza numerosos bocetos para definir la posición y la luz adecuadas para una



127 *Triunfo de la Muerte*. Detalle

128 Estudio del arquitebe de la sala del *Triunfo de la Muerte*.
Archivo Palazzo Abatellis

129 Estudio de la escalera en voladizo. Archivo Palazzo Abatellis

²⁹⁶ *Decorar. Primera lección dada para la inauguración del año académico 1964-65 en el IUAV.*

SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 182

pieza de tales dimensiones. Finalmente se situará en el ábside de la capilla del Palacio. El recipiente hexagonal de la *f fuente de la juventud*, representada en perspectiva en la parte superior derecha, constituirá un hallazgo para el arquitecto. Dejándose llevar por su intuición, trasladará su forma a las diversas piezas que irán acompañando nuestro recorrido por el edificio.²⁹⁷

El dintel de entrada a la sala de Laurana (fig.128), los soportes de madera de algunos objetos, el proyectado despiece de diversas carpinterías, los peldaños de piedra en voladizo de la escalera situada en planta baja (fig.129) e incluso los soportes de los nombres de numerosas piezas, juegan a recordarnos la relación entre las diferentes artes, entre las piezas y su envolvente, lo preciso del diseño para cada lugar y el modo como cada material debe ser tallado, despiezado o cortado.

Scarpa nos muestra así sus capacidades creativa e intuitiva para proyectar, gracias a su especial sensibilidad, espacios para la emoción.

Inventa trucos y juegos, y plantea un acercamiento a la arquitectura desde la lúdica sencillez del hallazgo.

²⁹⁷ Dato obtenido en conversación mantenida con el artista Angelo di Garbo durante la visita al Palacio Abatellis en agosto de 2005.

- **Wright, maestro.**

*“Siempre he admirado a Mies y a Aalto, pero la obra de Wright fue para mí como un “coup de foudre”. No había tenido nunca una experiencia comparable. Me arrastró como una ola. Se puede comprobar en algunos de mis primeros proyectos de viviendas”.*²⁹⁸

Carlo Scarpa

Scarpa conocía la obra de Frank Lloyd Wright desde los años 30, a través del repertorio de imágenes que estudiaba en las revistas de arquitectura en idioma alemán y sobre todo gracias a la primera exposición italiana de obras wrightianas organizada en el ámbito de la V Trienal de Milán de 1933. Wright era una de sus más admiradas personalidades en el mundo de la arquitectura. En su trato de admiración con el arquitecto americano, no será ajeno a su modo de entender la ciudad y su relación con el agua.

Había realizado diversos proyectos de clara influencia de Wright, de entre los que cabe destacar el Pabellón del libro en 1950, en que el arquitecto construye una pieza orgánica cuya estructura no esconde la similitud con la cubierta de madera del campamento Ocatilla en el desierto de Arizona (1929) o de Taliesin West (1938).²⁹⁹ Sin embargo, la influencia del arquitecto americano va más allá de la forma arquitectónica que en algunos proyectos llega a reconocerse. Parece

²⁹⁸ Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez Op. Cit. . Pág.197.

²⁹⁹ LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa. L' architetto e le arti.* Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 99

haber una consonancia mental en la estructura del pensamiento de ambos arquitectos.

Wright, en su texto *El idioma de una arquitectura orgánica*, ordena un vocabulario de nueve palabras necesarias para el planteamiento de la nueva arquitectura orgánica que tanto defendía. Para Wright, la *naturaleza* de las cosas será su principio inherente. Aquel que hay que descubrir para proyectar espacios. “*Antes de nada hay que estudiar la naturaleza de los materiales, la naturaleza de los instrumentos y los procedimientos a disposición y la Natura, con la N mayúscula, del objeto que será realizado*”,³⁰⁰ explica.

Lo *orgánico* implicará la fusión entre las partes y el todo en arquitectura. “*La poesía de la forma es tan necesaria para la gran arquitectura como el follaje es necesario al árbol, las flores a la planta o la carne al cuerpo*”,³⁰¹ afirma, y la *tradición* debe servir para ser un trampolín desde el que innovar, nunca imitar. Para el arquitecto americano, “*el ornamento es no sólo la poesía, sino el carácter de la estructura revelado y realzado. Si no está bien concebido, la arquitectura es destruida por éste*”, prosigue.

El *espíritu* debe habitar la arquitectura, pertenecer a ella, y así generar la verdadera tercera dimensión que para Wright no es el grosor, sino “*la profundidad que existe como intrínseca al edificio*”,³⁰² escribiría en Taliesin.

Ambos anhelan encontrar aquello que Wright denominaba el “*alma gráfica de las cosas*”, el misterio guardado por el difícil lenguaje de la arquitectura y que como afirmaba Scarpa “*si es buena, quien la escucha y la mira siente su beneficio sin darse cuenta*”.³⁰³

³⁰⁰ Op. Cit. Pág. 114

³⁰¹ *El idioma de una arquitectura orgánica*
WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la arquitectura*.
Editorial Poseidón. Barcelona. 1978. Pág. 275

³⁰² Op. Cit. Pág. 276

³⁰³ *Mil cipreses. Conferencia dada en Madrid en el verano de 1978*
SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 186

Ambos comparten la emoción por la arquitectura del Japón y diversas culturas como los Mayas, Egipcios y Bizantinos, y persiguen la verdad de los materiales como integrantes del espacio y su expresión del tiempo.

En relación con su uso recordamos la interesante observación del maestro americano mientras visitaba la basílica de la isla de Torcello en el 51: “*Wright, en el ábside de la basílica, se para e indica con el bastón una pieza del basamento de piedra rojizo por la edad y el agua. No comprendíamos que le había llamado la atención. A continuación dice: “Esto es lo que Sullivan entendía por decoración orgánica. Una decoración que brota de la naturaleza del material y del efecto del tiempo y del clima, no es una decoración implementada” (...)* Wright revelaba de golpe el mensaje de Sullivan (...) que soñaba con una decoración que, en un lenguaje abstracto, manifestase la esencia y la dinámica evolución del material, su dureza, su grano, su colorido diverso”,³⁰⁴ explica Bruno Zevi.

Wright aparece así como episodio fundamental en la tradición capturada por el arquitecto veneciano para crear nuevos espacios.

En junio de 1951, Scarpa, que formaba parte de la Comisión Ejecutiva para la exposición *Frank Lloyd Wright: Sixty years of living architecture*, dedicada al arquitecto americano en el *Palazzo Strozzi* en Florencia, tiene la ocasión de conocer personalmente al maestro americano durante su estancia en Italia.

La especial relación entre los arquitectos va más allá de la admiración personal. “*El maestro americano se acerca a Murano y examina una colección de objetos de vidrio. “Quiero este y ese... además, este, este y ese”. Elección impecable. Todas las piezas, sin excepción, son de Carlo*”,³⁰⁵ relata Bruno Zevi.

³⁰⁴ LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L' architetto e le arti*.
Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 114

³⁰⁵ *Di qua o di là dell'architettura*. Bruno Zevi.

SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 271

La vida de ambos arquitectos vuelve a unirse en un episodio memorable. El 11 de julio de 1952 muere Angelo Masieri, colaborador aventajado de Scarpa, en accidente de tráfico durante un viaje a América, precisamente tras visitar la *Casa de la Cascada*. En este viaje, iba a proponer a Wright la construcción de una casa en el Canal Grande. Por petición de los familiares, Scarpa se encarga de colaborar con el arquitecto americano en la fase ejecutiva del, más adelante, bautizado como Memorial Masieri.

El proyecto de Wright nunca se llevará a cabo, sin embargo, dada la importancia del arquitecto, la novedosa propuesta planteada y su relación con el entorno, tendrá gran trascendencia e influencias posteriores.

Wright envió a la familia Masieri su proyecto en febrero de 1953. De él cabría destacar un dibujo del alzado principal al Canal Grande. Se trata de un dibujo abstracto en que se muestra una textura arquitectónica en que prevalece al vertical. Nada de él, en un primer momento nos permitiría hablar de ventanas, pórticos o tejados. No se le escapaba a Wright la condición frontal de la arquitectura en una ciudad como Venecia y lo que dibuja cuando se le pide un proyecto es precisamente eso, una fachada.

El dibujo, si bien reconocía la importancia de dicho elemento, poco tiene que ver con la estructura formal de los palacios que se asoman al Canal Grande en que los elementos arquitectónicos son absolutamente reconocibles. “*Wright parece querer eliminarlos, disolverlos en una textura continua que nos permitiría hablar de arquitectura vaporosa, cuasi-atmosférica*”,³⁰⁶ explica Rafael Moneo.

El arquitecto americano propone para Venecia una arquitectura en la que queda de manifiesto cómo él “ve” la ciudad, en que prevalece la vertical. Tal predominio quizás se deba al reflejo continuo de lo construido que tiene lugar en la laguna. “*La vertical acepta de buen grado la reflexión*” afirma Moneo. “*Wright capta una componente visual crucial en Venecia y la convierte en arquitectura. Esta urdimbre arquitectónica en la que prevalece la vertical, está presente siempre en una ciudad que parece haber hecho de las ventanas*

³⁰⁶ MONEO, Rafael. *Wright. Memorial Masieri, Venecia*.

Colección arquitecturas ausentes del siglo XX. Ed. Rueda. Madrid. 2004. Pág. 131.

góticas su emblema”,³⁰⁷ prosigue, y como tal la entiende, al proponer un espejo en la maqueta realizada para conmemorar su ausencia.³⁰⁸ (fig. 130) La vertical se dobla, prosigue construyendo en el agua una nueva realidad.

¿Te acuerdas del edificio que proponía Wright en Venecia? Wright no copiaba las ventanas de los vecinos. Proponía una obra de su tiempo, sin olvidar que lo esencial en Venecia era, y sigue siendo el agua”,³⁰⁹ afirmaba Scarpa.

En 1960, un año después de la muerte del maestro americano, Scarpa realiza el diseño de la Mostra *Frank Lloyd Wright* en el Palazzo della Triennale de Milán. Supone así, un nuevo encuentro con el arquitecto que tanto le había asombrado. La zona expositiva se resuelve mediante un sencillo recorrido de paneles (fig. 131). Sobre ellos, a modo de grandes velarios suspendidos y retroiluminados, Scarpa idea una atmósfera de luz, aire y misterio que investiga pormenorizadamente. El resultado es un halo luminoso que eleva al visitante. Digno homenaje a su admirado maestro.

Aún existe un nexo común fundamental en la vida de los dos arquitectos, su fascinación por oriente y más concretamente por Japón. De hecho Wright, como afirma Kevin Nute, era gran conocedor de los diversos conceptos del arte oriental, gracias principalmente al *Libro del té* de Okakura, y concretamente a su ceremonia y el modo de inscribirse en un espacio arquitectónico,³¹⁰ lo que fue contrastando con sucesivos viajes a dicho país.

Algo antes del final de su primer viaje al Japón, a finales de abril de 1905 Wright visitó el complejo de Nikko. Allí, según Nute, descubre el soberbio y exuberante tratamiento de las diferentes superficies de los templos, y así, entenderá que con la decoración se puede transformar el espacio, hacerlo

³⁰⁷ Op. Cit. Pág. 132 y 133

³⁰⁸ En relación a la maqueta realizada por Juan de Dios Hernández y Jesus Rey y supervisada por Rafael Moneo con motivo de la exposición *Arquitecturas ausentes del siglo XX. Galería de exposiciones del MOPT. Madrid. 2004*

³⁰⁹ Op. Cit. Pág. 197.

³¹⁰ NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan*. Routledge. New York. 2000. Pág. 122

oscilar y generar profundidad.³¹¹ La repetición de las piezas, su pertenencia a una trama tanto en el plano como espacial y su modo de unirse hallará eco en los espacios del arquitecto.

De vuelta en Estados Unidos, apenas un mes después de dicha visita, recibirá el encargo del *Templo Unitario* en el *Oak Park*, que comienza rápidamente a diseñar. La relación con diversos templos de Nikko es clara. (fig. 132) Su planta estaría compuesta por dos piezas de proporciones similares tanto al *Taiyu-in-byo* (1653), como al *Tosho-gu* (1634) y la vibración de determinadas partes de sus paramentos recordaría el rítmico tratamiento de las superficies de Nikko y sus juegos de luz. En el interior, el uso de la madera subrayando y ritmando los planos, nos traslada también al oriente de la Villa Katsura.

En el *Unity Temple*, proyecto admirado especialmente por Scarpa, Wright pone en práctica su pasión y reflexiones sobre oriente que poco a poco iría destilando hacia un universo formal propio (fig. 133).

El arquitecto americano escribe asimismo diversos textos en relación al arte japonés. En 1906 realiza un breve artículo respecto a una exposición en el Art Institute de Chicago sobre grabados de Hiroshige, pero el texto más importante sería sin duda *The Japanese Print: An interpretation by Frank Lloyd Wright*, realizado en 1912.

El arquitecto, que se declara fascinado por el modo artístico e irreal de representar la realidad de los grabadistas japoneses, principalmente Hokusai e Hiroshige, analiza el proceso de eliminación de lo accesorio para llegar a mostrar lo sustancial. “¡Hokusai miró al Fujiyama de 57 modos diferentes! Pero nunca nos contó la verdad en ninguna de sus visiones”,³¹² afirma Wright. “El proceso de simplificación de la forma ayuda a dramatizar el sujeto”, prosigue.

³¹¹ Op. Cit. Pág. 149

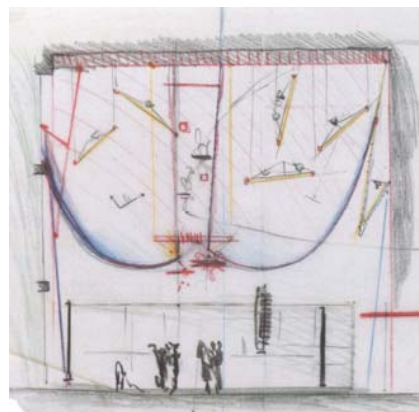
³¹² Op. Cit. Pág. 107



130 *Memorial Masieri.*

Maqueta Exposición

Arquitecturas ausentes del siglo XX

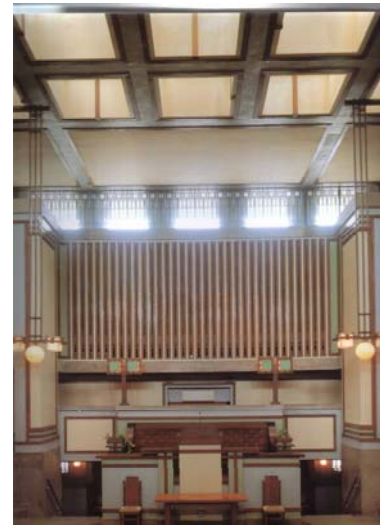


131 Estudio de la iluminación y atmósfera de una sala de la Exposición *Frank Lloyd Wright*. Grafito y pastel sobre *velina*. Milán. 1960. (ACS)

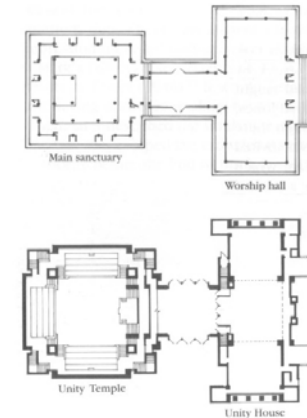
Del mismo modo como Hokusai muestra en numerosos ejemplos la destilación geométrica de las formas de la naturaleza y del hombre de los grabados del periodo Edo, (fig. 134) e influenciado por el libro *The Grammar of Ornament* de Louis Sullivan, que leyó con entusiasmo, Wright investiga sobre las plantas de sus edificios, su espacio y decoración. El ornamento, para Sullivan, se elabora a partir de la observación de la naturaleza. Ya que ésta es “una agregación de unidades geométricas elementales”,³¹³ la decoración nacerá a partir de una red geométrica sencilla que puede considerarse como una suerte de hilo a partir del que elaborar formas.

El *maestro artesano*, según Sullivan, será el “soñador de sueños, creador de realidades, el más grande de los artífices”,³¹⁴ aquel capaz de generar arte gracias a sus poderes naturales mediante sus propias manos. El hombre, cuyo poder creativo está íntimamente basado en su poder de compenetración con la realidad circundante, “el poder para entrar en comunión con las cosas vivas e inertes”,³¹⁵ explica, sabrá ver las líneas de energía de la materia para hacer que lo rígido e inorgánico se transforme en fluente.

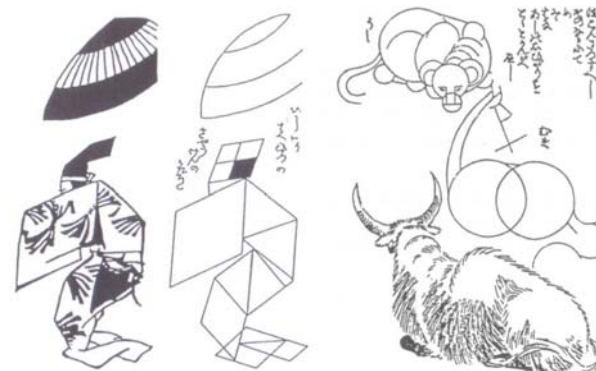
Así también proyectará Scarpa. Más adelante, estudiando algunos de sus proyectos, observaremos como el conocimiento de la sensibilidad de Wright y Sullivan, aflora en el obrar del arquitecto veneciano, concretamente en el modo de usar el agua y los elementos constructivos que propone.



133 *Unity Temple*. Interior. 1906
Oak Park, Illinois. Frank L. Wright.



132 Relación entre las plantas del templo *Taiyu-in-byo* (Nikko) y el *Unity Temple* (Nute)



134 *Ryaku-ga Haya-oshie* (1812-1815). Manual de dibujo. *Hokusai*.

³¹³ Op. Cit. Pág. Pág. 104

³¹⁴ SULLIVAN, Louis, H. *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Artes Gráficas Soler. Valencia. 1985. Pág. 22

³¹⁵ Op. Cit. Pág. 17

○ **Japón, influencias.**

*Tras un día en completo silencio,
una de esas noches de luna
en las que no se puede dormir.*³¹⁶

Taneda Santôka

Hasta el año 1969 Scarpa no visitará su admirado Japón. Allí descubrirá sus diferentes luces en forma de efectos y reflejos, y sentirá sus materiales.

Tras la “emoción silenciosa” del aprendizaje gracias a la lectura, llegaría la “inevitable contemplación” de la belleza de aquellos lugares. Aquel viaje sería fundamental en el desarrollo de su carrera y los encargos que llevaría a cabo a continuación.

Por tanto, para entender la relación del arquitecto con el país oriental, trataremos de hacer un recorrido tanto por sus lecturas como por los lugares que le influenciaron durante el viaje.



135 *Barco y Barco + agua*. E. Fenollosa.

³¹⁶ SANTÔKA, Taneda. *El monje desnudo. 100 haikus*. Miraguano ediciones. Madrid. 2006. Pág. 23

Desde la lectura

La pasión de Scarpa por la sensibilidad oriental se había satisfecho a lo largo de los años principalmente mediante la atenta observación y lectura de sus libros, y la asidua relación con *Ca' Pesaro*, entonces sede del Museo de Arte Oriental de Venecia, inaugurado en 1928, el cual frecuentaba asiduamente.

En la biblioteca del arquitecto se encuentran treinta y seis libros relacionados con el arte y el jardín orientales. Son de destacar, entre otros, numerosos ejemplares del poeta Ezra Pound, vinculado a Venecia durante mucho tiempo hasta su muerte, ensayos del conocido sinólogo Ernest Fenollosa sobre cultura y lengua orientales y el *Libro del té*, de T. Okakura presente en diversas ediciones y lenguas, como vimos también leído por Wright. Del maestro americano conservaría una edición de *The Japanese Print*.

Contaba asimismo con *El Elogio de la Sombra* de Junichirô Tanizaki, diversos libros de poemas japoneses, entre ellos *Senda hacia tierras hondas*, de Matsuo Bashô y diversas ediciones sobre arte, jardines y arquitectura japoneses, de entre los que destacan *Ore Giapponesi* de F. Maraini (1957) y *Taccuino Giapponese* de M. Gromo (1959).³¹⁷

En 1913, la viuda de Ernest Fenollosa había entregado a Pound, amigo y gran estudioso del arte y la poesía japoneses, los manuscritos chinos de su marido para su corrección y posterior publicación. En 1918 sale a la luz el libro *El carácter de la escritura china como medio poético*. En él, Fenollosa explica aspectos de la gramática china que más tarde tuvieron gran influencia en occidente. De todo ello, Scarpa era buen conocedor.

Así, la “esencialidad” de la gramática de la poesía china en sus descripciones, entendiendo por tal el intenso y sugerente modo de mostrar la acción principal

³¹⁷ PIERCONTI, J.K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone. Strumenti ed elementi di una riflessione*. Tesi di dottorato. Università Iuav di Venezia. Dipartimento di Storia dell'Architettura. Tutor: Francesco Dal Co

y no las particularidades que la rodean resultaban de gran interés a Scarpa. La acción se mostraba mediante las relaciones entre las cosas, y no como algo independiente a estas como solía entenderse en la gramática occidental. La influencia de dichas afirmaciones llegó a ser de gran importancia en el pensamiento de occidente. “*El ojo ve nombre y verbo como una sola cosa: cosas en movimiento, movimiento de cosas, eso es lo que tiende a representar la concepción china*”,³¹⁸ explica Fenollosa.

Así, por ejemplo, para expresar la palabra “onda”, se recurre a la escritura del ideograma “barco” más el de “agua” (fig. 135), y para expresar “remolino” se utilizará el signo del “agua” más la acción “moverse en círculo”, prosigue Fenollosa. La novedad de esta lengua reside así en la posibilidad de transmitir mediante imágenes y la relación entre ellas, y que más tarde derivó en el sistema de escritura *Kanji* del idioma japonés.

El sinólogo norteamericano llegará a conclusiones verdaderamente interesantes; “*La lengua china ha pasado de lo visible a lo invisible a través del mismo procedimiento que utilizaron todos los pueblos antiguos. Este procedimiento es la metáfora, el empleo de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales. (...) La metáfora, reveladora de la naturaleza, es la sustancia misma de la poesía*”,³¹⁹ afirma.

El modo de entender los espacios de Scarpa, y transmitirlos a través de su extremada sensibilidad poética, se basará en gran parte en la metáfora y la sorprendente relación entre las diferentes piezas y detalles. Su fascinación por oriente y el conocimiento de su arte estarán sin duda, como veremos más adelante, presentes en las decisiones del arquitecto.

Isozaki quiere ver como uno de los principales destinos buscados por Scarpa durante su posterior y último viaje a Japón, las ruinas de la desaparecida ciudad de Hiraizumi, destruida en el siglo XII, y quizás también el destino del gran

³¹⁸ FENOLLOSA, Ernest / POUND Ezra. *El Carácter de la Escritura China como Medio Poético*. Visor Libros. Madrid. 2001. Pág. 35

³¹⁹ Op. Cit. Págs. 50-51

poeta del XVII Bashó.³²⁰ Lo cierto es que la trascendencia dada al viaje a oriente, concebido desde el punto de vista simbólico de la visita a otra realidad, y el modo de concentrar la atención del espacio en el más pequeño de detalles como un murmullo de agua, el canto de los pájaros o el sonido de los pasos, encuentra en los haikus de Bashó y su *Viaje hacia tierras hondas* referencia clara de su sensibilidad.

El haiku es la manifestación quintaesencial de un modo de concebir el lenguaje para transmitir aquello que sucede. “*Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento*”,³²¹ explica Bashó, que dejó un gran legado de haikus y escritos, si bien lo más importante es que los llegaba a vivir, y haciéndolo, los plasmaba en el papel.

*Cómo se parece
a su reflejo en el agua
el iris.*³²²

Matsuo Bashó

Del mismo modo, Scarpa dibujaba aquello que sentía. La inevitable contemplación de la belleza le llevará a construir nuevos espacios.

³²⁰ *El último sueño*. Arata Isozaki

SCARPA, Carlo. *Das Handwerk der Architektur*.

Editado por Peter Noever. Ediciones del MAK. Viena, 2003. Pág. 69.

³²¹ BASHÓ, Matsuo. *Haiku de las cuatro estaciones (Prefacio de Francisco F. Villalba)*.

Miraguano ediciones. Madrid. 2002. Pág. 12.

³²² *Primavera*

Op. Cit. Pág. 13

Desde el viaje.

En agosto de 1969 se inauguraba una muestra de diseño de mobiliario italiano. El montaje corrió a cargo de su hijo Tobía, que destinó la dotación económica del trabajo a pagar el viaje al padre, siempre deseoso de experimentar en vivo aquello que había conocido a través de los libros.

Scarpa había preparado meticulosamente el itinerario a realizar tras la visita a la muestra. La parte más interesante del viaje comienza por tanto tras su clausura. Quizás debamos entenderlo como un viaje más allá del aprendizaje, un viaje como transformación, ya que “(...) en Japón el viaje simboliza la purificación, metáfora de la impermanencia”,³²³ afirma Mark Cannata.

Los libros *Horas japonesas* y *Cuaderno japonés* serán sus guías de viaje, encontrándose este segundo completamente subrayado por el arquitecto, que durante el periplo va realizando diversas fotografías de aquello que captura su atención. De este modo, en términos generales, los espacios que recorre están claramente datados.

Entre otros, visitará *Ryoan-ji* (figs. 136 y 137) y el *Pabellón de Oro (Kinkaku-ji)* (figs. 138 y 139), al norte de Kyoto, la *Villa Katsura* y los santuarios de Nara e Ise.

La intensa mirada de Scarpa ante el jardín seco (*Kare-san-sui*) de *Ryoan-ji* nos da una idea del viaje interior que supuso su encuentro con los espacios conocidos mediante las imágenes de sus libros. Realizó diversas fotografías de las piedras, el movimiento paralizado de la arena a su alrededor, la patina que el tiempo otorga al muro perimetral, y el *shakei*, paisaje prestado sugerido más allá de su límite.

³²³ CANNATA, Mark.. Carlo Scarpa and Japan. The Role of the Humanities in Design Creativity. International Conference EMMTEC, University of Lincoln. New Zeland. November 2007



136 *Ryoan-ji*. Kyoto. 1969.
Junto a Aldo Businaro

137 *Ryoan-ji*. Kyoto. Jardín
(f. C. Scarpa)



138 y 139 *Kinkaku-ji*. Kyoto
(f. C. Scarpa). 1969

El sereno mar de arena rastrillada captura su interés. Las quince piedras son fragmentos de un todo imposible de percibir desde un único punto de vista. “Solo quien haya completado en su interior lo incompleto, comprenderá la verdadera belleza”,³²⁴ afirma Kazuko Okakura en un pasaje de su descripción sobre la ceremonia del té. El fragmento y su modo de relacionarse en busca de la armonía será una búsqueda continua en la labor creativa del *professore*.

Los testimonios sobre el viaje de Scarpa, coinciden en mostrarlo verdaderamente conmovido. Así, una vez cruzada la puerta de acceso a la Villa Katsura, “se arrodilló y se persignó, estupefacto ante tanta, sublime, belleza”,³²⁵ explica su amigo Magistretti.

Scarpa se muestra fascinado por experimentar unos espacios que ya había estudiado. Las páginas del libro de Gromo se encuentran subrayadas intensamente en el momento en que se explica el acercamiento a la Villa.

“El parque se podría inscribir prácticamente en un cuadrado, 160 por 180 metros, medidas claramente modestas. Aquel terreno era plano, no lejos de un pequeño río entre ciénagas; y el acceso es una entrada cualquiera, inserta en una concavidad de un muro de cerramiento cualquiera. Pero apenas traspasado el umbral, se accede a una armonía que hace olvidar todo. Cinco pequeños lagos se alimentan uno al otro (...)”,³²⁶ escribe Gromo. Scarpa queda conmovido por el modo de capturar la naturaleza, de mostrarla secuencialmente a nuestra mirada para trasladarnos a otro mundo, de transformarnos gradualmente haciéndonos pasar de un recinto a otro.

Según explica Tobía, los detalles, el rito, la exquisita sencillez de los materiales, los efectos de la luz y el sinfín de estímulos que construyen el espacio de la Villa sorprenden y emocionan a su padre. “Haber estudiado los pasos de mi

³²⁴ OKAKURA, Kazuko. El libro del té. Miraguano Ediciones. Madrid. 2001. Pág. 78

³²⁵ PIERCONTI, J.K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*.

Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia. Tutor: Francesco Dal Co. Pág. 16

³²⁶ Op. Cit. Pág. 16



140 Katsura Kyoto. Antigua Shoin. Interior Planos de fusuma, difracción. (f. C. Scarpa). 1969

141 Katsura. Shokintei (f. C. Scarpa).



142 Katsura. Shokintei Agua y fuego (f. C. Scarpa).

143 Katsura. Shoin Terraza de la Luna

padre en la visita a Katsura permitiría, hoy, disponer de una película completa. El lugar destinado a hervir el agua para la ceremonia del té, el revoco realizado mediante la pulpa del arroz, la calidad de la madera, sus encajes, una sinfonía de exclamaciones, expresiones continuas, del tipo: mira esto, comprendes, te parece, que hábil. Una historia infinita”,³²⁷ relata.

El pautado del entramado geométrico de los *fusuma*, del interior del *Shoin* de la Villa, que fotografía buscando la relación difractada de sus líneas en el espacio (fig. 140), la relación de los espacios interior y exterior del *Shokintei* sin solución de continuidad y la sutileza del tratamiento de sus pavimentos y su relación con el movimiento del hombre (fig. 141), la pureza de las geometrías que acogen fuego y agua en el espacio destinado a celebrar la ceremonia del té y el exquisito uso de materiales no necesariamente ricos³²⁸ (fig. 142), la mágica luz capturada por los *shoji*, o el brillo de la luz reflejada en sus paramentos interiores, y en el mágico rincón de contemplación que la Villa esconde. La *Terraza de la luna* (fig. 143), donde su reflejo, *hagetsu*, y la precisa posición del hombre definen el lugar. Gracias al agua, su luz genera una realidad quizás más bella que el propio astro. El hombre ocupa así un espacio realizado a su medida, vivo, que se modifica según su uso y la necesidad de luz o vistas.

Scarpa va más allá de la superficie, estudia de cerca cada material y su modo de realizarse, de hecho visitará la labor de los artesanos durante la realización de los *tatami* de los que toma atentas instantáneas. La labor de sus manos, la percepción de la huella del obrador, será reconocible en las diferentes texturas que la Villa nos ofrece. El material, mostrará por tanto su verdad. Así, también

³²⁷ Tobia scarpa. Treignano, 30 de Abril de 2004
Op. Cit. Apéndice.

³²⁸ La belleza encontrada por los maestros del té en la simplicidad de los materiales utilizada según el máximo refinamiento, se define según el término *wabi-sabi*, que auna dos aspectos de una misma realidad, austera y en comunión con la naturaleza y el hombre. *Wabi* en relación a un estado de la mente y *Sabi* en relación a aquello que nos rodea, bien objetos bien el ambiente que ocupan.

KEANE, Mark P. Japanese Garden Design. Tuttle Publishing. Boston. 1996. Pág. 76

ocurrirá en sus obras, en que artesano y arquitecto trabajarán en tan estrecha relación que no llegaremos a distinguir la mano autora.

La sencillez y perfección del modo de realizarse y encontrarse los materiales estará muy presente en las obras del arquitecto. “El valor de una obra consiste en su expresión, cuando una cosa está bien expresada su valor se eleva mucho”,³²⁹ afirma Scarpa.

En la técnica, el modo de capturar la esencia de la materia, radicará gran parte del secreto de la belleza que Scarpa busca en cada uno de sus proyectos.

Gracias a su sensibilidad, Scarpa, actúa como caja de resonancia del entorno para crear formas y texturas de gran belleza. Una resonancia similar a la perseguida mediante la contemplación de las energías naturales que nos rodean en los espacios circundantes a los pabellones de la Villa Katsura.

Unos días después de las emociones vividas en Kyoto visitará Nara. Como guía de viaje oficiará de nuevo el *Cuaderno* de Gromo. “Todavía existen esculturas y arquitecturas milenarias, en un marco incomparable de vegetación y agua. Amplios jardines se extienden y se insinúan por doquier gracias a lagos serpenteantes y canales, mirando al azul del cielo que siente cercano el mar del sur”,³³⁰ subraya Scarpa, que realizó numerosas fotografías, y quedó fascinado por el modo de realizar los detalles de carpintería de los aleros y cubiertas de sus templos y puertas. La repetición continua de sus elementos siguiendo una trama espacial y las diferentes juntas entre estos, a buen seguro fascinó al arquitecto (fig.144).

³²⁹ ¿Puede ser poesía la arquitectura?

Conferencia dada en la Academia de Bellas Artes de Viena el 16 de noviembre de 1976
SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 183

³³⁰ Op. Cit. Pág. 17

Como vemos los pasos de Scarpa y Wright se encuentran en el tiempo. Sin embargo, uno de los espacios del Japón que más influenció al americano fue Nikkô, ausente en el itinerario del arquitecto italiano. “Para Scarpa las dos referencias son Katsura e Ise, mientras que para Wright es Nikkô”,³³¹ aclara Pierconti. Quizás eso explique la mayor profusión en la vibración de los planos del maestro americano durante su primer periodo, a diferencia de la exquisita sobriedad de Scarpa, sobre todo a partir de su viaje al Japón.

•

Una última imagen condensa la intensa influencia de Scarpa de su admirado oriente. Se trata quizás de la última fotografía tomada en vida durante un Festival de los Crisantemos en noviembre de 1978, prácticamente el día anterior al fatal accidente (fig. 145). Scarpa, precisamente ante la flor que en oriente simboliza larga vida y conocimiento, observa y toca levemente, apenas acaricia un encuentro formado por tres cañas de bambú anudadas. Su admiración por el material y su modo natural de entenderlo, para construir, están presentes en la imagen. Esta arquitectura habla con la naturaleza, no la somete, utiliza sus leyes a la vez que muestra la sensibilidad del hombre artesano. Se construye gracias a la comprensión del detalle, capaz de expresar por sí mismo el espacio al que pertenece. Un detalle generado por un encuentro. Un nudo de energías ordenado que Scarpa parece capturar, o quizás irradiar. Scarpa nos muestra la clave del espacio. Toca la junta, el vacío que pone en valor aquello que liga. El fragmento en diálogo con el espacio buscando su armonía.

³³¹ PIERCONTI, J.K. Mauro. Carlo Scarpa e il Giappone. Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia. Tutor: Francesco Dal Co. Pág. 27



144 Nandai-mon. (XIII). Nara. (f.a.)
Puerta de acceso al Todai-ji. Interior.



145 Festival floral de los crisantemos.
Noviembre de 1978.
Ultima foto de Carlo Scarpa.
Prefectura de Gunma. Japón.

PRIMERAS TRAZAS DE AGUA.

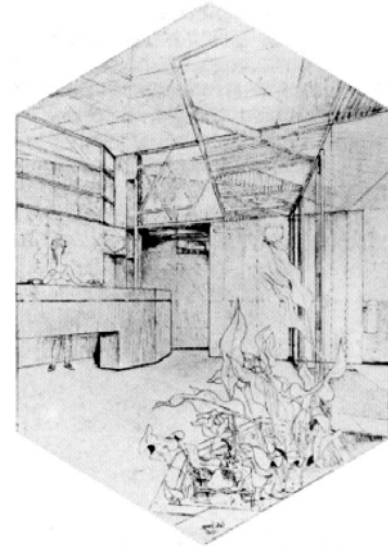
“A mi me gusta mucho el agua, quizás porque soy veneciano...”³³²

Carlo Scarpa

Scarpa, continuamente recordaba su origen veneciano y su gusto por el líquido. Desde sus primeras obras podemos comprobar como el agua, de uno u otro modo, es tenida en cuenta. En muchas ocasiones, el arquitecto la utilizará como un material constructivo más del espacio y por tanto fundamental para su comprensión. El agua, amiga de la luz y los sonidos, portadora de sus leyes, en unos casos nos deleita con su presencia física, en otros, a pesar de su ausencia, también genera formas.

Scarpa, creador, gracias al dibujo, a través de la lenta reflexión para destilar progresivamente la forma, dibujará el agua y sus efectos. Estudiaremos a continuación los primeros espacios en que esta aparece para cualificarlo.

Uno de sus primeros proyectos, realizados durante la etapa de completa dedicación a la arquitectura tras su paso por la Venini, muestra el dibujo de un lugar de agua. Se trata del proyecto de distribución para las Oficinas de la Agencia Transadriática en la Plaza de San Marcos, fechado en 1947 y no construido (fig. 146).



146 Proyecto para Compañía Transadriática.
San Marcos. 1947.

Scarpa dibuja el agua en la perspectiva con que muestra la imagen principal del proyecto. Ocupa el primer plano, lo que nos hace entender su importancia. No sólo se sitúa en el espacio principal de acceso y recepción de las oficinas, sino que adopta una forma particular. Recortando el suelo, propone un pequeño estanque. Debemos recordar que nos encontramos en San Marcos, un espacio afectado por el fenómeno del *acqua alta* cuyo modo de entrada en la Plaza es precisamente el subsuelo. El agua brota desde abajo, la ciudad late al ritmo del agua que la atrapa.

La forma que limita el agua es hexagonal, precisamente la misma que la de la estructura que tras recorrer el techo del recinto, construye el resto de elementos que definen el espacio. De este modo, el agua queda claramente vinculada a este, llena uno de sus elementos, ocupa así un lugar específico y contribuye a

³³² *Mil cipreses. Conferencia dada en Madrid en el verano de 1978*
SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 186

crear una atmósfera. Scarpa dibuja unas plantas que de él brotan. Lo natural, la vida, tiene en el agua su lugar.

El límite del dibujo presenta asimismo forma hexagonal. El arquitecto nos hace así partícipes de su juego. Su invención, le permite pautar el espacio, ordenarlo a su merced y dotarlo de contenido.

Volvería a utilizar esta forma en diversos proyectos, y también retornará a San Marcos, esta vez para construir uno de sus proyectos más conocidos, el negocio Olivetti.

El modo como Scarpa comienza a utilizar el agua irá evolucionando y adecuándose a cada uno de los espacios. Así, la modificación de la luz y el sonido que el uso del agua conlleva, serán fundamentales para la comprensión de sucesivos proyectos.

- *Sonidos de agua*

- **Patio del *Palazzo Centrale*. XXVI Bienalle.**
Jardín sonoro

Hacia cuatro años que Scarpa había comenzado su fructífera relación con la Bienal de Venecia para la que realizaría numerosos montajes.

Con ocasión de la *Exposición sobre Tiepolo*, desarrollada de junio a octubre de 1951, se habían realizado algunas modificaciones en el *Palazzo Centrale* de los jardines de la Bienal, entre ellas la creación de un nuevo patio tras la supresión de algunas salas del ala norte que se encontraban unidas al cuerpo principal.

Será en 1952 cuando Scarpa realice la ordenación de tal espacio, que sería usado como sala expositiva al aire libre. “*La intención del arquitecto era crear un espacio dinámico, ligado al tránsito y al mismo tiempo ofrecer reposo al visitante*”³³³ explica Orietta Lanzarini. En la obra construida, estos dos aspectos, en apariencia contradictorios, se reflejan por un lado en la marquesina trilobulada, concebida a modo de escultura, y por otro en el jardín inferior, de clara geometría rectilínea. Scarpa construye así un espacio en que suelo y techo se modelan de modo diverso. Tres grandes pilares en forma de almendra sirven de nexo entre ambos.

El arquitecto estudia con precisión la incidencia de la luz en el patio para mostrar la naturaleza de los diversos elementos que lo integran: Las paredes perimetrales de ladrillo visto, los pilares revestidos de rugoso mortero, el suelo de piezas de hormigón lavado, los planos vegetales y las laminas de agua ubicadas estratégicamente bajo los vacíos de la marquesina-escultura (fig. 147 y 148).

Dicha marquesina se apoya realmente sobre tres esferas de acero apenas perceptibles desde abajo, unidas a los tres grandes pilares de forma de almendra,

³³³ LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L'architecto e le arti*. Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 125

resultado de la intersección de dos círculos, confluencia de movimientos, piezas en torno a las que se sucede el movimiento. La parte superior de los pilares, hueca, tiene la función de albergar plantas. Esta estructura aérea, maciza, parece así apoyada sobre lo vegetal. La junta es, como en otros espacios de Scarpa, protagonista, el aparente vacío existente entre pilares y marquesina flotante es aprovechado para albergar vida. Lo más frágil y cambiante parece así sostener un elemento de sorprendente equilibrio que desafía la gravedad, creándose el efecto de una ingrávica escultura para el visitante.

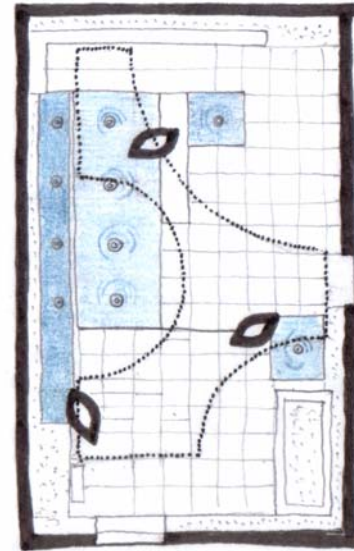
Así lo entendió el escultor Alberto Viani, que, no sin ciertas quejas, accedió a exponer sus piezas bajo la marquesina del arquitecto. “*Nunca se han visto esculturas bajo una escultura*”,³³⁴ afirmó al ver el patio.

Scarpa usa los materiales como si de una sinfonía se tratase. Los estudia pormenorizadamente para que, formando un todo, puedan llegar a escucharse con independencia. La relación que se establece entre ellos, es decir su encuentro o junta, será una vez más lo que construya el espacio. El modo de introducir el agua sigue esta premisa, ligando las piezas mediante el sonido. Estamos por tanto ante un “jardín sonoro”.

Los vacíos de la marquesina permiten la percepción de los paramentos del patio al tiempo que ofrecen a la luz el perímetro de la superficie del suelo. En estas zonas localizará Scarpa pequeños estanques a modo de recortes. Donde el suelo se elimina, aparece el líquido. No existirá por tanto borde, sino su ausencia. Las piezas de hormigón que lo configuran parecen flotar al llegar al líquido, lo que le confiere un cierto carácter subterráneo.

El agua ocupa las entrañas de la tierra y, liberando el suelo, brota. Ocupa determinados espacios del suelo al que pertenece, siguiendo su ley ortogonal. Serán cuatro las piezas de agua que pueblen el espacio. Una de ellas de agua oscura, profunda, longitudinal, ocupa uno de los laterales. En ella, la vegetación acuática encuentra lugar entre reflejos, el resto son láminas de escasa

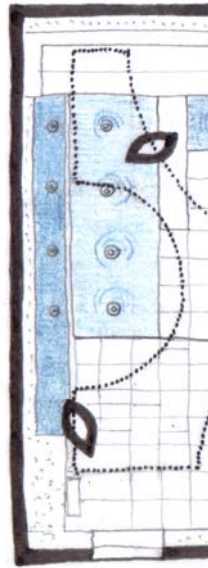
³³⁴ Op. Cit. Pág. 128



147 Planta de aguas. (d.a.)



149 Surtidor de sonidos. (d.a.) 2006



148 Jardín sonoro. 1952

profundidad, apenas un fondo húmedo en leve depresión que sirve de instrumento de sonido y luz vibrantes. Una de ellas acompaña en su geometría al anterior, es su obertura. Otros dos, de menor dimensión, descubren su sonido, como eco del precedente, escondidos tras los pilares. Acompañan el recorrido del patio, por entonces poblado también por las esculturas de Viani.

Si calificamos de musical este sorprendente espacio creado por Scarpa, se debe principalmente al modo como hace sonar al agua para envolvernos. El arquitecto diseña unos aros metálicos de latón, a modo de platillos bajo los surtidores de agua, de forma que vibren al golpeteo constante de esta que por gravedad cae desde lo alto (fig. 149).

Cuatro instrumentos ocupan el vaso longitudinal profundo y oscuro, son fondo sonoro. Otros tantos lo hacen en la lámina superficial que le precede. Gracias a la diferencia del agua de la que brotan, el sonido de fondo del prolongado gotear tras el golpeteo con el platillo, presenta mayor gravedad en el caso del agua profunda, permaneciendo como contrapunto del anterior. A la diferencia de sonido se une la vibración, que si en el agua oscura genera ondas y la ruptura continua del reflejo, en el agua ceñida genera un constante vibrar de luz.

Mediante el detalle, Scarpa construye un universo de sensaciones, un espacio complejo y completo en el que nada sobra ni se contrapone. El agua cualifica el espacio mediante luz y sonido, de modo que sólo podamos comprenderlo a través del recorrido y nuestro movimiento. El espacio adquiere así características similares a la música.

- **Pabellón de Venezuela.**
Susurro de agua, cautivo.

El proyecto del Pabellón de Venezuela en los Jardines de la Bienal, tuvo un desarrollo difícil. Los plazos propuestos por el cliente se pospusieron en repetidas ocasiones, incluso hubo de aplazarse la inauguración a la Bienal de 1956, cuando en realidad debía haberse realizado sido durante la anterior de 1954.

Scarpa estaba inmerso en la realización de otras obras de importancia como el encargo de la recuperación del Palacio Abatellis. Además, su tiempo creativo no coincidía en absoluto con los intereses políticos. El edificio se concluyó finalmente el 4 de junio de 1956.

A pesar de la tardanza fue muy bien aceptado dada su “*belleza y diferencia respecto a los otros por su originalidad*”,³³⁵ explicaba Romolo Bazzoni, encargado de aquella Bienal.

El proyecto tuvo un proceso creativo acorde al tiempo utilizado, Scarpa realizó diversos estudios hasta dar con el definitivo Pabellón, situado junto a los pabellones ruso y suizo, cuyos límites comparte y tiene presentes. “*El proyecto supuso cuatro fases de elaboración, desde una primera de gusto wrightiano, a una segunda que recordaba a Mies, para llegar a un tercera en que aparecían tres salas rectangulares y finalmente al actual*”,³³⁶ señala Giuseppe Mazzariol. Si bien el proyecto presenta numerosos elementos de gran interés que llegarán a convertirse en constantes del hacer del arquitecto, como el modo de disponer los pilares o el modo de tratar la luz, nos centraremos en el agua como razón de ser de diversos espacios.

³³⁵ Carta de Romolo Bazzoni, encargado de la Bienal a José Campbell Santana, jefe de servicios de la embajada venezolana en Roma.

LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L'architetto e le arti.*

Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 139.

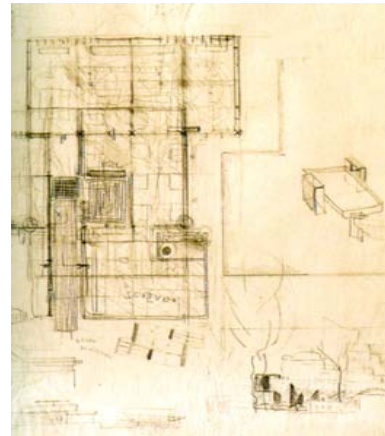
³³⁶ Op. Cit. Pág. 140

Desde los bocetos de la *segunda solución*, Scarpa concede un espacio significativo al agua. El proyecto, quizás influenciado por el pabellón de Holanda, construido por Rietveld en el paseo central de los jardines en 1953, comenzaba a desmembrarse en piezas en torno a un espacio central o vacío que las cose. Dicho vacío se encuentra ocupado por lo que acabará siendo una marquesina y el agua junto a un espacio abierto. Para mostrarla, Scarpa usa el grafismo de una espiral de trazo rectilíneo representando un pequeño estanque en el corazón de las piezas (fig.150). El modo de dibujarlo expresa tanto el cambio de textura, como la profundidad y movimiento que el líquido lleva implícitos. El agua, ya desde el dibujo, se propone como elemento vivo, sus ondas construyen el movimiento y por tanto los cambios de luz y sonido del interior. El uso de la seriación concéntrica de líneas para representar el agua ya había sido utilizado por el arquitecto en el pequeño estanque situado junto al Pabellón del Libro realizado para la Bienal de 1950.

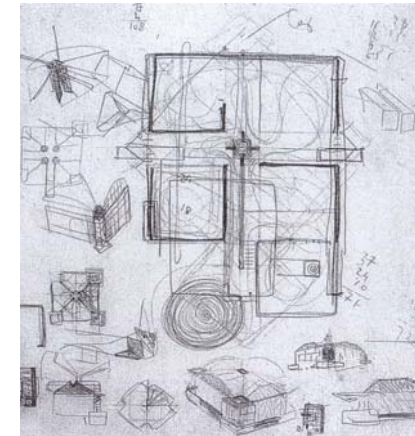
En versiones posteriores, las piezas de que se compone el proyecto van simplificándose al tiempo que se van haciendo claramente independientes. Entre ellas se dibujan elementos diversos que parecen ser lugares de agua, siempre dibujados a modo de remolinos. La posición de estos varía, pero siempre busca la articulación de los volúmenes (fig. 151)

En la denominada *tercera solución*, el vórtice da paso a su máxima simplificación en forma de dos círculos intersecados, punto de encuentro de energías. El agua ocuparía definitivamente un lugar privilegiado. Debía ser una pieza en que convergiesen las relaciones entre los elementos que conforman el espacio.

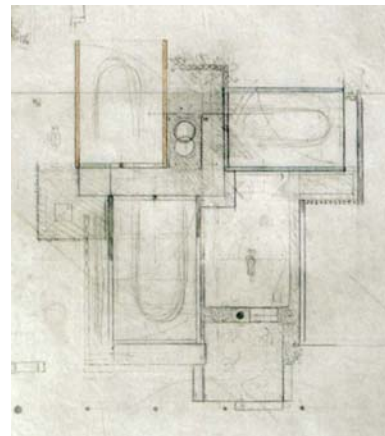
En una variante de esta solución, el vórtice, adoptará la forma de una espiral concéntrica encajada entre dos piezas, si bien en un lugar algo más apartado que el anterior, protagonista desde la vigilancia de los espacios (fig. 152 y 153).



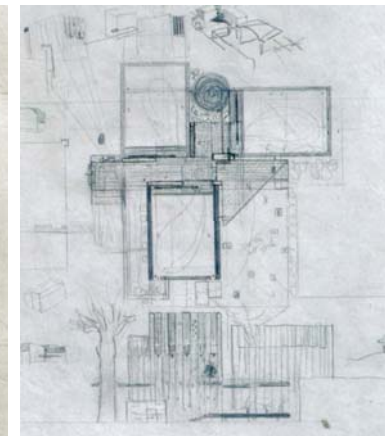
150 Estudio 2ª solución. Fragmento
Grafito sobre vegetal. 439 x 743



151 Estudio 2ª solución. Fragmento
Grafito sobre vegetal. 376 x 374



152 Estudio 3ª solución. Fragmento
Grafito y pastel sobre vegetal 452 x 37



153 Estudio 3ª solución. Fragmento
Grafito sobre vegetal. 446 x 375

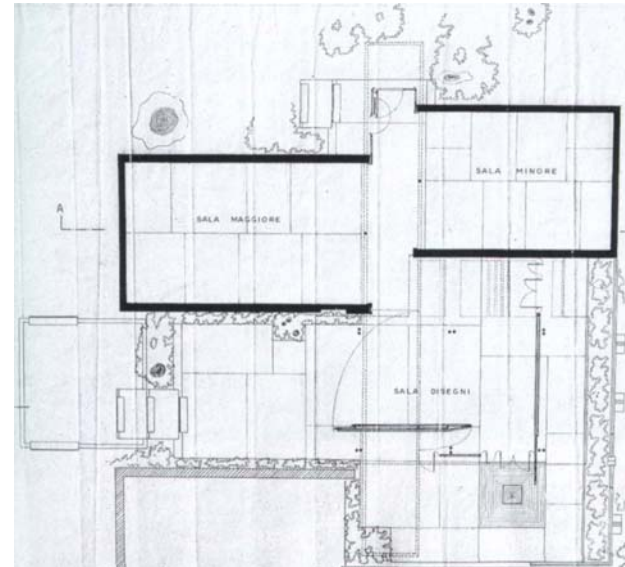
En la *solución definitiva*, (fig.154) los volúmenes encuentran su lugar mediante un leve desenchaje. Tan sólo dos piezas permanecen, y entre ellas una marquesina comprime el espacio y sirve de transición. El acceso se produce a través de la denominada *sala de dibujos*, espacio delimitado mediante paneles de madera y vidrio móviles, quizás influencia de su admirada *Casa Schröder*. Junto a la sala, en el espacio exterior liberado por su cubierta de pesada apariencia, entre esta y el perímetro del pabellón suizo, encuentra su lugar la pieza de agua que finalmente se realizará mediante un sencillo recorte cuadrado en el suelo.

Scarpa, en el plano definitivo, representa el agua mediante líneas paralelas, concéntricas al perímetro rectilíneo. En su centro dichas paralelas disminuyen su cadencia. El pequeño estanque, perteneciente al plano de suelo, canta al agua que de él brota, y consta de dos profundidades, dos tipos de agua que ofrecerán diferente vibración y sonido.

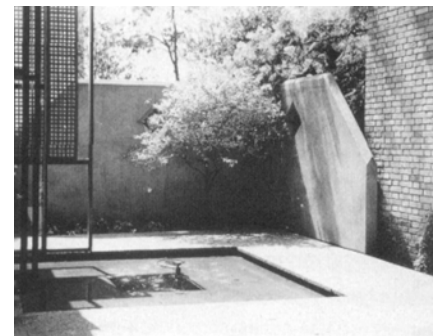
El espacio pretendía ser “una única vasta sala compuesta de dos semisalas. Desde el interior serán también visibles el cielo y la naturaleza circundante”,³³⁷ según precisa Scarpa. El edificio se construye así a modo de recintos que pautan un espacio que fluye y que se relaciona con el entorno natural de los jardines. El recinto de acceso al pabellón en que se encuentra la pieza de agua, es un lugar de pausa y descanso. Un espacio en que reposar, pensar y recobrar fuerzas, en definitiva un oasis, un lugar que canta a la luminosa alegría del agua.

Junto a la *sala de dibujos*, tras los grandes paneles móviles que la conformaban a modo de antesala, se dejaba entrever un espacio sonoro. Los paneles de madera, bien opaca, bien a modo de celosía, configuraban un espacio vivo y móvil que se desmaterializa. Las esquinas no existen, el límite desaparece para dejar penetrar el entorno, su sonido y su luz. Precisamente en la esquina ocupada por el agua, Scarpa proyectó tres piezas móviles de vidrio transparente de forma que sonido y luz se percibiesen también desde el interior.

³³⁷ LANZARINI, Orietta. Carlo Scarpa, *L'architecto e le arti*. Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 151.



154 Solución definitiva. 540 x 715. Tinta sobre papel



155 Bial. 1956.
Vórtice de sonidos junto a la sala de dibujos.



156 Gárgola doble. Vista hacia la Laguna

El sonido partía de una sorprendente pieza de forma espiral situada en el borde entre las aguas superficial y profunda. Aquellos vórtices dibujados en las diferentes etapas del proyecto, parecen finalmente materializarse en este instrumento de agua. Aquel “dibujo en el aire o vórtice paralizado”, expulsaba diminutos chorros recibidos por el agua profunda en vibración sonora, amainada a continuación por el agua laminar que inunda una huella recortada en el suelo (fig.155).

Se trataba por tanto más que de una pequeña fuente, de un instrumento de susurros situado en la confluencia de los espacios interior y exterior mediante un recipiente realizado en el mismo suelo de hormigón lavado, presionado, recortado y perforado para recibir al agua.

El agua presente, vibrando, es protagonista del jardín, pero también encontramos otros lugares de agua en el proyecto. Comprobamos así la riqueza de relaciones, encuentros, en definitiva, juntas que se establecen entre las piezas sólidas, de agua o aéreas. “*Para obtener algo hay que inventar relaciones*”,³³⁸ explica el arquitecto en su conferencia de Viena.

El perímetro del edificio configura un espacio en que siempre está presente aquello que ocurre tras él, la arboleda circundante que precede al fondo el agua de la Laguna. El horizonte natural aparece recortado tras el muro de fondo y a través de las fisuras de los techos de las dos piezas principales. El edificio se apropia por tanto del entorno transformándolo en *paisaje prestado*. Incluso podríamos decir que se hace natural ya que el tratamiento del perímetro, allí donde no aparece la estudiada vegetación,³³⁹ es un hormigón cercano a la natural formación de una piedra y su sucesivo desgastarse debido a los fenómenos de la naturaleza.

³³⁸ *Primera lección dada para la inauguración del curso académico 1964-1965 en el Instituto de Arquitectura de Venecia*
SCARPA, Carlo. Opera Completa. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Electa, Milán, 1984, Pág. 282

³³⁹ *Scarpa realiza un boceto en que se refleja tanto la posición como las especies que debían poblarlo.*

La lluvia tiene también su lugar en el recinto. Dos grandes gárgolas dobles modelan su forma desde el grueso canto de la cubierta de la *sala de dibujos* para verter sus aguas junto al perímetro mencionado (fig.156). La gárgola brota de la cubierta, es su prolongación, muestra el camino dual de huida al agua de lluvia, señala su obligado destino.

El suelo, de hormigón lavado y árido de río realizado in situ, se recorta, al igual que el pequeño estanque, dejando paso a la tierra que será así receptora del agua vertical.

Hacia un año que Le Corbusier había finalizado la iglesia de Notre Dame du Haut en Ronchamp. Aquella cubierta definida gracias a la canalización de las aguas de lluvia hacia una gárgola doble y su posterior vertido en el sorprendente pozo, a buen seguro había fascinado a Scarpa.

Más adelante volveremos sobre esta referencia, el ciclo de agua que encierra, y su modo de conformar la arquitectura gracias al líquido.

Los dos lugares de agua, sonora y vertical, dejan su huella a modo de recortes del suelo en el que hallan su encuentro. Hacen así del pequeño jardín-oasis, un espacio ligado al agua, su ciclo y a la naturaleza.

El Pabellón de Venezuela, sufrió diversas reformas sin escrúpulos, hasta que en la bienal de arquitectura de 1996 fue rehabilitado por el arquitecto italiano, colaborador de Scarpa, Francesco Rovetta. Sin embargo, el jardín y la mágica relación existente entre interior y exterior, conseguida gracias a los paneles de madera móviles y al agua, no llegaron a conservarse.

- **Reflejo, límite.**
 - **Ampliación de la Gipsoteca Canoviana. Possagno**
Gracias, luz.

En el segundo centenario del nacimiento del escultor Antonio Canova en la localidad de Possagno, se le encarga a Scarpa, la realización de un nuevo espacio para albergar diversos yesos del escultor. Fue un proyecto no exento de polémica debido a la ya reconocida lentitud creativa de Scarpa en relación a las previsiones de tiempo del cliente. Incluso, el *soprintendente* llegó a lamentarse de haberle encargado el proyecto a Scarpa, “*si bien ha hecho una cosa buena e interesante, nos ha hecho desesperar con su lentitud y el sustancial aumento de presupuesto*”,³⁴⁰ explicaba. La ampliación, inaugurada en 1957, se finalizará más tarde debido a presentar inacabados diversos revestimientos.

Se trata de una ampliación, situada junto al edificio de planta basilical del arquitecto Giuseppe Segusini, realizado entre 1831 y 1836, pero el resultado es una experiencia museográfica nueva, diferente a todo lo anterior. La pendiente del terreno llevó a Scarpa a articular el recorrido del visitante gracias a la sección según su inclinación. Por otro lado, las piezas a exponer, los yesos de Canova, reclamaban “*luz, mucha luz*”,³⁴¹ explicaba el arquitecto. “*Indudablemente alguien que tiene una cosa blanca, yeso por ejemplo, para hacerla resaltar debería realizar un fondo oscuro: Es bastante espontáneo pensar así. Sin embargo, no por polemizar contra la razón tradicional, sino por intuición, me pareció que sería mejor realizar el fondo blanco*”,³⁴² afirma.

³⁴⁰ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 139

³⁴¹ MIOTTO, Luciana. *Carlo Scarpa. I musei*.

Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pág. 51.

³⁴² GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*.

La luz natural será así la razón de ser del proyecto, guía del espacio y sus “habitantes”, y Scarpa construirá un espacio fluido en que los diferentes tipos de luz, acorde a las piezas a exponer, generan los espacios.

Para iluminar la opacidad de aquellas esculturas, Scarpa utilizará varios trucos y jugará con la perspectiva. Por un lado “*recortará el azul del cielo*”,³⁴³ como él mismo afirma, dejará entrar la naturaleza en el interior. Para ello, por un lado, inventa unas piezas de vidrio, recortes de aire paralelepípedicos tanto al exterior como al interior que encauzan la luz desde lo alto. Por otro libera una fisura de aire entre ambos edificios que permite a la luz rebotar en el paramento vertical de la basílica. La lectura de los diferentes tipos de luz indica así el camino a seguir.

La forma longitudinal del proyecto hace que la vista se dirija hacia el fondo. Allí, el arquitecto idea un nuevo espacio de luz para colocar una de las piezas más representativas del museo, el yeso de *Las tres gracias*.

El extremo transparente del edificio hace que el espacio, gracias a su perspectiva convergente y al uso de otra pieza de vidrio, se disuelva gradualmente en luz, al tiempo que introduce el entorno natural en el espacio interior. Se trata de un paisaje prestado, una imagen de la naturaleza circundante enmarcada con precisión que “*quizás sea uno de los primeros ejemplos en que Scarpa introduce una vista de este tipo*”,³⁴⁴ explica Dodds, afirmando que se trata de la roca de Asolo, elemento natural que de nuevo capturaré Scarpa como fondo en otros proyectos. En la actualidad, el crecimiento sin control de la vegetación no permite que dicha vista tenga lugar. El espacio de la sala se prolonga gracias a la continuidad de los muros perimetrales, y al pavimento que delimita un estanque que sucede al suelo sin apenas otro borde que el paramento transparente (fig. 157).

Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 36

³⁴³ MIOTTO, Luciana. Op. Cit. Pág. 51.

³⁴⁴ DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 2002. Pág. 245

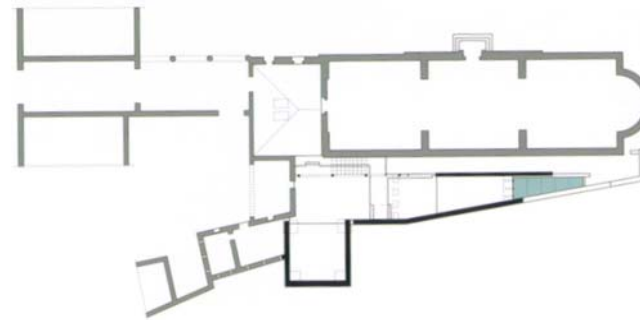
Bajo el agua, tras el vidrio, se insinúan unos escalones. El fondo comienza a subir, buscando la inversión del movimiento en el interior de la sala hasta llegar a un pequeño jardín, a la altura precisa de la última cota de la sala. El agua define así su profundidad a modo de reflejo sumergido del interior.

La intención es introducir en el museo la luz reflejada en el agua, “para hacerla vibrar sobre la pieza de las tres gracias y darle movimiento”,³⁴⁵ afirma el arquitecto, respondiendo así mediante luz y agua a las demandas del espacio para crear un lugar de contemplación, del yeso.

Las tres gracias ocupan su espacio entre los muros, que se prolongan en el exterior ofreciendo su transformación gradual, bajo la luz que la pieza de vidrio que remata el volumen deja derramar. Se hallan junto al agua, de la que reciben su luz rebotada que inundando el espacio les da vida (figs. 158 y 159).

La relación de todos estos elementos y el encuentro de luces, crea una atmósfera de una magia especial. El reflejo de la escultura en el vidrio, hace que habite el exterior ocupado por el agua. *Las tres gracias* parecen así flotar, y el fondo escalonado del estanque, gracias a su simetría con el interior se confunde con el suelo que pisamos.

El espacio gracias a agua y luz se tensa. Su magia nos transforma.



157 Planta. *Sucesión de agua*



158 Reflejo, *Gracias*. Renata Giovanardi. 1975

159 Desde el estanque. Gianfranco Battistela

³⁴⁵ GIOVANARDI, Renata. Op. Cit. Pág. 36

o **Casa Veritti.** Udine
Estanque natural

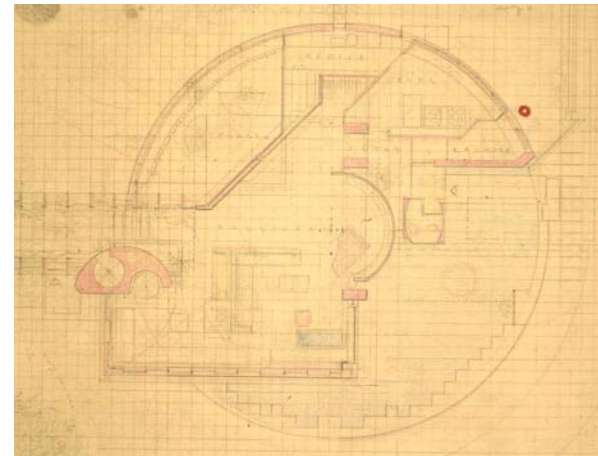
Tras la muerte de su amigo y colaborador Angelo Masieri, el abogado Luciano Veritti, pariente de Masieri, decidió encargar el proyecto de su casa a Scarpa. Veritti era gran conocedor, tanto de la obra del arquitecto veneciano, que ya había colaborado en la realización de una tumba panteón en Udine para su familia, como de la obra de Frank Lloyd Wright. Su casa supone un episodio de acercamiento formal de Scarpa a la influencia del maestro americano. Tanto el proyecto, desarrollado en diversas etapas y propuestas diferentes, como la obra se prolongaron durante largo tiempo. Desde 1955 hasta 1961, fecha en que fue ocupada incluso sin estar finalizada por completo.

Ubicada en una estrecha y alargada parcela a las afueras de la ciudad de Udine, Scarpa, desde la primera versión, utiliza el círculo como base sobre la que trabajar y generar formas. El arquitecto cierra el espacio hacia el norte, zona en que se encontraban ya realizadas varias edificaciones de viviendas, abriéndolo y rompiendo su geometría hacia el sur, tanto por disfrutar de mayor espacio libre, como por razones de soleamiento.

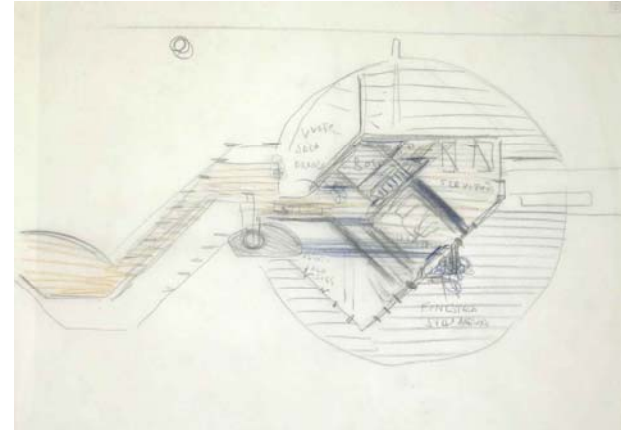
Scarpa, como en otras ocasiones, realiza una trama ortogonal sobre la que ir estableciendo relaciones entre elementos. En el encuentro de los círculos con esta, irá desgranando los diferentes espacios.

En una primera versión, el proyecto se desarrollaría mediante una planta formada por dos círculos, y tendría una altura menor al proyecto definitivo. Cada una de las áreas circulares albergaría la zona de noche y zona de día, estando unidas mediante una galería acristalada.

Observando el dibujo realizado por Scarpa, son varios los detalles que nos hacen detenernos en esta propuesta (fig. 160). La casa aparece delimitada por un círculo que en su parte norte se resuelve como piel opaca perforada puntualmente. Al sur, el espacio se divide en piezas que se asoman a lo que parece un estanque. El acceso a la vivienda se produce en su punto medio a modo de puente, dejando agua a ambos lados.



160 Primera propuesta. Borde de estanque en disolución.
Lápiz y pastel sobre cartón. Fragmento. (ACS)



161 Segunda propuesta. Anotación: "ventana sobre el agua".
Lápiz y pastel sobre vegetal. Fragmento. (ACS)

De otra parte, el límite de lo sólido con el estanque crea un denteado perimetral coincidente con la trama reguladora que parece plantear un encuentro difuso, en disolución, de líquido y sólido imbricados.

La influencia de los proyectos realizados por Wright es incuestionable. El proyecto, si bien se sirve de la trama ortogonal como herramienta, se resuelve mediante una fluidez orgánica lejana a lo que podría haber sido un damero más cercano a un edificio de marcado carácter racionalista.

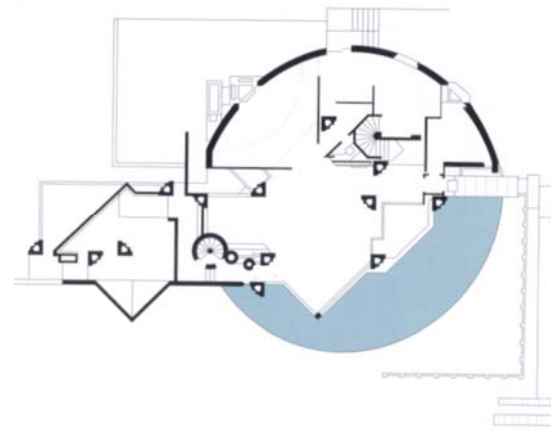
El proyecto, a petición de los clientes, se simplificó mucho, y el programa vividero se compactaría en una de las piezas, quedando la otra para su uso como jardín de invierno.

En sucesivas propuestas, Scarpa comienza a investigar la ruptura de dicha trama, a la vez que mantiene la forma del estanque anterior a la casa, y va desarrollando una, relación de transparencia de la zona vividera respecto al agua cada vez mayor (fig. 161).

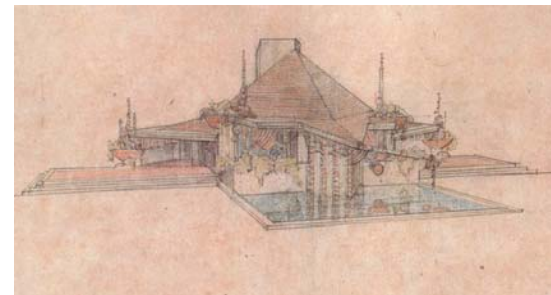
En la propuesta final, la geometría circular tan sólo se mantiene en la zona destinada a vivienda que se desarrolla en dos plantas (fig.162). La casa sigue por tanto definiéndose a partir de dos elementos semicirculares, un muro que cierra la casa por el norte y un estanque al sur. El edificio, en la fachada del estanque, se construye según una geometría girada cuarenta y cinco grados, a modo de proa, aparentando así surcar la lámina de agua.

El proyecto de Frank L. Wright para un Kindergarten en Oak Park, 1926, propone asimismo una proa que se adentra en un estanque, cuya geometría parte del mismo edificio (fig.163). Se realiza mediante composición de verticales que se prolongan en su reflejo para así anclarse al líquido. Debemos recordar asimismo la casa para David Wright, en Phoenix, Arizona, 1950, que se proyecta a partir del desarrollo de círculos como geometría base.

El universo formal del maestro americano, también alcanzará a numerosas soluciones constructivas y decorativas utilizadas en la solución final, como el tratamiento de los trece gruesos pilares técnicos y estructurales que pautan el espacio, realizados en hormigón prefabricado.



162 Casa Veritti
Solución construida.
Planta baja



163 Proyecto de Kindergarten.
Oak Park, Illinois. 1926.
Lápiz de color sobre papel calco



164 Límite de agua (f.a.) 2007

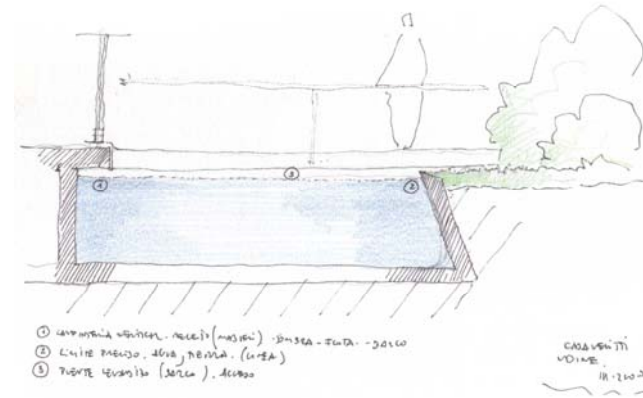
Estos tres elementos presentan un acabado según una geometría que recuerda las grandes pilastras utilizadas en el Hotel Imperial de Tokyo de Wright realizado en 1915 y posteriormente demolido.

El agua en la Casa Veritti, modifica por completo la relación espacial entre interior y exterior. Como veíamos, la zona de estar se orienta hacia el sur donde Scarpa realiza un estanque. Esta, a modo de proa, se abre en su totalidad a la luz mediante una gran carpintería de madera a doble altura. En planta primera, los dormitorios se asoman sobre esta al tiempo que lanzan sus vistas hacia el exterior, a modo de balcón en la zona cubierta y como terraza volada en el exterior sobre el estanque.

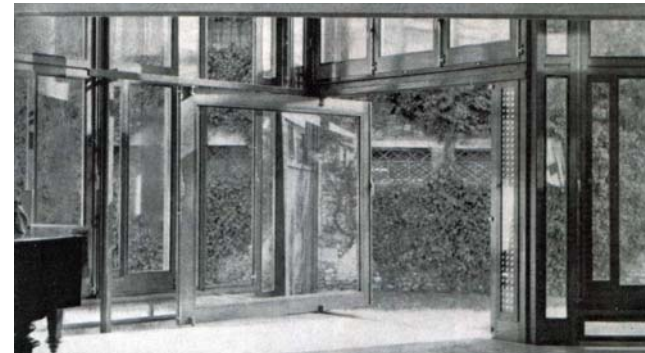
Vista desde el acceso a la parcela, la casa permanece separada de nosotros por el agua. Scarpa estudia cuidadosamente el encuentro de edificio y estanque. Por un lado lo hace flotar, dejando que el agua continúe bajo la sombra liberada en las zonas de estancia. Por otro, lo introduce en el líquido, lo ancla. La ilusión de “navegar” parece así cierta.

Tan sólo el acceso a la vivienda, situado en el extremo del estanque, aquel en que su límite curvo pasa a ser muro, prolonga su interior para invitarnos a entrar. Una pasarela cruza el estanque sin tocar el agua. La casa es entonces definitivamente barco anclado, flotando, quizás isla, en cuyo mar podríamos “llegar a bañarnos”,³⁴⁶ como recuerda la actual propietaria de la casa hablando sobre su infancia en la casa de sus padres.

Por el contrario, el límite del estanque es leve y preciso (figs.164 y 165). Un filo de mortero lavado de perfil inclinado que debía desaparecer bajo el césped marcaría la línea de separación entre tierra y agua. Su paramento, lejos de ser vertical, se inclina para desaparecer a nuestra mirada. El estanque adquiriría así un carácter de paisaje, y aparece como si de un pequeño lago de bordes naturales se tratase. Navegando, su único borde sólido lo muestra la casa.



165 Límite. Nivel (d.a.) 2007



166 Carpinterías. Luz y agua

³⁴⁶ Testimonio obtenido en conversación mantenida con Alessandra Veritti, hija del cliente, junto a su casa. Udine. Marzo de 2007

Scarpa utiliza el agua como elemento fundamental del proyecto, y lo dibuja en cada una de sus propuestas como una pieza más de este, coloreándola de azul sólido, continuo, profundo.

La reverberación de la luz en el estanque será perceptible desde la zona de estar, que modificará por tanto su luz. La carpintería se encontraba despiezada de tal modo que podía abrirse prácticamente en su totalidad. El límite del espacio desaparecería para dar así paso a los reflejos que poblarían los vidrios según incidencias variables. Unidos a la reflexión de la luz en el agua, y su posible vibración mediante unos pequeños chorros casi al filo de la superficie del agua, el espacio quedaría transformado en una “caja de milagros” que nos envuelve.

“En la casa Veritti, (el agua) es inventada, se ha transportado allí, (...) pero el resultado figurativo es del mismo orden (en referencia a Ca’ Foscari): este coin de nature, captura la inaprensible variabilidad del tiempo atmosférico, de un modo vivo y brillante (...). El agua al exterior lame, ribetea las cortinas; al interior se refleja en la estructura con una intensidad y una variación de claroscuros tal que no se habría podido conseguir con la sola luz directa del aire...”,³⁴⁷ explica Sergio Bettini.

El agua en la Casa Veritti, es también reflejo. Así lo demuestra el despiece de la carpintería de madera, de predominancia vertical para continuarse en la profundidad del agua (figs. 166 y 167). Así también había proyectado Wright el memorial Masieri, buscando su reflejo en el canal.

Quizás este proyecto podría por tanto considerarse un recuerdo, homenaje a ambos, el maestro y su pupilo y su lugar de encuentro, la ciudad de Venecia. En ella Scarpa realizaría unos años más tarde las obras que a nuestro juicio le consagrarían como maestro de la materia, como artesano del agua utilizada como instrumento para emocionar.



167 Hacia el agua. Sobre el agua

³⁴⁷ GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*. Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 183

2.2 LA PERTENENCIA AL LUGAR. SCARPA Y VENECIA.

*“Soy un bizantino que ha llegado a Venecia pasando por Grecia”.*³⁴⁸

Carlo Scarpa

Viajero incansable y lector continuo, Scarpa tendrá siempre presente su ciudad natal. Para él Venecia y sus aguas eran un lugar de referencia constante cargado de estímulos. Su viaje creativo por el mundo de las formas se mirará siempre en la luz de sus aguas y su modo de articular los espacios.

Será en Venecia donde encontrará sin duda la mayor fuente que alimente su creatividad. En ella se ha mantenido viva la artesanía, la delicadeza de sus espacios y construcciones y sobre todo su relación con el líquido. El arquitecto, construyendo, parece trasladar a sus espacios las emociones capturadas en sus aguas.

La pasión de Scarpa por el líquido permaneció durante toda su vida y se manifestó en numerosos proyectos. Si anteriormente observamos la repuesta del hombre al medio natural de Venecia, y como la ciudad recogía las leyes del agua como materia, observaremos a continuación la respuesta de un creador, hijo de sus aguas.

En los espacios estudiados hemos comprobado como el agua es utilizada por el arquitecto para cualificar espacios, no como mero atributo, sino como parte indispensable, integrante de estos. Desgranaremos a continuación los proyectos que en el periodo de su madurez arquitectónica, desde 1957 a 1968, se llevaron a cabo teniendo la ciudad de la Laguna como referente.

En todos ellos las aguas de la ciudad están presentes de uno u otro modo. En unos casos, es su agua misma la que los genera, en otros, a modo de metáfora, el agua, o incluso su ausencia, nos indica su pertenencia a Venecia.

El estudio que Scarpa aplica al líquido, es componente esencial de su poética.

Su obra puede contarse a través de los materiales utilizados, la sensibilidad con que los comprende y su evolución en el tiempo. Haremos de este modo, un recorrido por las aguas de Venecia considerándolas material, buscaremos las reflexiones del arquitecto y nos emocionaremos con sus espacios y los detalles que los pueblan.

³⁴⁸ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa & Castelvechio*.
Arsenale Editrice. Venezia 1991. Pág. 14

METÁFORA VENECIANA

*“Jamás imponía; lo único que Carlo hacía, después de haber visto el lugar y haber escuchado una o dos veces a su interlocutor, era proponer: casi siempre una idea básica bajo forma de metáfora. Y al igual que hacía en la escuela con el alumno, empezaba su viaje”.*³⁴⁹

Giuseppe Mazzariol

- *Ciudad. Ilusiones líquidas*

- **Tienda Olivetti.** Plaza de San Marcos.
Espejismo acuático

*“Construir una tarjeta de visita en la plaza más bella del mundo”.*³⁵⁰

Así recibió Scarpa, de manos de Adriano Olivetti, en 1957 presidente de la compañía, el encargo de mostrar ante todo un lugar emocionante, emblema de la compañía.

Bajo las *Procuratie Vecchie*, el arquitecto realiza uno de los magistrales episodios espaciales en que nos mostrará una *“arquitectura de recorrido”*.³⁵¹ Se trata de una sorprendente secuencia de creaciones y un exquisito uso de los materiales y las relaciones que establecen. (fig.168)

El agua, según hemos estudiado, genera numerosas formas que responden a su potencial capacidad de creación. Lo seco, por contraposición, esconde el anhelado líquido. Son por tanto, numerosos los espacios que nos remiten a un origen húmedo, o materiales que por su “liquidez” emparentamos con un existir fluido. En ellos, la ilusión que generan, nos hace entenderlos como líquidos. Scarpa creará, precisamente desde *Su Venecia*, un espacio ilusorio allí donde convergen las diferentes aguas que construyen la ciudad, en la Plaza de San Marcos.

Al exterior, el negocio, que se sitúa en una esquina de los soportales de las *Procuratie Vecchie*, cualifica la estructura existente mediante los matices que los diferentes materiales le otorgan en dialogo con la histórica fábrica. Latón,

³⁴⁹ *La vida de Carlo Scarpa.* Giuseppe Mazzariol y Giuseppe Barbieri. SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 14

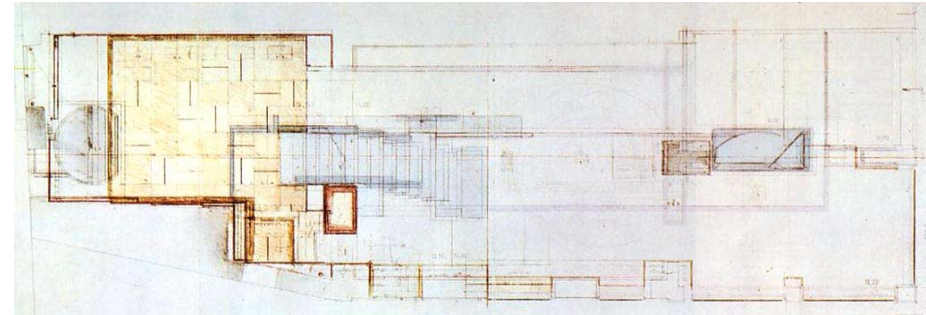
³⁵⁰ *Mil cipreses. Conferencia dada en Madrid en el verano de 1978*
Op. Cit. Pág. 187.

³⁵¹ MARCIANÒ, Ada Francesca. *Carlo Scarpa.*
Estudio Paperback. Gustavo Gili. Barcelona.1985. Pág. 80

madera de teca, piedra de Istria y las transparencias y reflejos de los vidrios enrasados al exterior, construyen la intervención.

Su fachada lateral, que en un principio podría parecernos de menor importancia, nos ofrece un exquisito rincón gracias al tratamiento del revestimiento y a la ubicación del logotipo del negocio. Una pieza de Istria, con la palabra “Olivetti” en relieve, captura los sucesivos lavados del agua vertical en la fachada del edificio (fig.169). La acción del agua ensombrece progresivamente las rugosidades de la piedra, y aclara el nombre del negocio en Istria pulida. Gracias a esta, el tiempo queda capturado, detenido. El agua vertical y su progresivo lavado, material constructivo de la volumetría de la fachada del edificio en que se inserta, es también aquí utilizada por Scarpa para generar volumen.

En el interior, diversos acontecimientos insólitos llaman la atención de nuestro guiñón de agua. Scarpa resuelve la pequeña dimensión del local introduciendo otra planta. Debido a la escasa altura libre existente, realizará un vacío que relacione ambos niveles. El espesor de aire que los une se tensiona mediante unas piezas de piedra que forman escalones, o más bien gradúan dicho espesor. Las piezas, de mármol de Aurisina, muestran su sección maciza, que, al quedar suspendidas, perteneciendo al aire lo pautan (fig.170). Su forma asimétrica, en cascada, resulta de “una fluidez próxima a la rampa de la Biblioteca Laurenziana”,³⁵² según afirma Sergio Los (fig.171). La escalera de Miguel Ángel contrasta la blanda geometría de su zona central, que aparenta derramarse según escalones en forma de remolino, con unos laterales de marcada rectitud que parecen conducirla, y con la poderosa y rectilínea envolvente del espacio.



168 Boceto. Planta baja. *Recorrido de Piezas: Escalera.Vaso*. CS



169 Lavados. (f. Antonio Martinelli)



170 Niveles. (f. Klaus Frahm)

³⁵² SCARPA, Carlo. *Texto de Sergio Los*. Ed. Benedikt Taschen. Colonia 1994. Pág. 96

La escalera de Scarpa también se derrama, sus piezas suspendidas varían su dimensión a medida que llegan al suelo, y su última huella se amplía para recibirnos. Podríamos así considerar ambas escaleras como surgidas de un movimiento fluido paralizado, en disolución con el medio.

En Venecia, según hemos estudiado, las cotas de aire y agua se relacionan del mismo modo, mediante la disolución de la topografía pétreo de las *fondamente* en el agua de los canales. El último escalón, aumentando su dimensión, parece asimilarse al espacio de contacto con el agua, a un lugar de transición entre lo sólido y lo líquido, quizás un embarcadero.

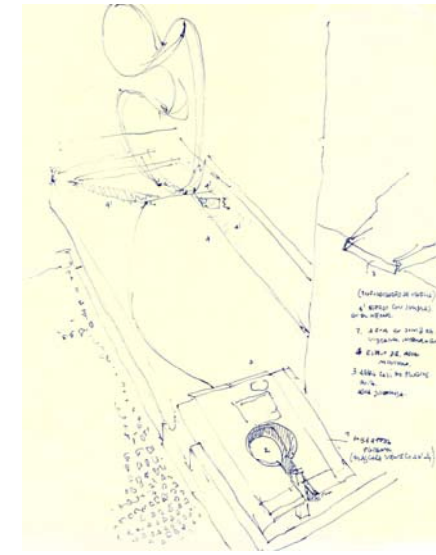
Si observamos con detenimiento el suelo del espacio Olivetti, veremos que se trata asimismo de una ilusión acuática. Realizado a partir de la colocación artesanal *in situ*, de pequeñas teselas de pasta vítrea de diferentes colores, vibra y parece serpentear como lo haría una leve lámina de agua (figs.172 y 173).

El uso de esta técnica proviene del periodo en que el arquitecto realizaba piezas de vidrio en Murano, resultando comparable a la elaboración de las *murrine*, así como de la influencia recibida del estudio del artista Paul Klee (fig.174 y 175). Scarpa había desarrollado el montaje de su obra en la XXIV Bienal de 1948, sería una fuente duradera de inspiración. Desde el inicio, el arquitecto demuestra comprender a fondo las características formales de la obra del pintor. Estudia la fuerza que irradian cada uno de los signos que pueblan el espacio figurativo, una dimensión sin tiempo ni lugar, donde ritmo y geometría parecen gobernados gracias al uso estructural del color. El espacio Olivetti, podría considerarse como la traducción a diversos episodios arquitectónicos de las invenciones de Klee.

La fuente de que bebe Scarpa para diseñar el terrazo a la veneciana resulta claramente reconocible. Se trata del lienzo titulado *Emacht*, que ocupaba un lugar primordial en la exposición del 48. En el pavimento del negocio Olivetti percibimos el salto de escala de la composición de puntos y líneas ideada por el pintor suizo sin que pierda en absoluto su intensidad.



171 Biblioteca laurenziana. (d.a) 2002



172 Olivetti. Formas de agua. (d.a.) 2004



173 "Acqua alta"

“Una pincelada de color se convierte en una tesela de mosaico, mientras las líneas que cortan el espacio figurativo se transforman en los objetos que pueblan el espacio arquitectónico”,³⁵³ explica Orietta Lanzarini.

Como si de sus *murrine* se tratase, piezas que representan en su textura el movimiento paralizado del líquido, Scarpa parece querer trasladar el nivel líquido de la cercana Plaza de San Marcos, frecuentemente inundada durante las *acque alte*. La tienda se eleva así 31 cm. sobre el de la plaza, mostrando su defensa respecto al agua que inunda el exterior.

La consideración del suelo como un fluido, concretamente la cota inferior, aquella apegada al terreno, se reflejará en futuros proyectos de Scarpa, como la zona de acceso de la Querini Stampalia, allí donde desembarca el puente sobre el canal, y el suelo entendido como topografía líquida solidificada a diferentes niveles en la Villa Ottolenghi.

El modo de concebir lo sólido desde lo líquido, hace del espacio generado por la relación de los niveles que conforman su espesor lo que Antón Capitel ha dado en denominar “*espejismo acuático*”,³⁵⁴ o la evocación del agua en espacios en que no se encuentra presente. Capitel lo muestra en los edificios sobre *pilotis* que Le Corbusier realizó y que parecen desarrollarse sobre planos horizontales abstractos, como de agua.

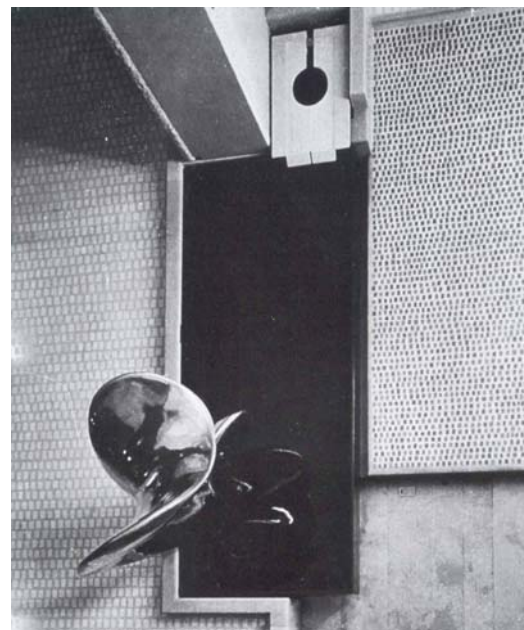
El espacio Olivetti también posee en el agua su principal metáfora para construir un espejismo real.

Aún hay lugar para que otro acontecimiento nos asombre. Se trata del modo como aparece físicamente el líquido.

El agua será el preciado elemento del que se sirve Scarpa para construir una joya misteriosa en el lugar en que confluyen las miradas, junto al acceso y

³⁵³ LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L' architetto e le arti*. Marsilio Ed. Venezia. 2003. Págs. 40-42

³⁵⁴ CAPITEL, Antón. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Ediciones Tanais. Madrid. 2005. Pág. 79



174 Pavimento 1957-58



175 *Emacht*. 1932
Paul Klee

perfectamente visible desde el exterior. Se trata de una pieza en que el líquido relaciona varios elementos entre sí y a su vez a estos con el espacio circundante

El agua brota escondida, observamos que Scarpa, si bien muestra su nacimiento, propone un agua quieta, mostrada mediante una pieza de piedra, que la señala como si de un recipiente se tratase, una suerte de pozo (fig.176). Un marco de Istria señala impertérrito el líquido sin llegar a tocarlo y muestra el nacimiento del reflejo que se construirá a continuación.

Scarpa realiza una pieza móvil que delata su función de máscara. Debía mostrar a través de su apertura circular la vibración del agua y su sonido. El recipiente de latón que oculta, de forma trapezoidal y fondo inclinado, presenta pendiente contraria a la dirección del agua. De este modo, la vibración quedaría contenida en su parte profunda, ofreciéndose quieta a la losa de mármol negro de Bélgica en que desemboca y a la que, calmada, se ciñe.

Para construir el reflejo, Scarpa sitúa una escultura orgánica de Alberto Viani. *El Desnudo*, realizada en 1955, posa sus curvas doradas sobre el nítido espejo en que el mármol parece transformarse.

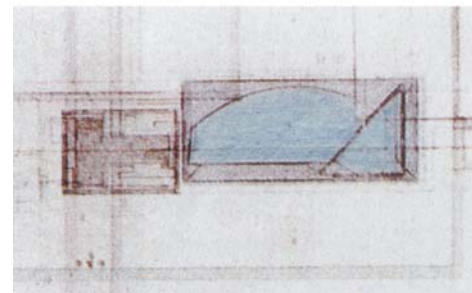
“(…) Se realizará en bronce natural y se pulirá como un coche. El arquitecto Scarpa la ha imaginado sobre una base de mármol negro de Bélgica en una pila. El agua llegará a cubrir toda la superficie de la pieza y así, la escultura se repetirá reflejándose (te he hecho un dibujo esperando haberte explicado este montaje tan refinado, yo todavía no me imagino si la escultura estará bien o resultará otra cosa). Me fío del ingenio de Scarpa”,³⁵⁵ explica el mismo Viani.

“Scarpa ha situado la escultura de Viani en un espacio que es totalmente suyo, de arriba a abajo, la ha situado sobre un espejo de agua y mármol negro con la que obtiene otra dimensión de profundidad (por su sección, su vaciado oblicuo en forma de arco, su elaboración perfecta, “egipcia”, representa un episodio formidable), y mientras daba a la escultura un basamento extraordinariamente vivificante, como no hay parangón en ninguna otra

³⁵⁵ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág.30



176 Manar oculto.
Funcionamiento (f.a.) 2004



177 Piedra, agua, reflejo.
Boceto. Fragmento. CS

escultura moderna, la colocaba en el punto visual más estratégico, inevitable, en el punto de convergencia de todas las visuales externas e internas, laterales y verticales.

Aislando la condición visual del interior (este es el motivo de la adopción del agua: para que se deba girar alrededor), prescribiendo el recorrido obligado según el desarrollo formal de la escultura, esta se impone al espectador, en un lugar donde no se puede más que circular, circulando, la escultura domina todo el ambiente externo, incluso el de la arquitectura scarpiana, pórtico, plaza, placeta lateral”,³⁵⁶ apunta Carlo Raghianti, miembro del comité de dirección de la revista Zodiac, demostrando que, desde luego, Viani podía fiarse del arquitecto. Scarpa realizó un autentico homenaje a su amigo escultor.

La tensión del espacio converge en la escultura y aún más si cabe en su orgánico reflejo. Es una “forma que captura espacio, sin sustraerlo”,³⁵⁷ explica Pierconti, relacionándolo con el concepto de *madori* existente en la cultura japonesa, que tanto influyó al maestro. La pieza de piedra se vacía siguiendo la geometría precisa de un plano inclinado con un corte curvo en uno de sus bordes (fig. 177). Scarpa dota así de profundidad al agua, la pieza negra posee espesor, que será por tanto morada del reflejo de la escultura. Scarpa había dibujado este mundo sumergido en una perspectiva de su interior realizada durante el proyecto (fig. 178).

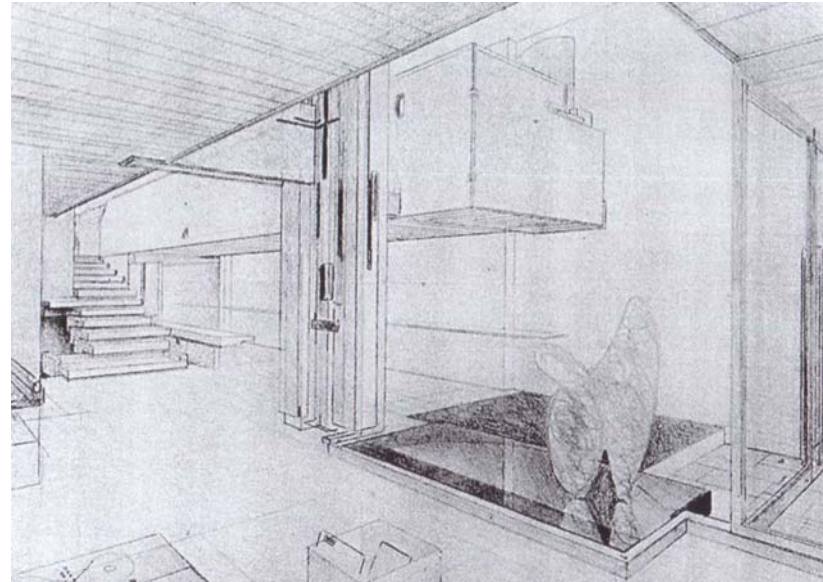
La creación de esta profundidad acompañada por el reflejo, demuestra el interés por los valores del agua quieta. De hecho, en un principio, la pieza por la que brota no existía y se incluyó avanzado el proyecto.

Se trata por tanto de un instrumento de reflejos que captura nuestra atención, construido como encuentro de geometrías para hacer del agua elemento generador de ilusiones.

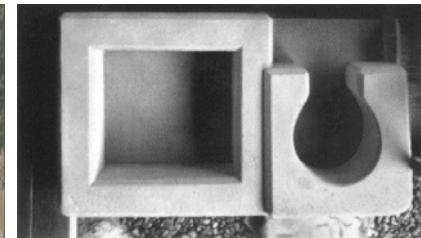
³⁵⁶ Op. Cit. Pág.30

³⁵⁷ PIERCONTI, J.K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone. Strumenti ed elementi di una riflessione*. Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia.

Dipartimento di Storia dell'Architettura. Tutor: Francesco Dal Co. Pág. 38



178 Piedra. Reflejo. Lápiz sobre papel. Fragmento. CS



180 Fuego y agua. *Shokintei*. Villa Katsura

179 Fuente del bebedero. Luís Barragán. Las Arboledas. México D.F. 1959

La calma del agua que refleja la escultura de Viani nos hace recordar la *Fuente del Bebedero* del arquitecto Luís Barragán, realizada en el fraccionamiento de Las Arboledas, en el Estado de México en 1959 (fig.179). Barragán construye un elemento fundamental en la composición de planos, luz y sombra. Gracias al agua, esta pieza captura la luz del entorno, atrapa el espacio, condensa sus energías. Barragán, para explicar la razón creativa de sus espacios, recurre a sus recuerdos en que se presenta el líquido. Recuerdos de una arquitectura espontánea, creada sin la necesidad de arquitectos. “*En la vigilia y en el sueño me acompañado a lo largo de mi vida el dulce recuerdo de fuentes maravillosas; las que marcaron mi niñez; los derramaderos de aguas sobrantes de las presas, los aljibes de las haciendas, los brocales de los pozos en los patios, las acequias por donde corre alegremente el agua, los pequeños manantiales que reflejan las copas de los árboles milenarios y los viejos acueductos, que desde lejanos horizontes traen presurosos el agua a las haciendas con el estruendo de una catarata*”,³⁵⁸ explica en su discurso de aceptación del Premio Pritzker.

Barragán busca en estos lugares de agua, la magia que trasladar a sus proyectos. La *Fuente del Bebedero* es tan sólo un abrevadero para caballos construido a modo de muro horizontal de reflejos, una pieza que parece ser de agua sólida. En ella se mira el paisaje, lo captura. El agua, condensando el paisaje, otorga la cuarta dimensión al espacio.

El arquitecto japonés Fumihiko Maki relaciona el encuentro de las diversas formas puras utilizadas por Scarpa, con el *Shokintei* ubicado en los jardines de la Villa Katsura en Kyoto, en que se produce un encuentro de formas y contrarios.³⁵⁹ Agua y fuego, que comparten momentos de privilegio durante la

³⁵⁸ *Discurso de aceptación del Premio Pritzker. 1980*

BARRAGÁN, Luís. *Escritos y Conversaciones*.

El Croquis Editorial. El Escorial 2000. Pág. 60

³⁵⁹ SCARPA, Carlo. *Revista A+U*. Tokio. 1985. Pág. 207

ceremonia del té, se presentan juntos en la *misuya*³⁶⁰. La pila de agua y el hogar para el hervido usan, según propone Okakura en el *Libro del Té*³⁶¹ marcadas y opuestas geometrías para configurar un lugar de especial importancia. De la pieza para albergar agua y fuego en la casa del té, fotografiada por Scarpa durante su visita a la Villa, (fig.142) se desprende el resto del espacio. Ubicada con precisión en el suelo, buscando su relación con el movimiento de las personas, de ella “brota” el espacio que la circunda, podríamos decir que condensa las energías en él contenidas.

En el espacio Olivetti, el agua es usada por Scarpa como metáfora de la ciudad pero también como materia que da vida a los elementos descritos. Su esencia es la que propone la forma de las piezas que física o conceptualmente construye. El *professore* se sirve así del agua como **ilusión** para emocionar, y las formas de este espacio, quizás un jardín de piedra y agua, se generan gracias a su “condición inspiradora”.

³⁶⁰ *Misuya: Antecámara donde se preparan los utensilios necesarios para el servicio de té antes de llevarlos a la sala.*

OKAKURA, Kazuko. *El libro del té*. Miraguano Ediciones. Madrid. 2001. Pág. 63

³⁶¹ “*En la sala de té el miedo a la repetición está presente siempre (...) Cuando el té se sirve en una tetera redonda, la marmita donde hierve el agua será angulada.*”

OKAKURA, Kazuko. *El libro del té*. Miraguano Ediciones. Madrid. 2001. Pág. 79

- **“El sentido del color y el dominio de las aguas”. Turín**
Palazzo del Lavoro. Pabellón del Veneto en la exposición Italia 61

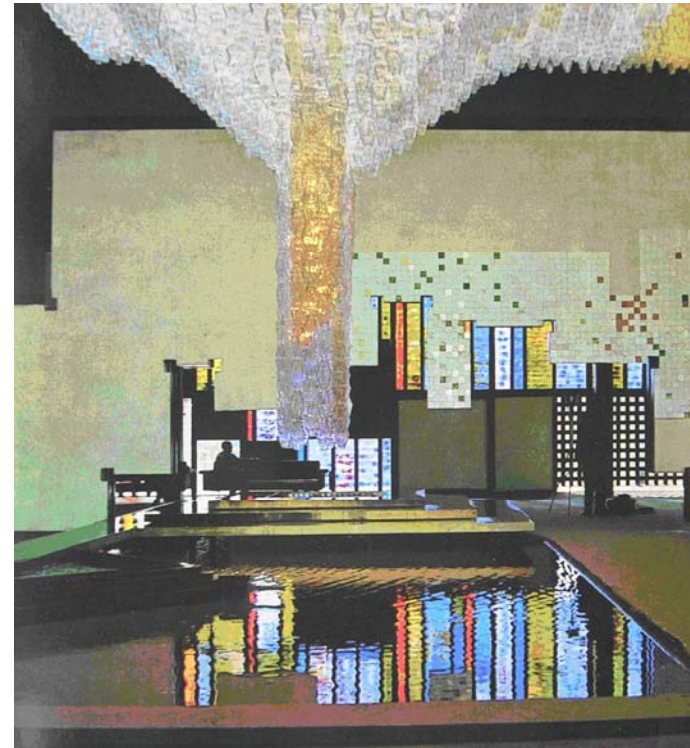
“En aquellas islas, se encontraron una naturaleza privada de plasticidad, sin montes ni árboles, solo agua y aire: elementos puros, inmatriciales, de color. Y la forma de esta ciudad, toda construida por el hombre, comienza del mismo terreno en que se asienta, la soñaron florecer de agua y aire (...).”³⁶²

Sergio Bettini

En Turín, para la muestra de las regiones de 1961, Scarpa recibió como encargo realizar un espacio que representase Venecia, o mejor dicho su espíritu. Debía trasladar al visitante la “venecianidad” en su sentido más poético.

Venecia, como hemos visto, es luz natural capturada en la superficie de sus aguas. Como explica Bettini, es sabia estratigrafía de una precisa selección de materiales, colores y sonidos. Scarpa se propuso recrear este ambiente mediante la trasposición de las características naturales de la ciudad y su laguna, y lo hizo con una potencia lírica extraordinaria en forma de jardín interior.

“En nuestro interior llevamos grabada la veneración por los elementos, por el agua, por la luz, por el aire: una profunda veneración por el mundo animal y por el mundo vegetal”³⁶³ afirma Louis Khan en su conferencia titulada “La



181 Lámpara, cielo, reflejos. Turin. 1961

³⁶² BETTINI, Sergio. *Venezia. Nascita di una città*. Neri Pozza Editore. Vicenza 2006. Pág. 59

³⁶³ KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 158

naturaleza de la naturaleza”, precisamente el mismo año en que el *professore* construía el pabellón. Seis años más tarde, lo conocería personalmente. Scarpa, del mismo modo, consultará la naturaleza de su ciudad para descomponerla en elementos y construir una sinfonía de piezas seleccionadas. Los elementos y sus juntas inspirarán la ornamentación y con ella el detalle, la culminación de la adoración a la naturaleza.³⁶⁴

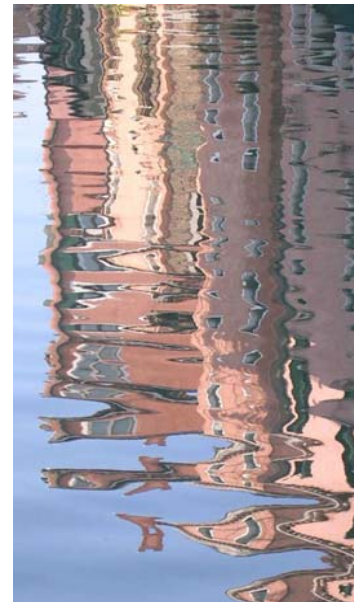
El arquitecto, usará los elementos precisos para construir un recorrido de estímulos poéticos, y utilizará los materiales con la sabiduría del artesano desde su sensibilidad de arquitecto. Para mostrar la atmósfera de Venecia Scarpa se sirve de contados elementos, variables representantes de los principales estímulos que construyen la atmósfera de la ciudad. De un lado el agua, descompuesta en luz y sonidos, nos trasladará la magia de los canales y la laguna. Muestra su “dominio” formal en la ciudad. De otro el cielo y su luz cambiante quedarán capturados en el nuevo espacio creado, mostrando el “sentido del color”.

La exposición se encontraba en el interior de un pabellón de horizonte limitado. Para modificarlo, debía construirse una atmósfera envolvente independiente del contenedor mediante nuevos diafragmas. El arquitecto recorta los paramentos verticales siguiendo leyes propias independientes del contenedor.

Un primer diafragma transforma la luz proveniente del exterior mediante franjas verticales de piezas de vidrios de diferente textura y color y acusada acuosidad. (fig.181 y 182) Se realizan mediante guías de plomo, de marcada verticalidad que atrapan piezas de vidrio soplado de diferente rugosidad y color. La luz, gracias a la textura y descomposición de las piezas, se transforma en vibración paralizada, una suerte de líneas que refractan luz y color. Scarpa, gran conocedor de las artes del vidrio por su experiencia años atrás en la Capellin y la Venini, traslada al vidrio un color que, lejos de la uniformidad, muestra su proceso creativo fluido. Parecen ser por tanto un reflejo acuoso y



182 Vidrieras. Luz acuosa.



183 Canales. Reflejo capturado (f.a.)

³⁶⁴ Adecuación basada en las palabras del poema Louis Khan a la obra de Carlo Scarpa.

vibrante, apenas un recorte de agua de alguno de los canales venecianos (fig.183).

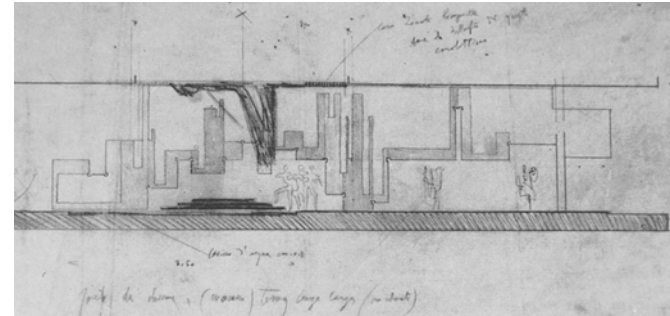
Scarpa pretendía recortar también el techo del pabellón, “*deseando que una porción de cielo abierto, factor de luz y color variables, penetrase en el ambiente y jugase con el estanque de agua situado bajo él*”,³⁶⁵ explica Pier Carlo Santini (fig.184).

En los bocetos del proyecto previos a su desarrollo final, los únicos que se conservan, ya que los primeros croquis de la creación de la obra se han perdido, la relación entre cielo y agua y el modo de crear una atmósfera de luz, están presentes. El espacio interior sería así una suerte de impluvium que no llegó a realizarse por problemas técnicos. Sin embargo Scarpa construyó un nuevo cielo por medio de la luz, rompiendo el techo y espesando el aire.

Diseñó una gran lámpara compuesta de multitud de poliedros de vidrio de Murano de sección hexagonal, que realizó la firma Venini. Debemos recordar que en Venecia, las vidrieras de los huecos de gran cantidad de palacios e iglesias, se realizaban según la superposición de piezas circulares de vidrio, por lo que la visión del exterior quedaba distorsionada, y su luz capturada en aquellos “recortes atmosféricos” (fig.185)

La multiplicación de sus piezas tridimensionales y su tonalidad, “gris cielo de Venecia”, debían hacer que la luz, espesando, quedase paralizada descolgando así sus infinitas gotas sobre el agua (fig.186).

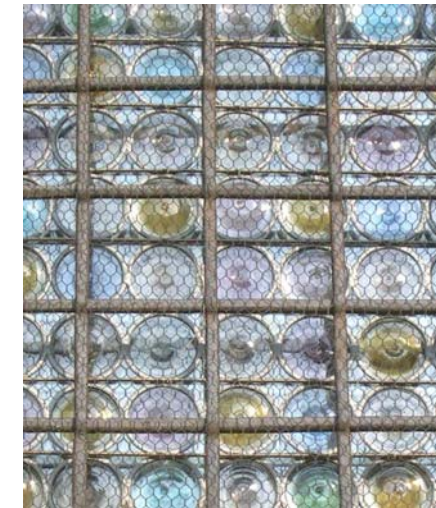
Un segundo diafragma delimita y compartimenta los espacios interiores sin llegar a cerrarlos permitiendo en todo momento que nuestra visión fluya. Flotando, se recorta en el aire siguiendo una pauta generada por un mosaico policromo de Mario de Luigi, artesano colaborador de Scarpa en diversos proyectos, realizado mediante una cuadrícula de pequeñas piezas cuadradas de vidrio opaco blanco que se salpica mediante diversas piezas de color haciendo que vibre.



184 Estudio de la entrada de luz, diafragmas y niveles de agua.
Lápiz sobre papel vegetal. ACS



185 Lámpara de gotas.
Venini & C. 1961



186 Recorte atmosférico.
Capilla de la Dolorosa. Venecia

³⁶⁵ Revista ZODIAC nº 9.

SANTINI, Pier Carlo. *Un'opera disfruta di Carlo Scarpa*. 1962. Pág. 157

“En las telas de vidrio, el color se transforma en luz”,³⁶⁶ afirma Caterina De Luigi. El diafragma, de este modo, se esfuerza por hacerse luminoso, cobrar vida, ser movimiento congelado. Como pretendía De Luigi, es ligero, libre de peso.³⁶⁷ El mosaico, no es otra cosa que luz vibrante sobre los quebrados paramentos de los edificios junto a los canales.

El arquitecto establece una nueva naturaleza y construye una atmósfera de luz gracias al vidrio mediante diferentes formas: Vidriera, mosaico vibrante y lámpara de gotas de luz.

Scarpa recorta también el pavimento, dejando que el agua horizontal lo ocupe. El plano uniforme del pabellón se transforma en varios niveles que capturan diversos tipos de agua. Un lugar de aguas dibujado en el suelo mediante líneas paralelas que ocupa el centro del espacio.

El agua, según observamos en los diferentes croquis, toma forma mediante rectas que van deshilachando un laberinto inicial, situado tras el segundo diafragma hasta configurar un estanque de mayor dimensión bajo la gran lámpara (figs.187 y 188). El agua brota callada. Tres plataformas elevadas, concéntricas de forma cuadrada la contienen prácticamente quieta, el reflejo las hace sólidas. Las paredes de su pieza central, vaciada, muestran una serie de círculos brillantes que al paso del agua debían dejarse mover y por tanto producir un leve tintineo.

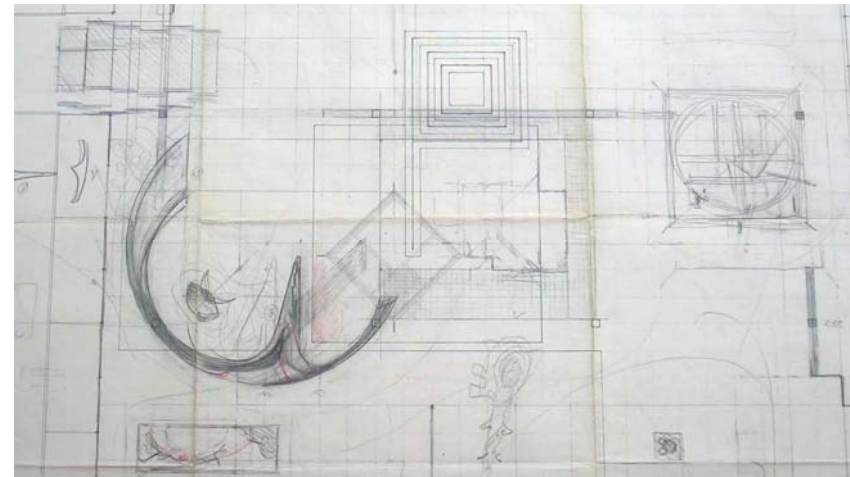
La inferior, prolonga uno de sus lados para hacerla llegar a un estanque girado a 45 grados y bordes escalonados en que el agua, inquieta se muestra en continuo sonar. Su profundidad, en algunos dibujos previos, aparece compartimentada sin llegar a aflorar a la superficie. En cuatro partes en un caso, en otro conteniendo un círculo a su vez subdividido en porciones.

³⁶⁶ *Il Mosaico de Mario De Luigi . Caterina De Luigi Bianchi.*

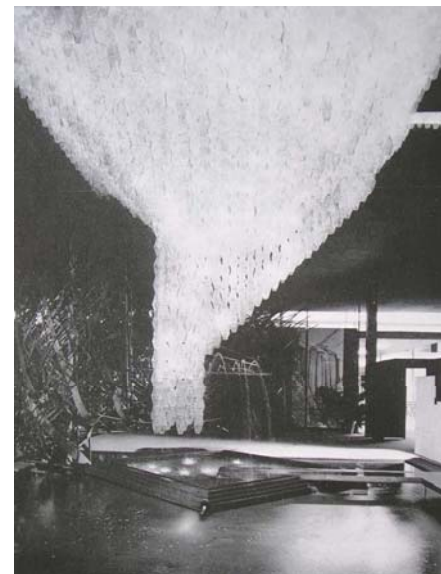
SCARPA, Carlo. Alla Querini Stampalia. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 31

³⁶⁷ *De Luigi, en ocasiones había enunciado su concepto de Mosaico como una liberación de la superficie o pared de su peso.*

Op. Cit. Pág. 34



187 Estudio en planta. Encuentro de geometrías. Lápiz sobre copia. CS. (ACS)



188 Interior del Pabellón.
Luz y agua vibrantes.

Diversos chorros, provenientes de los brazos de un sorprendente elemento construido a modo de diafragma curvo de apariencia natural mediante un entrelazado de unas barras metálicas, convergen en el plano de agua generando un constante golpeteo que inunda el espacio de sonidos. De este estanque, el agua se conduce mediante diversas gárgolas ubicadas en cada una de sus esquinas, hacia una gran lámina de agua cuyo límite es el recorte en el suelo del pabellón.

La gárgola implica control de sonido, continuo y calmado, vibración leve y contrapunto al golpeteo sonoro del que proviene. Se construye así un agua continuamente rizada, que sin romper el reflejo, lo hace vibrar. Sobre ella el gran pedazo de cielo, y en sus aguas el color reflejado de las vidrieras exteriores. El lugar en que las aguas desembocan, final de su ciclo, constituye un elemento que transforma por completo las cualidades atmosféricas del espacio gracias a la convergencia de reflejos y su movimiento.

Será el agua quien se convierta en principal protagonista del espacio. Al presentarse en sucesivos remanso y rizado, puebla de sonidos el ambiente al tiempo que multiplica la luz proveniente de lo alto. Al distribuirla rebotada por paredes y techo, inunda el aire, se hace atmósfera.

El recorrido realizado a través de las aguas del pabellón podría ser así un recorrido por las aguas de Venecia. El pabellón, al igual que la ciudad, propone un recorrido sin solución de continuidad de unos espacios que desembocan en otros. Así son las calles de Venecia, así es su red de aguas.

Quizás el laberinto inicial represente la calma del fluctuante nivel de sus canales, agua prácticamente quieta, levemente dirigida, generadora de reflejos en los que habita la geometría de piedra de la ciudad. Junto a ellos el tintineo de los círculos metálicos apropiándose del agua, haciéndola única, nombrándola, como nombrada es el agua de los canales a su paso por umbrales, barcas, góndolas o escalones.

El intermedio quizás muestre el ajetreo sonoro del gran canal, poblado de estímulos de agua y luz, en donde el líquido es medio por el que hacemos llegar un sinfín de sonidos.

La lámina final muestra un agua atmosférica, de vibración leve, colmada de color y generadora de irisaciones y reflejos que rebotando inundan el ambiente salpicando las paredes. Una luz tantas veces plasmada por los pintores, quizás de la gran superficie de luz y cielo que es la Laguna.

El espacio sería así metáfora de la ciudad que vio nacer a Scarpa. El arquitecto reconstruye gracias a diversas piezas el ambiente de Venecia, y muestra como el elemento que lo gobierna no es otro que el agua. El hombre no hace sino leer su potencial y dotarla de sentido. La exposición de Turín supone una nueva relación de las variables espaciales que configuran la ciudad. El cielo, sus aguas y su luz son atrapadas por Scarpa en una caja mágica similar a cómo la ciudad de Venecia lo ha hecho a lo largo del tiempo gracias a la mano de hombre y naturaleza.

•

Observando con detenimiento las diferentes piezas, advertimos su relación con la cultura visual del arquitecto y las diversas influencias recibidas, principalmente de los maestros de la Bauhaus Paul Klee y Josef Albers.

Hacia trece años que Scarpa había realizado el montaje de la exposición sobre Paul Klee para la Bienal, por lo que el arquitecto era un gran conocedor de la obra del pintor suizo. Su influencia queda patente en el modo de tratar el espacio. La Venecia que Scarpa nos muestra presenta diversos paralelismos con el modo de entender la realidad de Klee.

En su libro *Bases para la estructuración del arte*, Klee analiza las energías que pueblan el planeta y estudia el modo como representarlas y trasladarlas al papel de un modo abstracto. El pintor estudia los movimientos orgánicos, la circulación de los fluidos por la tierra, los remolinos de aire y agua y la interacción del hombre y su creación con su entorno, como el movimiento de los barcos en el agua o la rueda hidráulica. Incluso llega a investigar la relación

directa del hombre en contacto con los fluidos, como los golpes dados por un nadador en el agua o la circulación de la sangre en nuestro interior.³⁶⁸

Klee observa las leyes que rigen la realidad que percibimos. Para ello establece su estructura basada en la repetición de unidades siguiendo direcciones y ritmos determinados. Mediante líneas, flechas o números, genera equilibrios de fuerzas que pueblan las diferentes dimensiones del espacio.

En su dibujo *remolinos y exclusas* (fig.189), realizado dejando simplemente deslizar la pluma por el papel, representa un líquido mediante líneas de ondulación variable. Su fluir, representado por la vibración de las ondas, depende de aquello que encuentra a su paso. Las exclusas, líneas que tienden a la recta, recogen la energía de las aguas, la dirigen y a su vez reciben su fuerza deformándose. El equilibrio de fuerzas queda así representado por la descomposición de las variables que las generan, y toman la forma de líneas.

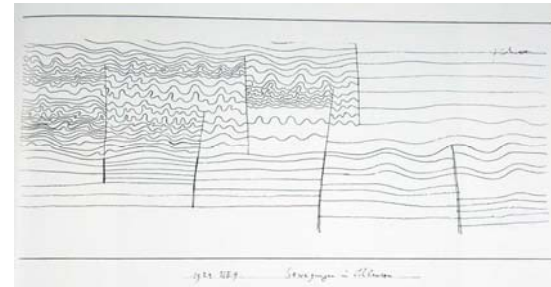
En 1927 el pintor suizo había realizado una serie de dibujos a pluma en que se representaban diversas ciudades y paisajes mediante líneas y vectores. De entre ellos destaca la sorprendente e imaginaria ciudad de *Beride o villa del agua* (fig.190).

La ciudad es invención suya, pero recuerda en numerosos aspectos a la ciudad de Venecia. Klee realiza un fondo de líneas paralelas para representar la base de agua sobre la que se asienta la ciudad. Se trata de un entramado que teje las diferentes formas que configuran el espacio. Klee, en la lección del 23 de octubre de 1923 en la Bauhaus de Weimar, partió de una red como modelo para mostrar la posible articulación de los elementos de un cuadro, y la comparó con la técnica de elaboración de las telas, sus nudos y su tejido.³⁶⁹

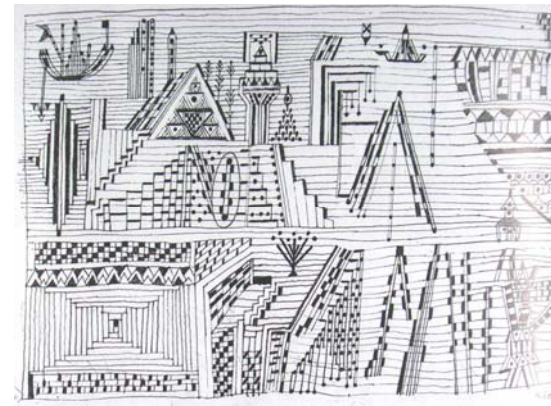
Esta relación entre tejido y pintura queda patente en *Beride*. Como si se tratase de uno de los celebres encajes, que desde el siglo XVI realizaban las

³⁶⁸ KLEE, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Ediciones Coyoacán. México D.F. 1995. Págs 31 a 51

³⁶⁹ *Da Venezia a Beride. Sulla morfogenesi geometrica e ornamentale nell'arte di Paul Klee, con particolare riguardo all'architettura di Carlo Scarpa*. Osamu Okuda A.A.V.V. Studi su Carlo Scarpa 2000-2002. Ed. Regione del Veneto y Marsilio. Venezia. 2004. Pág.180.



189 *Remolinos y exclusas*. 1929
Paul Klee
Pluma sobre papel. 11 x 30 cm.
Colección particular.



190 *Beride. Ciudad de Agua*.
Paul Klee. 1927
Pluma sobre papel Ingres.
16,3 x 22,1 cm.
Fundación Paul Klee. Berna.



191 *Fuego al atardecer*. Paul Klee. 1929
Óleo sobre tabla. 37 x 36 cm.
Museum of Modern Art. New York

bordadoras de Venecia y Burano, Klee hace vibrar el espacio gracias a los nudos que atan las líneas que lo delimitan y al movimiento y la dimensión generada por el número y dirección de éstas.

Unos años más tarde, tras el viaje a Egipto realizado en diciembre de 1929, realizó diversas pinturas en que muestra paisajes mediante el encuentro de líneas verticales y horizontales en proporción matemática que crean franjas. Una vibración resultado de la abstracción de la atmósfera que crean. *Fuego al atardecer*, (fig.191) representa uno de los fantásticos crepúsculos que Klee debió vivir en Egipto. La precisión de la recta y la sucesiva subdivisión de los rectángulos de estudiada proporción, fractura las variables que componen la realidad que percibimos, difractan sus líneas de fuerza, pautan el aire y la muestran como mosaico de colores imbricados.

Klee probó numerosas técnicas y modos de representación, a lo largo de su vida, y tuvo gran interés por el uso del color y la luz. *"Dejo ahora el trabajo. Me he compenetrado del ambiente de una manera tan suave, que, sin esforzarme, me siento cada vez más seguro. El color me domina. No necesito ir en busca de él. Me posee, lo sé bien. He aquí el sentido de este momento feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor"*,³⁷⁰ escribió Paul Klee en su Diario, el jueves 16 de abril de 1914, en Kairuan. Acababa de cumplir treinta y cuatro años, hacía una década de su entrada formal en el mundo del arte, pero no se sabía ni se sentía pintor, a pesar de haberse lanzado a este oficio, de manera sistemática, desde 1907; el sol africano terminará, en la ardiente primavera del 14, por convertirlo en lo que ansiaba ser.

Klee concedía gran importancia a su relación con la materia y el modo de descubrir y hacer perceptibles leyes universales en sus lienzos. *"El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible"*,³⁷¹ explicaba en un artículo al poco tiempo de entrar en la Bauhaus. Klee, asimismo, recordaba como a los nueve

³⁷⁰ Paul Klee el pintor de la realidad invisible.

Jorge Glusberg. Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires
www.artuniversal.com

³⁷¹ KLEE, Paul. A cargo de Susana Partsch. Editorial Taschen. Colonia 2007. Pág. 16

años, había repasado en el restaurante de su tío las vetas del tablero de una mesa de mármol hasta reconocer figuras en ellas.

Así obra Scarpa, estudiando las variables que componen la realidad veneciana. Ordenando los espacios según una estudiada geometría ortogonal, paralizando la luz según un tejido de piezas de vidrio, atrapando el agua y los reflejos en la dimensión creada a partir de las líneas concéntricas que producen los niveles líquidos, y construyendo el reflejo según un damero de vidrios de color difractados. En definitiva, encontrando las vetas por las que la ciudad de Venecia canaliza la energía.

Estas serán asimismo las pautas seguidas por Joseph Albers.

En el verano de 1923, Albers se hizo cargo del taller de pintura en vidrio de la Bauhaus sucediendo así al pintor suizo, anterior director artístico. Allí continuará sus estudios sobre las diferentes densidades del vidrio, su luminosidad, tono y grado de transparencia, ya comenzados años antes de su incorporación.

Las primeras obras de Albers en vidrio y los cuadros del Paul Klee del primer periodo de la Bauhaus muestran tales semejanzas que es imposible resolver cual influyó en el otro o si se trató de un intercambio mutuo.

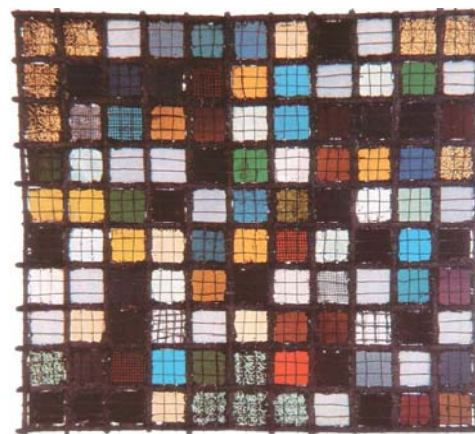
Los primeros frutos de la obsesión temprana de Albers por la composición en vidrio pertenecen a la tradición de la vidriera medieval y estaban realizados mediante fragmentos de vidrio de diversas formas, tamaños y densidades, que actúan como áreas de color cuidadosamente articuladas sobre el negro de los marcos metálicos (fig.192). Albers desarrolló una nueva técnica. Recurrió al vidrio fusionado con una fina película de vidrio de color. En lugar de usar ácido para tratar su superficie, utilizaba arena a presión, lo que le permitía obtener contornos más definidos de lo que podría haber conseguido mediante otros tratamientos químicos. Albers, en la Bauhaus, inventó nuevas formas de trabajar el vidrio. *"Inventó una técnica para tratar con chorro de arena capas de vidrio que estaban fusionadas (...) Comenzaba con una lámina de vidrio opaco de color blanco lechoso, recubierto con una capa del espesor de un*

caballo de cristal de otro color: rojo, amarillo, negro, azul o gris (...) Encima de este, Albers colocaba una plantilla, luego aplicaba el chorro de arena para eliminar las partes que la plantilla dejaba expuestas (...) normalmente añadía otro color con pintura y finalmente cocía la pieza en un horno para fijar la pintura”, explica Nicholas Fox Weber. “Albers consigue una luz de calidad notable (...) Es una luz reflejada por una superficie opaca que produce la ilusión de ser luz que brilla a través de un medio traslúcido. Pensamos que la fuente principal de luz se encuentra detrás del objeto, mientras que en realidad proviene del lado en que nos encontramos”,³⁷² prosigue Weber.

Albers no sólo se centra en materia y textura, sino que da gran importancia a la modulación del espacio gracias a la geometría y al color. Crearía auténticos “climas de color” gracias a sus estudiadas geometrías pautadas que, al igual que Klee, tratan de capturar las líneas de fuerza de las atmósferas que quería representar.

Durante un viaje a Biarritz en 1929, coincidente en el tiempo con el del pintor suizo a Egipto, realiza numerosas fotografías de los elementos naturales que capturan su atención. Albers, como podemos observar, queda fascinado por el dibujo del viento en la arena, el ritmo de las olas rompiendo en la playa, o por la vibración generada por el discurrir del agua durante el movimiento de las mareas (figs.193 y 194).

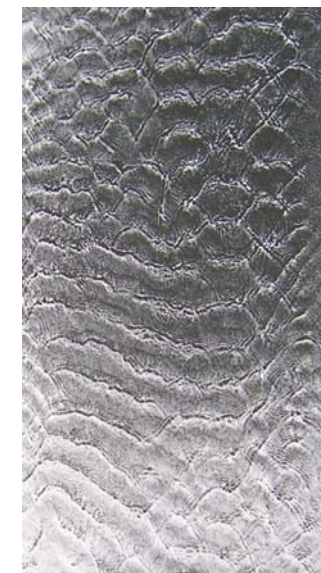
En 1931, trasladando las impresiones capturadas en su viaje al sur de Francia, realizó la pintura sobre vidrio tratado con chorro de arena denominada *En agua* (fig.195). En ella convergen tanto la innovación material del artista como la representación abstracta del movimiento del líquido. Se trata de la yuxtaposición de tonos y líneas horizontales rectas con líneas curvas que hacen que las primeras difracten generando así la vibración acuosa del plano. Sin embargo, “No era una abstracción derivada de una experiencia en la naturaleza. Su nombre se eligió, después de que la composición estuviese



192 *Grid Mounted*. 1921
Josef Albers.
The Josef Albers Foundation



193 *Biarritz*. 1929. Josef Albers.



194 *Pequeñas olas*. 1929.
Josef Albers. 22,7 x 14,5 cm.

³⁷² ALBERS, Josef. *Vidrio, color y luz*.

IVAM Centre Julio González. Valencia 1995. Págs. 19 y 20

finalizada, porque me recuerda el movimiento de las plantas acuáticas”,³⁷³ explica Albers.

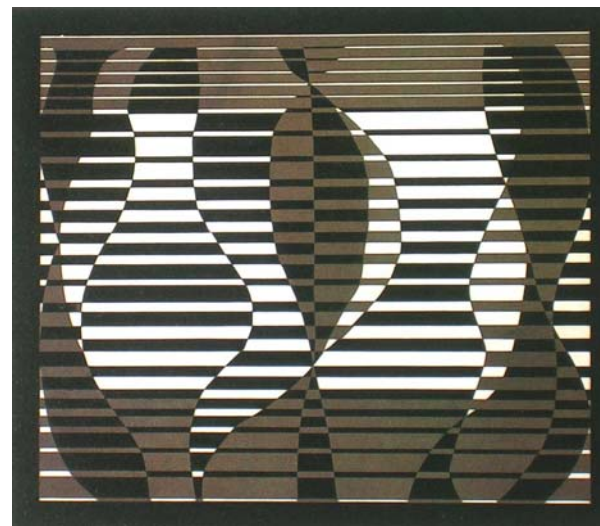
De este modo, entendemos el carácter de sus obras no era estrictamente científico, se dejaba llevar, deambular por sus impresiones y sensaciones acumuladas durante sucesivas experiencias y viajes, para más tarde sacarlas a la luz. Hablando con un alumno, preguntándole acerca de la composición que se encontraba realizando, y tras no obtener respuesta de éste, Albers reunió al resto de la clase y dijo: *“Le he preguntado que estaba pintando, y él se niega a contestarme. Por última vez voy a preguntarle, ¿Que está usted pintando? ¡Venecia!, contestó el alumno. ¡Eso es lo que pensaba!, concluyó Albers y se fue de la habitación”.*³⁷⁴

La relación de Albers con el material, su extremado conocimiento del vidrio, su modo de entender la creación como si de una aventura, no exenta de cierto juego, se tratase y su uso de la precisa geometría para apoyar sus composiciones, hacen que no dudemos en la influencia que tuvo en la arquitectura de Scarpa y su modo de modelar los materiales.

Los vidrios, la vibración acuosa que proponen, el modo de infundir vida a la malla regular que captura la luz, y el uso del color en el Pabellón de la Exposición de Turín de Scarpa, plantean la misma preocupación por la creación de una atmósfera que envuelve al espectador.

Desde el conocimiento exacto de los materiales, desde la artesanía, llega Albers al arte por la emoción. Así hará Scarpa.

•



195 *En agua*. 1931. Josef Albers.

Vidrio con chorro de arena. Josef Albers Museum. Bottrop

³⁷³ A.A.V.V. *Josef Albers: To open eyes*. Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz. Ed. Phaidon. Londres. 2006. Pág. 247

³⁷⁴ Op. Cit. Pág. 247

Existen diversos lugares de atmósfera envolvente gracias a la luz y al agua que podríamos considerar precedentes del espacio realizado por Scarpa. Nos referimos a los espacios que la cultura árabe, tan admirada por el arquitecto, nos ha dejado a lo largo de siglos, y que encontramos en lugares tan distantes como la Alhambra de Granada o el Palacio de Topkapi de Estambul.

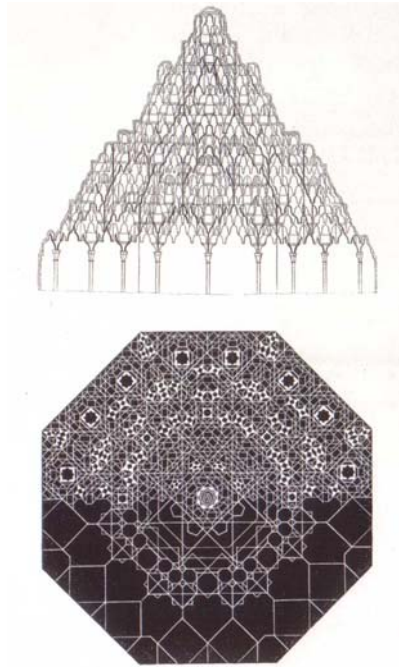
Las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes del Patio de los Leones deben en gran parte su magia al agua, su reflejo y a su vibración producida por los surtidores. El líquido multiplica la luz, que inunda los paramentos de palabras y los techos de mocárabes (fig.196). La luz, gracias al agua, nos envuelve.

La decoración geométrica de paredes y techos, una constante en la arquitectura árabe, proporciona, en palabras de Oleg Grabar, “*lo que podrían llamarse ilusiones, es decir, impresiones y efectos distintos de los medios arquitectónicos y decorativos empleados para crearlos*”.³⁷⁵ La Alhambra es una sucesión de elementos concebidos para ser contemplados aisladamente, en su modo de relacionarse, buscando emocionar, se genera la ilusión.

La luz, que multiplicada y rebotada recorre el aire de las salas, encuentra acogida en el reiterado juego de mocárabes, frecuentemente llamados también estalactitas o panales. Para acentuar el juego de luz, se emplean azulejos en diferentes lugares que contribuyen con su vibración y color a generar la ilusión de un mundo soñado. De este modo, la luz descompone el espacio, generando la envolvente atmósfera buscada.

En el Baño Real de la Alhambra (fig.197), edificado por el sultán Yusuf I en el siglo XIV, como baño privado del palacio, al igual que ocurría en la mayoría de los baños árabes, la luz, conformada por las pequeñas aperturas estrelladas, se adhería al vapor de agua en suspensión inundando el espacio. Las minúsculas gotas de este construían los haces de luz y facilitaban su reflexión hacia el resto del espacio, y el tiempo, gracias al agua quedaba modificado, detenido. El poeta Ibn al-Yayyab había compuesto un poema que debía haberse colocado

³⁷⁵ GRABAR, Oleg. *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*. Pág. 124. Traducción de Antonio Almagro Cárdenas. Alianza forma. Editorial. Madrid 1980. Pág. 185



196 Cúpula de mocárabes. 1834
Sala de Dos Hermanas. La Alhambra
Grabado sobre acero en O. Jones y J. Goury



197 Lluvia de luz
Baños de la Alhambra (f.a.)

junto a su puerta, en él se evoca la dulce atmósfera envolvente creada por fuego y agua en que apenas existe la gravedad.³⁷⁶

En la arquitectura islámica, la decoración no se limita a recubrir superficies; contribuye además a transformar el espacio. El espacio lo define la superficie y, como esta está articulada por la decoración, hay una íntima conexión en la arquitectura islámica entre espacio y decoración.

Para Owen Jones, “*La Alhambra está en la cima de la perfección del arte hispano musulmán*”³⁷⁷, no pudiendo encontrarse otra obra tan adecuada para ilustrar la *Gramática del Ornamento*, propuesta a mediados del XIX. En ella, Jones muestra la íntima relación entre la idea constructiva y cada detalle de la ornamentación de la superficie.

•

La íntima relación entre la envolvente construida por Scarpa en el pabellón, el material utilizado y su geometría, nos permiten entender el espacio ligado a la tradición, cercano a su amado oriente. Scarpa obrará haciendo que cada elemento esté vivo en el espacio. Su vibración continua la pone la luz gracias al agua. Luz que, como veíamos, penetra en el pabellón por una gran lámpara de

³⁷⁶ “*Entra, en nombre de Dios, en la mejor de las casas, / lugar de la pureza, lugar de reflexión. / Son los baños de la Casa Real que han hecho / con cuidado grandes inteligencias. / En ellos el fuego tiene dulce calor / y el agua, fuentes que manan. / En ellos se cubren los deseos, / pues te bastan los dos contrarios: el agua y el fuego. / Los vestidos se quitan aquí alegremente / y el primero de ellos es el de la gravedad. / Alá ha ennoblecido este lugar por medio de su / señor, cuyas obras brillan como el sol d epleno día. / ¡Quién como nuestro señor el sultán Abú I-Hayyay! / ¡Continúe su reinado con tal alto fuego!*” (Ibn al-Yayyab)

RUBIERA, María Jesús La Arquitectura en la Literatura Árabe. Editora Nacional. Madrid. 1981. Pág. 103

³⁷⁷ GALERA ANDREU, Pedro. *La imagen romántica de la Alhambra*. Ediciones El Viso. Madrid. 1992. Pág. 180

cielo, como si se tratase de una cúpula invertida de gotas sólidas o mocárabes, luz que se filtra mediante vidrios de color que buscan ser reflejo en el agua, y que se adhiere a las paredes gracias a su vibrante ritmo de colores cerámicos.

Las variables que construyen el espacio se descomponen para envolvernos. La luz, el tiempo, los colores, los límites de las cosas aparecen multiplicados formando pequeñas piezas que agrupándose forman un todo.

Somos así capaces de viajar a los lugares de agua de Venecia desde un interior en Turín gracias a la descomposición de las variables espaciales y materiales que Venecia nos brinda.

Verificamos así el punto de partida en que hablábamos de Scarpa como creador de espacios para hacernos comprender la naturaleza y los lugares a que pertenece. Scarpa, para realizar un espacio efímero utiliza la misma intensidad que si de uno permanente se tratase. Quizás, trasladando la esencia de Venecia, lo que consigue sea capturar el imperecedero espíritu de la buena arquitectura.

- ***Umbral de piedra y agua***

En Venecia, el paso de lo sólido a lo líquido se produce gracias al nivel establecido por la piedra. Su modo de tallarse o desgastarse, gradúa la transición, es su umbral.

El fenómeno del *acqua alta* ofrece espesor a este umbral y el tiempo, pasa a formar parte de él, enriqueciendo así su diversidad formal.

Estudiaremos a continuación dos proyectos que contienen sendas piezas de agua. Construidas en piedra, basan en el nivel y la profundidad su metáfora de la ciudad como umbral de piedra como transición hacia el líquido.

- **Casa estudio Scatturin.**

Durante la segunda mitad de los años 50, Scarpa, cuyo título de estudios no le permitía inscribirse como arquitecto, tuvo diversos juicios por supuesto abuso de la profesión. El abogado encargado de su defensa, Luigi Scatturin, entabló amistad con el arquitecto y le encargó la reforma de la última planta de un palacio del XVIII, un piso de unos 250 metros cuadrados originalmente destinado al uso del servicio de la residencia nobiliaria. En él, debían convivir la residencia del abogado y su familia, con un pequeño despacho profesional.³⁷⁸

En 1962, Scarpa desarrolla un proyecto muy cuidadoso, en que las unidades espaciales presentan en techos, paredes y suelos, tratamientos superficiales diversos, estudiados según su grado de reflexión, textura y color. Estudia asimismo los huecos exteriores, transformando en auténticos cuadros las vistas de los aleros y cubiertas cercanos.

Cada uno de los espacios se relaciona con el sucesivo mediante el preciso diseño de los diafragmas. Scarpa desarrolla un variado repertorio de modos de

³⁷⁸ SCARPA, Carlo. *Atlante delle architetture*. Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio. Regione del Veneto. Marsilio. Venezia. 2006. Pág. 174



198 y 199 *Umbral de agua. Respiración de los canales*
Inmueble en Calle degli Avocatti. Venecia (f.a.). 2007

acceder, adentrarse, pasar de un espacio a otro. La junta, encuentro entre lo fijo y lo móvil, condensa así el movimiento que se produce a través de los espacios. Para Scarpa, la apertura de un diafragma supone algo más que su simple resolución, significa “*el secreto de un encaje inaparente, que se rompe y recompone con la magia de un apoyo*”,³⁷⁹ afirma Marta Mazza.

Paneles prácticamente ocultos, camuflados en la pared y sin muestras de su posible función, puertas a modo de cuadros de materiales diversos que contrastan con el resto del paramento, o dobles puertas que juegan a esconder el umbral, son algunos de los ejemplos de las piezas que el arquitecto encuentra para condensar el espacio, su nexos de unión, como veíamos, junta, gozne, charnela o bisagra.

En el extremo del espacio central, junto a la zona de estar y biblioteca se encuentra el comedor. Junto a un hueco de ventana, lo que parecía ser otro de los sorprendentes diafragmas, el arquitecto diseña una exquisita pieza de agua.

A requerimiento del abogado, Scarpa debía introducir el sonido del agua en la estancia.³⁸⁰ En la última planta del edificio, el espacio mira al cielo, y la relación con el agua de los canales prácticamente no existe. Es en la planta baja del palacio donde percibimos su movimiento a modo de cíclico respirar (figs.198 y 199).

La puerta de agua permite la entrada del líquido en el vestíbulo de acceso, un borde de Istria construye un vacío que acoge el agua en su pleamar, permitiendo así la entrada al sonido del agua y a la luz rebotada. Las estancias del abogado parecen acoger del mismo modo, otro umbral de agua.

Recogida por un muro curvo que construye su límite, una piedra ofrece su vaciado al agua. Su borde, asimétrico, adopta la forma fluida del muro al que

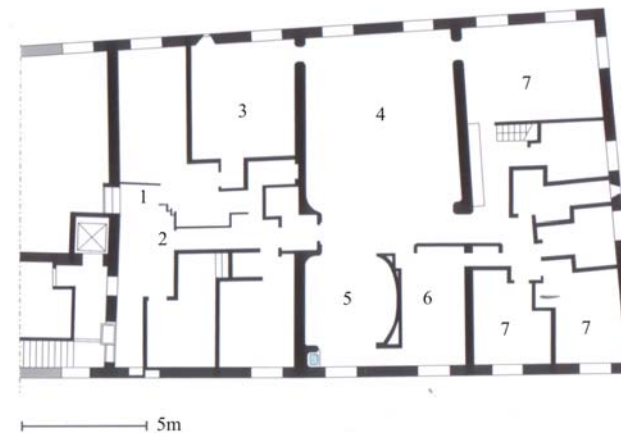
³⁷⁹ *Idea, progetto, realizzazione: nove note su Carlo Scarpa alla Querini Stampalia.* Marta Mazza

SCARPA, Carlo. *Alla Querini Stampalia.* Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 41

³⁸⁰ *Testimonio obtenido en conversación con el abogado Luigi Scatturin en su casa. Calle degli avvocati. Venecia. Marzo de 2007.*



200' *Lugar de agua.* Comedor Venecia (f.a.). 2007



200 Casa Scatturin: 1. Acceso oficinas 2. Acceso Vivienda

3. Despacho 4. Sala de estar 5. Comedor 6. Cocina 7. Dormitorio

parece empujar. Se abre así hacia la estancia comedor a la que muestra su contenido (fig.200 y 200').

Su interior vaciado, presenta diversas huellas definidas por el nivel de agua. De este modo, las profundidades, refuerzan el carácter variable del nivel horizontal y hacen que la transparencia del líquido adquiera mayor relevancia. En la parte superior, un rebaje perimetral sirve como franja de contención de la posible variación del nivel superior del agua que podría deberse a la eventual colocación de recipientes en el interior para mantener su temperatura fresca (figs. 201 y 202). Se trata de un dibujo sólido que muestra su camino al líquido, lo guía.

Dos elementos metálicos ocupan su profundidad. Una surgencia horizontal regulable y el nivel de huida del agua, transforman la pieza en un instrumento de sonidos y tiempo ya que a la diferente fuerza del pequeño chorro, se une la variación del nivel del agua (fig.203).

El nivel horizontal variable, que modela los bordes de los canales en la ciudad y el umbral de agua de acceso a los edificios, dan forma también a esta pieza de agua y piedra. El sonido, que inunda el vestíbulo de los edificios, aparece aquí también como fondo sonoro. Siendo cíclico orientaría nuestro tiempo, sería clepsidra que dirige el tiempo del espacio.

La pieza de agua Scatturin, ocupando un espesor de muro más, sería metáfora de un umbral, de agua, luz y sonidos.



201 y 202 *Piedra y agua. Niveles (f.a.)*



203 *Instrumento de sonidos. (f.a.)*

- **Acceso al Instituto Universitario de Arquitectura**
Proyectos 1966, 1969, 1972. Obra 1985

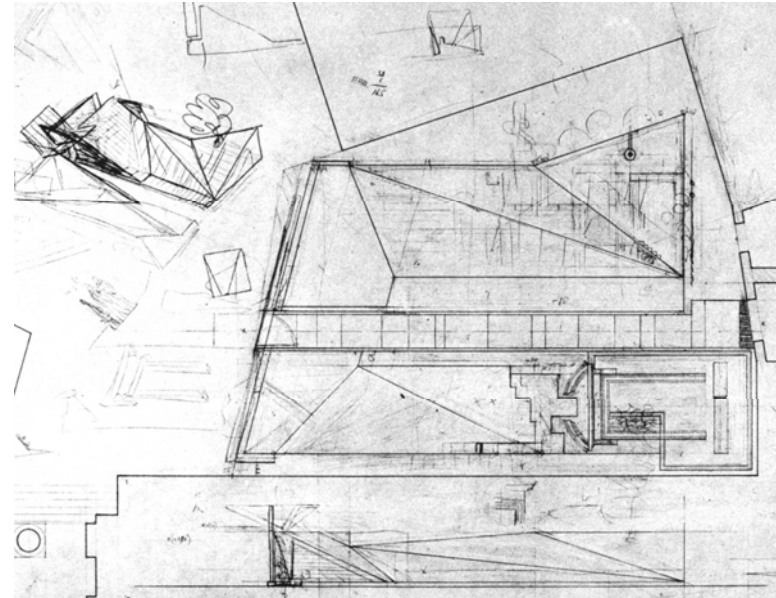
La reestructuración del acceso al IUAV, lugar en que Scarpa había enseñado y llegado incluso a ser director, fue realizado tras su muerte por su discípulo Sergio Los en 1985. El proyecto proponía la ordenación del acceso al edificio, y la creación de un espacio de descanso previo (fig. 204). Scarpa elaboró diferentes y sucesivas versiones del proyecto, si bien, será principalmente la realizada en 1972 la que se llevará a cabo.

La zona de acceso al *Convento dei Tolentini*, lugar en que se enclava el Instituto, es proyectada por Scarpa como si de un espacio más en la ciudad se tratase. Quedaría así configurado al modo de uno de los *campi* existentes en la ciudad. Un pequeño espacio urbano para el encuentro de los vecinos, que se serviría de las características superficies inclinadas para favorecer la escorrentía y la recogida de las aguas pluviales. Scarpa pretendía asimismo limitar el espacio, realizar un jardín cerrado. Gracias a las inclinaciones de los paños realizadas mediante piezas cerámicas, el espacio se hace íntimo. Su inclinación será variable, y tendrá como máxima altura la cota de la puerta de acceso, pieza corredera realizada en hormigón y encajada en la sección frontal de lo que sería una nueva topografía. Desde el interior dicho corte llega a desaparecer, ya que es el pavimento el que absorbe dicha altura.

*“Durante los trabajos de restauración del Convento, se encontró una puerta realizada en piedra de Istria, los planes eran usarla como entrada a la escuela desde el campo próximo”,*³⁸¹ explica Sergio Los. Scarpa, a pesar de haberle encomendado su restauración, *“jamás consideró su uso “natural”, es decir pasar a su través”,* continúa.

³⁸¹ SCARPA, Carlo. *An architectural guide*.

A cargo de Sergio Los. Arsenale editrice. Verona 1995. Pág. 82



204 Propuesta definitiva. 1972 (CS)

Grafito sobre papel de copia. Archivo Carlo Scarpa

Fue considerada por el arquitecto como si se tratase de una pieza de museo que había que mostrar, poner en valor, y por tanto tratar de un modo más complejo e intenso. Su modo de entender la historia, tradición en la que se encuentra inmerso, se relaciona así con los proyectos de rehabilitación del Palacio Abatellis o Castelvecchio para su uso museístico.

Scarpa busca la sorpresa y el modo de contemplación de la pieza. La puerta quedará así, transformada en escultura, si bien conservará su significado de paso, de umbral, de cambio al atravesarlo (figs. 205, 206 y 207).

El arquitecto dibuja el sugerente y vetusto portal en horizontal, busca varias posiciones cercanas al camino de acceso, para finalmente ubicarlo en la misma dirección, esto es, según su jamba en paralelo a nuestro caminar, como si habiendo pertenecido al muro, hubiese más tarde caído, para permanecer recostado junto al césped.

Su umbral horizontal, será recipiente y contendrá agua. Scarpa en un principio plantea un espesor líquido, para más tarde ir construyendo su profundidad mediante diversas líneas rectas concéntricas a modo de ondas.

En estas formas escalonadas paralelas descubrimos tanto el gradual acceso al agua de los pavimentos de Venecia como la profundidad laberíntica de la obra gráfica de Albers en la serie de litografías denominada *Graphic Tectonic* realizados en los primeros años de la década de los 40. En la pieza *Introitus*, perteneciente a dicha serie, el diferente grosor de las líneas parece mostrar la profundidad de lo que puede ser una entrada (fig. 208).

En diversos cuadros del pintor suizo, Paul Klee, encontramos asimismo composiciones de líneas paralelas concéntricas semejando puertas. Tal es el caso de *Arquitectura del bosque*, y *Un jardín para Orfeo*, ambos realizados en 1926, o la comentada *Beride*. Los grupos de líneas paralelas usadas por Klee según intersección de planos, sugieren los más variados espacios, desde muros en perspectiva o pilares de madera a puertas. En la acuarela *Arquitectura del bosque*, (fig. 209) quizás se trate de “una puerta de un posible castillo que nos muestra la entrada a un mundo nuevo y diferente”,³⁸² explica Douglas Hall, quizás el de nuestra ilusión.

Scarpa proyecta un borde de hormigón que delimite lo seco de lo líquido. Su proximidad variable a las jambas pone en valor la puerta como objeto artístico cargado de contenido. En unos casos permite que emerja del agua, en otros la hace ser límite. Incluso liberando un vacío en su interior, como deja plasmado en diversos dibujos, Scarpa propone la existencia de plantas. La puerta de Istria



205 *Umbral de agua.*
(f. Klaus Frahm)



206 y 207 (f.a.)
Graduación líquida

³⁸² KLEE, Paul. A cargo de Douglas Hall. Editorial Phaidon. Londres 2003. Pág. 70

será así contenedora de diversos mundos, la gradual y misteriosa profundidad del agua y la vida de lo vegetal en continuidad con esta.

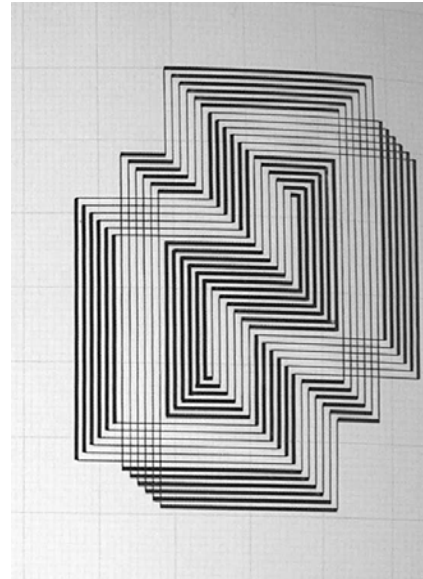
El espesor de la puerta del convento muestra la gradual profundidad hacia el paisaje sumergido mediante pequeños escalones. Realizadas en otro material, hormigón pulido, subrayando así la diferencia entre el recipiente y su contenido, entre el objeto expuesto y su nueva función. En su interior, el laberíntico graderío construye la profundidad y con ello la sombra, facilitando la aparición del reflejo.

Las jambas de Istria, dando paso a la profundidad escalonada diluirán su límite en agua al igual que la rívera de las *fondamente* lo hacen en los reflejos de los canales.

La puerta de agua en el nuevo acceso al IUAV pone así de relieve los límites entre los diferentes materiales, piedra, aire y agua. Es muestra de como las formas que el agua propone de modo natural en la laguna y en la ciudad son utilizadas por el maestro para generar un mundo personal. La disolución del límite, al tratarse de un umbral, es utilizada como invitación o sugerencia al descubrimiento de un mundo que se encuentra en continuidad con el nuestro. La puerta de agua del IUAV será por tanto metáfora de la ciudad de Venecia.

Scarpa reflexiona, como hará en otros proyectos, sobre el umbral, acceso a un nuevo espacio que nos transforma. En proyectos como la Querini Stampalia, los negocios Olivetti y Gavina o el acceso al museo Castelvechio, el umbral es un espacio que adquiere gran importancia. Scarpa lo propone como un lugar, un espacio de transición, una junta, un elemento fundamental que una los mundos exterior e interior.

El agua y la puerta como metáfora del inicio del camino hacia la transformación está presente en numerosos ejemplos usados por diversas culturas. La puerta es generalmente sinónimo de entrada a una nueva vida, elemento que propone un viaje. El agua, junto a ella y la naturaleza que en este caso encierra, adquiere si cabe más importancia como líquido dador de vida en



208 *Graphic Tectonic*

Josef Albers. 1941-42

Tinta sobre papel milimetrado

209 *Arquitectura del Bosque*

Paul Klee. 1926

Acuarela. 26,7 x 39,5 cm.

Colección privada



relación a la transformación del individuo. En el caso del IUAV, mediante el conocimiento.

Las formas representadas en las pinturas del artista Guillermo Pérez Villalta en su serie *Albercas* también sugieren un viaje a otra dimensión, quizás a la de nuestro propio sueño. Como ejemplo la *Cisterna con escalones* (fig. 210), necesariamente horizontal en la realidad, se representa en perspectiva egipcia. La imagen adquiere por tanto una verticalidad que desafía la gravedad. La alberca, entendemos que se transforma en umbral a atravesar. Se presenta conteniendo líquido, que percibimos debido a la gradual transparencia de los elementos en escalera que el artista plantea. “*Se crea otro espacio dentro del contenedor, como si existieran dos mundos*”,³⁸³ explica Pérez Villalta.

El pintor Jesús Conde, en su serie *Umbral*, propone el incógnito paso a otra realidad, sugerida tras diversos elementos porticados reconocibles. Es concretamente en su cuadro titulado *Mezquita de Córdoba* (fig. 211) cuando, haciendo aparecer al agua, la composición adquiere una magia especial. La capacidad de transformación del líquido, que gracias a la luz refleja y a su característica material diluye, hace que esta pieza esté cargada de contenido simbólico. “*El espectador es invitado a franquear las puertas de la imaginación*”,³⁸⁴ afirma Ignacio Henares.

Del uso del líquido con carácter simbólico por parte de Scarpa incidiremos más adelante. No obstante traspasemos ese umbral de agua, Scarpa nos invita a descubrir ese otro mundo de ilusión que el agua encierra.

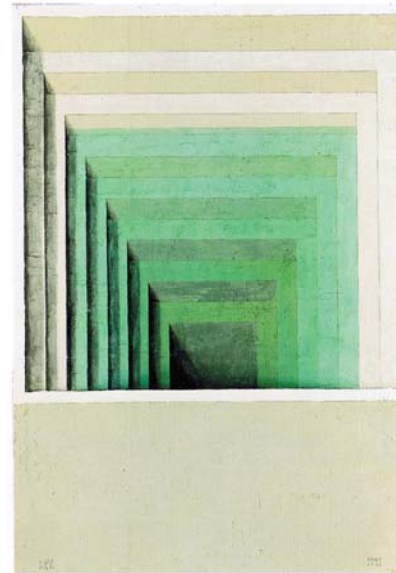
³⁸³ PEREZ VILLALTA, Guillermo. *Lugares e invenciones*.

Catálogo de la Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 1994. Pág. 13

³⁸⁴ Memoria y signo artístico en Jesús Conde. Ignacio Henares Cuellar

CONDE AYALA, Jesús. *Umbral. Pinturas*.

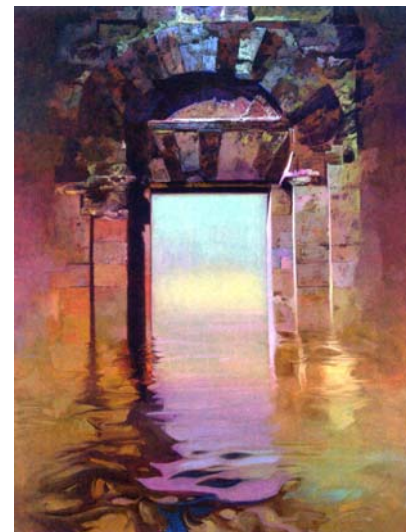
Catálogo numero 190. Caja Granada Obra Social. Granada 2004. Pág. 8



210 *Cisterna en escalones*. 100 x 70 cm.

Guillermo Pérez Villalta. 1994

Técnica mixta sobre cartón pegado a tablex.



211 *Mezquita de Córdoba*.

Jesús Conde Ayala. 2004

Óleo sobre tabla. 39 x 25,5 cm.

AGUAS DE VENECIA

A lo largo de los siglos se ha establecido un fructífero diálogo entre sus pobladores y el líquido. Scarpa, observa las aguas de su ciudad, comprende sus leyes. Lee el texto escrito por el líquido en los materiales que la forman, que como el mismo afirma, le cautiva.

En diversos proyectos, realizados en Venecia, sus aguas “naturales” forman parte del espacio, este se hace caja de resonancia de aquellas, captura su potencial, su energía, saca a la luz los “dragones” que en ella habitan. Al hacerlo imbrican la arquitectura al agua para hacerla indisoluble.

- **Planta baja y jardín de la Fundación Querini Stampalia. 61-63**

*“Las casas de Venecia son unos inmuebles con nostalgias de barco: de ahí sus plantas bajas a menudo inundadas. Satisfacen el deseo de un domicilio estable y de nomadismo”.*³⁸⁵

Paul Morand

El proyecto para la Fundación Querini Stampalia supone un verdadero manifiesto del modo de concebir el espacio por parte del arquitecto. El hecho de encontrarse en Venecia y tratarse de una rehabilitación, hacen que la intervención dialogue con la historia de la ciudad, con su tiempo y sus aguas.

El proyecto ocupa una posición central en la vida de Scarpa, tanto cronológicamente como en su evolución como arquitecto. Relacionada con otros proyectos en que el modo de responder a la historia tiene gran importancia, como el Palacio Abatellis, la Gipsoteca Canoviana, o el Negocio Olivetti, tendrá gran influencia en proyectos sucesivos como la rehabilitación de Castelvechio o el espacio monumental Brion.

El Palacio Querini Stampalia edificio realizado durante la primera mitad del siglo XVI, era sede desde mediados del XIX de la Fundación Científica. Se habían realizado numerosas modificaciones, que si bien no afectaron a la fachada, fueron poco a poco cambiando su fisonomía interna. La planta baja se encontraba en avanzado estado de deterioro debido al constante flujo y reflujos del *acqua alta* y su patio interior abandonado.

Ya en 1950, Manlio Dazzi, entonces director, contactó con Scarpa para desarrollar algunas ideas sobre la planta baja. De aquella relación se conservan

³⁸⁵ MORAND, Paul. *Venecias*. Ediciones Península. Barcelona. 1998. Pág. 142

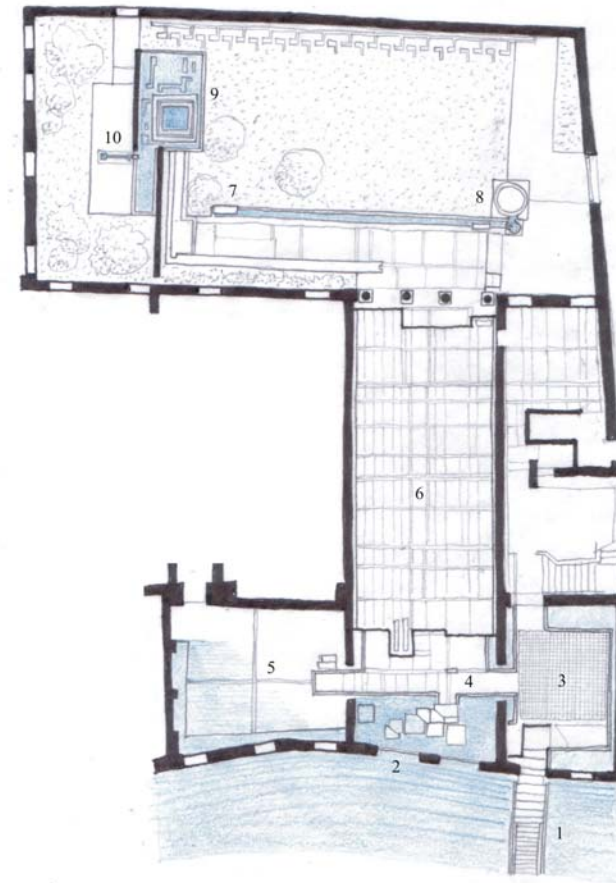
diversos dibujos de posibles actuaciones en la zona del jardín, muy lejanas a lo que finalmente llegó a proyectarse.

Fue Giuseppe Mazzariol, amigo de Scarpa, profesor en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV) y director durante los años sesenta de la Fundación, el artífice del encargo del proyecto. Según explica el mismo Mazzariol en la revista *Zodiac*, el proyecto se articuló en torno a cuatro elementos fundamentales: hacer accesible el palacio desde la pequeña plaza frente a él mediante un nuevo puente, una entrada con desnivel para hacer frente al *acqua alta*, el vestíbulo del “portego”, crujía junto al canal, y el jardín (fig.212). Finalmente también se realizó la rehabilitación de la escalera que une la planta baja con la biblioteca y la pinacoteca.

La reestructuración llevada a cabo por Scarpa hace de esta obra una de las principales transmisoras de las formas que el agua adopta en la ciudad. Tratará, de “descubrir los secretos de Venecia”,³⁸⁶ afirma Francesco Dal Co.

La sucesión de sus espacios representa el paso gradual de lo líquido, público, exterior, al patio ajardinado, íntimo, interior. La sucesión canal, *portego*, sala principal y patio jardín, establece un diálogo con el agua y la luz similar a la de la ciudad en sus espacios de agua y canales en relación con los abiertos *campi* a través de los húmedos soportales. Los espacios, representan a la ciudad y Scarpa, en todo momento actuará en ellos escuchando su entorno y las leyes que lo rigen.

“Sería fácil hablar de las diversas influencias de Scarpa, Wright, Hoffman, Japón, de Stijl, pero para mí, la mayor inspiración deriva de los fenómenos únicos que se dan en la ciudad de Venecia. Hay muchos ejemplos de esta reinterpretación en la Querini”,³⁸⁷ explica Richard Murphy.



212 Fundación Querini Stampalia. Planta baja. (d.a)

1. Puente 2. Puerta de agua 3. Atrio 4. Portego. 5. Espacio inundable
6. Aula Luzzato 7. Instrumento de agua 8. Brocal. 9. Estanque
10. Huida de agua

³⁸⁶ *Genie ist Fleiss. La arquitectura de Carlo Scarpa.* Francesco Dal Co SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 62

³⁸⁷ *Querini Stampalia: un microcosmo veneziano.* Richard Murphy SCARPA, Carlo. *Alla Querini Stampalia.* Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 46

El proyecto de Scarpa relaciona los diferentes espacios mediante su progresivo descubrimiento y mediante la junta hace dialogar los elementos que los componen. Propone su renovación sin necesidad de destruirla y deja hablar a la historia siempre desde la tensión que desprende lo nuevo junto a lo viejo.

“En esa obra, me preocupaba mucho articular las juntas, para explicar la lógica visual de la unión de cosas distintas”,³⁸⁸ explicaba el *professore*.

Dada la complejidad del proyecto, realizaremos un recorrido por sus espacios e iremos analizando los diferentes fragmentos de que consta por separado. Lo haremos desde su relación con el agua, para llegar a entender que es precisamente esta la materia que los relaciona en continuidad. Descubriremos que, del diálogo con las aguas de la ciudad, surge realmente el proyecto.

Agua horizontal, reflejo, aérea. Accesos.

La zona de acceso se conforma por la convergencia de las circulaciones de la ciudad, peatonal y acuática, en el *portego*, en contacto directo con el agua del canal. De un lado, las puertas de agua del palacio, ocupando el lugar de las originales, reciben el movimiento horizontal de la marea, permitiendo su paso al interior. El límite entre interior y exterior literalmente desaparece.

De otro, un delicado puente permite el acceso peatonal desde el *campiello* próximo. El puente, será “junta” que une dos mundos, aproxima el edificio al peatón.

Scarpa, desde el comienzo de las conversaciones con Mazzariol, tenía presente el agua y su cíclico movimiento. Ante la sugerencia del amigo cliente de dejar fuera el *acqua alta*, el arquitecto responde dejándola fluir, invitándola a *Ser*, a impartir su dictado. Así recordaba el director aquella importante decisión:

“Una mañana del 61 en la Querini, cuando le pedí que el acqua alta se quedase fuera del atrio del Palacio, sede de la Biblioteca, él, mirándome fijamente a los ojos después de una pausa de atención a mi demanda: “dentro, dentro el acqua alta; dentro como en toda la ciudad. Solo se trata de gobernarla, de contenerla, de usarla como un material luminoso y reflectante: ¡Verás los juegos de luz sobre los estucos amarillos y violeta del techo, una maravilla!”. Los ojos sonrientes y la gran felicidad de comunicarme un don: la solución del problema, y además la belleza, el juego, el encanto de lo inesperado”.³⁸⁹

Las puertas de agua, característico acceso de los palacios venecianos desde el canal, en muchas ocasiones permitían el acceso del agua a su interior, generando así un espacio en que se registra el “respirar” de la ciudad. Así

³⁸⁸ *Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Venecia.* SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 198

³⁸⁹ *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia: ieri, oggi, domani . Giorgio Busetto.* SCARPA, Carlo. Alla Querini Stampalia.. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 14.

obrará Scarpa. En el “respirar” del agua encontrará las leyes que dirijan sus formas.

Las puertas, ligeras, tamiz que deja pasar el agua y vela la visión, parece haberse diseñado desde la observación de la vibración de la luz en el oscuro líquido del canal. Se construyen mediante un tejido geométrico formado por piezas cilíndricas horizontales de latón sobre una trama vertical de piezas rectangulares de hierro. Se produce así el efecto de un vibrar de elementos horizontales brillantes, atado a una red oxidada de grecas. (figs.213 y 214)

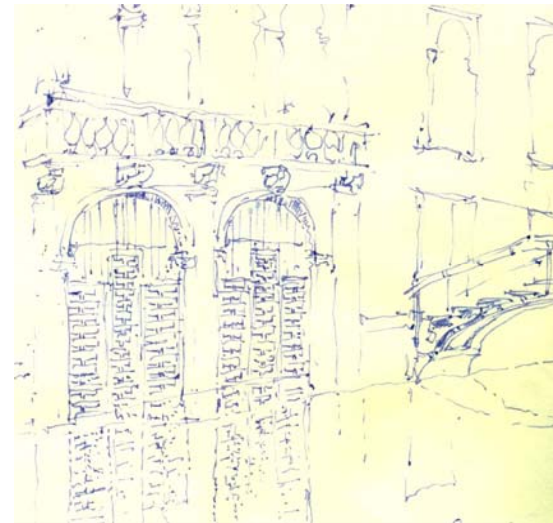
Quizás estemos ante uno de aquellos dibujos de Klee en que una red de finas líneas atrapaba piezas de mayor grosor, generando así una vibración que, espesando el aire, dejaba ver la forma buscada.

Scarpa parece querer paralizar el movimiento del rizado de la superficie del agua, que al encontrarse con el reflejo de los edificios, peina la imagen en horizontal. El filtro, al igual que en el cuadro de Dalí, la Metamorfosis de Narciso, en que la flor se construía desde su reflejo, se realiza a partir del espesor de agua inferior, aquel que alberga el reflejo rizado de las fachadas, hace sólido el vibrar del reflejo

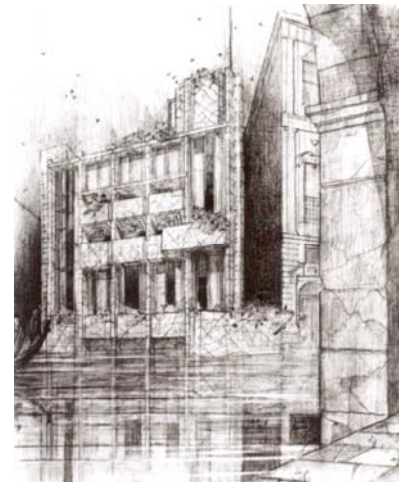
En el proyecto para el Memorial Masieri en el Canal Grande, (fig.215) tantas veces nombrado por Scarpa, Frank Lloyd Wright dibuja una fachada en que la línea vertical, prolongándose en el agua gracias a su reflejo, teje el edificio al agua, el ritmo de este se prolonga en la vibración de aquella. En definitiva, parece construirse a partir de la progresiva solidificación del líquido. Scarpa mismo, hablando del proyecto, lo define como pieza que “*surge del agua*”.³⁹⁰

La fachada y su reflejo parecen ser uno, la una del otro brota (fig.183). Así proyecta Scarpa las puertas de agua, haciendo sólido el vibrar de un reflejo.

Como bien sostenía Scarpa en su conversación con Mazzariol, el acceso de agua de la Querini se construye para mostrar la luz reflejada.



213 Puertas de agua-reflejos (d.a.) 2000



214 Piedra, agua y reflejo

215 Memorial Masieri. Venecia
Frank Ll. Wright. Marzo 1954
Lápiz sobre papel

³⁹⁰ *Un' ora con Carlo Scarpa*. Documental de la RAI 3. 1972/73

La luz natural, rebotada en la superficie de agua durante el día, riza el techo estucado de la sala de acceso. Durante la noche le sucede un efecto similar gracias a un “truco espacial” introducido por el arquitecto. Scarpa realiza una pieza de bronce situada en el suelo, que lanza, por sus aparentemente aleatorias perforaciones, motas de luz al techo estucado salpicando el ambiente de luz y reproduciendo la reverberación de la luz en el techo (fig.216).

Las piezas del espacio, los materiales usados y su relación con el agua y la luz muestran así la ilusión de la **materialización del reflejo**.

El acceso peatonal, a través del puente, “*gozne fijo entre la terra ferma del campo y la envolvente transformada del palazzo*”,³⁹¹ según Frampton, supuso para Scarpa un largo trayecto a través de numerosos dibujos e ideas, lo que refleja la importancia a él concedida.

Se trata de uno de los pocos elementos del proyecto absolutamente inventado, ya que no existía anteriormente. “*El único puente nuevo que sigue un lenguaje contemporáneo en nuestra ciudad*” afirma Tobia Scarpa, “*En la confrontación esta la belleza de lo extraordinario*”,³⁹² concluye.

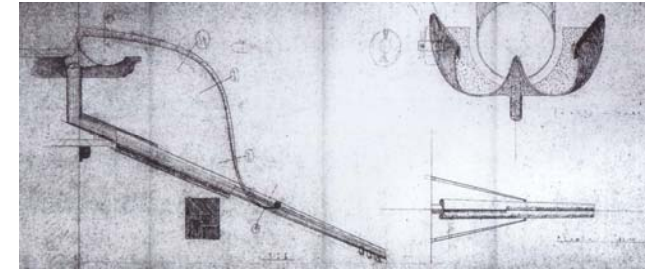
El acceso peatonal se realizaba por la calle lateral, una vez cruzado el canal por el puente de piedra. La decisión de acceder directamente al edificio desde el *campiello* implicaba hacerlo por una ventana, además, existía una apreciable diferencia de cotas entre la calle y el interior del palazzo, lo que dificultaba su realización. Desde el primer momento, el arquitecto busca la forma mediante la madera y el metal como materiales que expliquen su diferencia respecto al próximo y masivo puente de piedra y ladrillo.

De este modo, se recuperaría el material con que se realizaban los primeros puentes en la ciudad, recordemos que incluso el Puente Rialto era un puente

³⁹¹ Carlo Scarpa y la veneración de la junta.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Editorial Akal Arquitectura. Madrid. 1999. Pág. 285

³⁹² HORTUS CONCLUSUS. Carlo Scarpa e la Querini Stampalia. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Querini Stampalia. Venezia. 2007



216 Instrumento de reflejos. **217** Gárgola. (CS) 29,6 x 72 cm. Copia heliográfica.
(f. Prosdocimo Terrassan) Archivo de la Querini Stampalia



218 Gárgola (f.a.) 2007

219 Puentes.
(f. Guido Pietropoli)

levadizo construido en madera hasta la primera mitad del XVI en que se sustituyó por el actual.

El puente se construye a partir de dos arcos levemente curvados, sobre los que se apoyan los planos de los escalones y la plataforma superior. Esta pieza ligera, que en su diferencia material se muestra apoyada, casi aérea, de clara referencia al Japón, descansa sobre dos estribos de piedra que lo reciben a ambos lados que pertenecen a los sólidos bordes del *campo* y el zócalo del palacio. Su forma, precisa, debe al paso de la góndola su curvatura, y su superficie, también curvada, permite que el agua resbale por ella (fig.217).

El puente de metal y madera se resuelve mediante una tecnología marinera, de barca o balsa, se independiza de la piedra, quiere ser del agua, flotar sobre ella.

El puente de Scarpa necesita del agua de Venecia, por ella es concebido. No es puente sólido sobre el que tan solo vadear el canal, es puente sobre el que sentir el agua que bajo el fluye.

En la fachada del palacio observamos un tercer elemento que lo hace dialogar con el agua del canal. Scarpa diseñó dos gárgolas bajo la cornisa (figs.218 y 219). Se trata de dos piezas que buscan su independencia respecto de las formas del edificio existente. Incluso su sujeción se oculta tras la cornisa, ofreciéndonos así la imagen de dos seres vivos aparentemente posados en aquel lugar. Su exagerada longitud, muestra la necesidad de alejar el agua de lluvia que al caer en el agua del canal desde tanta altura salpicaría la fachada, pero también la expresión de la canalización de las energías naturales que en tantas ocasiones Scarpa reflejará a lo largo de su obra. No es Venecia ciudad de gárgolas, salvo en algunos lugares, como su sucesión bajo las balaustradas de la fachada de San Marcos. Supone por tanto un elemento distintivo que a buen seguro conocía el arquitecto.

El detenimiento con que Scarpa estudia cada detalle queda patente en la sección de dichas gárgolas. El agua se separa en dos canales intersecadas que expulsan así un doble flujo de agua. Lo dual será muy usado por el arquitecto, como más adelante veremos, llegando a constituir símbolos de gran importancia en el espacio en que se insertan.

Ya su admirado Le Corbusier, hacía unos años, había realizado la gárgola doble, como nariz de toro, en la Iglesia de Notre Dame du Haut en Ronchamp, como pieza en que desemboca la recogida de las aguas de su cubierta-nube. El arquitecto suizo conocía la obra de Scarpa, ya que, durante su viaje para explicar el proyecto del nuevo hospital, apenas inaugurada la reestructuración de la galería, Mazzariol le invita a visitar el palacio. “*Es notorio el interés y admiración incondicional expresado por Le Corbusier*”,³⁹³ explica Mazzariol, apuntando algunos detalles de la obra, como el mosaico de Mario de Luigi.

La lluvia, el agua aérea de la que también se nutren las formas de Venecia, está por tanto presente. La gárgola, “*nombra la lluvia*”,³⁹⁴ afirma Martínez Santamaría. Gracias a su función se ata al espacio y a su vez lo transforma.

Scarpa, domestica así el agua de lluvia, la introduce en el espacio. Como si de un umbral sonoro se tratase, nos saluda en medio del aguacero, nos presenta y celebra la fachada que debemos franquear.

En los dibujos observamos cómo, incluso, se proponían tres pequeños tubos bajo la doble canal. La gárgola sería así un instrumento. La lluvia, tratada como acontecimiento musical, al encontrar el agua del canal, dotaría de un nuevo ritmo al espacio.

Los tres elementos estudiados, puertas, puente y gárgolas, introducidos por el arquitecto en la antigua fachada, relacionados entre si tejen por medio del agua y sus formas el espacio de acceso al palacio y relacionan las energías que, gracias al agua, se muestran en la ciudad. Considerándolos guardianes del misterio que promete alojarse en su interior, también invitan a descubrirlo.

³⁹³ *Guardando a Le Corbusier. Maura Manzelle.*

Extracto de una carta de Giuseppe Mazzariol a Diego Valeri fechada el 13 de Junio de 1966. SCARPA, Carlo. L'opera e la sua conservazione. VIII.2005. 28 novembre.

Fondazione Querini Stampalia. Venecia. 2006. Pág. 36

³⁹⁴ MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis. *El árbol, el camino, el estanque ante la casa.* Colección Arqutesis nº 15. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004. Pág. 189

Nivel de agua. *Fondamenta*.

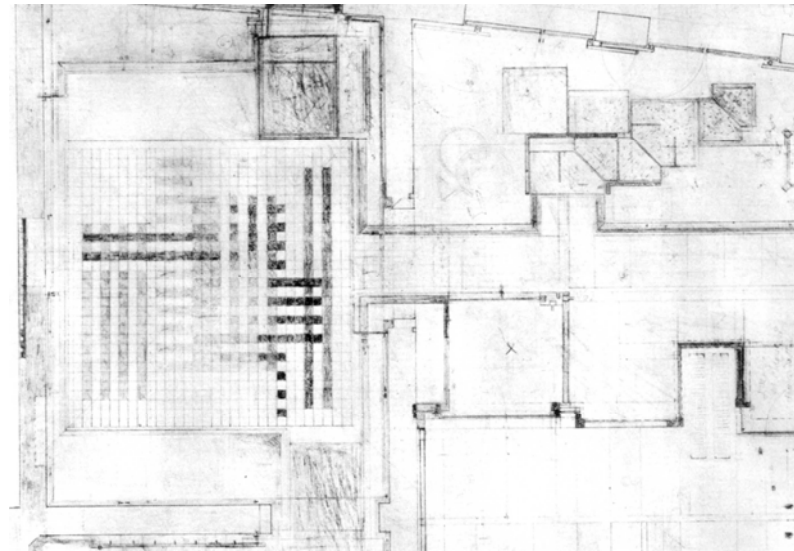
El área que relaciona la cota de acceso al palacio con la cota de agua, se presenta en tres espacios concatenados. El atrio de acceso y el *portego*, en paralelo al fluir del canal, y el aula *Luzatto*, espacio central de la planta baja de uso múltiple que sirve de nexo entre *portego* y jardín.

Tras el puente, varios escalones de Istria nos siguen indicando el terreno que pisamos, la *fondamenta* penetra así en el edificio. El atrio, unos peldaños más abajo, presenta la cota de lo sólido mediante otro material. Un tapiz de piezas pétreas siguiendo un dibujo abstracto nos recibe haciendo vibrar el suelo. Se trata de una composición policroma de mármol, un movimiento paralizado.

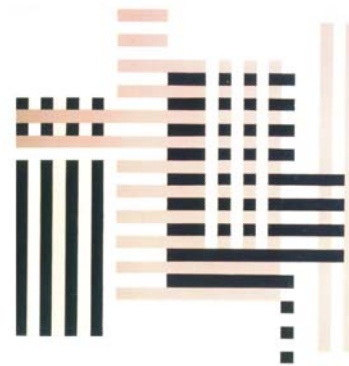
En 1964, gracias a una publicación en la revista *Zodiac* de una planta preparatoria del arquitecto, observamos con claridad la cercanía a las representaciones de bandas de Josef Albers (fig.220). Se trata de su obra titulada *Bundled*, (fig.221) realizada en 1925 mediante vidrio fusionado con vidrio de color, tratamiento de chorro de arena y pintura.³⁹⁵ Finalmente, la composición que se llevó a cabo se asemeja, como veremos, a la vibración de los paramentos del *Sacello* situado junto al acceso del Museo de Castelvecchio, en fase de realización en aquellos momentos, de una geometría más próxima a su admirado Mondrian (fig.222).

La referencia a Albers habla de las numerosas influencias de Scarpa y de su continua investigación en el mundo del arte, pero sobre todo de su interés por un material, el vidrio, clave también en la obra del maestro alemán.

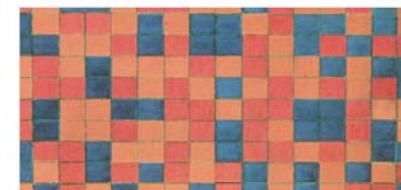
Scarpa, buscaba que determinados materiales tuviesen luz propia, y con ello modificar la atmósfera del espacio. Había realizado ya el pavimento del negocio Olivetti mediante piezas vítreas embebidas, así como los “paramentos



220 Planta baja. (Fragmento). (CS). Archivo Querini Srtampalia. Grafito sobre papel



221 *Bundled*. Josef Albers. 1925. 32,4 x 31,4 cm. Vidrio tratado Josef Albers Foundation.



222 *Composición con cuadrícula de color*. (Fragmento) Piet Mondrian. 1919. Expuesto en la Mostra Piet Mondrian. Palacio Real. Milan 1957

³⁹⁵ *Idea, progetto, realizzazione: nuove note su Carlo Scarpa alla Querini Stampalia*. Marta Mazza.

La obra se encuentra en la Fundación Josef Albers. Orange. Connecticut. SCARPA, Carlo. *Alla Querini Stampalia*. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 38.

de luz” de la exposición del 61 en Turín. Quizás el atrio habría buscado la vibración vítreo de aquellos. Sin embargo, el arquitecto modificó su diseño hacia otro tipo de vibración.

La geometría descompuesta del pavimento de piedra del atrio, definido por Mazzariol como una *alfombra*, podría tratarse de nuevo de la solidificación y abstracción de un reflejo, de la vibración de la superficie del agua paralizada o de la representación de la descomposición de lo sólido motivada por el *acqua alta*. En definitiva, el agua y la pasta como fluido, parecen estar presentes en la realización de este pavimento colocado “*in situ, tranquilamente, por el mismo Scarpa*”,³⁹⁶ nos explica Mario Piana.

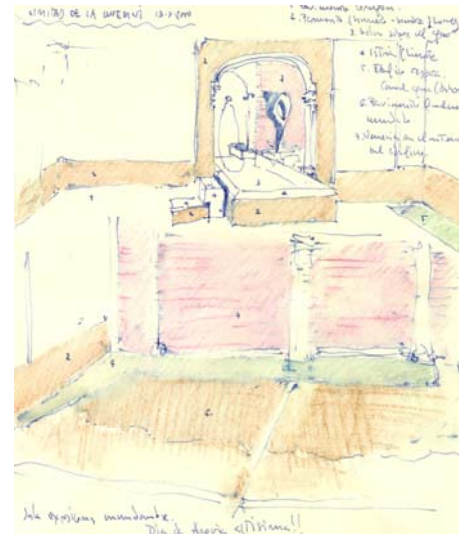
Al igual que sus *murrine*, realizadas mediante pequeñas piezas de vidrio soldadas, Scarpa dialoga con el tiempo, con el movimiento, con el agua y la luz, en este caso mediante piezas de diversos mármoles de cuatro colores diferentes (fig. 223).

El nivel del atrio y del portego, se desarrolla teniendo en cuenta las cotas del diafragma horizontal de agua en los canales. El agua y su movimiento horizontal se introducirán literalmente en el interior. De este modo, la causa del deterioro de la planta baja del edificio, el fluctuante nivel de agua y la humedad que asciende por sus paramentos, serán utilizados como motivos principales de proyecto. El espacio adquiere forma a partir de la relación de maridaje con el agua que el arquitecto propone.

“*Scarpa redibuja el plano del suelo en el interior con un tipo de línea muy especial; un canal rehundido en el pavimento*”,³⁹⁷ explica Feo Ojeda. De este modo, al igual que en la ciudad, dependiendo de su nivel, lo sólido, unas veces será *fundamenta*, otras puente y ocasionalmente espesor de aire y agua.

³⁹⁶ Testimonio obtenido en conversación con el arquitecto Mario Piana. IUAV. Venecia. Viaje de estudios del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSAG. Marzo de 2002.

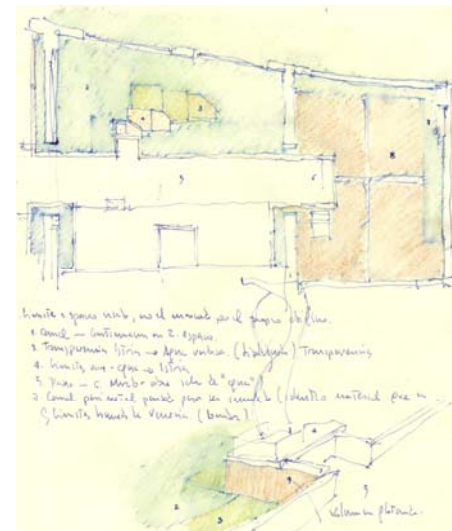
³⁹⁷ QS-VEN-CS-1963. Manuel Feo Ojeda AAVV. *Luz, agua y tierra en la arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, Pag. 61



223 Atrio. Mosaico
(f: Gianantonio Battistella)

224 Portego. Área inundable (d.a.) 2000

225 Portego. (d.a.) 2000
Escalera hacia el agua y espacio inundable



La franja dibujada por la sombra continua del verde de las algas en la ciudad o espacio en disolución, se traslada así al interior del palacio (figs. 224 y 225), y el área pisable se separa de los bordes liberándose un espacio límite que absorbe la subida del nivel del agua. En la tercera sala, situada como final de recorrido, el suelo se inclina levemente para permitir incluso su gradual inundación. Dicha sala se encuentra a menor cota que el *portego*, habita por tanto el espesor de aire que el agua temporalmente ocupa.

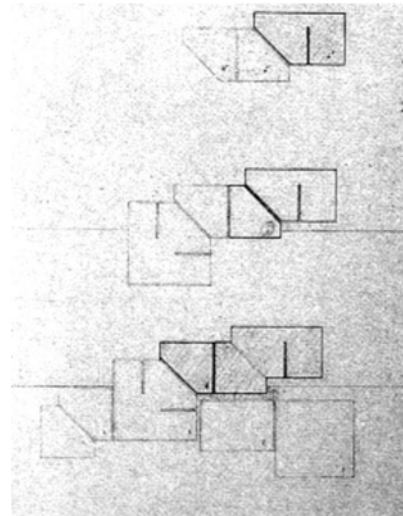
En esta sala, observamos físicamente dicho espesor variable. Se construye en hormigón lavado, y llega a tomar forma de pequeño balcón para contemplar el cíclico hundimiento que el edificio parece aceptar (fig. 226). La zona pisable queda por tanto transformada en *fondamenta*, el resto es área inundable, por unos momentos balsa de agua. “El pasadizo de piedra que cruza el *portego* casi parece un puente sobre un lago; desde él podemos ver el agua fluir y manar, jugando en las cisternas situadas a diferentes niveles”,³⁹⁸ explica M. Antonietta Cripa.

La humedad gradual se traslada tanto al modo de realizar nuestro recorrido en el tiempo, como a la forma de los espacios.

La escalera de acceso desde el agua, muestra en su progresiva profundidad los tonos cada vez más oscuros de las huellas de Istria, del mismo modo que lo hace la ciudad en su encuentro con el agua en los embarcaderos de las góndolas. Los escalones presentan leves fisuras. Aparentan encontrarse fracturados, comenzando su disolución (fig.227 y 228). Uno de los dibujos realizados durante el proyecto, muestra una forma similar a una perforación circular en los escalones, asemejando la erosión natural del agua de mar en la roca de la orilla (fig. 229). Suponemos que estos pequeños pozos circulares se llenarían y vaciarían de agua con el movimiento de la marea. “Si bien, se trata de un diseño no realizado, refuerza la tesis de que esta área del Palacio fue

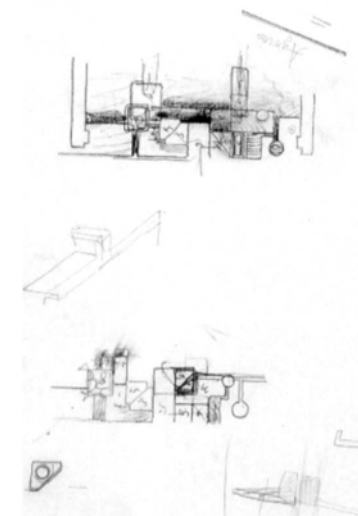
³⁹⁸ Carlo Scarpa y la veneración en la junta.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Editorial Akal Arquitectura. Madrid. 1999. Pág.287



227 Escalones hacia el agua (Fragmento). (CS) Lápiz sobre vegetal. AQS

228 Escalera (f. Antonio Martinelli)



229 Escalones (Fragmento). (CS) Lápiz sobre vegetal. AQS

226 Espesor. (f. Prosdocimo Terrassan)



proyectada considerando el movimiento cotidiano del agua” ,³⁹⁹ explica Richard Murphy.

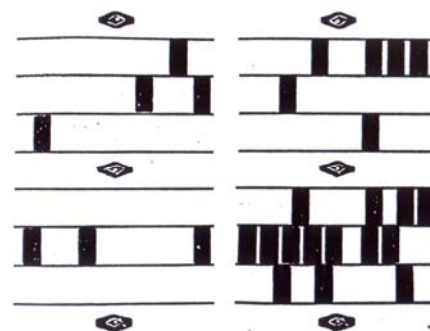
Los escalones parecen pertenecer así al tiempo de la ciudad. Deshaciéndose, parecen asumir, al igual que Venecia, su tiempo contado. Al igual que la ciudad, recreándose en su bello hundimiento, este espacio es metáfora construida de la profundidad y disolución de su límite horizontal.

Del mismo modo que ella, muestra la progresiva estratificación de sus paramentos verticales debido a su degradación proveniente de la zona en contacto con el agua, la Querini lo hace mediante un nuevo estrato que Scarpa realiza a modo de pared exfoliada en los espacios en que el agua se introduce. Se trata de un paramento que flota, se separa del fondo. Si el suelo no toca lo vertical, transformando así la junta en canal perimetral para conducir el agua que durante el *acqua alta* inunda el interior, las paredes tampoco se revestirán directamente. Diversos lienzos de estuco ritman el paramento mostrando su independencia del soporte. Otra junta, en este caso de aire, servirá para aislarlos de la humedad capilar de los muros. El arquitecto se sirve así de la humedad para generar forma, y es el agua y sus efectos el fenómeno físico que da sentido al espacio.

•

La denominada *Aula Luzzato*, espacio diáfano destinado a uso versátil, exposiciones y conferencias, a pesar de encontrarse en el corazón, “seco” del proyecto, presenta una geometría de sorprendente relación con el agua.

Se encuentra abierta por dos de sus lados mediante leves pieles de vidrio para encauzar su transparencia hacia sus dos extremos, *portego* y jardín. El material utilizado para definir su suelo será de nuevo el hormigón lavado, realizado in situ mediante árido rodado visto, usado en las salas precedentes para mostrar el diafragma de aire y agua. La misma altura se marcará como zócalo de la sala de exposiciones. Indudablemente Scarpa, mediante esta referencia, trata de definir



230 Aula Luzzato
F: Prosdocimo Terrassan

231. Del libro *Contemplazioni*.
Arturo Martini. 1918

³⁹⁹ *Querini Stampalia: un microcosmo veneziano*. Richard Murphy
SCARPA, Carlo. Alla Querini Stampalia. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 47

un espesor, relacionar lo húmedo y lo seco y, haciéndolo, crea un nivel, un encuentro horizontal, de nuevo una junta.

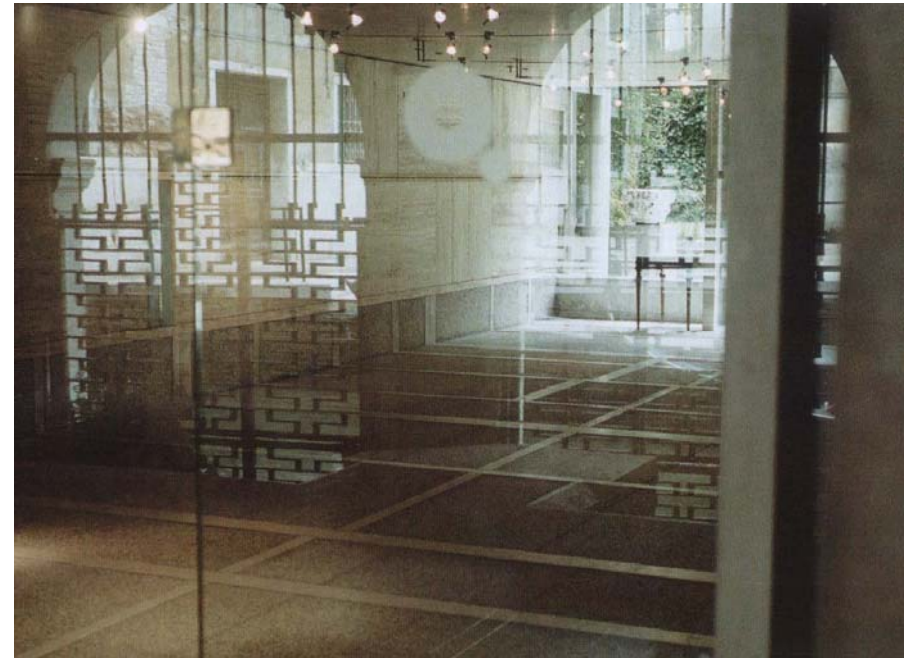
En el *Aula*, diversas bandas de piedra, *calcare fossilifero*, cruzan el pavimento dividiendo las piezas de hormigón, y continúan hasta la altura definida por una banda de travertino que marca el nivel de lo seco. Desde aquí, un cuidado despiece de travertino viste los lienzos de pared.

Una línea horizontal, junta de latón entre las piezas para posibilitar la colocación de cuadros, a la exacta altura de la vista, construye el horizonte interior. Se crea así una suerte de red de líneas sobre las que dibujar otras secundarias o juntas. Entre las piezas de hormigón en el pavimento, y como luminarias lineales embutidas en las paredes. Lo hacen con cualidades líquidas, ya que en la mayoría de los casos no se produce la continuidad de dichas líneas, sino que se trata de una ligera desviación. Podríamos decir por tanto que refractan al encontrar dicha junta. (fig.230) El espacio se transforma en vaso. El aire en agua.

El hecho de subrayar diversas líneas y relacionarlas mediante refracción, podría también tener como referencia los dibujos de Klee, o quizás con mayor similitud las imágenes que el escultor Arturo Martini realiza en el libro *Contemplazioni* en 1918, según piezas rectangulares cuyo movimiento es guiado por una serie de líneas horizontales. Scarpa aúna de nuevo intuición, sensibilidad y juego, con la referencia a su vasta cultura artística (fig.231).

El techo de la sala se encontraba originalmente estucado y surcado por dos bandas de color en dos tonos de verde intenso de tonalidad oliva y tratamiento semibrillante, realizado por Eugenio De Luigi, asiduo colaborador del *professore*. Refleja las diferentes luces que provienen rebotadas, del agua del canal por un lado y del jardín por su lado opuesto. De este modo, Scarpa da de nuevo protagonismo al plano del techo, y poblándolo de reflejos pone de relieve la importancia del agua como generadora del plano horizontal en la ciudad.

El espacio del *Aula Luzzato* es en sí mismo junta de luces, del agua y del jardín, de ahí que en ella encontremos refractadas las líneas de fuerza que dividen ambos mundos, la tierra y el agua.



232. Reflejos. Aula Luzzato. F: Margarita Andreu

El interior se prolonga en el exterior, hormigón y piedra, materiales utilizados en el vaso, continúan en el patio-jardín. El jardín se encuentra sobreelevado, exactamente a la misma altura que la línea de nivel entre hormigón y travertino en el interior. Marca así su diferencia de cota mediante otra profundidad sólida, construida. Visto desde la sala se trata de un sencillo murete, cuando en realidad es un alargado y estrecho canal que encubre la visión de su contenido, descubrimiento que deberemos realizar una vez salgamos al exterior.

Según Murphy, la altura determinada por el césped del jardín y por dicho muro constituye la línea de referencia horizontal del proyecto y se asemeja a la del agua en Venecia, “*único elemento horizontal que da medida a todas las variaciones de cota de la ciudad*”,⁴⁰⁰ afirma. Así, el punto más elevado del *acqua alta* se traslada a lo seco. Construye un límite, junta de materiales que define la arquitectura.

El umbral de acceso al jardín, espacio de transición entre exterior e interior, nos muestra también la levedad de un recorrido de agua. Aquel que recoge el escurrir del líquido y aleja la lluvia del interior mediante una pendiente apenas perceptible y unas precisas incisiones en la piedra.

El nivel proviene del suelo, espacio que invade el agua horizontal. El tratamiento del pavimento, “*una de las superficies clave*”,⁴⁰¹ como decía el propio Scarpa, es por tanto el que la modela al tiempo que es modelado.

Del suelo, hormigón, piedra y agua provienen también los reflejos y la luz que transforman el espacio. Así son las *fondamente* en la ciudad de Venecia, espacios horizontales que reciben su forma del nivel de agua. Así es la planta baja de la Querini, una *fondamenta* redibujada por Scarpa que une canal y jardín, una caja de reflejos que gracias al agua, nos envuelve (fig.232).

⁴⁰⁰ *Querini Stampalia: un microcosmo veneziano* Richard Murphy. SCARPA, Carlo. Alla Querini Stampalia. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 46

⁴⁰¹ SCARPA, Carlo. *La fondazione Querini Stampalia a Venecia*. Ed. Electa y Fondazione Querini Stampalia. Venecia, Milano 2006. Pag. 32

Ciclo de agua. Patio, jardín.

*“Pienso en algunas tardes de verano en la Querini: el silencio luminoso del pequeño jardín suave en el que se destaca el sonido lento de la gota destinada al gorrión vespertino contra el precioso cuenco de mármol...”*⁴⁰²

Giuseppe Mazzariol

Así recuerda Mazzariol el jardín del edificio, como un espacio de luz y sonidos de agua.

El jardín fue el elemento a cuya elaboración más tiempo dedicó Scarpa. Los primeros bocetos que se conservan corresponden a 1950, cuando el entonces director de la Querini, Manlio Dazzi, le encargó su estudio. Se pretendía dotar de vida uno de aquellos recintos verdes tras los palacios venecianos de microclima ingrato, generalmente en sombra.

Si, según afirma Georg Simmel, Venecia vive un tiempo detenido, “*ajeno al ritmo de la vida*”,⁴⁰³ dotar de vida aquel espacio escondido, lugar donde el agua horizontal no llega, suponía transformar su tiempo.

⁴⁰² *La vida de Carlo Scarpa*. Giuseppe Mazzariol y Giuseppe Barbieri. SCARPA, Carlo. 1906-1978. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág 16

⁴⁰³ “(...) pues las callejuelas discurren como sin interrupción por los incontables puentes, y por alto que se levanten sus arcos ello no es más que un breve respiro del callejón, que no interrumpe su continuo caminar.

Del mismo modo las estaciones recorren la ciudad sin que el cambio de invierno a primavera, de verano a otoño pueda afectar sensiblemente a su imagen.

Habitualmente, cuando algo florece o se marchita notamos que hay una raíz que manifiesta que vive por que cambia de reacción con cada cambio de estación.

En uno de los primeros bocetos, observamos que el arquitecto proyecta un sistema de muretes paralelos que ocupan el espacio principal del patio. (fig.233) Se trataba de un laberinto de baja altura, que el agua de lluvia recorrería zigzagueando, para llegar a converger en el centro, donde un espejo de agua la recogería. Junto a él aparece un pozo, elemento configurador del espacio abierto veneciano, y que finalmente ocupará una posición similar en el proyecto definitivo. El agua y el cambio estacional de sus especies vegetales escogidas, transformará el latir del jardín.

Al recorrido de agua propuesto inicialmente por Scarpa de un modo unitario, le sucedió un segundo dibujo más fragmentado en que diversos instrumentos de agua serán los encargados de orquestrar el espacio (fig.234). En el encontramos un jardín que ya aparece conformado por un damero de texturas y plantas. Los principales elementos de agua que más tarde lo poblarán aparecen indicados aunque en posición diversa a la definitiva. Observamos ya un lugar de agua sonora, una pieza alargada que parece albergar un agua oscura, la colocación del antiguo pozo, esta vez en una posición similar a la que se encontraba, y la precisa posición de diversos árboles y arbustos.

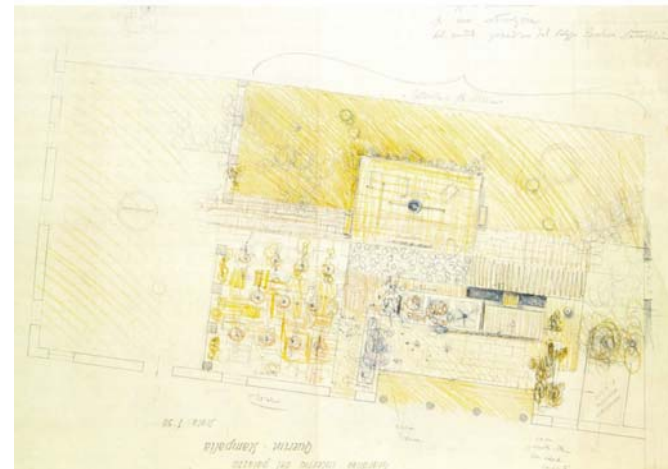
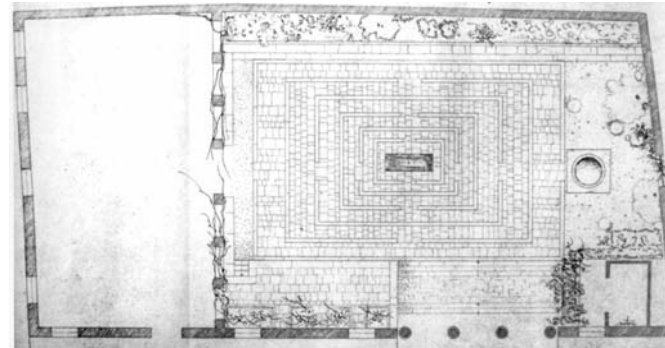
Como hemos apuntado, el relevo tomado por Mazzariol en la dirección de la Fundación, dio el impulso adecuado para llevar a cabo el desarrollo del proyecto. Scarpa realizará diversas propuestas, e irá acercándose poco a poco a la forma definitiva. El resultado final, tras el exhaustivo desarrollo, sorprende

Pero, desde dentro mismo, Venecia vive ajena a ello; el verdor de sus contados jardines, un verde que parece echar raíces en algún lugar entre las piedras o en el aire, que parece incluso no tener raíces, ignora de alguna manera este cambio.

Es como si todas las cosas hubieran concentrado toda la belleza de que son capaces en su superficie para luego retirarse de ella, de modo que ahora guardan como petrificada esta belleza, que ya no sigue el ritmo de la vida y del desarrollo del auténtico ser (...)

SIMMEL, Georg. *Roma, Florencia, Venecia*.

Gedisa Editorial. Barcelona 2007. Págs. 46 y 47



233. Estudio del jardín.

Copia Heliográfica (fragmento) Arch. QS

234. Jardín. Segunda solución.

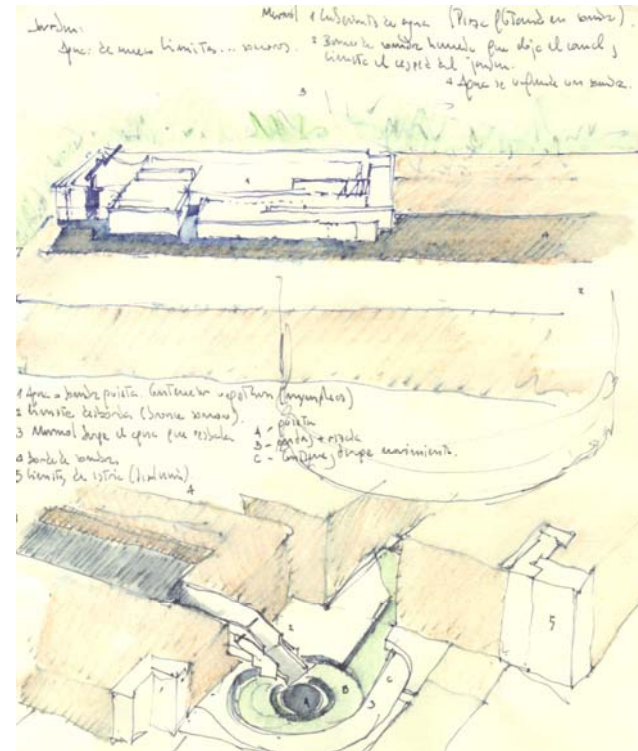
Lápiz sobre papel (fragmento). Arch. QS

por lo sutil y brillante de cada una de las soluciones que otorga a las sensaciones de agua, sonidos y luz buscados. Al tiempo de la ciudad, transmitido por el agua en su cíclico movimiento, y el sonido de su golpeteo al paso de las embarcaciones en la zona de acceso, sucede un tiempo más íntimo, controlado y de medida precisa, en el jardín. Aquí los **sonidos** son guía de un nuevo recorrido de agua y tiempo. Por ellos vamos descubriendo los lugares.

Una vez se traspasa el umbral el sonido proveniente del lado izquierdo atrae nuestra atención. El lugar en donde brota el agua, la gota que captura la sensibilidad de Mazzariol, y la pieza de piedra por la que discurre, son el centro sonoro de la composición. Un pequeño surtidor que aparenta ser una leve rama caída en el prado a la espera de ese *gorrión matina*, deja brotar el agua en una pieza de mármol, denominada por el mismo Scarpa *laberinto* (fig.235) y busca el movimiento adecuándose a la dimensión de las diminutas esclusas que la conducen y muestran. Recordamos aquel primer laberinto con que Scarpa ocupaba el patio entero. Ha reducido su dimensión, no su importancia. Lo mínimo, la gota, es por tanto centro y protagonista del espacio, y construye el silencio gracias al contraste con su calculado sonido.

Scarpa realiza dos pequeños tubos desplazados uno respecto del otro. El primero, de mayor diámetro, presenta dos perforaciones que vierten su agua sin apenas inclinación produciendo una erosión profunda, de marcada concavidad, por tres del segundo, que curvan su viaje hacia el sonido hallado en la esclusa contigua de menor profundidad (fig.236). Los leves chorros, que generan diversidad de sonidos, se almacenan, escurren o arremolinan en el vaciado del mármol. Se trata realmente de un instrumento musical. Una Venecia en miniatura, un mágico rincón que encierra el universo entero.

Tras la sucesión de materiales sencillos utilizados en los espacios precedentes con magistral delicadeza, Scarpa elije una cuidada y preciosa piedra, usada únicamente en este lugar en todo el proyecto como receptora del preciado líquido. Según nos muestra Dal Co, dada su dimensión, espesor, podría



235. Instrumentos de agua (d.a.) 2000



236. Surtidor de sonidos

237. Vaciado de fuentes. Olula del Río. Almería (f.a.)

provenir de una “columna romana de mármol frigio”⁴⁰⁴. Presenta el desgaste y la transparencia propios del mármol, que obedeciendo a su naturaleza, se modela y es modelado por el líquido. Su geometría, ofrece la variable opacidad al agua, que a su vez, genera dibujos y sombras gracias a sus diferentes velocidades. El vaciado muestra el espacio del agua como complemento de la piedra a la que se ciñe. El líquido ocupa así el lugar que el aire libera y la piedra, vaciada, muestra el agua aún sin estar presente. Basta observar los pétreos contenidos de las fuentes, resultado de su vaciado, para entender que esta busca su morada en el límite de la piedra; que es contenida; que dicho vacío no cobra sentido si no es por ella llenado (fig.237).

La piedra, jamás podía esperar finalidad tan certera a su condición material, y el agua, y sus hermanas luz y sonido encuentran preciso acomodo. Laberinto de agua y piedra, así es Venecia.

Scarpa, tras visitar Japón, nos habla del orden general establecido desde el detalle, el objeto, la gota: “Uno debe pensar en la destreza con que los japoneses usan los espacios pequeños para crear sensaciones mágicas... Donde viví en Kyoto, una casa pequeña, uno podía abrir la pequeña puerta y ver tres gotas cayendo, drip, drip, drip, que discurrían hasta llegar a una lengua de tierra de tres o cuatro metros de longitud... En la Querini Stampalia hay una modesta atención a este tipo de situaciones”,⁴⁰⁵ explica. El detalle, sin duda, ordena.

Podríamos decir que estamos ante un *tsukubai*,⁴⁰⁶ en un jardín de oriente (fig.238). El modo como aparece el agua presenta una sorprendente

⁴⁰⁴ SCARPA, Carlo. La fondazione Querini Stampalia a Venecia. Ed. Electa y Fondazione Querini Stampalia. Venecia, Milano 2006. Pág. 40

⁴⁰⁵ SCARPA, Carlo. Architect. Canadian Centre for Architecture. The Monacelli Press. Montreal. 1999. Pág. 101

⁴⁰⁶ *Tsukubai*: “lugar donde arrodillarse”. Grupo de piedras y pieza de agua usada para purificar las manos y la boca antes de entrar a un templo o celebrar la ceremonia del té. KEANE, Mark P. Japanese Garden Design. Tuttle Publishing. Boston. 1996. Glossary.



238 *Tsukubai*. Ryoan-ji
Kyoto. (f.a.)



239 *Rincón de misterio*. Casa Barragán.
Tacubaya. México D.F. (f.a.)



240 Fuente y canal-alberca



241 Gárgola, vórtice y brocal.

242 Huida de agua.
Palacio de Topkapi. Estambul (f.a.)

similitud con el laberinto de Scarpa. Desde una sutil pieza de bambú se desliza y brota un leve chorro, apenas gota, suficiente para llenar el aire con su sonido. La piedra, como contrapunto material a lo fluido, vacía su interior para ser receptora, es sólido desgastado, horadado gracias al agua. Es una escultura de tiempo y sonido que da protagonismo al agua.

Recordamos la pieza de agua de la casa Scatturin; una piedra de geometría vaciada que se llena de agua y sonido para acompañar la ceremonia diaria de la comida o la charla en el comedor. El lugar se hace sacro ante ella, de modo similar a como la ceremonia del té rinde homenaje a la pieza de agua y fuego que lo acompaña.

Podríamos también trasladarnos a la casa estudio que Luís Barragán construyó en el barrio de Tacubaya en 1947. Es un manifiesto de su modo de concebir los espacios desde la emoción. El agua no es ajena a ello. El espacio se transforma gracias a una pieza de piedra vaciada a modo de pila que recibe la gota desde un leve y prolongado caño (fig.239).

Para Barragán la arquitectura además de ser espacial, es musical. *“Esa música se toca con el agua. La importancia de los muros es que aíslan del espacio de la calle, que es agresiva, incluso hostil. Los muros crean silencio. A partir de ese silencio empezamos a hacer música con el agua. Después la música nos envuelve”*,⁴⁰⁷ afirma. El arquitecto mexicano parece estar describiendo la magia de la Querini en Venecia

En 1968, tras interesarse por los espacios de Luís Barragán, el arquitecto Louis I. Khan visita su casa. Escribirá el artículo *Silencio* en que recoge la emoción que aquellos espacios le produjeron.

“En su casa una gran ventana mira a un jardín que da la sensación de ser un fragmento de paisaje natural, sacado de su contexto mediante un muro alto, que a su vez está cubierto de vegetación. Solo un exiguo claro, contiguo a esa ventana, está pavimentado con recento, una piedra con aspecto de piel de rinoceronte. No hay senderos ni flores, únicamente hierba silvestre agitada por el viento. En el claro hay una pila muy grande, tallada en esa misma piedra

⁴⁰⁷ BARRAGÁN, Luís. *Escritos y Conversaciones*. El Croquis Editorial. El Escorial 2000. Pág. 124.

dura y oscura, llena de agua hasta rebosar. Un manantial terminado en una astilla de madera gastada quiebra el fluir del agua, y cada gota cae como una lágrima plateada que lanza anillos de plata hacia los bordes de la pila, extendiendo así su humedad hasta el lugar pavimentado. La piedra negra es el alquimista”,⁴⁰⁸ relata. La piedra, gracias al agua se transforma en alquimista.

Este rincón es un claro en el bosque, un lugar que representa la naturaleza entera. En él tiene lugar el **ciclo completo del agua**. Su brotar canta al silencio. Su almacenaje dibuja los contornos de la piedra en ondas cíclicas. Al escurrir por sus paredes piedra dura y agua se ciñen para ser uno. El instrumento pesa, el pavimento cede para indicar el camino de huida al agua en su discurrir.

Estamos en México D. F., pero bien podríamos encontrarnos en el patio de Comares de la Alhambra que tanta emoción produjo a Barragán en su visita. Allí, como hemos estudiado, el agua mana, salta, se precipita, discurre y desemboca, y todo ello ocurre en las piezas denominadas *pilas esquemáticas* situadas a ambos extremos de la alberca.

El jardín de la Querini también encierra un ciclo completo lleno de matices.

A la apenas perceptible profundidad sonora del laberinto de mármol, le sucede el silencio de la sombra húmeda en que se convierte el espesor del canal de hormigón lavado (fig.240). Debido a su proporción y al, apenas apreciable, movimiento del agua, podríamos decir que es una alberca.⁴⁰⁹ Un espesor de agua quieta, profunda, habitada, que sirve de morada a papiros, símbolo del saber escrito, y a peces. Un agua que alberga vida, la recibe y la ofrece.

El recorrido va añadiendo sensaciones producidas por el agua que buscan su posición exacta en el conjunto del jardín. Al final de la alberca, el agua, llamada por una gárgola metálica que juega a ser instrumento sonoro, vuelve a fluir (fig.241). Scarpa realizó un instrumento a la medida de nuestros deseos,

⁴⁰⁸ KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 241

⁴⁰⁹ MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis. *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*. Colección Arqutesis nº 15. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004. Pág.151

Scarpa prolonga el remolino tallado en la piedra que conduce el agua bajo las piezas del antiguo brocal sin uso, símbolo del agua dulce almacenada. Cierra así el ciclo de la metáfora veneciana, recordando los *campi* y el antiguo uso de los patios para el almacenaje del agua de lluvia en sus entrañas.

Scarpa, domesticando el agua, traslada sus diferentes comportamientos a formas diversas desde metáforas de la ciudad y sus espacios de agua.

El agua del canal-alberca no es otra cosa que un silencio perfectamente dimensionado entre dos instrumentos generadores de sonidos de agua. El agua alberga vida y la crea. Su cercanía al nacimiento y a la muerte será constante en la obra del arquitecto y, al igual que Venecia, del agua nace, y por ella se encuentra amenazada.

Scarpa nos hace poco a poco ir descubriendo un **recorrido emocional** desde los detalles de agua, desde el diálogo de los elementos que constituyen el espacio por menudos que aparenten ser.

Las diferentes piezas de agua ordenan el espacio gracias al sonido y la luz. El agua condensa así sus energías para, sirviéndose de piedra, metal y hormigón, pautar el espacio.

•

Aún hay lugar para un nuevo rincón de impresiones de agua. Rincón apartado, de sosiego sin igual y relación de nuevo con lo oriental y la meditación sobre lo vital del agua.

Como contrapunto al canal longitudinal que hemos estudiado, Scarpa realiza un recipiente de cobre formado por dos cuadrados concéntricos, que recuerda tanto la geometría inicial proyectada para el patio, como al contenedor de agua realizado para la Exposición de Turín de 1961.

Situada al mismo nivel que el prado, la pieza, muestra su fértil corazón sombrío habitado por unos nenúfares, símbolo de la regeneración, del nacimiento que brota puro de las aguas oscuras. Son hojas - isla flotando en un espejo. En su perímetro encontramos un rosario de círculos metálicos brillantes que se mueven al resbalar el agua desde la fisura superior de la que brota, produciendo

un leve tintineo. La pieza, mediante el sonido, parece así proponer un tiempo nuevo, hacernos reflexionar.

La pieza de agua, realizada en bronce, muestra lo profundo y oscuro, que delimitado, cobra razón de ser gracias a lo transparente y epidérmico de su contorno realizado mediante un pavimento apenas cubierto por una leve lámina de agua, también quieta (figs.243 y 244). Bajo ella se prolonga la superficie del agua, sobre la que aparenta flotar, ocupando un volumen excavado de fondo claro, en contraposición al anterior, y en él que se dibuja una greca de pequeñas teselas cerámicas encajada en una geometría de hormigón lavado.

Junto al vaso, unas piezas de hormigón de tratamiento similar, muestran un camino que, atravesando el prado, une los dos extremos pavimentados del jardín. De nuevo la relación con oriente es clara, se trata del *tobi-ishi*⁴¹² de uno de sus jardines, mostrándonos el recorrido hacia un lugar de especial intensidad. (fig. 245) Existe así gran similitud formal entre lo existente fuera del agua de lo que ocupa su fondo.

Por un lado, las “pisadas” de hormigón en el césped, y el fondo del estanque nos hacen entender que la pieza de agua oscura flota sobre unas huellas sumergidas, una suerte de preexistencia.

Por otro, una franja de doble banda de teselas luminosas, en oro, plata y negro, realizada por su amigo Mario de Luigi y colocada a la precisa altura de nuestra vista sobre un muro de hormigón que delimita nuestra vista, parece haberse desprendido en diversas piezas de su misma dimensión. Bajo el agua las encontramos blancas, plata y negras.

Encontrar bajo la superficie del agua elementos similares a aquello que sucede sobre ella, nos invita a reflexionar sobre el tiempo, sobre el nacimiento de la vida en suceso continuado sobre otras anteriores. Estamos ante un lugar de meditación.

En su nacimiento, el sonido no proviene del agua, lo hace gracias a los “plátillos” circulares en el borde de la pieza. Es más tarde, tras el muro plegado

⁴¹² *Tobi-ishi: Piedras que indican un camino colocadas generalmente formando dibujos. En numerosas ocasiones el camino indicado es el de la casa de té.* NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés*. Editorial Taschen. Colonia. 1993. Pág. 150

que le da fondo, cuando se muestra en movimiento gracias a una pequeña gárgola que lo atrae, para verterlo en una piedra de sorprendente similitud con las pilas esquemáticas de Comares en la Alhambra. Será esta la encargada de devolver el líquido, de nuevo, a las entrañas de la tierra (fig.246). Un nuevo ciclo de agua se cierra tras el muro diafragma que lo oculta, mostrándolo.

La insinuación de este espacio de agua sonora, nos hace entender la continuidad de ese ciclo de incesante devenir al que pertenecemos. Los espacios se encuentran ligados en el tiempo y en el espacio gracias al líquido. Nosotros, en el jardín, no hacemos sino dejarnos llevar dirigidos por los dos ciclos, remolinos de sonido, agua y luz.

•

El proyecto de Scarpa nos hace entender con sutil precisión el proceso gradual del agua desde su discurrir natural por la ciudad, a su control en el jardín. Nos hace entender Venecia, desde la adopción de sus formas dictadas por su esencia natural en la formación de los canales, al control de su forma siguiendo su dictado en los *campi* abiertos al cielo y sus límites e incluso su relación con oriente.

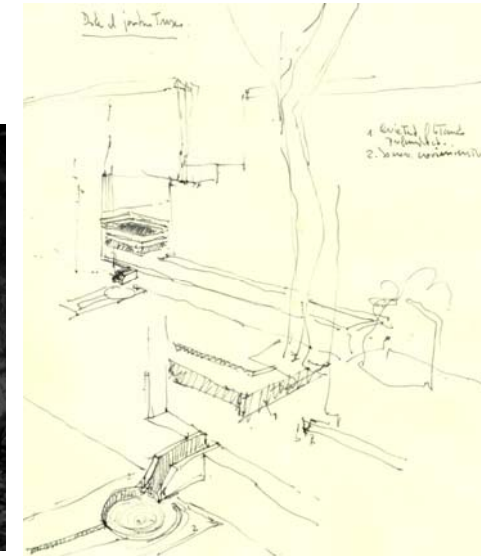
El análisis de las obras de Scarpa nos hace ir entendiendo gradualmente el modo de capturar su propio universo formal y nos ayuda a comprender su obra como un *continuum*, una evolución de sensaciones de un elemento a otro a través del tiempo en que el agua juega un papel fundamental.

Años más tarde, en 1974, el arquitecto tuvo la oportunidad de proyectar la adecuación del antiguo Convento de San Sebastian como sede de la Facultad de Filosofía y Letras. El espacio interior liberado por las diversas piezas que lo integraban, se trataba a modo de jardín, en que el pavimento y los diferentes niveles redibujaban una nueva relación de fragmentos entre los que se encontraban diversas piezas de agua (fig. 247).

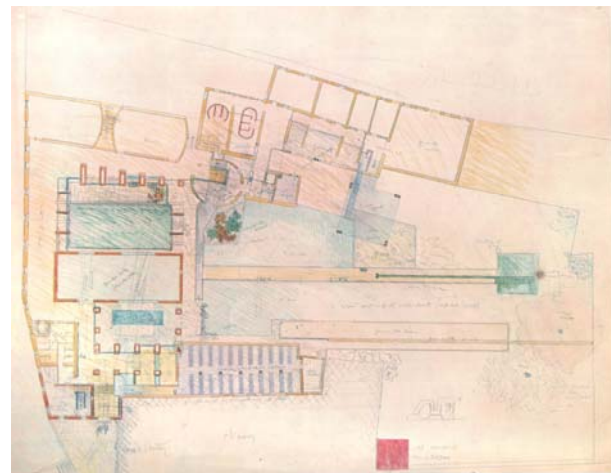
El proyecto no llegó a realizarse, y tan sólo la portada de acceso fue llevada a cabo tras la muerte del maestro.



245 *Pisadas*. Tobiishi
(f: Guido Pietropoli)



246 *Ciclo de agua. Recorrido* (d.a.) 2000



247 Adecuación del Convento de San Sebastian. Venecia. 1974. Lápiz y pastel sobre copia heliográfica. 747x989mm

- **Monumento a la Partisana de A. Murer.** Venecia
Monumento al agua de la Laguna.

A finales de 1964 Scarpa recibe el encargo del Ayuntamiento de Venecia de proyectar la base para una escultura de bronce, realizada por A. Murer, que representaba una partisana moribunda. Tras la destrucción, debido a un atentado ocurrido unos años antes, de la escultura de la Partisana realizada por Leoncilli, se convocó un concurso del que resultó ganador el escultor A. Murer. Se trataba de una figura de mujer caída en el suelo precisamente en el momento de su ejecución. “*El escultor había imaginado un cuerpo reclinado en el suelo marcado por grandes sombras*”,⁴¹³ explica Sergio Los, colaborador del arquitecto en aquel encargo.

Scarpa propuso cambiar el lugar propuesto por el Ayuntamiento, que preveía su colocación al final de la vía Garibaldi de un modo convencional. Por un lado no facilitaba la adecuada visión de la escultura propuesta por el escultor, y por otro, según el arquitecto, no se integraba en el entramado urbano de la ciudad. De este modo, buscó un lugar que diese sentido a la situación límite que la propia escultura representaba y que permitiese su contemplación desde lo alto. La escultura de bronce debía participar del movimiento del agua, integrándose así al nivel variable que esta construye en la ciudad. Para ello la imaginó en el lugar donde tierra y agua coinciden, en el difuso límite que entre ambas existe en Venecia.

La situará junto a la *fondamenta* cercana a *Giardini di Castello*, precisamente donde el Canal Grande pasa a ser Laguna, lugar de confluencias.

Scarpa crea un sistema que le permite trasladar a forma el concepto de disolución establecido por el encuentro de agua y tierra. Propondrá una rigurosa

⁴¹³ SCARPA, Carlo. *An architectural guide. A cargo de Sergio Los.* Arsenale editrice. Verona 1995. Pág. 86

red que permita eliminar y separar sus elementos, su material será el propio de la *fondamenta* cercana, piedra de Istria.

Recordamos el resultado al que llega Le Corbusier, precisamente en el año 64, en su proyecto para el Nuevo Hospital. Mediante una cuidada red de vacíos y llenos, los espacios se imbrican al entramado urbano de agua y aire de la ciudad, hasta no saber donde acaba una o comienza la otra. “*Construir sin construir*” era la pretensión del maestro, que, de llegar a realizarse, a buen seguro habría conseguido.

Del mismo modo obra Scarpa, trasladando a materia el concepto de disolución. Tratará de representar el equilibrio de la laguna, y mostrar mediante el movimiento de la caída partisana, su fluctuación horizontal (figs.248-250).

El proyecto se construye haciendo sólida la malla planteada a modo de filtro que va descendiendo gradualmente hacia el agua de la Laguna. La naturaleza y el golpeteo de las olas se alían al filtro de bloques cúbicos que la ribera de la ciudad parece haber arrojado. El característico color verde de la franja de sombra y algas hace que los bloques se integren aún más si cabe a la naturaleza del lugar.

Scarpa cuida con esmero la elevación y separación de cada una de las piezas haciendo que el suelo firme que pisamos se fragmente, para ir poco a poco perteneciendo al agua. Cada uno de los bloques será independiente, tanto en su coronación, realizada mediante una pieza cuadrada de Istria de gran sección y forma de T, como en su soporte de hormigón que penetra en el agua hasta encontrar un sólido firme (fig. 251).

Del mismo modo que la ciudad de Venecia busca desde las *fondamente* de Istria la profundidad sobre la que cimentarse mediante pilotes de madera cuya suma de piezas individuales construye el todo, así ocurre en la nueva topografía ideada por el arquitecto.

En esta clara relación conceptual y constructiva con la ciudad, hay quien incluso ve la ilusoria forma de pez de su planta con la dibujada por los bloques de piedra en el agua.⁴¹⁴

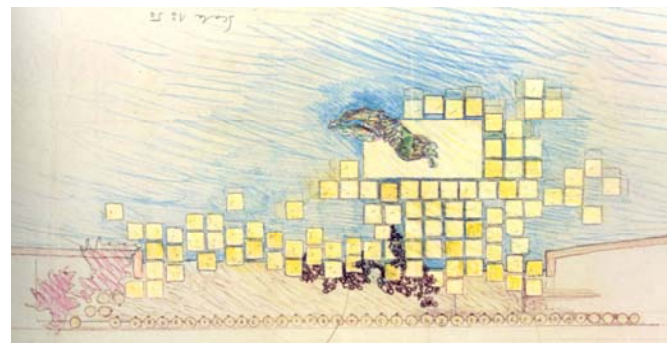
⁴¹⁴ *Guardando a Le Corbusier. Maura Manzelle.* SCARPA, Carlo. *L'opera e la sua conservazione. VIII.2005. 28 novembre.*

La escultura tumbada de Murer, será así del agua o de la tierra dependiendo de la marea y el oleaje. Scarpa la presenta encallada en una orilla en disolución, construida mediante piedra de Istria y hormigón precediendo a la sólida *fondamenta*. Incluso ofrecerá su movimiento al agua que la mece como si, en efecto, estuviese encallando en la orilla.

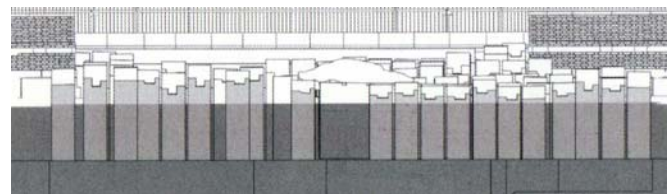
Scarpa, al igual que había experimentado en la escalera de agua en el *portego* de la Querini, realizando formas fragmentadas, no hace sino escuchar los dictados de la naturaleza circundante y mostrar con naturalidad la transformación del límite pétreo de los canales. El límite horizontal que separa nuestro paseo del agua de la Laguna se presenta en gradual disolución. Muestra la esencia transformadora del agua, así como el espesor variable del límite. Pone en valor los elementos naturales del lugar, “*muestra aquello que no tiene forma*”,⁴¹⁵ afirma Pierconti asimilándolo al concepto japonés de *mukei*. Nos revela por tanto la forma, que escondida, parece habitar los en los espacios de Venecia.

Las formas que el agua adopta presentan resultados cercanos cuando se escucha a la naturaleza. Veamos varios espacios en que agua y sólido se presentan, de un modo similar al proyecto de Scarpa, en disolución:

En algunas zonas de los jardines de su admirada Villa Katsura, también se produce la disolución del límite entre líquido y sólido. Junto al camino que



248 Estudio. 351 x 998 cm. Lápiz y pastel sobre papel de seda (CS)



251 Basamento sumergido. ACS



249 Disolución de la *fondamenta*. (f: Klaus Frahm)

Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2006. Pág. 38

⁴¹⁵ PIERCONTI, J.K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*.

Strumenti ed elementi di una riflessione.

Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia.

Dipartimento di Storia dell'Architettura. Tutor: Francesco Dal Co. Pág. 39

comunica la zona palaciega con el *Shokintei*, se encuentra un enigmático montículo de piedras (fig. 252). Realizado por el príncipe Toshitada en memoria del lugar donde nació su madre, representa la bahía de Wakasa, un lugar de encuentro de rocas y agua. El paisaje en miniatura es atravesado por el camino. Las piedras que nos guían, se hunden de pronto en un lecho de pequeños cantos negros de forma redondeada, previamente desgastados por el agua. El pequeño promontorio de piedras, en cuyo extremo se encuentra una linterna de piedra, se derrama en el agua sin límite claro. Las piedras se imbrican al agua desapareciendo gradualmente. Transformándose en fondo, agua y piedra forman una unidad al punto de no saber donde acaba una y comienza la otra.

Al noroeste de la ciudad de México, casualmente el mismo año que se finaliza el espacio de agua de la Partisana, Luís Barragán se encontraba dando fin a la Cuadra San Cristóbal. “*El agua en aquella obra adquiere una presencia casi tectónica*”,⁴¹⁶ explica Antonio Ruiz Barbarín.

El espacio gira en torno a un estanque para los caballos, que actúa tanto como espejo vibrante, como lugar sonoro. La vasta superficie de agua es receptora de un gran chorro que, apareciendo entre dos muros, rompe el silencio. Dicha lámina, de profundidad variable obtenida mediante una leve inclinación, presenta en varios de sus bordes un límite difuso. Un pavimento inclinado formado por pequeñas piedras volcánicas penetra en el agua a modo de rampa para facilitar el acceso de los caballos (fig. 253).

La perfecta horizontal de agua genera así un límite que se adapta a las pequeñas lajas de piedra. Al igual que ocurría con el promontorio de los jardines de la Villa Katsura, líquido y sólido se van sucediendo progresivamente en lo que podríamos definir como metamorfosis de piedra en agua.



250 *Disolución*. (d.a.) 2000

⁴¹⁶ BARRAGÁN, Luís. *Obra Completa*. Tanais ediciones. Sevilla 1995. Pág 183

Junto al mar, en este caso el Atlántico portugués, el arquitecto Álvaro Siza realiza una de sus obras maestras. Desde los primeros bocetos realizados para la **Piscina de las Mareas** en Leça de Palmeira, Matosinhos, 1961-1966, de nuevo fechas cercanas al espacio veneciano, se muestra la búsqueda de la integración del edificio en la naturaleza costera de piedra, arena y mar (fig. 249). El edificio no es otra cosa que un límite en disolución, un encuentro entre un conjunto rocoso y el cíclico movimiento horizontal del agua del mar debido a sus mareas.

Las líneas de muros que configuran la costa, sirven como punto de partida que ir gradualmente disolviendo. Su clara geometría “humana”, va poco a poco adaptándose a la “natural” que constituyen las rocas, y entrelazándose a las hipotéticas líneas generadas por las mareas. Se van capturando así lugares, desde su independencia formal a la imbricación con la arena y las piedras costeras, los muros se van diluyendo en mar, perteneciendo a él, van siendo del agua. La materia parece así reblandecerse en contacto con el agua y hacerse más rígida junto a la tierra. La materia es aquí pasta

Siza construye un espacio íntimamente relacionado con su entorno a la escala de nuestra percepción.

El monumento a la Partisana realizado por Scarpa, al igual que los ejemplos anteriores, se rinde al paisaje veneciano, al punto de ser paisaje mismo.

Finalizado en 1968, tras diversos problemas administrativos. El Ayuntamiento y el Magistrado de las Aguas imponen que se cierre el espacio a espaldas del monumento. Al cabo de pocos años, por dificultades técnicas, la obra se ve privada del agua en movimiento, vital para la comprensión del montaje acuático del arquitecto. En la actualidad, privado de la esencia que le hace *Ser*, el agua, parece acompañar a la partisana en su muerte.

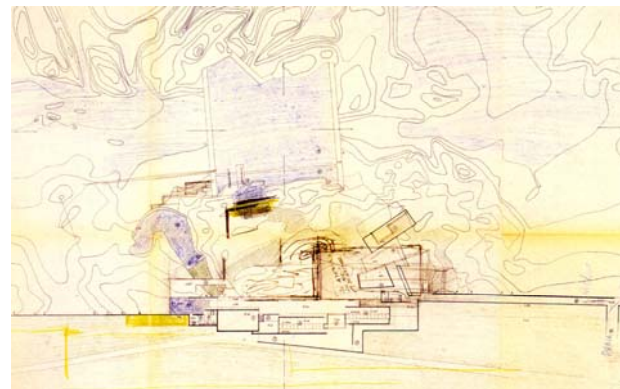
Quizás, incluso así, también represente al paisaje de una Venecia que siempre tuvo en sus aguas tanto su nacimiento como su amenaza de gradual disolución, y en el último siglo, debido a la acción del hombre en el medio, sin atender al



252 Promontorio de piedras
Villa Katsura.
(f: Yoshiharu Matsumura)



253 Cuadra San Cristóbal. México
Luís Barragán



254 Piscina de las mareas. Leça de Palmeira. Oporto.
Álvaro Siza

equilibrio ofrecido por la naturaleza, se hayan modificado las leyes establecidas por el líquido. Entenderíamos la ciudad como espacio en lucha con el agua, en contra de la armonía con que fue concebida.

En armonía con sus leyes, proyectó Scarpa los espacios que hemos recorrido, entendiendo, como el mismo afirmaba que los condicionantes del lugar hacen que el trabajo sea mucho más sencillo. Tan sólo habría que escuchar, en este caso, al agua.



255 Reflejos. Querini Stampalia. (f.a.)

2.3 AGUA, ESENCIA DE ESPACIO Y FORMA.

*“Los arquitectos deben pensar en su responsabilidad para crear algo que sea siempre fiel a la naturaleza del hombre y a las leyes de la naturaleza, y que tenga conciencia del agua, del aire, de la luz, del mundo animal y del mundo vegetal”.*⁴¹⁷

Louis Khan

Estudiada la sensibilidad del arquitecto hacia el contexto, hacia los elementos naturales que conforman el espacio, y el encuentro con su ciudad a la que siempre estará vinculado de uno u otro modo, observaremos como el agua constituirá una de las razones para llegar a desarrollar formas determinadas, al punto de ser considerada **esencia** del espacio.

Exploraremos diversos proyectos siguiendo el orden natural establecido por el agua. De este modo, observaremos el modo de reaccionar de sus obras ante el agua de lluvia y el escurrir por sus superficies, para entender su posterior almacenamiento y el ciclo vital que algunos espacios capturan.

Nos detendremos en el uso del agua como superficie generadora de reflejos y guardiana de una estudiada profundidad, para a continuación mostrar los proyectos en que el líquido, ajeno en un principio al contexto en que se encuentra, aparece transportado para así crear enigmáticos oasis o auténticas esculturas de agua.

Finalizaremos mostrando obras en que el significado del agua trasciende sus cualidades físicas, presentándose como símbolo, y por tanto principal elemento para la comprensión del espacio en que se inserta.

⁴¹⁷ *“The nature of nature”*. 1961

KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 160

FLUJOS DE AGUA

Entendemos el proyecto de arquitectura como pieza inserta en el ciclo natural del agua y en el paisaje, bien natural, bien creado por el hombre. Los flujos generados por el agua de lluvia, así como la escorrentía que se produce en el territorio y que llega a definir paisajes, transforman el espacio, lo activan, lo atan a la naturaleza circundante.

La cubierta recibe la lluvia, aísla al edificio de sus efectos, su forma se debe en gran parte al modo como conduce el agua. La fachada, dada su verticalidad muestra hasta la más mínima escorrentía del líquido. Su material y forma son por tanto fundamentales en el modo como el edificio atrapa el tiempo.

El edificio inserto en el paisaje, intercepta, los fenómenos que en él tienen lugar, “filtrándolos”, llega a generar formas que lo ligan al territorio.

- **Escorrentía vertical.**

Banca Popolare. Verona y Bloque de apartamentos. Vicenza

*“La fachada se propone como un recorrido visual y mental, el espacio que continua, construido con toda la complejidad de un concepto expresado en forma (...)”*⁴¹⁸

Orietta Lanzarini

El proyecto de la Banca Popolare de Verona se sitúa en un solar contiguo a la sede del banco ubicada en un edificio histórico y constituye la ampliación de un edificio en el casco de la ciudad. Desde finales de 1973, fecha en que se le encarga a Scarpa el proyecto de la ampliación, el edificio fue tomando forma tras sucesivos cambios bien por causa del cliente, bien por las perfeccionistas modificaciones del arquitecto.

A pesar de la gran dimensión de la fachada principal en relación con el edificio existente, tras estudiar y comprender bien su estructura y composición, Scarpa propone un nuevo modo de entender la tradición como método de dialogo e integración en el consolidado casco urbano. *“No se podía copiar la arquitectura anterior; pero si había que entenderla bien”,*⁴¹⁹ explica el arquitecto.

⁴¹⁸ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944 -1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 413

⁴¹⁹ *Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en Venecia, 1978*. SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 199

El edificio se finalizaría en 1981, tras la muerte de Scarpa, gracias a su colaborador Arrigo Rudi, que le había acompañado desde el inicio de la obra. En aquel momento faltaban por realizarse el pequeño jardín posterior, el pasaje aéreo trasero y diversos detalles en el interior, hubo soluciones que, estando en proyecto, no pudieron ser defendidas con éxito por su discípulo, quedándose por tanto sin realizar.

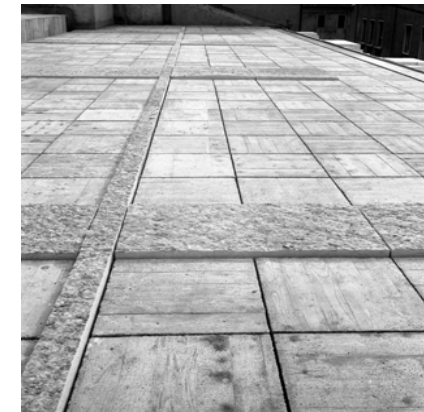
Scarpa, explicando el proyecto, hablaba de la importancia de la fachada como elemento urbano y de su relación tanto con el edificio contiguo como con su distribución interior. “*Me interesan las cosas que siempre han preocupado a los antiguos constructores: la cornisa, la ventana, el zócalo y la escalera como elemento dominante del espacio interior*”, afirma. “*Es decir los puntos de contacto, con el cielo y con la tierra*”,⁴²⁰ proseguía.

El problema era el de siempre, pero su solución sería distinta. Aquella que finalmente adoptó, propone una fachada de gran complejidad compositiva en que el modo de relacionarse con el entorno, la luz y el modo de escurrir el agua son datos fundamentales. En lo que a relación con el agua se refiere, nos detendremos asimismo en otros dos espacios en que si bien estaba proyectada la presencia del líquido, finalmente no llegaron a realizarse: Una pieza de agua en el interior y un pequeño jardín posterior.

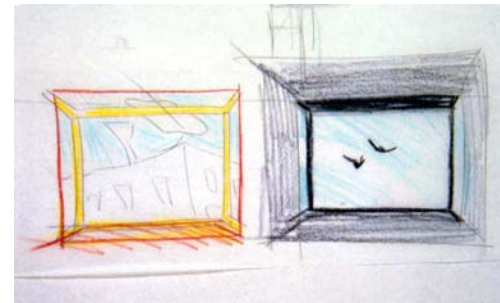
La fachada principal constituye un plano de laborioso y cuidadísimo detalle que pone de relieve la sutileza con que el *professore* entendía los encuentros de los diferentes materiales. Se trata de un terso plano de revoco al *cocciopesto*, cal y ladrillo machacado, en que parecen elementos modulados con gran precisión según la medida de 5,cm., usado por Scarpa en diversos proyectos.⁴²¹



256 Banca Popolare. Fachada. Detalle
(f. Antonio Martinelli)



258 Cubierta. (f. Guido Pietropoli)



257 Estudio de los huecos de fachada.
(CS). Grafito y pastel sobre papel. 300 x 895 cm. (detalle). ACS

⁴²⁰ Op. Cit. Pág. 199

⁴²¹ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 415

Para él, era fundamental utilizar una modulación que le permitiese “*obtener relaciones*”, en contra del “*árido centímetro*”,⁴²² explicaba.

Dicha modulación queda patente en los encuentros del terso paramento con los huecos y sus límites, que se configuran mediante un repertorio formal variado. Así, el remate superior del zócalo, los alféizares de los *bay-windows* y la cornisa, se realizan mediante los característicos *gradini* a 45° de 5,5 x 5,5 cm. en mármol rojo de Verona, y los bordes de los huecos pseudo circulares⁴²³ en mármol Botticino, en este caso según estereotomía lisa.

De este modo, el plano de fachada se configura como un telón vibrante de equilibrio dinámico, debido a la diversidad de elementos, ordenado según un esquema clásico de zócalo, cuerpo y coronación. En él, los huecos, bien se recortan mostrando la profunda sombra de la piel interior, bien sobresalen a modo de prismas de vidrio (fig.256), y son dibujados por Scarpa como si de ojos se tratase. En un dibujo autógrafo, se encuadran el espacio urbano e incluso el vuelo de las golondrinas (fig. 257), haciendo que la realidad exterior penetre en el edificio.

Scarpa proyectará el paso del tiempo y por tanto el movimiento y efecto del agua vertical y su escorrentía junto a la luz.

El *professore* propuso recibir al agua vertical como si de una plaza elevada se tratase. La cubierta sería así “*una extensión del espacio urbano sobre el edificio, y no debajo de él*”, explicaba. “*Allí propongo poner unos estanques que se llenarán con el agua de lluvia. Los pájaros vendrán a bañarse, y cuando subas al techo pensarás que estás, efectivamente, en la plaza*”,⁴²⁴ prosigue (fig.

⁴²² “*Muchos utilizan los trazados reguladores o la sección aurea; el mio es un módulo muy sencillo que puede permitir movimientos, el centímetro es árido, mientras que en mi caso se obtienen relaciones*”.

Mil cipreses. Conferencia dada en Madrid en el verano de 1978. Fragmento.
SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.

Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 186

⁴²³ *Realizados mediante la adición de dos círculos cuyos centros se separan 11cm, es decir dos módulos de 5,5 cm*

⁴²⁴ *Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en venecia en mayo de 1978*

258). El edificio, celebra así la lluvia. Celebra ser pieza interpuesta a los fenómenos de la naturaleza que se sirven del tiempo para transformarla.

El agua que escapa a su “*cubierta – plaza*”, escurre por la fachada buscando los límites del plano, y, encontrando otro material, modifica su velocidad. La fachada será por tanto una piel que al lavarse construye las diferentes velocidades que el plano parece atrapar.

El cerco perimetral de cada uno de los huecos circulares, verdaderos recortes de la piel de fachada, contruidos cada uno mediante cinco grandes piezas labradas y perfectamente ensambladas de mármol *botticino*, se transforma en una suerte de bandeja de recogida de aguas (fig. 259 y 260). El agua traspasa la fachada, penetra en el vacío interior existente en los huecos circulares entre piedra y carpintería, más tarde es conducida por el interior del muro y, tras un breve recorrido vertical, desemboca en unas piezas que aparecen algo más abajo a modo de gárgolas o pequeñas bocas, resultado del sencillo corte asimétrico de un tubo. “*La velocidad de salida por la presión de la carga del vertido hará más difícil que se manche el paramento*”,⁴²⁵ explica Ignacio Paricio.

El resto de huecos expulsa el agua gracias a sus alféizares de mármol rojo de Verona. En los huecos rectangulares volados a modo de *bay-windows*, el propio vuelo facilitará la caída de la gota, y en el resto, será la inclinación a cuarenta y cinco grados de las piezas dentadas en unos casos, y la realización de unas piezas especiales, abocinadas y encajadas en las jambas de los huecos en otros, la que lo haga (fig. 261).

Scarpa va por tanto dando forma a la velocidad del agua, y con ello proyectando el lavado de la fachada. Los denticulos de mármol rojo, tanto de la cornisa como de la parte superior del zócalo, acentúan su marcada geometría en busca de sombras gracias al modo en que son lavados por el escurrir del líquido (fig.262).

SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.

Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 199

⁴²⁵ PARICIO, Ignacio. *Patina o suciedad*. Editorial Bisagra. Barcelona. 2002. Pág. 68

Podríamos decir así, que las fachadas se reblandecen para encauzar las diferentes velocidades del agua que las lava. El edificio parece saludar al tiempo que hará vibrar su fachada. Parece estar esperando la lluvia que dotará de pleno sentido sus formas.

Tiempo y agua son por tanto factores primordiales en la composición y uso de los materiales de la fachada. *“El edificio aparece así como una máquina arquitectónica dotada de precisos mecanismos de interacción con el paisaje, indisolublemente unido, desde un punto de vista proyectual, a la construcción”*,⁴²⁶ afirma Orietta Lanzarini.

•

Dado que se encuentran en el mismo proyecto, no podemos olvidar aquellos dos espacios en que Scarpa había previsto la presencia del líquido, a pesar de su cierta lejanía respecto al uso del agua vertical y su escorrentía,

Por un lado, en una cota intermedia del sistema de escaleras que unen los diferentes niveles de las plantas inferiores de la nueva ampliación, estaba previsto un pequeño estanque de agua. Según explica Rudi: *“en ella se debería haber colocado una escultura, probablemente de su estimado Viani, y una gran lámpara cayendo sobre esta”*.⁴²⁷ Los dibujos del arquitecto parecen proponer una lámpara de forma trapezoidal formada por multitud de elementos de características similares a la realizada en la exposición de Turín del año 1961 (fig.265). De este modo, el agua, ocupando el espacio central del banco, modificaría por completo su atmósfera gracias al reflejo de la gran lámpara. Tratándose de un lugar interior, agua y luz debían ser allí transportadas. Más adelante estudiaremos varios proyectos en que la ausencia natural de ambos “líquidos” lleva a Scarpa a plantear soluciones similares.

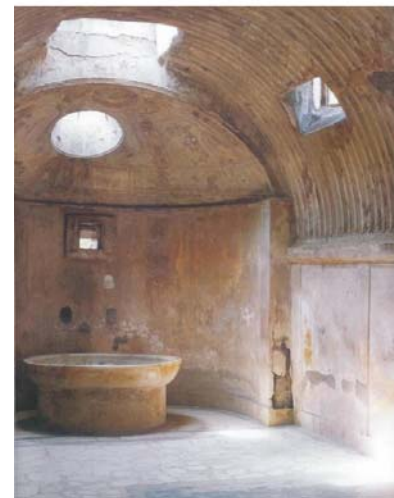
⁴²⁶ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 418

⁴²⁷ GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*. Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 182



261 Fachada. Escorrentías
(f. Antonio Martinelli)

262 Zócalo. Lavados (f.a.)



264 Alfeizar. CGAC. Santiago
Álvaro Siza (f.a.)

263 Caldarium. Pompeya

Por otro, la fachada hacia la zona de aparcamiento posterior, preveía un patio inglés ajardinado en forma semicircular a fin de permitir la iluminación del espacio de trabajo ubicado en el semisótano del edificio. Aprovechando el desnivel, Scarpa había proyectado un pequeño jardín íntimo, visible desde dichas estancias.

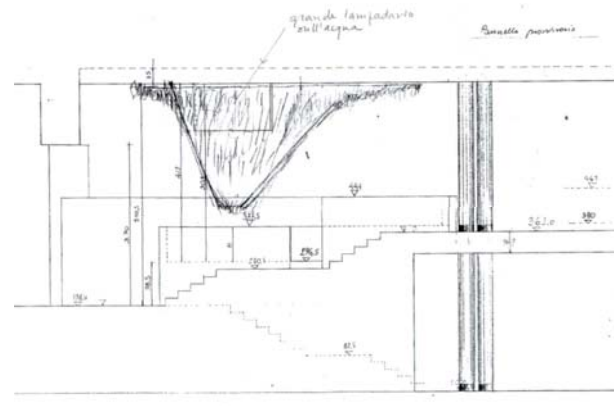
En croquis sucesivos, observamos las diferentes propuestas para construir un pequeño paisaje de agua y sonidos. (figs. 266 y 267) Se proyectaban dos o tres recipientes, a modo de sencillos estanques a diferentes niveles, por los que el agua iría cayendo desde una surgencia dibujada en casi todos ellos en forma circular. Se trataba por tanto de un recorrido de aguas, necesariamente sonoras que contribuyese a mejorar la calidad luminosa y espacial de las estancias inferiores. De nuevo estaríamos ante un ciclo completo. Scarpa no dejaba pasar la oportunidad de “naturalizar” los espacios gracias al líquido.

La muerte del *professore* truncó estos dos lugares de agua que Rudi no llegó a conseguir realizar, y que habrían contribuido a generar esos pequeños “rincones de naturaleza” con que a Scarpa le gustaba salpicar sus espacios.

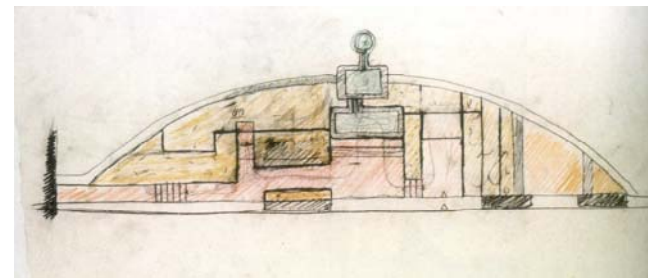
•

Scarpa volverá a Vicenza, ciudad que le enseñó a mirar el mundo durante su infancia, para realizar uno de los pocos ejemplos de vivienda colectiva de su carrera.

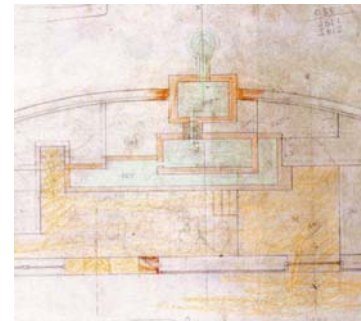
Desde el año 1974, año en que recibió el encargo, el proyecto sufrió numerosas dificultades, debidas tanto a la existencia de otro codirector de obra impuesto por la administración local, como a las duras condiciones planteadas por el cliente privado. Su prematura muerte no le permitió terminar la obra, y diversos detalles de importancia fueron finalizados a cargo del ingeniero Guiotto. No obstante, el edificio propuesto presenta gran interés, especialmente desde el punto de vista de su relación con el agua y su fluir.



265 Sección.
Lámpara sobre el agua
Lápiz sobre heliocopia



266 Patio posterior. Estudios (CS)
Lápiz y pastel sobre papel
Archivo Carlo Scarpa. Treviso



267 Patio posterior. Fragmento (CS)
Lápiz y pastel sobre papel. ACS

De gran sencillez volumétrica, el edificio rompe su solidez gracias a la vibración de sus fachadas y la liberación de la planta baja para permitir la vista y el acceso al jardín posterior.

Scarpa, según su característico modo de proyectar, estudia pormenorizadamente las soluciones constructivas de la fachada, que queda dividida en tres partes: planta baja, pieza de viviendas y coronación, y marca una estrecha banda de forjado en hormigón visto, sobre el que desplazar la refractada geometría de los huecos verticales (fig. 268).

Las ventanas se transforman en sencillos huecos, cuyas sombras evocan el ritmo musical de unos neumas atrapados en las líneas-guía horizontales.

Como vimos con anterioridad, la obra *Contemplazioni* de Arturo Martini resulta una clara influencia, pero también las eléctricas vibraciones de los cuadros de Klee, en que leves líneas sostienen la energía concentrada en elementos de mayor espesor, y por que no, el efecto de refracción generada por el agua al ser atravesada por un elemento sólido.

La vibración del volumen se debe en gran medida a la esbeltez de las franjas horizontales en proporción a las sombras que atrapan. Scarpa condensa la fuerza de este ritmo, en la resolución de un detalle constructivo que debe su forma principalmente al escurrir del agua por la fachada, el alféizar.

En su acepción original, alféizar, de origen árabe, alude al vacío. “*Es probable que ese vaciado original tenga mucho que ver con el proceso de construcción norteafricano que consiste en levantar las paredes de la casa como muros ciegos, para luego abrir en ellos los huecos, vaciándolos, ahuecándolos*”,⁴²⁸ explica Ignacio Paricio. Así obra Scarpa, recortando la fachada, y como si de un lienzo se tratase, crea una sombra con cada hueco, un vacío. Se define así la “cubierta del muro horizontal”, cuya forma debe obedecer a la conducción del agua desde el plano de la ventana hasta el haz exterior de la fachada. “*En sección, tiene, pues, un problema claro: recoger el agua que baja por la*



268 Fachada posterior. Apartamentos en Vicenza. (f: Vaclav Sedý)



269 Detalle de fachada.
(f: Vaclav Sedý)



270 Capilla de la Dolorosa. (f.a.)
Iglesia de los Santos Juan y Pablo Venecia

⁴²⁸ PARICIO, Ignacio. *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Editorial Bisagra. Barcelona. 1999. Pág. 139

ventana (...), y otro más complejo: asomarse a la fachada para verter las aguas sobre ella”,⁴²⁹ prosigue Paricio.

Scarpa resolverá por tanto una necesidad constructiva generada por una decisión creativa.

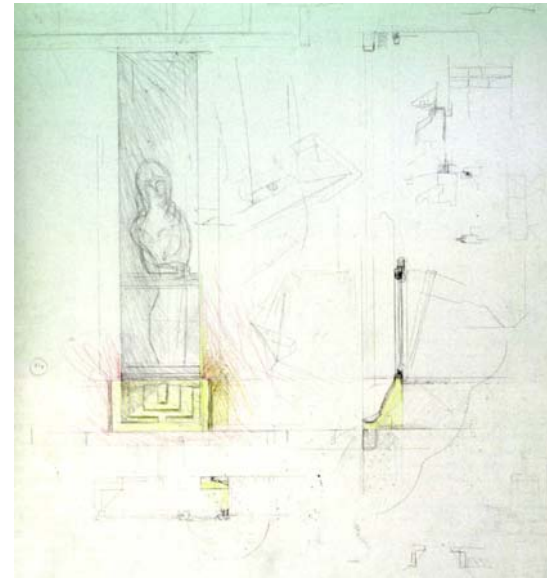
El alféizar de los huecos se construirá en piedra de Vicenza según una geometría que recibe y delimita un preciso recorte en la fachada y lo une a la carpintería y al forjado, al cual oculta (fig.269).

Algunos huecos, presentan unos balcones, volados apenas cuarenta centímetros de la fachada, reinterpretación del típico “*poggiolo*” vicentino. Realizados también en piedra, se resuelven a modo de extrusión del alféizar hacia el exterior, y contribuyen a generar la vibración perseguida del plano de fachada. En su parte inferior, presentan una decoración según incisiones paralelas que evocan aquellos balcones que Frank Lloyd Wright propuso en el proyecto para la fundación Masieri junto al Canal Grande, similares también a la decoración dentada del ábside de la capilla de la Dolorosa de la Iglesia de los Santos Juan y Pablo en Venecia cercana a la fundación Querini Stampalia y bien conocida por el arquitecto (fig.270).

El alféizar servirá para resolver las diversas necesidades que el hueco presenta. Su altura viene determinada por la necesidad de cubrir la solería de los pisos, su profundidad y sección horizontal definirán un espacio propio, el de la sombra. Buscará marcar la base precisa para ocultar el perímetro de la carpintería y encajarse en el paramento vertical para evitar una junta allí donde debe escurrir el agua (figs.271-273).

Su sección vertical, excavada, se alía a la geometría para expulsar con precisión el líquido acumulado. Scarpa realizó dibujos en que se reflejan unas incisiones en el interior siguiendo un motivo geométrico de líneas paralelas. Con este motivo, tan sólo llegó a realizarse un prototipo, el resto adoptaron la misma geometría de los balcones.

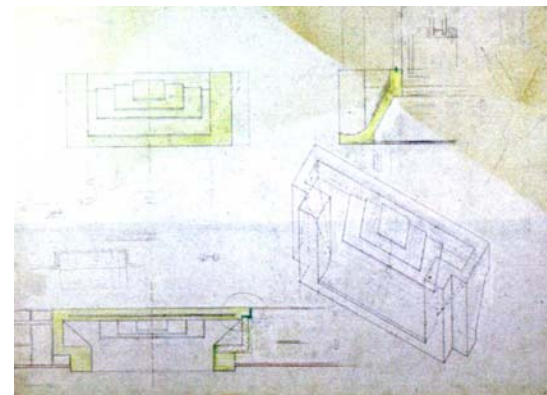
⁴²⁹ Op. Cit. Pág. 141



271 Estudio del hueco (CS)
Grafito y pastel sobre cartón
535 x 480 mm. ACS



272 Prototipo del alféizar.



273 Estudio del alféizar (CS)
Grafito y pastel sobre cartón
500 x 700 mm. ACS

El líquido recogido por cada hueco o espacio vertical en sombra, acelera su huida por la necesaria inclinación del primer tramo del alféizar, va lavando progresivamente su perfil escalonado, y con ello ofreciendo su forma a la sombra, para finalmente recogerse en su tramo final de curva concavidad.

En uno de sus dibujos, Scarpa estudió su evacuación por medio de un leve vaciado en su centro, una leve incisión a modo de doble arañazo curvo atraería el agua incrementando su velocidad y la lanzaría a la distancia necesaria. Finalmente, este último detalle no llegó a realizarse y sería el vuelo del alféizar el que evitaría el retroceso de la gota en su caída.

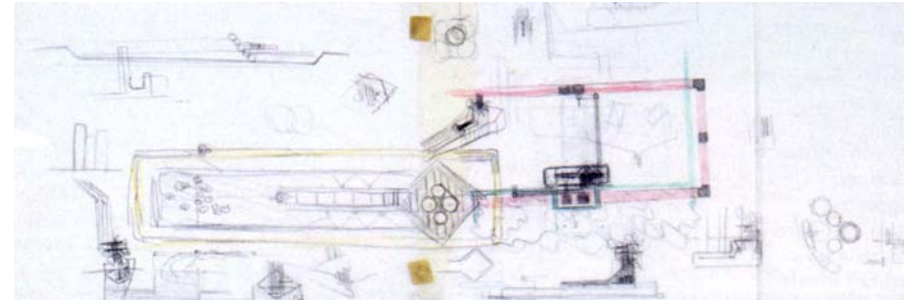
El impulso del agua, el control de su escorrentía mediante un vacío dan así forma al aire, que en sombra construye un hueco, y su vibración, una fachada.

Scarpa, de un modo similar a la fachada de la *Banca Popolare*, gracias al agua, condensa las relaciones que establecen los diferentes materiales. El agua, es una vez más germen del espacio. Podríamos incluso afirmar que ella encierra la forma del hueco.

Scarpa tenía previsto un espacio en que aparecería físicamente el agua. Sería final de recorridos de agua, escorrentía recogida.

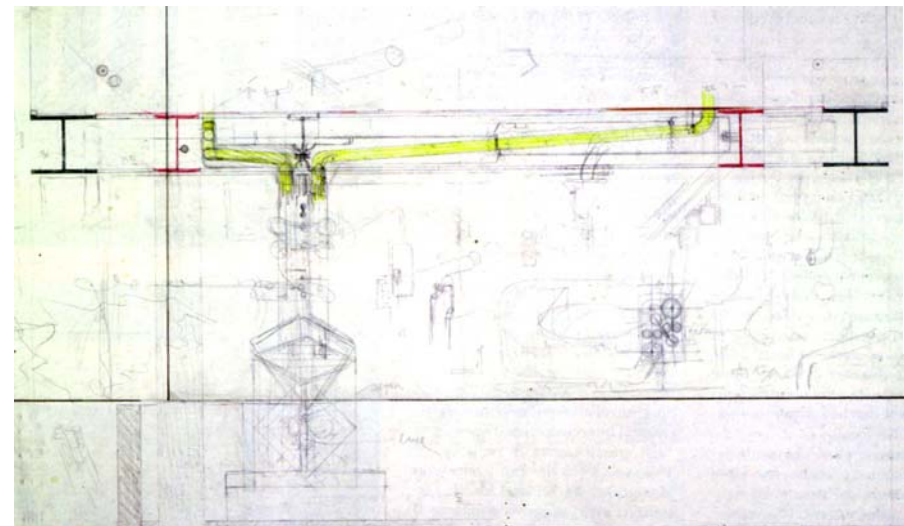
Al haber realizado un pórtico de acceso que liberaba la planta baja del edificio, el encuentro con el suelo de las aguas planteaba diversas posibilidades. El *professore* en una primera intención realiza un garabato bajo el pórtico con la forma de lo que podría ser un elemento “natural”. Más adelante, en sucesivos bocetos, entendemos que trataba de proponer una suerte de pieza escultórica que reuniese las diversas aguas del edificio. Una composición de tubos de diferente diámetro se posaría sobre un zócalo sólido que seguramente sirviese de contenedor de agua en lo que podría haber sido una “fuente”. “*Dicha fuente, se animaría con el rumor de la vida de los inquilinos y se llenaría gracias al agua de la lluvia*”,⁴³⁰ describen Croset y Rovetta.

⁴³⁰ *Bloque de apartamentos en Vicenza. Pierre-Alain Croset y Chiara Rovetta*
SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 316.



274 Estudio en planta del pórtico (CS)

Grafito y pastel sobre cartón. 300 x 1050 mm. ACS



275 Estudio del sistema de descarga de aguas. (CS)

Grafito y pastel sobre cartón. 720 x 1010 mm. ACS

El sonido del agua sería así utilizado por Scarpa, una vez más, a modo de juego, para cualificar el espacio (figs.274 y 275).

La repentina desaparición del arquitecto impidió la realización de esta pieza. Si bien en la actualidad existe otra de características similares, no obstante su calidad dista de lo que habría sido aquella sorprendente “fuente”.⁴³¹

El carácter lúdico que el arquitecto imprimía a diversos elementos de sus obras, la sorprendente capacidad para encontrar piezas con que contar historias y el modo de condensar el espacio en el detalle del encuentro de los diversos materiales, entre ellos el agua, nos da una idea de su relación apasionada, intensa y creativa con el modo de sentir el espacio.

- **Ciclo de agua**

Casa Ottolenghi. Lago de Garda. Bardolino. Verona.

“Cuando mi padre, mi mujer y yo llamamos a Carlo Scarpa para encargarle aquella que sería nuestra primera casa, el maestro vino a explorar la propiedad de Bardolino. Examinó el terreno, la roca y el Lago de Garda, preguntó por donde aparecía y se escondía la luna, habló mucho, sobre todo con mi mujer, para conocer nuestro modo de vida y las aspiraciones de la encargada de la casa.

Carlo fue informado de nuestro reciente viaje a España y de nuestro deseo de incorporar juegos de agua en el contexto ambiental que nos recordasen la famosa Alhambra de Granada. “Era como una invitación de boda” comenta Mazzariol.

Se le informó también del deseo de mi esposa de que nuestro dormitorio estuviese inmerso en el verde... a lo cual el maestro, todavía dudoso de aceptar el encargo, iluminó una sonrisa y comenzó a reflexionar.

El resultado está a la vista de todos: la construcción sobresaliendo de un corte natural como una península asimétrica, proyectándose hacia los viñedos cercanos, al tiempo que rodeada de un estanque de agua grande y tres pequeñas albercas en el exterior. La vertiente este de la residencia acoge otro pequeño estanque, inserto en el circuito del agua que proviene de una modesta surgencia en la colina. Dos pequeñas cascadas externas interrumpen el fluir laminar del agua. Una de ellas escurre levemente al abrigo de dos de las columnas de nuestra casa, señala con su tintineo continuo el pasar del tiempo y contribuye a dar vida a la casa; así como vida e intimidad vienen dadas durante el día por el ondular de los reflejos multicolores de la campaña que el agua del estanque relanza sobre el estuco negro de la habitación principal y el salón, y en las horas nocturnas de plenilunio,

⁴³¹ Testimonio obtenido en conversación con Guido Pietropoli, colaborador encargado de finalizar el apartamento Zoppi, situado en la última planta del inmueble vicentino. Rovigo. Febrero de 2007

*el resplandor de la luna que reflejándose en el lago de propaga inquieto y palpitante sobre el techo negro”.*⁴³²

Alberto Ottolenghi (hijo de Carlo Ottolenghi)

La familia Ottolenghi, principalmente Carlo, abogado, administrador de importantes entes públicos de la ciudad de Venecia y persona cercana a la cultura, era amigo de Scarpa y de Giuseppe Mazzariol, por otro lado gran amigo y valedor del arquitecto.

Esta relación propició el encargo de una vivienda para su hijo Alberto en sus terrenos, cercanos a la localidad de Bardolino. Un magnífico lugar, rodeado de viñedos, con vistas al cercano Lago de Garda, pero con grandes restricciones normativas en lo que a altura y metros cuadrados se refería. Las obras, comenzadas en 1975, no llegarán a finalizarse debido a la repentina desaparición del *professore*. Serían principalmente sus colaboradores y discípulos Giuseppe Tommasi y Guido Pietropoli, quienes finalmente llevarían a cabo tal tarea. Tomassi, se encargó desde el inicio del seguimiento de la obra.

La explicación del hijo de Carlo Ottolenghi, de sus intenciones como cliente, su primer contacto con Scarpa y su modo de vivir la casa, no dejan lugar a ninguna duda. El agua construye sus espacios.

Leyendo sus palabras, entendemos que Scarpa acepta la, denominada por Mazzariol como “*invitación de boda*”, y responde mediante la observación del entorno, el lago y la roca, en forma de espacio mágico gracias a la inserción “natural” del agua, su sonido y el reflejo de la luna.

Veremos que en la Casa Ottolenghi todo converge en el agua.

El edificio se inserta en el paisaje siguiendo sus leyes, o mejor dicho, las establecidas por el agua. Es pieza topográfica, que basa su forma en el territorio. Su volumen, apenas perceptible desde el acceso por encontrarse en un corte del terreno, se configura mediante la cubierta, de geometría quebrada, y la pauta que sus gruesos pilares proponen en la distribución de los diferentes espacios. Scarpa va poco a poco desarrollando el proyecto según un entramado de espacios y líneas que van enraizándose al territorio gracias al agua.

Desde los primeros bocetos, el proyecto va aceptando la línea quebrada para configurar las diferentes estancias, que se van desgranando a partir de una zona de distribución lineal que sirve de acceso a la villa (fig. 276). Va definiendo lentamente el proyecto a partir de la inserción de zonas con mayor densidad de línea y algunos elementos circulares. La volumetría quebrada, parece abrazar un plano de agua, en el que Scarpa dibuja algunas plantas.

Los planos de fachada y la definición de la cubierta, van encontrando su forma a partir de la aparición de gruesos pilares circulares que pautan el aire, y, como si de captadores de energía se tratase, de ellos partirán las principales líneas que irán configurando la topografía de cubierta, e irán sirviendo de charnela a los planos que generan los espacios inferiores.

El Archivo Carlo Scarpa de Treviso conserva un gran número de dibujos del proyecto de la Villa Ottolenghi. Estudiando su evolución, comprendemos que el proyecto no tardó mucho en definir los principales elementos espaciales, si bien son muchas las variaciones y detalles que van cualificándolo, lo que una vez más da una idea de la dedicación y el modo progresivo de ir capturando la forma del maestro.

“*La planta de la casa Ottolenghi, nace de la libre, y al mismo tiempo, rigurosa composición de las partes que, una vez evocada la intuición primera, encuentran el camino de su necesaria configuración gracias a un continuo e inconcluso labor limae hacia una construcción de un universo único...*”,⁴³³ explica Giuseppe Tomassi.

⁴³² GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*. Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 166

⁴³³ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 404

Como veíamos, el edificio busca su inserción en el terreno, y lo hace a partir de la materia natural que lo define. La obra está pensada, proyectada y construida para durar. El tiempo, lejos de deteriorarla, dialoga con ella para establecer las transformaciones previstas. Scarpa escucha la conversación entre piedra, tierra y agua, y desde ella, crea un paisaje nuevo que pertenece al lugar.

El volumen construido rehuye la escala lejana. Como él mismo explica en la memoria del proyecto presentada en 1975, a la comisión técnica encargada de facilitar la licencia, *“Las paredes externas, parecen diafragmas recubiertos de vegetación (hiedra, ampelopsis, ficus repens). Los muros se construirán según la tradición veronesa: opus incertum (...) La cubierta se ha estudiado de un modo particular, porque se transforma en un breve espacio de terreno accidental, sobre el que se podrá incluso caminar”*.⁴³⁴

Scarpa pretende, más que nunca, “construir sin construir”, y como afirma Tomassi, *“como era habitual en él, dedicó mucha atención a la presencia y al movimiento del agua”*.⁴³⁵

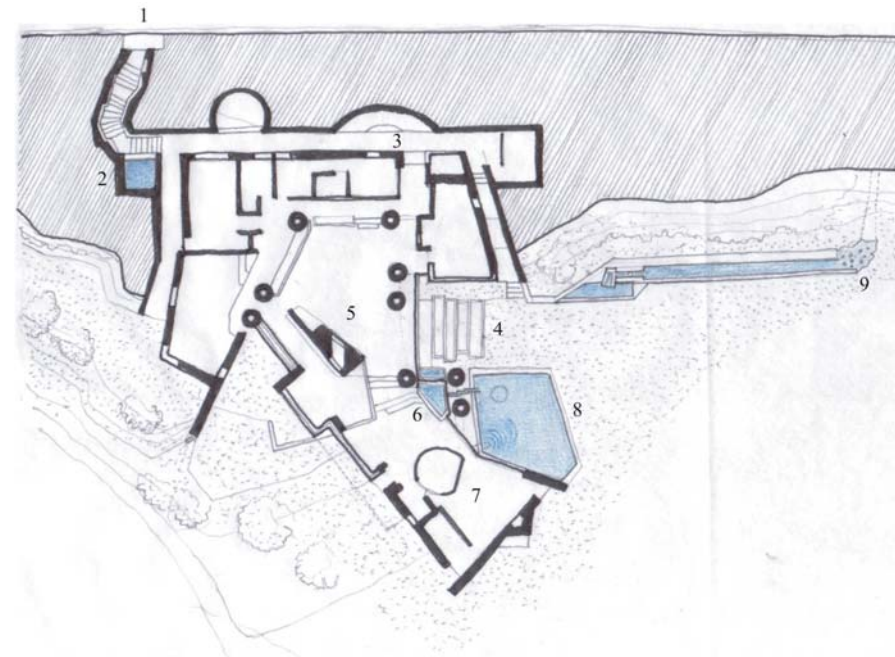
Entendemos que el mejor modo de estudiar un territorio modelado por el agua, es observar la relación entre el ciclo del líquido y las formas que va adquiriendo el paisaje. Así haremos con la Casa Ottolenghi.

Entendiéndola como pedazo de territorio ofrecido al agua, realizaremos un recorrido por sus rincones de naturaleza y el líquido que contienen, analizando las diversas formas que este genera (fig. 277).

La lluvia erosiona el paisaje, generando inclinaciones en unos casos y abruptos cortes en otros. La piel del territorio debe en gran parte sus marcas al agua.



276 Primera solución (CS). Fragmento.
Grafito sobre cartón.
720 x 1020 mm. ACS



277 Solución construida (d.a.)
1. Acceso 2. Aljibe 3. Calletta 4. Acceso ppal.
5. Sala de estar 6. Pieza de agua interior
7. Estanque 8. Surgencia natural

⁴³⁴ *Villa Ottolenghi: conservazione e completamento. Giuseppe Tommasi. SCARPA, Carlo. L'opera e la sua conservazione. I 1998 / III. 2000. 28 novembre. Fondazione Quereini Stampalia. Venecia 2002. Pág. 62*

⁴³⁵ *Op. Cit. Pág. 68*

El acceso al edificio se encuentra por encima de la cota de cubierta. Semienterrado, se accede a él por un corte en el terreno denominado por Scarpa *calleta*, término con que se definen algunas calles estrechas de su ciudad natal (fig.278). Es un corte seco, profundo, geológico, que a su vez presenta en su borde hacia el terreno varias dilataciones, a modo de pendientes inclinadas, como si de torrenteras creadas por la erosión, que abriendo el espacio, facilitan el paso a la luz.

Bajando la sinuosa escalera excavada vamos poco a poco, de un modo natural, como sin quererlo, penetrando en la tierra a través de su herida. A nuestra derecha, como si de una poza se tratase, se encuentra un depósito de abastecimiento para riego (fig. 279). Encajada entre los muros, el agua, en sombra se hace manantial, lugar secreto que gracias a su recortada geometría kárstica parece haberse formado por el hundimiento del terreno. La hiedra, cubriendo parcialmente sus paredes lo acerca a un hallazgo natural en nuestro recorrido.

La cubierta es el único elemento visible del edificio desde el acceso exterior. Este “*pedazo de terreno accidental*”, según Scarpa, deja adivinar el esqueleto estructural del edificio, y se ondula, como si del suelo natural se tratase. Un dibujo de muros y gruesos cilindros asoma por encima de sus superficies inclinadas (fig.280). Esta constelación de elementos; coronación de los pilares, chimeneas y jardineras, dirige las líneas que marcan la inclinación de los diferentes planos, cuyo material de acabado que pisamos asemeja la tierra. Se trata de piezas cerámicas de un color oscuro similar al de los viñedos cercanos que forma el suelo de una suerte de “*jardín artificial*”,⁴³⁶ según define Dal Co. En aquellos momentos, Scarpa se encontraba realizando una intervención en la Villa Palazetto en Monselice. El espacio de acceso principal, delante de la



278 Calleta



279 Deposito de agua (f.a)



280 Cubierta. “Pedazo de terreno accidental”

⁴³⁶ SCARPA, Carlo. Dal Co, Francesco. *Villa Ottolenghi*. Mondadori Electa Ed. Milano. 2007. Pág. 36

fachada, era una superficie realizada según leves inclinaciones de planos de piezas cerámicas que sirvió de banco de pruebas para la cubierta de la casa Ottolenghi.

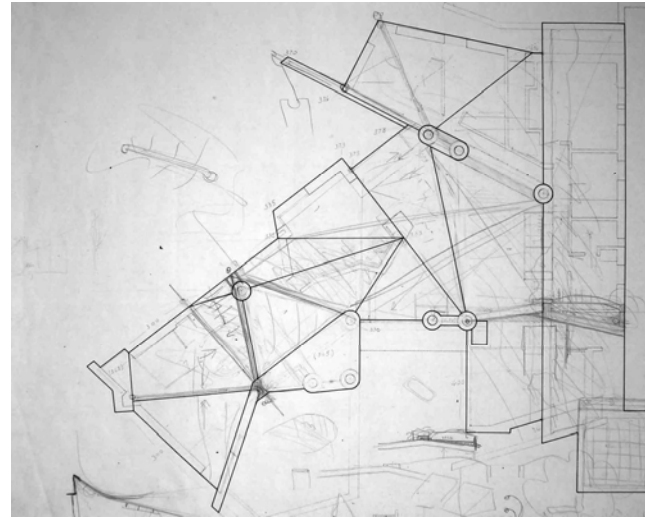
La cubierta es por tanto un jardín, una plaza elevada, quizás uno de aquellos *campi* de Venecia que dirigen el movimiento de las aguas mediante sus inclinaciones hacia un pozo. En este caso la ondulación de la cubierta se construye para hacer huir al agua de lluvia (fig. 281).

Scarpa estudia la planta de cubierta con sumo cuidado. Radiografiando parcialmente aquello que cubre, la cubierta es la emergencia de lo cubierto. Mira al cielo, recibe sus aguas para indicarles el camino a seguir. Su movimiento converge fundamentalmente en dos gárgolas, metáfora del encuentro de cielo y tierra mediante el agua.

La primera, elige el camino trazado por uno de los muros (figs. 282 y 283). Para atraer al líquido, su coronación se hace surco, acelerando así el final del recorrido. En su prolongación, allí donde el agua, tras haber encontrado el suelo vuelve a pertenecer al aire, una gárgola metálica corrige la dirección de la caída. Su preciso cambio de rumbo lo ata a su final. El lugar de recepción ya no puede ser otro, la gárgola lo señala. Se trata de una excavación que parece indicar la presencia de un aljibe natural, sin borde construido, un lugar de pausa del agua para a continuación regar los terrenos contiguos en la falda del monte hacia el Lago de Garda. El agua, dadora de vida, se transformaría así en vegetación. La cubierta es por tanto intermediario, nube.

La gárgola, en su leve giro, muestra la precisa mano del hombre.

El arquitecto portugués Álvaro Siza, en la rehabilitación de los jardines de Santo Domingo de Bonaval en Santiago, utiliza un elemento similar (fig. 284). En la surgencia que marca el final de un recorrido de escorrentía natural del agua, aparecen dos gárgolas, una de ellas, existente, de piedra, otra, creada por el arquitecto, en acero cortén. El leve movimiento e inclinación de esta última, genera una nueva velocidad y sonido que percibimos aun en ausencia del



275 Cubierta. Estudio (CS)

Lápiz sobre copia heliográfica. Fragmento. ACS



276 y 277 Cubierta. Camino de agua. Huida (f.a.)

líquido. La gárgola es, al igual que en la casa Ottolenghi, captadora de energía y evocadora de movimiento. Muestra así la respetuosa y certera intervención del hombre, protagonista en un espacio en el que apenas parece haberse intervenido.

La segunda gárgola recoge las aguas de la mayor parte de la superficie de cubierta, como muestran su longitud y sección.

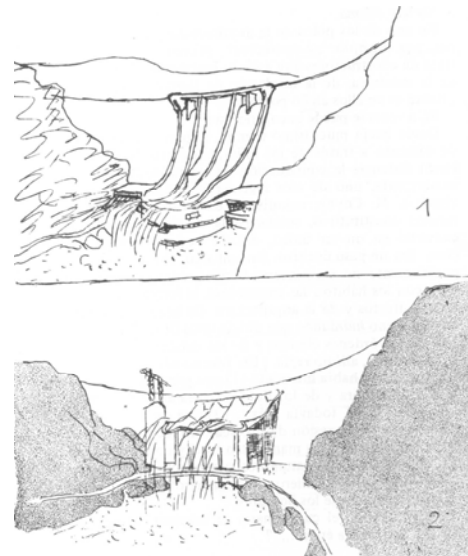
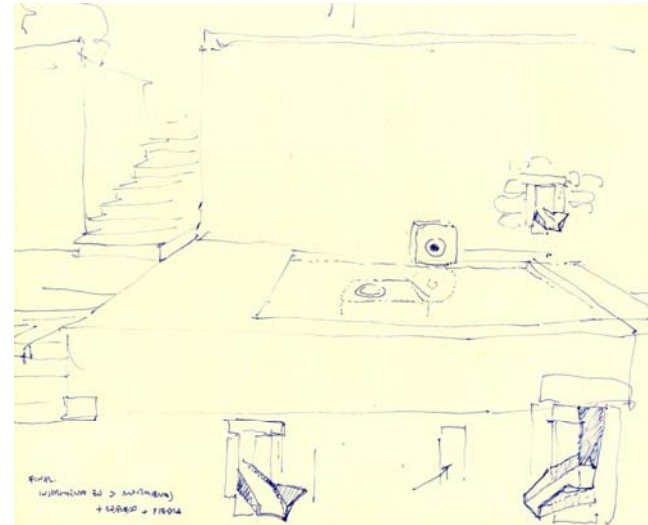
En un dibujo de la planta de cubiertas, observamos el sucesivo dibujo de las líneas de fuerza generadas por el agua, y, como estas, de un modo natural, atraviesan el muro que las contiene. La gárgola aparecerá sencillamente de la operación de hacer sólido tal impulso, golpea el muro, y rompiéndolo genera su forma. Tras el plano de contención de las aguas de la cubierta, surge como si del aliviadero de una presa se tratase, y se construye con la materia del muro que rompe; un vasto mortero que relaciona el edificio con la humedad de la tierra de la que brota.

La capilla de Ronchamp de Le Corbusier, como vimos anteriormente, presenta una gárgola doble que recoge las aguas de la cubierta. Como queda recogido en un dossier denominado *Documentos preparación Ronchamp*, el arquitecto suizo se inspiró en la sección de una presa para hallar el perfil que favoreciese la evacuación de las aguas del tejado.⁴³⁷ La gárgola se presentaría así como prolongación de aquél.

En su libro *A propósito del urbanismo*, recoge la admiración por las formas de las presas como generadoras de un lenguaje propio debido al control de los fluidos⁴³⁸. Le Corbusier muestra varios dibujos de sus proyectos para las presas de M. Coyne y Chastang, en que los aliviaderos de gran dimensión deben su forma dinámica al agua, al igual que la gárgola de Ronchamp (fig. 285).

⁴³⁷ PAULY, Danièle. *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Abada editores. Madrid 2005. Pág. 92

⁴³⁸ LE CORBUSIER. *A propósito del urbanismo*. Editorial Poseidón. Barcelona 1980. Pág. 51



284 *Convergencia de aguas* (d.a.)
Santo Domingo de Bonaval. Santiago
Álvaro Siza.

285 Presas de M. Coyne y Chastang
Le Corbusier. *A propósito de Urbanismo*

El acabado exterior de la capilla, realizado mediante hormigón proyectado y enlucido de cal, es material que atrapa los fluidos. Luz y agua se derraman por sus formas, impregnándolas de tiempo. Así ocurre también en la casa Ottolenghi. Su envolvente, realizada en un mortero de gran rugosidad, facilita su comprensión como materia perteneciente al terreno, y, gracias al escurrir del agua, y al discurrir de las plantas trepadoras por sus paramentos, captura el tiempo.

La villa, como veíamos, se construye a modo de “filtro de paisaje”. Intercepta la lluvia y la escorrentía del agua en el territorio, y atrapándola va construyendo lugares. La descripción de los espacios, dada por Alberto Ottolenghi, recorre los lugares destinados al almacenaje de agua, albercas y surgencias naturales que rodean la casa. El agua es estudiada hasta el más mínimo detalle por Scarpa. Así, desde su aparición, generará un recorrido, una cadencia de luz y sonidos determinada.

La casa se asienta en una ladera rica en aguas subterráneas. Debido al corte existente en el terreno, el líquido aflora con facilidad.

Unas líneas más arriba, comentábamos la presencia de una alberca junto a la *calleta* de acceso. Existe otra surgencia junto a la entrada principal, un agua que simplemente puebla el terreno sin recipiente o límite artificial que la contenga. De ellas proceden el resto de aguas. “*Scarpa concibió una pequeña pila de agua colocada a la altura del pavimento, a la izquierda de la puerta de entrada desde el este. Esta, alimenta mediante un sifón una interior a la casa que a su vez deja caer el agua escurriendo por una gárgola-cascadita hasta el estanque existente delante de la fachada*”,⁴³⁹ explica Tommasi.

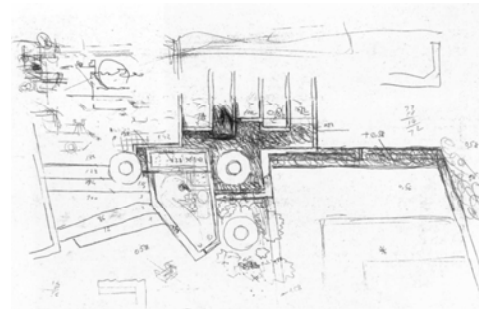
La geometría del pequeño “jardín de agua”, tras diversos bocetos, se configura mediante dos láminas horizontales a diferente altura y una conexión con el

estanque principal. Una, al exterior, situada junto a la puerta principal de acceso. Otra, interior, junto a la primera, tras un vidrio, en recodo tras la entrada, en la zona de estancia junto al dormitorio principal (fig.286).

La pieza de agua fue un elemento que Scarpa dibujó en numerosas ocasiones, si bien su posición ofrecía menos dudas. Debía ocupar el vacío generado por tres de las nueve columnas que pautan el espacio interior. El agua quedaría así atrapada entre las líneas de fuerza que configuran el proyecto, quizás en su punto de máxima intensidad, aquél en que exterior e interior se funden. El agua, enlazará ambos espacios. Será un pedazo de naturaleza capturada que se relaciona con el exterior mediante unos grandes vidrios (fig.287).



286 Pieza de aguas. Interior-exterior



287 Estudio acceso y pieza de aguas (CS) Grafito sobre papel. ACS

⁴³⁹ SCARPA, Carlo. *L'opera e la sua conservazione. I 1998 / III. 2000. 28 novembre.* Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2002. Pág. 68

La proporción del estanque exterior y su interés por unirlo a otra pieza de agua interior se mantuvieron prácticamente invariables a lo largo del proyecto (figs. 288 y 297). El vacío existente entre las columnas se mantiene fijo, mientras el límite del cerramiento de vidrio entre exterior e interior, va modificándose. Por otro lado, la forma de la pieza de agua y su unión con el estanque sufren leves, si bien numerosos cambios.

El *professore* diseña una pieza de hormigón pulido que adopta su forma a la geometría resultante, atándose así al espacio. Unos vidrios a hueso separan las diferentes aguas, haciendo apenas perceptible la transición entre exterior e interior (fig. 289). El dintel descende hasta hacernos bajar la mirada que de inmediato, en la penumbra creada por los tres pilares para poblarse de reflejos, relaciona las aguas, las presenta en continuidad.

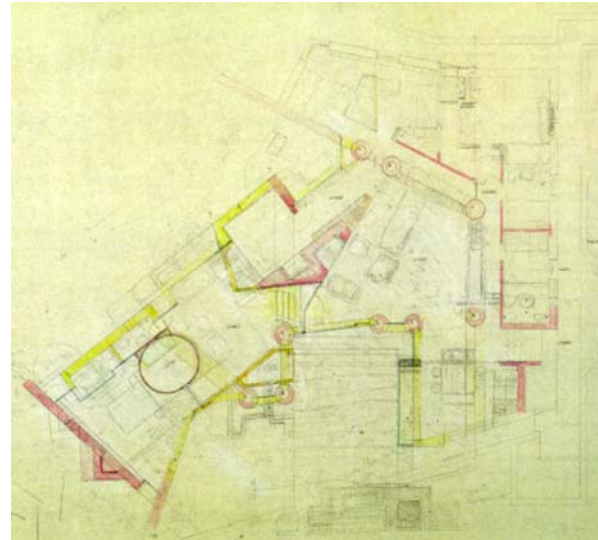
Dicha pieza alberga vida, introduce la vegetación acuática en el interior, es jardín. Los papiros, habitan tanto en las surgencias exteriores como en ella, lo que facilita la comprensión del espacio en continuidad. En definitiva, Scarpa disuelve sus límites gracias al agua.

En los dibujos se daba a entender una sutil conexión, salvando la diferencia de altura con el estanque exterior a modo de canal, mediante algún elemento que no llegó a diseñar. Finalmente adoptó la forma de una gárgola que vierte las aguas del interior, y fue diseñada por Tommasi, interpretando un dibujo original de Scarpa en que incluso se define el material a utilizar; “*cobre o acero inoxidable*”. Se realizaría finalmente en el segundo (fig.290).

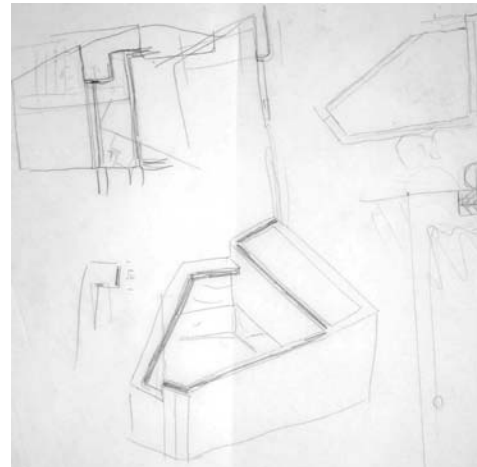
A los dos quietos reflejos del vaso, les sucede el leve rumor producido por los quiebros de la gárgola, que conduce un agua tranquila, de un movimiento tan pausado que no llega nunca a adquirir suficiente velocidad como para romper la paz del agua mansa de la pieza interior.

Recordamos las aguas concatenadas del “paisaje veneciano” trasladado al interior de un pabellón turinés en el 61 y el rítmico sonido del *tsukubai* de un jardín oriental.

La influencia oriental en los trabajos de Scarpa queda patente en este espacio.



288 Versión intermedia. Grafito y pastel sobre copia heliográfica. (CS)
644 x 733 mm. Fragmento. ACS



289 Pieza de aguas. Estudio. (CS)
Grafito sobre papel. Fragmento. ACS



290 Gárgola. (G. Tommasi)

“La continuidad planteada por el agua contradice la separación existente entre interior y exterior y revela la intención del arquitecto de transformar la sala de estar en una extensión del jardín y viceversa”,⁴⁴⁰ explica Francesco Dal Co. “Una obra maestra de la ambigüedad”,⁴⁴¹ concluye.

La relación entre espacio exterior e interior es un tema central en la obra de Scarpa, principalmente en lo que se refiere al tratamiento del límite. Su influencia vendrá de oriente, pero también de su admirado Wright. “la profundidad es un elemento del espacio; la tercera dimensión (o sea espesor) se transforma en dimensión espacial. (...) El espacio externo pasa a formar parte naturalmente del espacio interno del edificio”,⁴⁴² afirma el maestro americano, y parece practicarlo el *professore*.

En Japón encontramos diversos ejemplos en que se lleva a cabo dicho concepto. En la cabaña del té en el parque *Koraku-en* de Okayama, realizada a mediados del XVII, el arroyo y las piedras para pasar del *jardín hacia la grulla que vuela* al interior, describen un quiebro. La vista del jardín desde el interior de la cabaña queda enmarcada horizontal y verticalmente por la estructura ortogonal del edificio (fig.291).

Se trata de un paisaje prestado en que el espacio creado se apropia de la naturaleza existente gracias a la disolución de los límites en el espacio. Dicha disolución, se debe al uso de los mismos materiales en exterior e interior, agua y piedra, y el modo como la forma los atrapa.

El agua, en su movimiento genera un recorrido, va señalando episodios espaciales. Gracias a su liquidez, dota al espacio de ritmo, una suerte de continuidad natural que bien podría representar el concepto del *ma*, tan tratado en la cultura oriental.

⁴⁴⁰ SCARPA, Carlo. *Villa Ottolenghi*. Dal Co, Francesco. The Monacelli Press. New York. 1998. Pág. 46

⁴⁴¹ SCARPA, Carlo. Dal Co, Francesco. *Villa Ottolenghi*. Mondadori Electa Ed. Milano. 2007. Pág. 49

⁴⁴² LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa, L'architetto e le arti*. Marsilio Ed. Venezia. 2003. Pág. 112

Isozaki, lo define como “un concepto que aúna tiempo y espacio, y significa en términos espaciales la distancia natural entre dos o más cosas que existen en continuidad (...) o en términos de tiempo, la pausa natural o intervalo entre dos o más fenómenos que se suceden en continuidad”.⁴⁴³ A buen seguro, dicho concepto estaba presente en el pensamiento de Scarpa durante el desarrollo del proyecto. El *ma* establecido por el líquido, será guía del espacio en la Villa Ottolenghi, y su ritmo pautado por sus aguas, sus sombras y reflejos.

El agua llega al estanque según un leve chorro que ritma el espacio. Rompe el reflejo en leves ondas. También allí desemboca la gárgola que había dirigido la inclinación de la cubierta.



291 Cabaña del té. *Engawa*
Parque Koraku-en (XVII)
(f: Míao Tabata)

⁴⁴³ ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts 2006. Págs 94 y 95

El estanque es así final de recorrido, y el ciclo que comenzamos estudiando por el modo de recibir la lluvia del edificio, tocaría a su fin, para de nuevo comenzar. El agua será de nuevo canalizada para regar las huertas cercanas.

Las tensiones creadas en la casa confluyen en la lámina de agua, que podemos así entender como captadora de las energías que la dan forma (figs.292 y 293). En una de las fases por las que pasó el largo proceso de diseño, bajo el agua del estanque observamos la presencia de unas líneas, escalones naturales que proponían construir su profundidad. Serían estratos de líquido que, mostrando su progresiva oscuridad, lo atarían de nuevo a la naturaleza. Finalmente el estanque se realizó según un vaso vacío, si bien, en la actualidad, podemos observar uno de los tambores circulares con que se construyeron los pilares, colocado allí a petición del cliente tras la muerte del arquitecto.⁴⁴⁴

Tommasi, dado el interés del cliente, también introdujo una nueva pieza que contribuyese a alimentar el ciclo existente establecido por el agua, en el lugar en que se hallaba una surgencia natural del terreno. Dicho manantial se encontró con posterioridad a la finalización de la obra. *”Con la convicción de que habría gustado al maestro, me permití diseñar una nueva pieza de agua larga y estrecha que intercepta el agua que surge y la conduce para alimentar las originales, en funcionamiento. Realizada como las otras, en mortero de cemento, configura una larga línea horizontal a la misma cota del plano pisable de la sala de estar, que alude, con discreción a la idea de estilóbato evocada varias veces por Scarpa. Desde esta cota, el agua, que es un tenue arroyuelo, se deja correr por un plano inclinado que, abriéndose en abanico, la muestra; más tarde desaparece para emerger en el vaso que era ya alimentado por el acueducto”*,⁴⁴⁵ describe el arquitecto.



Estanque, convergencia de aguas
292 (f: Antonio Martinelli) **293** (f.a)

⁴⁴⁴ Testimonio obtenido en conversación con Alberto Ottolenghi. *Mure di Bardolino. Marzo de 2007*

⁴⁴⁵ SCARPA, Carlo. *L'opera e la sua conservazione. I 1998 / III. 2000. 28 novembre.* Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2002. Págs. 68 y 69

Esta pieza de agua es en la actualidad comienzo de ciclo, marca la cota de referencia del espacio interior y complementa las otras aguas presentes del otro lado de la entrada. Gracias a ella, el agua encauzaría la entrada, nos avisaría, mediante su umbral de luz y sonido, de nuestra transformación.

El interior de la casa obra nuestra transformación preparada poco a poco, a través de la *calleta*, hiriendo la tierra y mostrando su humedad.

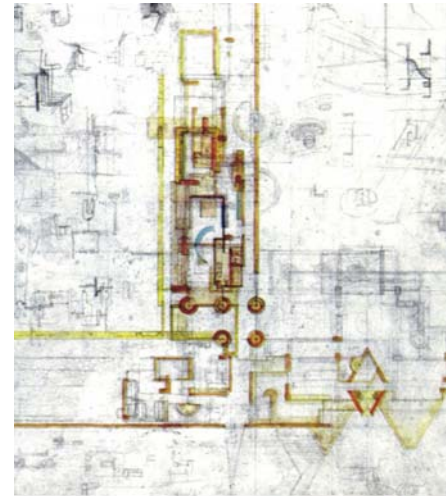
Nueve columnas de ochenta y ocho cm. de diámetro, a modo de guiño en relación al apellido del cliente, realizadas mediante tambores de diferentes materiales, piedra natural de Prun y de Trani junto a otros de exquisito hormigón, pueblan y distribuyen el espacio. A semejanza de una sección circular de estratos, secuencia de las texturas que dan forma a la ciudad de Verona.

Scarpa ya había ensayado la presencia de agua y la modulación del espacio mediante grandes pilares circulares en la Villa Zoppas situada en Conegliano, Treviso en un proyecto que no llegó a realizarse en 1953 (fig.294).

Algunos pilares son exteriores, otros se encuentran exclusivamente en el interior y unos últimos comparten ambos ambientes. De este modo, interior y exterior aparecen confundidos, y la naturaleza penetrará en la casa, creando espacios en absoluta disolución con el entorno como era deseo del cliente.

La fuerza del interior nos confirma la relación con la materia del territorio, y en concreto con el mundo excavado de la gruta. La incógnita oscuridad del techo de estuco negro, realizado recientemente por Tommasi, cumpliendo así las intenciones del maestro, su luz horizontal y las texturas de los gruesos cilindros a modo de sólidos estratos, nos hacen sentir muy de cerca la tierra y su modelado por la mano del hombre (fig.295).

El hecho de presentar agua en su interior, podríamos entender que se filtra a través de su cubierta, reflejar la luz en el estanque y en el vaso interior, que rebotando hace vibrar el techo oscuro, y la diversidad de inclinaciones y quiebros de este, hacen que entendamos que el espacio pertenece a la geología. Sería así un pedazo de terreno interpuesto en el camino del agua; una gruta en



294 Proyecto para la Villa Zoppas. (CS)
Grafito y color sobre papel vegetal
Fragmento.



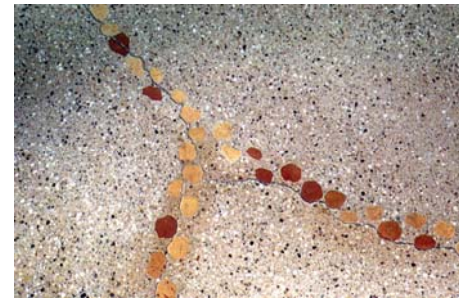
295 Interior Villa Ottolenghi.
Gruta

el paisaje cuyas aperturas capturan el entorno, y su luz, que indirecta, hace vibrar su misterioso interior.

Incluso el modo como está realizado el pavimento nos acerca al comportamiento natural del terreno gracias al agua. Scarpa realiza un terrazo a la veneciana, y en él diseña su necesaria figuración. Insertando piezas de mármol de diferentes tonos, facilita el camino a la retracción (fig.296) En definitiva, diseña un pavimento que semeja el craquelado de un terreno desecado.

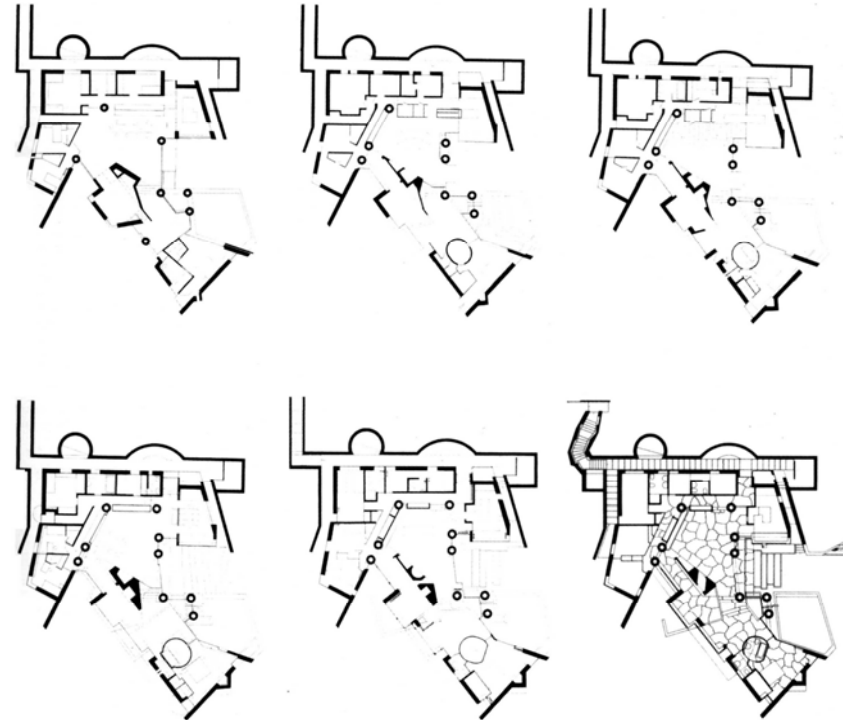
La casa es por tanto, como afirma Dal Co, “*una gruta fantástica*”⁴⁴⁶; un espacio natural inserto en el paisaje conformado por el agua.

La casa inserta en la naturaleza muestra el ciclo vital que la define. El ciclo del agua genera el ritmo de los espacios y el modo de vivirlos. Gracias al agua, la casa Ottolenghi “late”.



296 Suelo. Fisuración

297 Villa Ottolenghi. Evolución.
(Giuseppe Tommasi)



⁴⁴⁶ SCARPA, Carlo. *Villa Ottolenghi*. Dal Co, Francesco. The Monacelli Press. New York. 1998. Pág. 61

PROFUNDIDAD, REFLEJO.

El agua, siempre en movimiento, usa la horizontal como descanso para seguir fluyendo. Su pausa, se muestra mediante la lámina, y, gracias a la luz, se puebla de reflejos en su superficie y muestra la profundidad de los restantes estratos.

En diversos proyectos, Scarpa da forma al agua como elemento que muestra principalmente su carácter laminar. Estudiando su luz, sonido y límites, el arquitecto transforma el espacio que habitan.

- ***Agua mostrada.***

Museo de Castelvecchio. Verona

El proyecto de la Restauración y adaptación del Museo de Castelvecchio en Verona es una de las obras más complejas y significativas de Scarpa.

Los primeros contactos con el arquitecto veneciano, se mantienen en 1956. Desde entonces, las obras fueron llevándose a cabo en sucesivas fases a lo largo de toda una década hasta su inauguración, si bien los espacios fueron completándose lentamente durante otros diez años.

El tratamiento museográfico del espacio y la restauración del edificio discurren en paralelo. La sucesiva estratificación histórica de las estructuras del castillo y la intención expresa del arquitecto de hacer coherente su lectura, encuentran su paralelismo tanto con el modo de intervenir en el espacio como en la forma de exponer las piezas. Estas, generalmente en contraste con su soporte o fondo, ocupan el lugar preciso, adecuándose al modo de recibir la luz.

Durante la primera etapa de las obras, Scarpa residía en Venecia, pero en el segundo y más intenso periodo del proyecto, durante los años 1962 a 1964, se instaló en una estancia del mismo edificio en la planta baja del ala este. Uno de sus primeros trabajos fue instalar en su oficina una ventana desde la percibir el ir y venir del *cortile*.

Todas las mañanas las pasaba el arquitecto con Licisco Magagnato, director del museo, persona sensible y en total sintonía con el pensamiento del arquitecto, y los artesanos que llevaban a cabo las obras. Las tardes las ocupaba modificando y realizando nuevos detalles, así como estudiando detenidamente las obras a exponer. Dibujaba y dibujaba, llegando a realizar más de quinientos dibujos, “*para poder ver las cosas. No me fío de nada más*”, explicaba el arquitecto.

En Castelvecchio todo aquello que existe podríamos entenderlo como materia a elaborar. Su estudio será fundamental para el arquitecto. A partir de aquí, Scarpa crea, encuentra la naturaleza y forma de cada uno de los materiales a yuxtaponer. Siguiendo esta premisa estudiaremos a continuación el modo como aparece el agua en la rehabilitación de Castelvecchio. Lo haremos focalizando nuestra atención en uno de los últimos espacios realizados, el patio ajardinado del castillo, concluido en 1964 a apenas quince días de la inauguración.

-

El espacio abierto, originalmente pensado como plaza de armas del castillo, se utilizará como tal durante la época napoleónica hasta 1923, año en que fue adaptado por el arquitecto Antonio Avena como museo. De él fue la idea de transformar la plaza de armas en un jardín, al cual añadió diversas piezas, esculturas, fuentes, el brocal de un pozo, y diversos materiales decorativos que se conservaron hasta la intervención de Scarpa (fig. 298). Sería un jardín dividido en cuadrantes desarrollados en torno a otras tantas fuentes, unidas mediante caminos que ligaban la torre de entrada con el acceso principal situado en la *loggia* central de la fachada norte.

En un principio, Scarpa realiza un boceto en que se mantiene el pozo existente, modificando tan sólo el trazado del acceso central que pasa a ubicarse en uno de sus extremos (fig. 299). Como podemos observar en los sucesivos dibujos del proyecto, el arquitecto mantiene la intención de tratar el patio a modo de jardín. Ya en uno de sus primeros bocetos, propone un acceso al museo a través de un camino flanqueado por una lámina de agua (fig.300).

Más adelante, en uno de sus característicos dibujos con lápiz de color sobre copia heliográfica, lo sorprendente es la representación (fig.301). Las piezas de museo, numeradas en el interior, se colocan también en el exterior, y el recorrido propuesto, comprensible gracias a las líneas de visión que el arquitecto dibuja desde el vestíbulo de acceso y a través de las primeras salas, también se traslada a la puerta de entrada al recinto. Desde allí Scarpa estudia la relación visual con el acceso al museo interior. Estudia así lo mostrado y lo oculto, y creará un jardín como antesala al museo o umbral del mismo, que iremos descubriendo poco a poco, como si de una sala más se tratase.

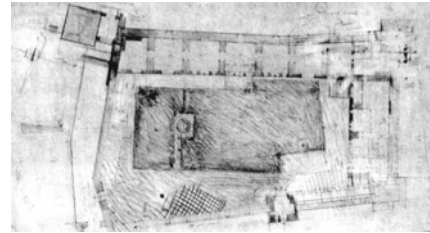
Lo mismo sucederá con los materiales, Scarpa, como veremos, traslada la sensibilidad con que trata los espacios internos al exterior.

“Scarpa interviene sobre la preexistencia mediante una decidida malla ortogonal, no sólo para establecer una “tensión entre lo nuevo y lo antiguo”, sino para facilitar la lectura, y con ello resaltar la forma irregular del edificio, las juntas y la línea de nivel”, explica Luciana Miotto. “Para intervenir en la confusa geometría del castillo, como me explicaba Magagnato, él tenía una profunda necesidad de encontrar una referencia más estable: la línea del horizonte (...) o incluso la línea del agua”,⁴⁴⁷ prosigue.

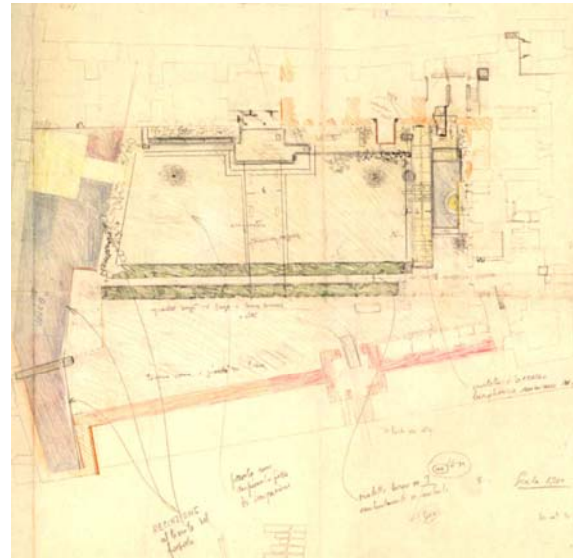
El estudio de la junta entre los diversos materiales, y la precisa línea marcada por nuestra percepción, es decir las cotas de nivel horizontal de suelo y de la altura de la vista, son por tanto referencia en cada uno de los espacios, entre ellos el jardín de acceso.



298 Patio. Estado previo a las labores de rehabilitación. Jardín de Antonio Avena (f: Archivo Museo Castelvecchio)



299 Estudio planimétrico para el patio de honor. (CS). Lápiz sobre papel. AMC



300 Planimetría general. (CS) Grafito, pastel de color sobre copia. 615 x 560 mm. AMC

⁴⁴⁷ MIOTTO, Luciana. *Carlo Scarpa. I musei.*

Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pág. 62

El espacio central se concibe desde el inicio como un gran vacío que pone en valor el edificio perimetral y los contados y escogidos elementos insertados por Scarpa. El arquitecto redibuja las líneas que conforman el espacio mediante planos o nuevos estratos que se superponen a lo existente (fig.305).

Los diafragmas verticales, no llegan a tocar los paramentos que ocultan, sirviendo en ocasiones de paso, como es el caso de la entrada a las áreas privadas y las oficinas del museo, o incluso como soporte de otras piezas, como una fuente que más adelante estudiaremos. Quizás como nos hace ver Richard Murphy, Scarpa traslade la exfoliación que sufren las fachadas de los edificios de Venecia debido a la humedad proveniente de su base, del agua de los canales.⁴⁴⁸

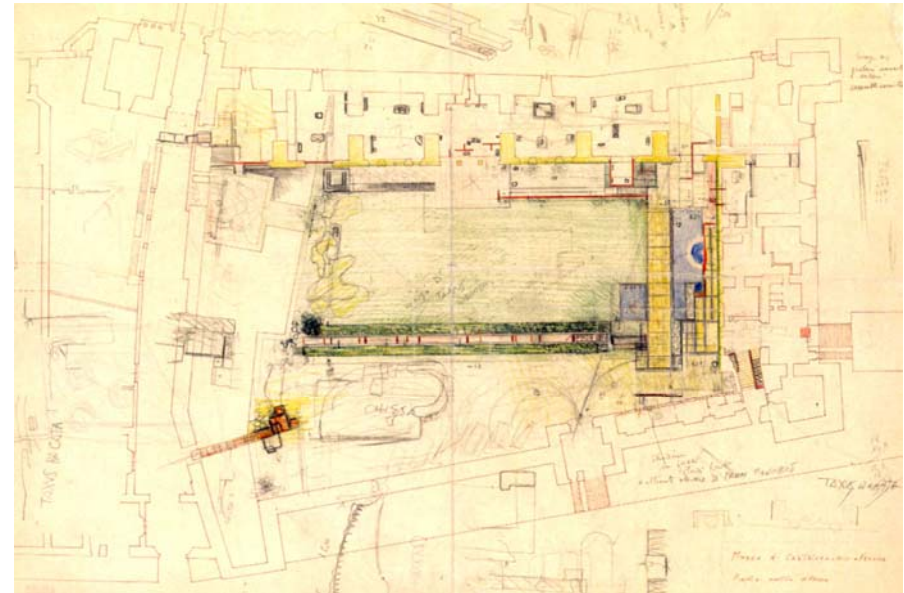
Los setos longitudinales, a lo largo del patio, son asimismo diafragmas, que debido a su precisa altura, la de nuestro horizonte visual, nos muestran tan sólo algunos elementos que sobre ellos aparecen, sugiriendo así el misterio de un recorrido a descubrir. Los planos horizontales se conciben como fluido derramado cuyos bordes no llegan a tocar el paramento vertical, o quizás como alfombras sucesivamente conectadas.

El **vacío** será, como veremos, articulador del espacio. La precisión del detalle de la junta lo revela. Condensa el espacio.

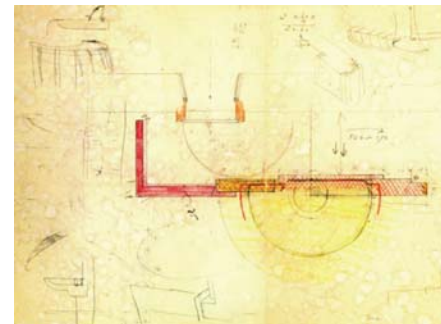
Scarpa introduce varios elementos de agua en el jardín a ambos lados del camino de acceso. Es clara la importancia que el arquitecto da a estos elementos, representando las dos fuentes como piezas azules en la composición, conformando las jambas de un umbral. El *professore* gradúa los tonos de azul, según cuya oscuridad se conformará una determinada profundidad.

Junto a la pieza que sobresale del plano de fachada, visible antes de franquear el acceso, denominada *sacello*, advertimos que su perímetro aparece también coloreado conformando lo que podría haber sido una nueva lámina, y que finalmente resultó quedar vacía, tan sólo excavada (fig.301).

⁴⁴⁸ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa & Castelvechio*. Arsenale Editrice. Venezia 1991. Pág. 14



301 Planimetría general. (CS). Grafito, pastel de color sobre copia. 438 x 650 mm. AMC



302 Estudio de la fuente mayor (CS) AMC
Grafito, pastel sobre copia. 334 x 456 mm.



303 Acceso al museo. *Umbral de aguas* (f.a.)

El patio propuesto será así resultado de la agregación de sutiles estratos de hierba, piedra y agua para mostrar lo existente y darle un nuevo valor.

Dos fuentes, consideradas como piezas de museo, ocuparán su lugar preciso junto al camino de acceso. El agua se ceñirá a la nueva geometría introducida por Scarpa y servirá así de lienzo que las ponga en valor.

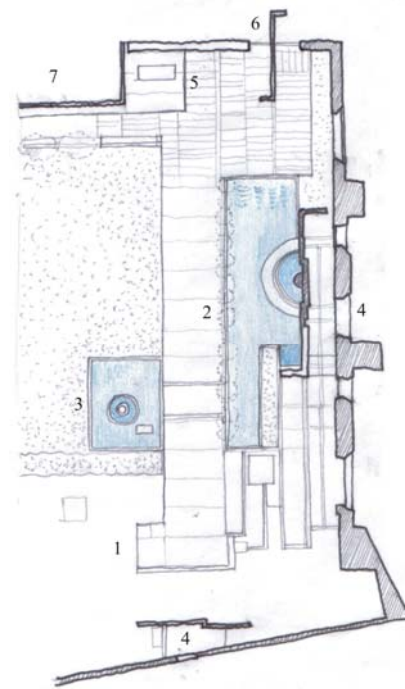
El agua, al igual que sucede en el interior con los fondos de color sobre el que resaltan las piezas o el recorte en el suelo, que introduce la escala del espacio que habitan las esculturas, será utilizada en el exterior para mostrar. Scarpa la modela; la hace ser agua nombrada, protagonista complementaria del espacio. También el agua es aquí, **mostrada**.

Scarpa muestra el agua, la hace adoptar formas diversas que reflejan las variables del espacio que modifica, luz y sonido, tiempo.

La fuente de mayor dimensión, originalmente colocada en la fachada norte del recinto, se encuentra en casi todos los dibujos del proyecto. Scarpa utiliza los planos de hormigón lavado recercados con piedra como un lienzo de fondo con que mostrarla, y una lámina de agua que la rodea reflejándola (fig.302).

“La dimensión de la lámina que rodea la fuente mayor le fue sugerido a Scarpa gracias a la observación del reflejo de la fachada en los charcos que se habían formado después de una tormenta”,⁴⁴⁹ explica Alba di Lieto. Lo cierto es que el arquitecto realizó un estanque muy poco profundo, apenas una zona de pavimento mojado buscando un efecto de luz y sonido determinado a la entrada del recinto.

El agua comienza el viaje desde los chorros situados en el perímetro de la pieza superior de la fuente y encuentra el vaso elevado que la hace sonar, escurre por su borde, realizado imitando una geometría natural de musgos y rocas, para a continuación gotear sobre una base semicircular de apenas inclinación que no la deja descansar (figs.303 y 304).



305 Umbral de acceso (d.a.)

- 1. Acceso 2. Fuente mayor 3. Fuente menor
- 4. Oficinas 5. Sarcófago 6. Acceso al museo
- 7. Sacello



304 Fuente mayor. Capas (f.a.)

⁴⁴⁹ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Marsilio Ed. Venezia. 2006. Pág. 348

El agua encuentra un pequeño rehundido en el pavimento de la misma forma que la base. Una junta, precisa para que el agua quede sin movimiento, en calma. Este agua quieta llena un vaso de tan sólo doce centímetros de profundidad y gran dimensión que construye un nivel horizontal. La superficie del agua alcanza exactamente el nivel del borde, “recrea así en miniatura el drama del agua en los bordes de Venecia”,⁴⁵⁰ explica Murphy. A tal punto es importante su horizontalidad, que la resalta debido al contraste del borde de la pavimentación. El recorrido de acceso, en leve y gradual subida, acusa su inclinación junto al plano perfecto del espejo de agua. Al inicio del estanque se encuentra por debajo, al final lo supera. El agua es, por tanto, referencia horizontal.

Para ello, Scarpa independiza el borde seco del húmedo. Entre ellos, una junta, vacío que alberga varias especies vegetales de pequeño porte que, en su crecimiento sobrepasan los bordes uniendo así ambos mundos.

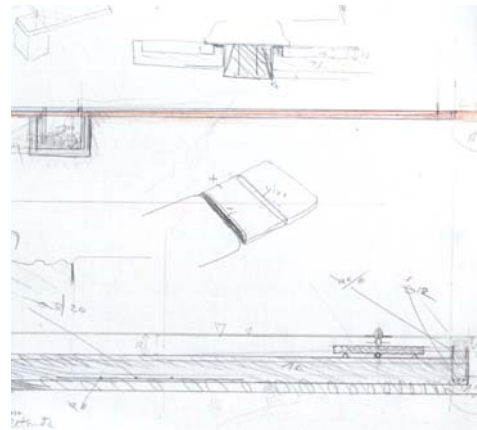
La vida puebla los espacios creados por Scarpa. Lo que el arquitecto había dibujado como un rectángulo coloreado en azul con más intensidad que el resto, resulta ser un volumen de agua profunda. Un metro, suficiente para permitir que algunos peces la habiten.

La fuente es un auténtico instrumento sonoro.

El agua esculpe la piedra transformándola en sonidos gracias a los chorros, su escurrir y su posterior goteo. El agua que rodea la fuente, se ve animada gracias a cuatro chorritos, que debido a una suave inclinación, se lanzan contra la superficie del agua generando un continuo chisporroteo y el permanente vibrar de la luz reflejada.

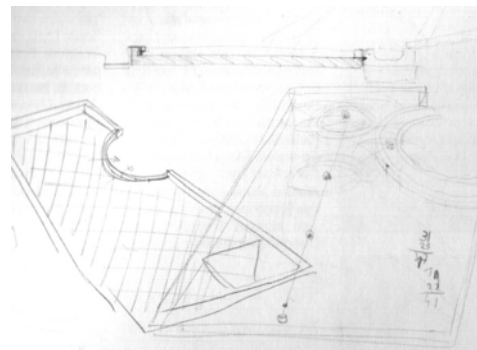
Scarpa realizó diversos bocetos de este instrumento. Dudó sobre el lugar de colocación de los chorros, optando por ubicarlos en la parte final del vaso, la más cercana a la entrada al museo. El sonido celebra así la llegada del nuevo visitante (figs.306-308).

⁴⁵⁰ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa & Castelvechio*. Arsenale Editrice. Venezia 1991. Pág 23



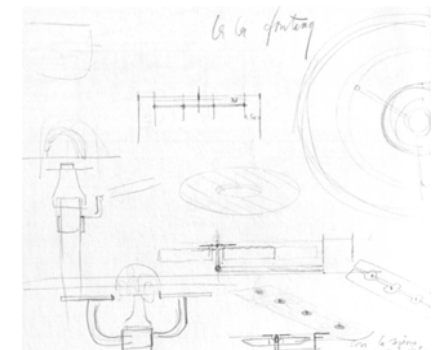
306 Estudio de las surgencias en la lamina de la fuente mayor (CS)

Grafito y pastel sobre cartón. 316 x 432 mm. AMC



307 Lámina de la fuente mayor. Surgencias (CS)

Grafito sobre cartón. 316 x 432 mm. AMC



308 Surgencias. Sonidos (CS) AMC

Grafito sobre cartón. 316 x 250 mm.

Dudó asimismo sobre su diseño. En un principio, el arquitecto dibujó unos surtidores de características similares a los realizados en su intervención en el patio del pabellón de Italia en la Bienal del 52, si bien en este caso se encontrarían levemente sobrepasados por el nivel del agua. El sonido habría sido más sordo que el de aquellos, y la vibración generada por su brotar parecería pertenecer al agua y adornar la piedra sobre la que se encontrarían. Habría sido una suerte de pieza sumergida, mostrada gracias a la vitrina líquida y vibrante que la contendría.

Tal era la precisión con que el arquitecto estudiaba los elementos, que nada parecía resultar casual. “A ciertas horas del día, la reverberación del sol en el agua, se movía por el techo y las paredes de la oficina de Magagnato”,⁴⁵¹ explica Luciana Miotto, dando por hecho la mano del arquitecto en tal efecto.

Junto al trayecto de acceso, enfrentada con la pieza de agua anterior, Scarpa colocó una fuente proveniente de la plaza del mercado de Thiene y que se encontraba en la zona central del patio antes de la reforma (figs.309-311).

Es un gran vaso de piedra sobre el que se encuentra una fuente coronada por una cabeza ovina. La pieza, de gran peso visual, es mostrada “flotando”, ligera, sobre su reflejo en una lámina de agua quieta.

En varios dibujos, observamos la primera intención de Scarpa de animar la calma del agua mediante varios chorros, suponemos que del mismo modo como había diseñado los de la otra lámina. Sería finalmente su silencio, a modo de contrapunto con el sonido de la otra, el que prevaleció.

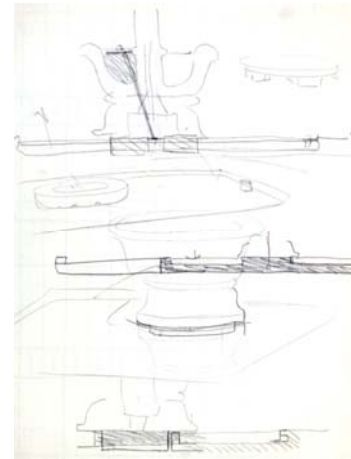
El arquitecto concibe la fuente como una pieza de museo más. Su estudiada posición señala el modo de percibirla, su base de agua quieta la duplica en su reflejo y marca la distancia de observación. En sus dibujos preparatorios,

⁴⁵¹ “Así me lo hizo notar el mismo Magagnato en una visita a Castelvecchio en 1974, confesandome que Scarpa había creado aquel efecto para él”

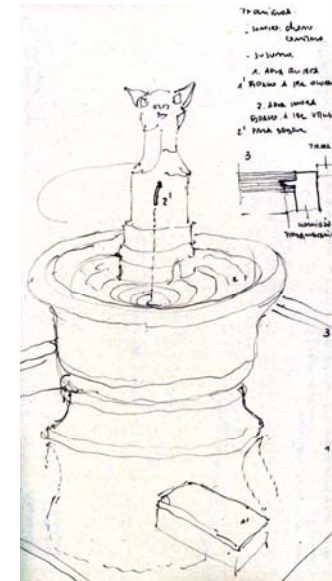
Luciana Miotto

MIOTTO, Luciana. *Carlo Scarpa. I musei.*

Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004. Pág. 33



309 Estudio. Fuente menor (CS)
Grafito sobre cartón. 318 x 432 mm.



310 Fuente menor. *Peso, reflejo*
(d.a.) 2007



311 Fuente menor. *Apoyo a la sed* (f.a.)

percibimos la precisión del nivel de agua, que no llega a tocar el apoyo del vaso por apenas dos centímetros.

La piedra literalmente flota del mismo modo que harán esculturas y lienzos en el interior del museo.

Junto al gran vaso, el arquitecto sitúa un sillar apoyado en el fondo, apenas emergente en su superficie que propone un uso, incluso juego. Aquel lugar pasa a ser un recibimiento al visitante que, de uno en uno, en equilibrio sobre el agua, apoyándose en uno de sus pies sobre la piedra, decide saciar su sed.

El recorrido hacia la entrada del Museo de Castelvecchio encuentra a su paso varios episodios de agua. El recorrido del visitante al Museo es una experiencia visual y cultural que necesita de una cierta transformación. El agua que muestra las primeras piezas, gracias a la posición y forma que adopta sirve como explica Alba Di Lieto, de *“invitación a la meditación y metáfora de purificación”*.⁴⁵²

También Álvaro Siza, en la recuperación de los jardines de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, construye una pieza de agua frente a otra existente, precisamente aquella que era final de ciclo. Lugar de huida de las aguas de escorrentía de la ladera. Este paso, espacio de entrada al recinto, nos prepara. Se convierte en un umbral de agua que hay que atravesar. Otro mundo nos espera (fig.312).

El agua, en efecto, nos transforma. Por medio de su luz, y sonido introduce un nuevo tiempo en nuestro modo de recorrer y comprender el espacio.

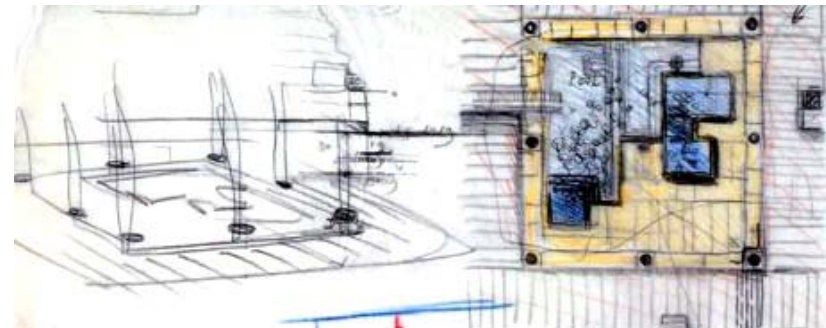
•

El agua laminar, sin apenas profundidad, para transformar un espacio gracias a la luz y al reflejo, sería utilizado en diversas ocasiones por Scarpa.

⁴⁵² DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Marsilio Ed. Venezia. 2006. Pág. 348



312 *Umbral de aguas*. Jardines de Santo Domingo de Bonaval. Santiago Álvaro Siza. (f.a.)



313 *Patio de agua*. Palazzo Steri. Palermo. Proyecto (CS) Grafito y pastel sobre vegetal.

Para la rehabilitación del Palazzo Steri, como Museo y rectorado de la Universidad de Palermo, proyecto en que colaboró con su amigo, el arquitecto Roberto Calandra, en 1973, Scarpa propuso la creación de una lámina de agua ocupando el patio del palacio (fig.313). No se trataba simplemente de inundarlo, el agua rompería el suelo habitando una geometría independiente y contrapuesta a la rigidez de los pórticos del patio. De haber sido realizado, habría capturado un cielo cuya luz rebotada habría inundado las salas y creado un efecto verdaderamente mágico y emocionante para el visitante del museo. El proyecto se finalizó ocho años después de su muerte, por lo que es difícil establecer con exactitud su participación en la obra acabada, que si bien fue intensa en lo que a decisiones de proyecto se refiere, no pudo desarrollar in situ su habitual labor creativa.

Como hemos visto, Scarpa dedica mucho tiempo al encuentro de los materiales y al tratamiento del patio, anotando y detallando las diferentes piezas y tipos de pavimentación. El plano del suelo, como él mismo declaraba, es de gran importancia para la definición del espacio.

Los planos de agua construyen el suelo, por él se atan al espacio. El pavimento que pisamos entre ellos parece verse afectado por el líquido. Como si de una secreta humedad se tratase, el tratamiento del pavimento varía respecto a su posición relativa con el agua (fig. 305).

En la zona en que encontramos el agua de las láminas a nuestro lado, Scarpa rompe el ritmo constante del despiece de piedra mediante varias franjas de hormigón. El paso debe ralentizarse, los estímulos aumentan, el sonido del agua y su luz son cada vez más presentes.

En el exterior, Scarpa plantea el uso de los mismos materiales de las salas de planta baja. Hormigón y piedra de Brun, característica de Verona y tradicionalmente usada en numerosos edificios representativos de la ciudad, harán del pavimento de acceso una prolongación del interior del museo.

Scarpa enumera, dimensiona con cuidado cada una de las piezas y marca mediante su ritmo, despiece e inclinación el paso del visitante y los lugares que deben capturar su atención.



314 *Agua ausente. Vacío (f.a.)*

Sarcófafo junto al *Sacello*



315 *Canal perimetral. Puente.*

Acceso a la primera sala del museo (f.a.)

Al final de la lámina mayor, en el punto en que nuestro movimiento lineal debe variarse, la dimensión de las piedras disminuye y encuentra otro orden. Nuestro recorrido se ralentiza de nuevo. Podemos bien entrar, bien contemplar un sarcófago junto al *sacello* (fig.314). El pavimento no llega a tocar los paramentos verticales, y en un recorte del suelo, aquel que se dibujaba en azul en los croquis del proyecto y que sugiere poder ser llenado de agua, un sarcófago encuentra el espacio que lo muestra. No hay agua, queda sugerida, pero el tratamiento del espacio se realiza del mismo modo. El *sacello* reflejaría su vibración pétreo en el líquido, y el sarcófago permanecería sobre el agua, sin tocarla, contemplándose.

Una vez accedemos al interior del museo, comprobamos como las obras de arte se muestran del mismo modo que las situadas en el jardín. Adquieren vida propia situándose sobre pedestales, planchas o soportes de la forma más adecuada para facilitar su contemplación.

El suelo no llega a tocar las paredes, genera una junta (fig.315). Una pieza de piedra de Prun hace de encintado para que el cemento fratasado y batido, fluido con el que también se construye el suelo, no se derrame hasta encontrar los paramentos verticales.

En el umbral de paso hacia la primera sala, el pavimento toma la forma de “puente”. Al igual que ocurría en el *portego* de la Fundación Querini Stampalia, sus límites parecen estar así preparados para el agua.

Entendemos definitivamente que el jardín no es más que una prolongación del interior del museo. Quizás, al igual que sucede en Venecia, donde el agua va gradualmente disolviendo la forma al punto de no encontrar límite claramente definido entre lo húmedo y lo sólido, encontramos en Castelvecchio un proceso similar.

Las formas generadas por el encuentro entre agua y otros materiales en el exterior, pasan a ser lugares en que el líquido parece haber desaparecido junto a la entrada, para, mostrar lo que podría ser su huella o modo de actuar, en el interior del museo.

“Pensaba en el agua alrededor de los muros de un castillo. Esto me dio la idea de una junta en negativo...”,⁴⁵³ explicaba el *professore*.

El agua, en Castelvecchio, muestra el espacio. El agua, es mostrada, como una obra de arte más.

⁴⁵³ *Entrevista a Carlo Scarpa realizada por Martín Domínguez en Venecia en mayo de 1978*
SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 198

- *Estratos líquidos*

Villa Palazzetto, Monselice.

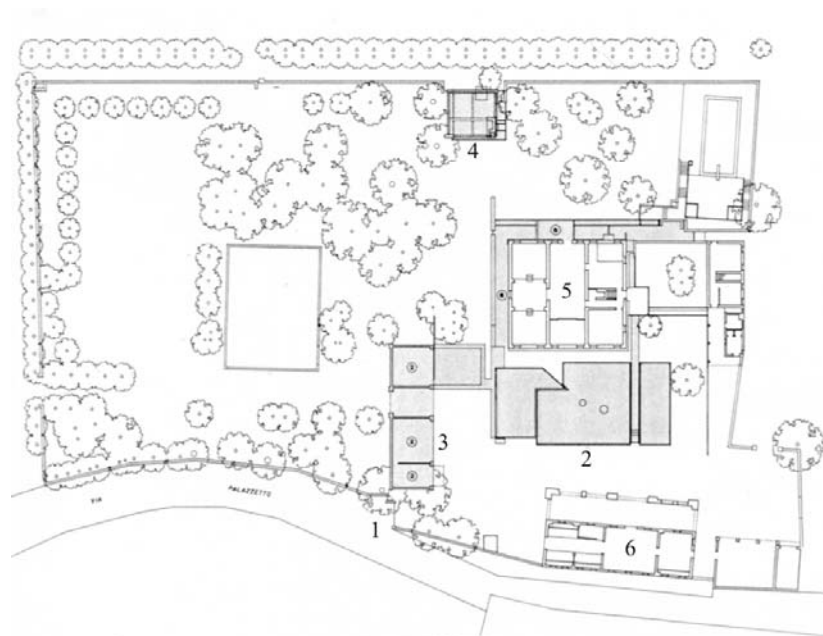
Los trabajos realizados en la Villa Palazzetto no son fruto de un proyecto unitario, sino que muestran sucesivas intervenciones a lo largo de ocho años de íntima relación entre Scarpa y la familia Businaro, propietaria de la finca en que se enclava.

Scarpa y Businaro se conocen en 1969, durante el viaje desarrollado al Japón por una delegación de diseñadores italianos. Visitan juntos diversos espacios que ya conocían mediante la lectura de libros y que emocionaban a ambos, como es el caso de la bellísima quietud del jardín de *Ryoan-ji*. Precisamente en aquel año, Businaro había adquirido la propiedad de un antiguo edificio señorial perteneciente a su familia, construido en el siglo XVII en la campiña de Padua, en los alrededores de la pequeña localidad de Monselice (fig.316).

Necesitaba renovar diversos aspectos del palacete y deseaba compartir con su amigo Carlo el sucesivo renacer de los espacios dormidos de aquel lugar. “*Aldo Businaro, un hombre que siente la belleza como algo indispensable para su existencia, decide a su edad madura, tras pasar largos años en el extranjero, retornar a sus raíces y disfrutar del paso del tiempo y los colores de las estaciones del campo veneto*”,⁴⁵⁴ explica Guido Pietropoli, amigo cercano de la familia.

El arquitecto fue realizando diversas intervenciones en la finca relacionadas con el nuevo uso que los propietarios querían darle. Focalizaremos su estudio

⁴⁵⁴ *If they are roses, they will bloom. Guido Pietropoli*
 SCARPA, Carlo. *Villa “Pallazzetto”. Catálogo de la exposición “Carlo Scarpa Villa Palazzetto”*. Watari-Um. The Watari Museum of Contemporary Art. Tokyo. 1993. Pág. 32.



316 Planta General.
 Sombreadas las actuaciones de Scarpa
 1. Acceso. Portón 2. *Era (La luna y el sol)*
 3. Ala nueva 4. Cenador. Barbacoa
 5. Il Palazzetto 6. Antiguo almacén

317 Portón de acceso (f.a.)

en el modo como el arquitecto usa las diferentes aguas que intervienen en el espacio, principalmente aquella que propone en forma de reflejo y mundo sumergido. Nos detendremos no obstante en determinados elementos, dada su relación con otros espacios de agua creados por el arquitecto, y veremos que el modo de usar los materiales y sus formas responde a nuevas experiencias que Scarpa probaría en proyectos futuros o que en ese momento se encontraban realizándose. La Villa Palazzetto resultaría ser, como hemos visto, un banco de pruebas de otras obras.

La primera de las intervenciones data de 1971, y consiste en el acondicionamiento del acceso a la parcela. El gran vallado de esta, realizado en piedra de Monselice, hace destacar el portón principal, realizado en madera mediante un estudiado despiece de tablas de abeto oscuras (fig.317). El modo como se encuentran ensambladas y su laberíntica geometría coincidirá en diseño con la cubierta del pabellón de meditación junto al agua del espacio Brion que realizaría un año más tarde.

Ya hemos observado el gusto de Scarpa por el dibujo y realización de laberintos, ensambles de piezas que los simulan y encuentros de piezas escalonadas que proponen la profundidad del espacio que ocupan. Por otro lado, su vasta cultura visual y su gusto por lo oriental, nos harían recordar la profunda perspectiva de una galería de acceso mediante *torii*,⁴⁵⁵ quizás la sucesión de planos de falsas puertas representadas en numerosas estelas egipcias como símbolo del paso entre los diferentes mundos, o incluso aquella sucesión de planos imbricados a modo de puertas dibujadas por el pintor suizo Klee.

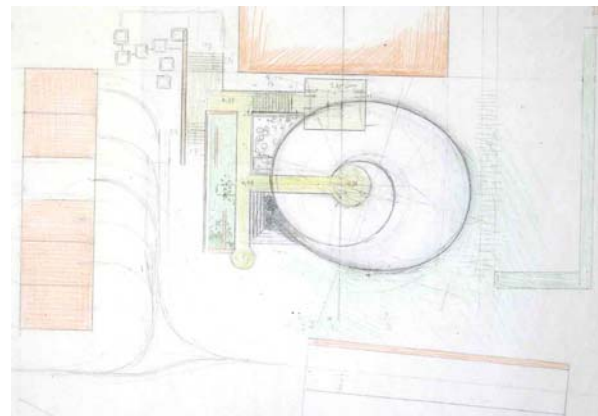
Este tipo de relaciones representa, según Guido Pietropoli, más una referencia a otras culturas que estrictamente un símbolo, de hecho el *professore* “*sonreía ante la interpretación excesivamente intelectual de su trabajo, particularmente del Palazzetto*”,⁴⁵⁶ afirma.

⁴⁵⁵ *Torii: Arco sagrado en la cultura japonesa.*

⁴⁵⁶ SCARPA, Carlo. Villa “Palazzetto”. Op. Cit. Pág. 34.



318 Primera solución (CS). Fragmento
Grafito y pastel sobre copia. ACS



319 Segunda solución (CS). Fragmento
Grafito y pastel sobre copia. ACS

Dos años más tarde, al tiempo que se encontraba realizando el espacio Brion, realizaría un pequeño pabellón de verano ubicado junto al muro perimetral. Sería un espacio conformado mediante planos de hormigón lavados por el tiempo sobre los que crece la hiedra. Scarpa ensayó un encofrado de tablas que le otorga un aspecto natural, y que gracias al agua y los musgos que origina, parece transformarse en roca.

La superficie de hormigón se recubre en algunos puntos de un oscuro y brillante enlucido, ensayo para lo que serían los acabados y el tratamiento de los reflejos en los paramentos de algunos espacios en la Tumba Brion.

Sobre uno de sus planos verticales, lugar que hay que descubrir saliendo del recinto, un sistema de poleas sirve de apertura a una compuerta horizontal metálica que desde el interior parece elevarse mágicamente.

El muro de cerramiento de los peristilos del espacio Brion, desnudo en aquellos momentos, esperaba, paciente, ser soporte de una suerte de “mecanismo celeste” que lo llenaría de tiempo, como más adelante estudiaremos.

En 1974, un año después, Scarpa proyectó la redefinición del área exterior frente al edificio principal. El vacío existente frente al palacete se utilizaba como *era*, por lo que debía seguir manteniendo su uso agrícola al tiempo que debía reorganizar el movimiento y acceso a la villa, en definitiva, ser su antesala al aire libre. La intervención supuso para Scarpa un recorrido por formas y planteamientos diversos que no llegó a finalizar.

Comenzó a estudiar el modo de aprovechar las diferencias de nivel existentes y modificar levemente la topografía del terreno. Desde sus primeros bocetos observamos la intención de redibujar, una vez más, el suelo, para así redefinir el espacio (fig.318).

La fachada principal del Palazzetto quedaría así presentada a la distancia precisa. En un principio, Scarpa ubicaría dos piezas en forma de gota, enmarcadas en un pavimento a una cota algo más elevada que el acceso rodado, que de este modo, no llegaría a tocar el edificio. Una junta, en que el arquitecto propone una escalera de acceso a la planta principal, servirá una vez más como espacio a explorar.

La escalera que da acceso directo a la planta noble del edificio, elemento característico de muchas villas del Veneto, sufriría numerosos cambios durante el proceso creativo. En un principio dibujaría una pieza que rodearía el plano comentado y giraría 90 grados para alcanzar el hueco principal de la fachada.

En un croquis sucesivo, observamos como la *era* adquiere una forma espiral cuyo centro estaría ocupado por un elemento circular (fig.319). La leve topografía planteada anteriormente por el arquitecto, pasaría a adoptar una inclinación convergente hacia lo que sería un lugar de recogida de aguas. La relación con los *campi* abiertos al cielo en Venecia, que buscan mediante la inclinación de su superficie la geometría del pozo inferior, es clara. Junto a ella, Scarpa propone una lámina de agua que rodea el acceso a la escalera y la separa de la *era*. La dibuja en tonos azulados, poblada de plantas acuáticas y varios elementos y escalones en su interior, suponemos que sumergidos y de características similares a los que se encontraba realizando en el estanque junto a la capilla del espacio Brion. Comenzamos a entender la escalera como si de un puente se tratase, ya que se va conformando como un elemento aéreo entre lo sólido y lo líquido.

Scarpa va depurando poco a poco la forma de la *era*, y en un dibujo sucesivo esboza una pieza circular central que divide un área rectangular en cuatro partes (fig.320). Su forma resulta cada vez más cercana a un *impluvium* o al patio interior de un *palazzo* con un pozo en su centro. La cercanía con los pozos situados en el centro de los *campi* en Venecia no ofrece ya duda alguna.

Finalmente, el arquitecto duplica el número de centros desde los que parten las diagonales que definirán las líneas de aguas. En un dibujo a color, representa el material con que será construido y el despiece que habría de seguir el pavimento (figs. 321 y 322). Diversos planos de ladrillo de fabricación artesanal se encuentran en los dos puntos superiores marcados por dos piezas circulares de piedra de Vicenza. “*El arquitecto los llamó “sol y luna”, y todos nosotros los interpretamos como metáfora del amor conyugal de Lucia y*

Aldo”,⁴⁵⁷ afirma Pietropoli. En el espacio Brion, la dualidad de diversos elementos circulares existentes se plantea también como metáfora del amor de un matrimonio.

Scarpa estaba proponiendo todo esto mediante un plano de recogida de aguas similar al que realizaría en la cubierta de la Casa Ottolenghi apenas unos meses más tarde.

Junto al plano topográfico, en un nuevo croquis, define la forma del estanque y la escalera, que en este caso adopta un giro de cuarenta y cinco grados respecto de la fachada. El agua ocupa el lugar entre la sólida *era* y el primer tramo de la escalera, perpendicular al tramo de subida y a modo de meseta para recibir así los peldaños que llegarían desde la planta primera (fig.323).

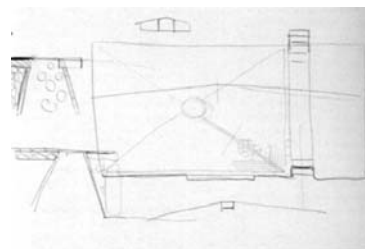
El agua vertebraba la relación entre lo sólido y lo aéreo, es “gozne” del espacio.

El estanque se puebla de líneas y color azul, que parece marcar la máxima profundidad, desvaneciéndose para hacer ver que los escalones quizás vayan poco a poco emergiendo. Sobre ellos, dibujando así la transparencia del líquido, Scarpa dibuja plantas acuáticas, y en su extremo riza las líneas para crear un nuevo lugar de agua. Quizás algún punto que debía ocupar un instrumento que haría sonar al líquido.

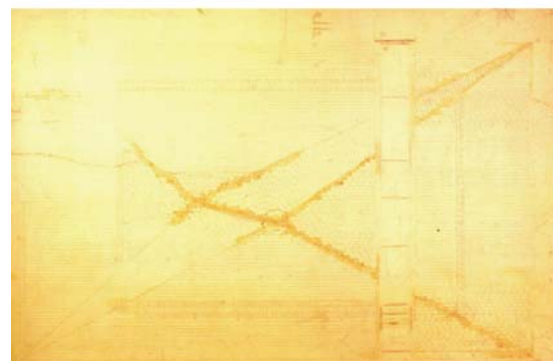
La escalera, sobre el agua profunda es ya puente. Estaríamos de nuevo en Venecia, accediendo a algún *palazzo* al otro lado de un canal.

En unos dibujos aún más detallados, (figs. 324 y 325) Scarpa define con precisión el modo de construir el mundo sumergido. Resulta de gran interés como el *professore* se centra en la sección desde el nivel de agua, obviando elementos que en proyección deberían aparecer, como es el caso de la escalera principal.

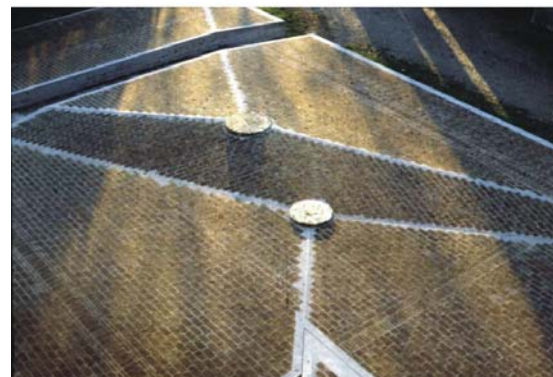
El mundo sumergido contiene diversos escalones de dimensión variable, cuyas tabicas de cemento pulido se marcan mediante un encintado de piezas de piedra



320 *Estudio de la era* (CS).
210 x 297mm. Grafito sobre cartón. ACS



321 *Estudio de la era* (CS).
700 x 1000 mm. Grafito y pastel sobre cartón. ACS



322 *Era. Topografía. Sol y luna*
(f: AGP)

⁴⁵⁷ Op. Cit. Pág. 34

que serviría también para señalar los cambios de dirección, si bien mediante un formato cuadrado mayor.

En el extremo del estanque, el agua adquiere su mayor profundidad bordeada por un escalonado de mayor dimensión. De su interior parece brotar una planta. De lo más profundo y oscuro renace así la vida.

El modo gradual de sumergirse de lo sólido, así como de ir ritmando hormigón y piedra, nos recuerdan el espacio del *portego* en la intervención en la Fundación Querini Stampalia o la gradual disolución mostrada en el monumento a la Partisana en el Canal Grande. El espacio nos acerca de nuevo a la pasión veneciana del arquitecto.

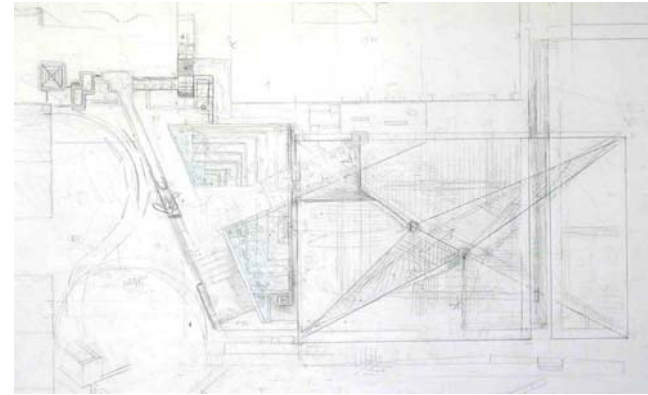
El paso sobre el agua también venera el líquido. Unas perforaciones cónicas permiten al agua del estanque estar presente, mostrando así el grado de hundimiento que el puente parece aceptar.

El nivel del agua, precisado en cada una de las secciones por Scarpa, es referencia continua que subraya aquello que acontece a su alrededor: la gradual profundidad del agua, el movimiento topográfico de la *era* y el vuelo de la escalera.

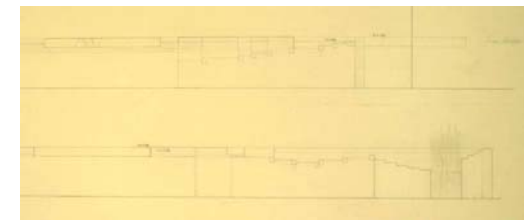
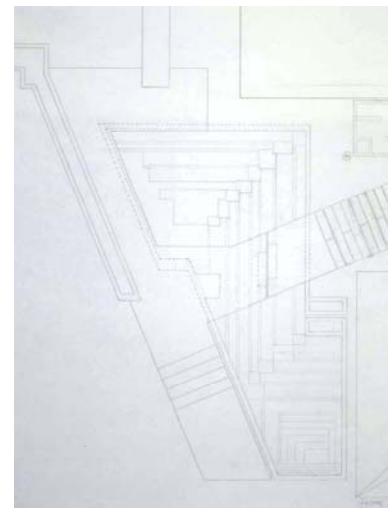
Bajo el nivel superficial del agua, el *professore* construye un mundo que al entremezclarse con el reflejo de lo real genera una nueva realidad. En ella, propone la aparición de la vida, bien en forma animal, bien vegetal, pobladora de ese nuevo mundo soñado.

El modo como Scarpa trata el mundo sumergido, a partir de un escalonado que parece graduar los estratos de luz en el agua, lo encontramos en diversos proyectos. Entre otros en el “umbral de agua” propuesto en el área de acceso del IUAV en Venecia. Sin embargo, no debemos olvidar que aquel proyecto no llegó a realizarlo Scarpa, sino que fue una obra posterior.

Tampoco llegó a realizar finalmente la zona del estanque proyectada. La *era* se completó mediante una pieza ensamblada a la ya definida a menor cota, y absorbe así el desnivel existente entre esta y el terreno.



323 Tercera Solución. Fragmento (CS). Grafito y pastel sobre cartón. ACS



324 Sección por estanque (CS). Fragmento Grafito sobre papel calco. ACS

325 Estanque. Profundidad (CS). Fragmento Grafito sobre vegetal. ACS

Scarpa propuso una nueva escalera, esta vez paralela a la fachada que finalizaba en una gran pieza volada que contendría plantas. Esta, ocuparía el espacio vacío de encuentro entre la *era* y el edificio; una junta que sería recipiente de agua sobre el que volaría la escalera. Esta última propuesta no llegó a realizarse.

En octubre de 2006, su hijo Tobía llevó a cabo la realización de la escalera y por tanto la finalización del proyecto de su padre. El espacio de agua sobre el que se eleva la escalera paralela a la fachada, fue realizado gracias a una sensibilidad cercana a la de su progenitor, si bien introdujo alguna variación, como la eliminación de la jardinera y la realización de la junta-estanque de agua sin una planimetría específica heredada del *professore* (fig.326). La sutileza con que hace uso del agua merece que nos detengamos a estudiarla.

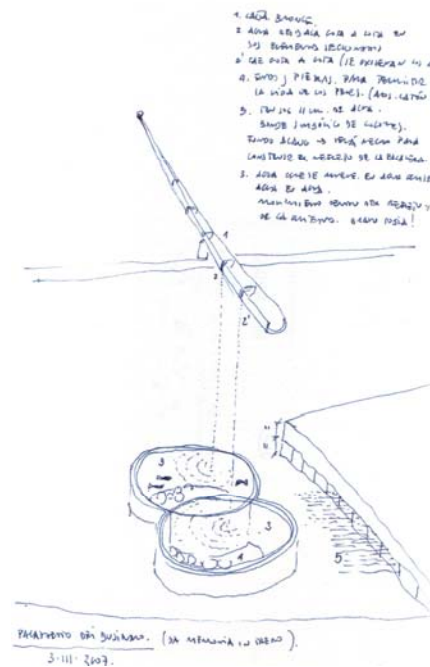
El líquido brota de una pieza que recuerda las formas naturales de las cañas de bambú (figs. 327-329). Realmente se trata de una sección de caña realizada en bronce, similar a aquellas naturales que encontramos en los *tsukubai* en algunos jardines del oriente y que tanto fascinaron a cliente y arquitecto (fig.331). Las láminas transversales de la sección facilitan el descanso del agua, que va acumulándose hasta desbordar en forma de gotas, precisamente sobre la zona triangular, llena de agua, producida por el encuentro entre las dos piezas de la *era*.

Su constante golpeteo se produce sobre un agua profunda. Dos aros de latón intersecados dan forma a una zona excavada de mayor profundidad al resto. El goteo facilita por tanto la oxigenación del agua que permite así la vida de los peces que la habitan. El sonido, acompaña la vibración del agua, que gracias a la duplicación del perfil de los aros queda contenida entre ellos. Podemos pues hablar de un agua rizada y sonora, rodeada de una quieta y silente.

El resto del estanque presenta otro espesor de agua (fig.330). El nivel, línea que tanto enfatizaba el maestro, queda marcado por una banda de vidrio esmaltado de colores de once centímetros. El ritmo de los colores elegidos resulta ser un código que explica la razón de ser de la escalera, y un homenaje a sus creadores,



326 Escalera. *Junta de agua*.
Tobia Scarpa. (f: AGP)



327 *Ciclo de agua* (d.a.) 2007
Tobia Scarpa

en que cada pieza vidriada representa, gracias a su color, una letra. Sobre ellos, otra banda de acero inoxidable marca la excavación, estrato de aire en este caso. El fondo actualmente en tonos claros, será sustituido por uno oscuro que facilite la captura del reflejo sobre el que flota la escalera.⁴⁵⁸

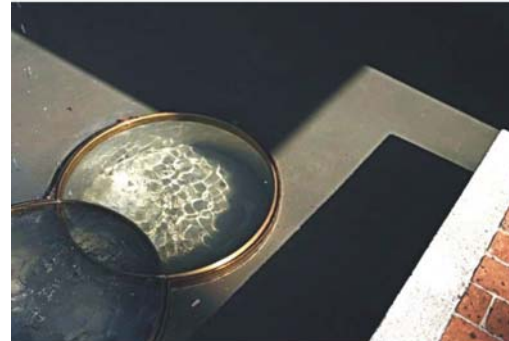
Dos tipos de agua unidas, agua en el agua, encontrándose en una de las formas características de Scarpa, dos círculos intersecados, símbolo de lo dual unido, del amor de los clientes, Lucia y Aldo. Una pieza que nos traslada al ritual del agua en uno de los jardines de Kyoto.

En la Villa Palazzetto, la metáfora y lo simbólico se encuentran relacionados con la creación de formas desde los elementos de la naturaleza, en este caso la profundidad del agua, la relación con Venecia, la formación geológica del entorno o incluso la geometría de las constelaciones.

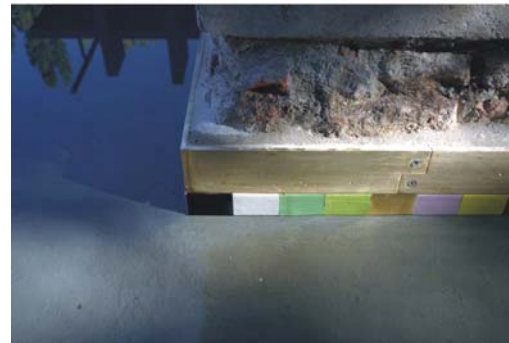
En relación a la profundidad construida que estamos tratando, las creaciones de mayor similitud se encontrarían en la Exposición sobre la obra de Arturo Martini en el convento de Santa Caterina de Treviso en 1967, y la Exposición “Carlo Scarpa” sobre su propia obra, realizada en la Domus Conestabilis de Vicenza en 1974. El espacio Brion, como veremos más adelante supondrá la confluencia de todas ellas.



328 *Caña. Manantial.* (f: AGP)

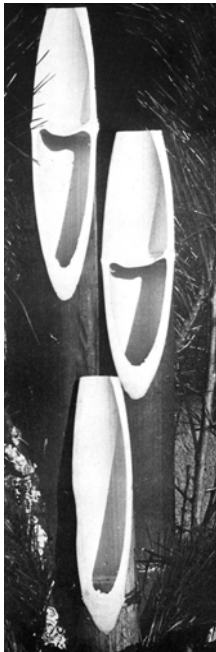


329 *Aros. Agua en el agua.*
(f: AGP)



330 *“Nivel codificado”.* (f: AGP)

⁴⁵⁸ Testimonio obtenido en conversación con Ferdinando Businaro, hijo de Aldo Businaro. Monselice. Marzo de 2007



331 Bambú. Sección.

Exposición de Arturo Martini. Convento de Santa Caterina. Treviso.

En el vigésimo centenario de la muerte del escultor Arturo Martini (1967), se celebró en Treviso una exposición dedicada a su ilustre hijo. Se eligió como sede el Convento de Santa Caterina, un edificio fundado en el siglo XIII y reestructurado más adelante durante el XV, posteriormente desmantelado en época napoleónica y transformado en cuartel militar. Durante el bombardeo de Treviso en 1944, el claustro sufrió daños de importancia llegando a desmoronarse el lado adosado a la iglesia. En estas circunstancias, la *Soprintendenza* acometió la rehabilitación del claustro y del convento, finalizado en años sucesivos.

La ocasión del montaje de la exposición servía tanto para poner en valor el complejo arquitectónico como para mostrarlo a la ciudadanía. La exposición debía mostrar 353 piezas, entre esculturas, cerámicas, dibujos y cuadros que Scarpa consigue ubicar siguiendo un recorrido en que el visitante debía discurrir entre “pausas narrativas” generadas por el modo de disponerse.⁴⁵⁹ Para ello estudia pormenorizadamente cada una de las piezas y selecciona aquellas a mostrar de un modo especial mediante cuidados ambientes e iluminaciones. La mayoría de ellas ocupará el amplio espacio de la iglesia bajo unas grandes telas a modo de velarios que unificaban los diferentes tipos de iluminación y creaban un ambiente uniforme y sosegado. Sin embargo, el espacio en que Scarpa realmente desarrolla su creatividad es la ambientación del claustro.

En los primeros croquis observamos como la arquitectura del claustro se pone en valor mediante el plano del suelo, Scarpa incide en él para generar un nuevo recorrido, y por tanto un nuevo modo de percibir el espacio. Lo hace mediante grandes piezas rectangulares de hormigón que, sin llegar a tocar los bordes, pone en valor la geometría de los muros perimetrales.

⁴⁵⁹ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág 196.

Gracias al pavimento y la posición de las esculturas de Martini dirige nuestra mirada, controla nuestra pausa, y hace cobrar vida a cada una de las piezas que habitarán el claustro.

El lugar de convergencia de miradas y recorridos lo constituirá un lugar de agua. Su nivel será el que determine la nueva altura pisable, que Scarpa eleva para conseguir profundidad⁴⁶⁰.

En uno de sus primeros dibujos, (figs. 332), observamos unos pequeños círculos, representando los característicos nenúfares, indicando la presencia del agua. En uno de sus extremos, un intenso garabato tensiona el plano de agua y a su vez el espacio general del claustro. Será el lugar elegido para la colocación de una de las esculturas, en ella convergen las miradas, se concentra la energía del espacio. El agua, como ocurría en el Museo de Castelvecchio, se transformará en fondo sobre el que mostrar las piezas de arte, espejo con que resaltar su belleza.

En un estudio sucesivo (fig. 333), la vegetación desaparece de la pieza de agua en favor de diversas líneas paralelas, mostrando, al igual que en Monselice, la profundidad del vaso. Su pauta concéntrica servirá para precisar el punto en que ubicar la escultura del *Tobiolo*, aquella que presenta directa relación con el agua, y que Scarpa, estudiará y dibujará en repetidas ocasiones (fig. 334).

La escultura reproduce un pasaje bíblico en el libro de *Tobías* del Antiguo Testamento⁴⁶¹, en que Tobías, en su viaje hacia Media pretendía bañarse en el

⁴⁶⁰ SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.

Ed. Electa, Milán, 1984. Pág.151

⁴⁶¹ *De Tobías (1-11)*.

Se cuenta en dicho Libro que el santo Patriarca Tobías destacaba por su virtud y temor de Dios, practicando todas las obras de misericordia y caridad. (...) Descansaba un día, cayéndole entonces en los ojos, inmundicias de un nido de golondrinas y dejándolo ciego. Sobrellevó con admirable resignación esta prueba del Señor, soportando hasta agravios y ofensas de su mujer y amigos, que se burlaban del poco provecho que sus penitencias le habían traído. Esto le causaba profunda pena, por lo que rogaba fervientemente al Señor.



332 Estudio. Planimetría general.

Fragmento. ACS

Grafito y pastel sobre cartón.

(...)Oyó el Señor las oraciones de Tobías y de Sara y envió a su Arcángel Rafael para aliviarlos. Creyendo Tobías próxima su muerte, llama a su hijo para bendecirlo, y enviarle a cobrar a Gabelo, un pariente suyo, residente en Rages, una deuda de diez talentos, a cuyo efecto vaya luego en busca de acompañante que le guíe y dirija.

Obedece el joven Tobías y, al salir de casa, se encuentra con un joven que se le ofrece para tal viaje, emprenden luego ambos el camino. Tras la primera jornada de viaje, se detuvieron a descansar en las orillas del río Tigris, Tobías aprovecha para lavarse los pies.

De repente un pez monstruoso sale del río y ataca a Tobías; a las voces del joven, acude el Arcángel Rafael, que no otro era el acompañante de Tobías, y le ordena que, abrazándose al pez, lo saque del agua; y así, muerto el mismo, le dice que abra sus entrañas y le saque el corazón, la hiel y el hígado, para servirse de ellos en su tiempo; preparando el resto para alimentarse durante el camino cuando de ello tengan necesidad.

(...)Dadas gracias a Dios y ofrecidos al Señor sacrificios de adoración, toma el joven Tobías de la hiel del pez, según su acompañante Rafael le previniera, y unta a su padre en los ojos, recobrando éste entonces la vista, tan sana y perfecta desde aquel momento, como si nunca hubiera padecido ceguera.

A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos.

Editorial Católica S.A. Madrid. 1968. Págs. 582-590

Tigris, cuando un pez salió del río para devorarlo. Por mandato de un ángel, Rafael, lo capturó, lo sacó a tierra y le quitó las entrañas, entre ellas la vejiga de hiel. Con el líquido sería posible sanar a su padre que padecía de ceguera. De la *Vesica Piscis*, nace por tanto el remedio que permite ver de nuevo al padre de Tobías.

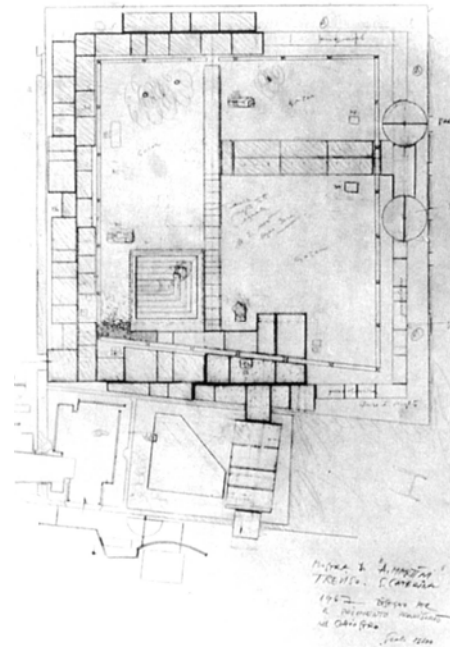
La relación de la forma simbólica de la *Vesica Piscis* con la capacidad de ver, la hemos encontrado en algunos dibujos de Le Corbusier, y acompañará a diversos proyectos de Scarpa. De esta capacidad, nacerá la transformación del observador, objetivo del espacio y su belleza. De ahí que el arquitecto, recurra al símbolo como modo de hacer transparente la realidad que nos rodea. Mediante el símbolo Scarpa nos enseñará a *Ver*.

Pez y río estaban representados en la escultura. El segundo por medio de dos grandes cantos que le sirven al escultor para colocar sentado al protagonista. En posición sosegada ante el peligro, obedeciendo las palabras del arcángel, Tobías captura el pez milagroso (figs. 335 - 337).

La escultura, gracias al corte de las piedras parece proponer el nivel del agua. Scarpa, dándole más realismo, lo sumerge levemente, y junto a las piedras esculpidas, sitúa diversos cantos de río, en representación del lecho del Tigris. El fondo de cemento, se pauta según unas bandas paralelas de bronce en forma de puerta, agudizando así su profundidad.

Por otro lado, la visión de la escultura en su reflejo, esto es, de abajo hacia arriba, permite que percibamos mejor su belleza, tanto por su inédita visión como por la luz que le otorga. Quizás, buscando la perfección de tal reflejo, las aguas del Tigris, en el interior del claustro permanecen quietas y en silencio.

Scarpa pone así en valor el mundo real que transmite la escultura mediante la creación de un mundo sumergido, nuevo, abstracto. Su posición, levemente elevada sobre el plano horizontal del agua, la hace dialogar con su sombra. El plano líquido y su reflejo integrarán así escultura y arquitectura del claustro, y



333 Estudio. Planimetría general.
Segunda Propuesta. Fragmento.
Grafito sobre papel. ACS



334 Estudio. Estatua del Tobitolo.
224 x 284 mm.
Grafito sobre papel. ACS

335 Marco de agua.
Vista general del claustro

modificará de tal modo la percepción del espacio que el resto de esculturas se ubicará dependiendo de su relación con este.

Así, por ejemplo, la *Sete* (sed), cercana al agua, encontrará su espacio sobre el borde del estanque, sin tocarlo, levemente suspendida, dando la espalda al líquido.

El nivel del agua, su profundidad y su relación con la escultura son por tanto guía del nuevo recorrido creado por el arquitecto. El agua quieta, horizontal, introducida por Scarpa, será referencia del deambular del visitante por el claustro.

Montaje de la exposición “Carlo Scarpa”. Basílica Palladiana. Vicenza.

A mediados de junio de 1974, apenas unas semanas después de la exposición celebrada en Londres, organizada por el RIBA, y según iniciativa de la Academia Olímpica y el *Comune* de Vicenza, se realizó una exposición sobre la obra del arquitecto, con la finalidad de “*honrar a un artista ligado a la ciudad por profundos sentimientos de amistad y arte*”.⁴⁶² En ella había vivido durante su infancia y a la cual se había mudado a vivir recientemente.

Scarpa era ya un arquitecto de gran prestigio y se encontraba finalizando uno de sus trabajos más emblemáticos, el espacio Brion. La exposición debía mostrar así, tanto su trayectoria, como los últimos proyectos en los que se encontraba trabajando. Quedaba dividida en dos partes principales. Por un lado, una antesala destinada a conseguir un clímax adecuado y dirigir al visitante, y por otro la sala de exposición propiamente dicha, en que se encontraban los

⁴⁶² SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 308.



336 *Il Tobolo*. (f. AGP)



337 *Profundidad graduada*. (f. AGP)

dibujos y fotografías de diferentes trabajos del arquitecto.

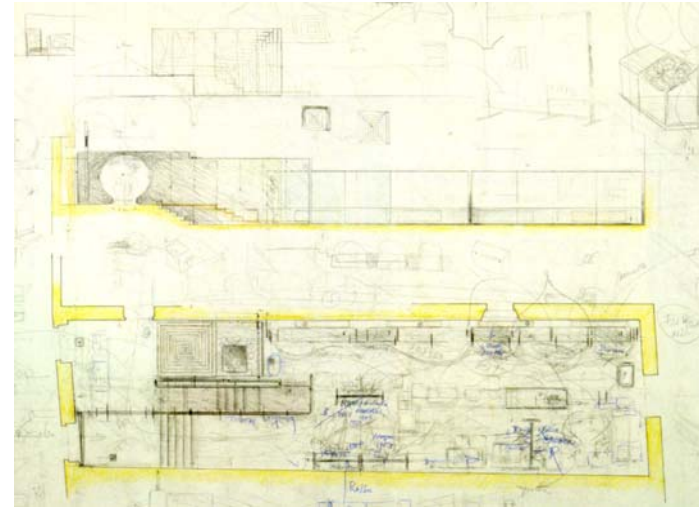
Fue proyectada y llevada a cabo en muy poco tiempo, gracias a la colaboración tanto de Federico Motterle, Guido Pietropoli y Pino Tommasi, como de sus colaboradores artesanos habituales.

El umbral de acceso debía ser un espacio que creara la atmósfera adecuada para la posterior contemplación de sus obras. Sería una suerte de “bienvenida” del arquitecto en el que se mostraría a sí mismo, para a continuación hacerlo con sus dibujos, fotografías e ideas.

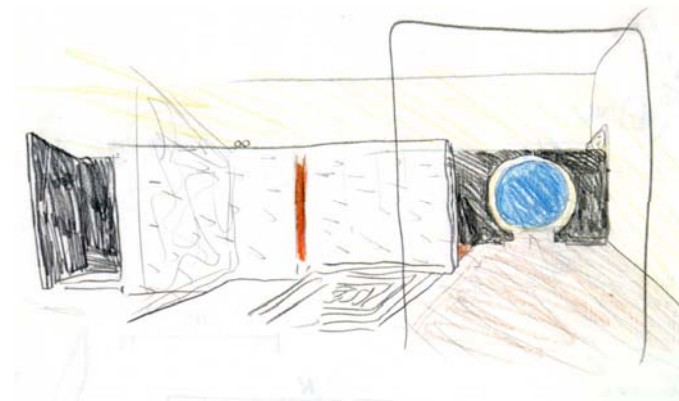
La decisión de recibir, y por tanto predisponer al espectador a visitar su obra, es decir a visitarle, se planteó mediante el uso de elementos que Scarpa había venido utilizando en sucesivos proyectos, y que formaban parte de su universo formal. Lo hizo mediante el estudiado diálogo entre ellos. Un vaso a ras de suelo, flores y diafragmas de diferente transparencia a modo de filtros que guían el recorrido del visitante.

En uno de sus dibujos preliminares, (fig.338) observamos la introducción de una pieza a ras de suelo, nada más traspasar el umbral de acceso, que toma forma gracias al enroscarse de una línea a modo de laberinto. Tras él, se propone un elemento destinado a albergar plantas y a continuación una malla que deja entrever lo que sucede al otro lado. Junto a ellos, un gran panel construido mediante piezas de madera, según un despiece similar al portón de acceso de la Villa Il Palazzetto, cierra la vista y facilita el paso a los visitantes para salir de la exposición. Algo más adelante, a nuestro frente, un muro perforado por una “Ω” deja ver un círculo brillante, estucado en azul cobalto, que muestra el recorrido principal de entrada invitándonos a traspasarlo (fig.339).

El *professore*, utiliza por tanto elementos ya empleados en otras ocasiones, y propone un nuevo modo de relacionarse. Los espacios exteriores de sus obras, cobran aquí vida en un interior. Observamos que se trata de varios umbrales, estudiados de un modo real o metafórico.



338 Planta y sección longitudinal. Lapiz, tinta y pastel sobre cartón.
500 x 710 mm. ACS.



339 Estudio de la zona de acceso. Lápiz y pastel sobre cartón.
250 x 350 mm. ACS

Por un lado, a nuestro frente, la “Ω” recortada en el muro, utilizada anteriormente en espacios como Castelvecchio y la capilla Brion, de clara referencia formal a diversos umbrales en los templos orientales, nos invita a iniciar el nuevo camino, a ser transformados.

Por otro lado, junto a nosotros, un laberinto de una sola dirección que conduce hacia el centro, como viaje inevitable que nos transforma, vórtice dinámico con que el tiempo nos atrapa, y la proximidad de la vida en forma de planta que debía situarse en una gran maceta, nos hacen reflexionar sobre la relación espacio-tiempo ligada a nuestras vidas y a la arquitectura del maestro que a continuación se exponía.

Son varios los tanteos que realiza Scarpa para dar forma definitiva al recipiente, si bien en todos ellos usa la línea espiral concéntrica buscando la profundidad mediante un sucesivo escalonado hacia el centro.

Esta pieza, parece estar destinada a contener agua. Sin embargo, será su ausencia la que, con más intensidad si cabe, la reclame.

“Fue pensada como pieza seca, ya que habría sido muy laborioso llevar el agua necesaria para llenarla hasta la cuarta planta de un edificio antiguo” explica Guido Pietropoli. *“Ante la ausencia de agua, Scarpa diseñó por tanto su “efecto”, mediante tablas de abeto dispuestas e forma de vórtice”,*⁴⁶³ prosigue.

La graduación de la profundidad en sucesivas líneas de sombra, umbral que llama al agua, es un elemento fundamental para obrar el inicio del viaje que el arquitecto propone para visitar su propia obra (fig.340).

Ya podríamos traspasar la “Ω” y sumergirnos así en el complejo mundo scarpiano y descubrir el incansable desarrollo proyectual y la progresiva evolución de sus proyectos.



340 Montaje de la muestra. (f. AGP)

Estanque seco y pieza para flores.

⁴⁶³ Dato mostrado por Guido Pietropoli, colaborador de Scarpa en el diseño y montaje de la exposición. Agosto de 2007.

AGUA CAUTIVA.

Allí donde el agua no llega por sus cauces naturales, debe ser conducida y capturada. El líquido adquiere por tanto un valor extraordinario, es considerado tesoro. En el desierto, el agua es vida, oasis, paraíso imaginado.

Scarpa realizó diversos proyectos en que el agua, a la importancia acostumbrada, añade el valor de su preciada presencia por encontrarse trasladada o atesorada. Creará por tanto espacios que trascienden la realidad para adentrarse en el territorio de lo imaginario.

Estudiaremos principalmente dos casos. Una pieza de agua atrapada que transforma el interior de un espacio oscuro en un bellissimo rincón de misterio, y un proyecto no realizado de pautas de agua habitada, allí donde el territorio no es otra cosa que seco desierto.

- *Corazón líquido*

Negocio Gavina. Bolonia.

Coincidiendo en el tiempo con el proyecto de la Fundación Querini Stampalia, de 1961 a 1963, Scarpa realizó la tienda Gavina, más tarde Simon, en Bolonia. Situada en la planta baja de un edificio donde se encontraba una ferretería de espacio compartimentado, Scarpa propone un interior diáfano, ritmado mediante la estructura vertical existente, que envolverá en diversos materiales y texturas. Partiendo de lo existente, el arquitecto crea, redibuja la realidad.

La fachada se construye a modo de gran placa, pieza única, diferenciada del resto del edificio en hormigón tratado mediante cincel de diversas puntas. El resultado obtenido, de apariencia casi textil según alternancia de texturas en franjas horizontales, acepta el paso del tiempo como un material constructivo más. Agua y luz activan así su superficie como si de un elemento natural se tratase, patinándolo, dotándolo de edad.

Tres huecos, recortados en la superficie de hormigón, miran y dejan ver. Uno de ellos circular de vidrio enrasado a la superficie exterior, otro rectilíneo y excavado, indicando el profundo umbral de acceso, y un tercero, también a haces exteriores, realizado mediante dos círculos entrelazados (fig. 341).

El arquitecto ya había utilizado esta forma en varios proyectos como el negocio Olivetti o la Fundación Querini Stampalia, pero será la primera vez que adquiriera tal dimensión.

“Su origen más probable es el ideograma místico conocido como vesica piscis. Aunque, su versión entrelazada recuerda al símbolo oriental del yin y el yang, también representa la oposición entre la universalidad solar y el empirismo lunar”,⁴⁶⁴ explica Kenneth Frampton.

Kurt W. Forster lo considera más casual y nos muestra como el encuentro de columnas en esquina del Palacio Barbaran Da Porto de Palladio, lugar

⁴⁶⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Editorial Akal Arquitectura. Madrid. 1999. Pág. 297.

frecuentado por Scarpa durante su niñez, genera también una *vesica piscis*.⁴⁶⁵ Lo cierto es que “la leyenda cuenta que Scarpa vio dicho símbolo por primera vez en la tapa de un paquete de cigarrillos chinos”,⁴⁶⁶ prosigue Frampton, si bien, el arquitecto seguramente conocería ya su existencia, gracias a los proyectos y dibujos de su admirado Frank Lloyd Wright o incluso a través de los dibujos del pintor Paul Klee en su correspondencia con Franz Marc (fig. 342). “Me pareció que tu círculo y el mío mostraban una región común muy considerable. Y confié plenamente en ello, porque de hecho sí temo a la soledad radical...”⁴⁶⁷ explica Klee, hablando de la región que comparten los *yoes*, aquella en la que se puede depositar la confianza de las personas.

Si nos hemos detenido en este punto se debe a la importancia que el hallazgo y la intuición tienen en el proceso creativo de Scarpa.

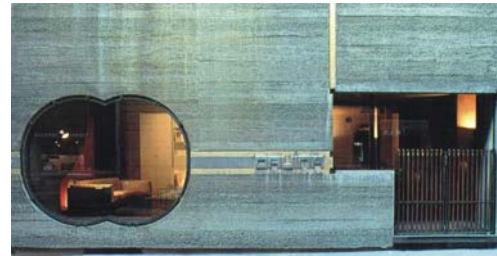
El modo de elaborar cada uno de los detalles surgidos de una atención, tan intuitiva como exhaustiva, a todo lo que ocurre alrededor, y el modo como se imbrican y suceden, es fundamental para la comprensión de la obra del arquitecto. Un hallazgo fortuito, podía por tanto llegar a transformarse en una pieza que captura la energía del espacio, y trasciende a su forma para llegar a ser símbolo.

Como veíamos, el interior de la tienda se libera de toda tabiquería preexistente, resultando un espacio diáfano en que la estructura portante queda recubierta, envuelta en diversos materiales y texturas en unos casos, desnuda y cepillada otros, los elementos verticales son una suerte de habitantes que pautan nuestro recorrido por el negocio, invitándonos a descubrirlo. Al fondo, allí donde existe la posibilidad de producir una apertura en el forjado para generar la entrada de

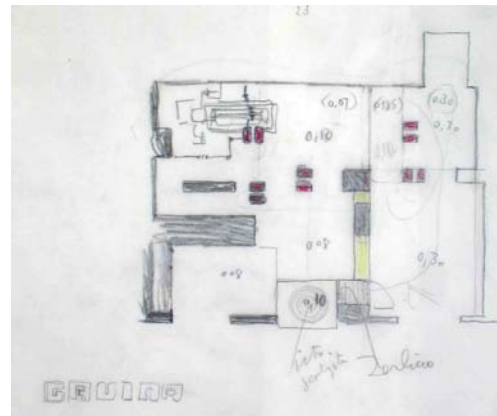
⁴⁶⁵ *Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di carlo Scarpa*. Kurt W. Forster. SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 16.

⁴⁶⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Pág. 297.

⁴⁶⁷ KLEE, Paul. *Diarios 1898-1918*. Alianza Editorial. Madrid 1998. Pág. 246



341 Negocio Gavina. Fachada
F: Antonio Martinelli



342 *Yoes*. Paul Klee. 1915



343 Planta. Primera solución
Lápiz sobre vegetal. ACS

344 Planta. Segunda solución
Lápiz sobre vegetal. ACS

luz, Scarpa realiza un rincón mágico, un emocionante episodio en que el agua será protagonista principal.

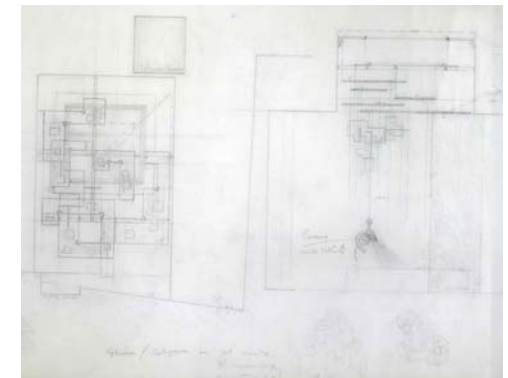
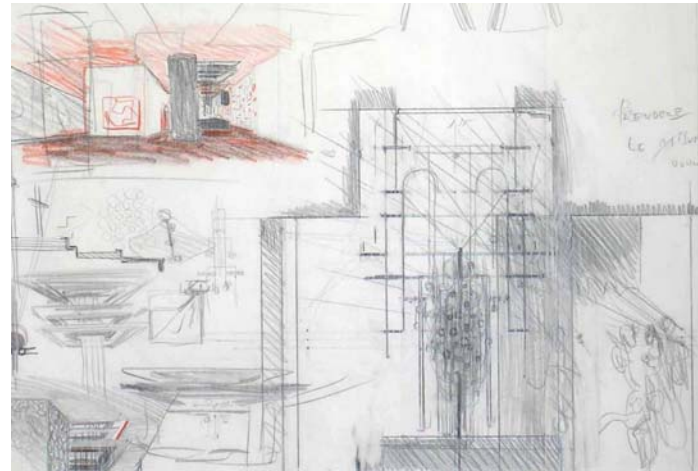
En el Archivo Carlo Scarpa de Treviso se conservan gran cantidad de dibujos que muestran la interesante evolución del proyecto, y concretamente del rincón a que nos referimos.

En un primer croquis, (fig. 343) una vez el espacio ha sido liberado de la tabiquería, Scarpa señala levemente varios lugares, piezas que articularán el conjunto del proyecto. Un reducido recinto que guía al visitante a modo de zaguán, el espacio contiguo a este, abierto a la calle mediante lo que será el gran hueco de doble círculo, y un tercero, al fondo del local, en que dibuja una serie de líneas concéntricas con borde rectangular definido, junto a un leve entrelazado de líneas quebradas sin límite claro.

En un croquis sucesivo (fig. 344), este doble grafismo se propone con más claridad. La geometría de líneas se remarca, y sobre ella aparece una constelación de puntos envueltos en una maraña circular ligera. Asimismo Scarpa dibuja un laberinto concéntrico de una sola vía en el espacio seleccionado junto al umbral de acceso. Suponemos que, lejos de ser una nueva pieza de agua, se trataría de una propuesta de techo, dado que en ese lugar el proyecto definitivo recoge un tratamiento diferenciado de este.

Volviendo al fondo del local, y observando la correspondencia entre los bocetos en planta y diversos dibujos que Scarpa realiza (figs. 345-347), entendemos que se trata de una pieza de gran dimensión que responde al encuentro de una serie de elementos que descuelgan del techo para aproximarse, sin tocarlo, a un mundo inferior del que se muestra el espesor de una pieza que contendría agua. La cascada de luz provendría de una apertura en el forjado, el cielo parecería así romper el techo y penetrar en el interior. El mundo inferior de agua, que en algún dibujo intuimos contenido en un vaso, se eleva al encuentro de la luz en otros croquis. En un último, quizás el más sorprendente, Scarpa diseña algo similar a un móvil de aire y luz del que pende una suerte de garabato o vórtice que expulsa agua en una multitud de finos chorros.

“El agua descende de lo alto”, escribe el arquitecto.



345, 346 y 347 Estudios de pieza de luz y agua. Variaciones
Lápiz y pastel sobre vegetal. ACS

Será un lugar escondido en que la naturaleza está presente. Gracias a la mano del hombre, utilizada, conducida, construirá una magia especial que capture nuestra visión y sea referencia continua del espacio. Lloverá luz, que se transformaría en agua, que, gracias al reflejo, volvería a ser luz.

El agua es como la luz, líquido que se derrama y busca ser formado gracias al espacio que ocupa.

Scarpa había finalizado recientemente el pabellón del Veneto en la exposición de Turín. En él, el tratamiento del agua y el modo abstracto de capturar la luz mediante una gran lámpara de gotas, nos trasladan a Venecia. Aquí, en el corazón de una planta baja en Bolonia, propondrá un lugar que mediante el uso de la metáfora transforma también el espacio.

Scarpa prosigue desarrollando el proyecto y realiza diversos croquis que hacen adivinar la forma definitiva de aquel rincón (fig. 348-351).

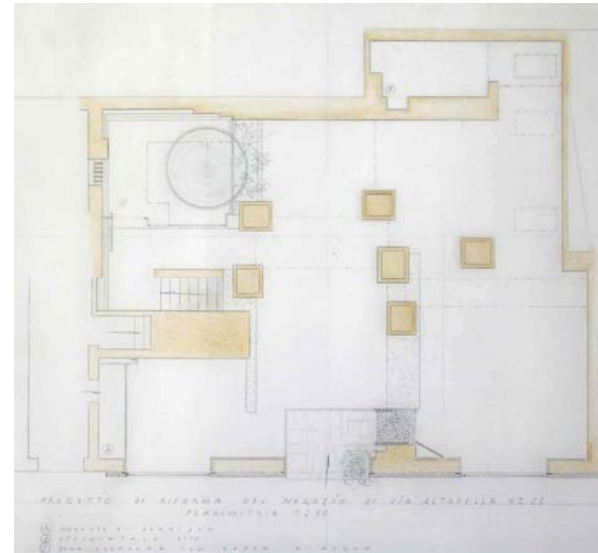
El recipiente de agua adopta una clara geometría circular intersecada por lo que podría ser un diafragma ligero, generando así dos zonas de agua, y junto a él aparece una jardinera con plantas. Aquel lugar podemos empezar a entenderlo como un pequeño universo que contendría el ciclo vital completo del agua, desde su brotar en forma de lluvia, fluir, de un agua a otra, y seguramente terminar desapareciendo transformándose en ser vivo, flor.⁴⁶⁸

Serán finalmente dos vasos de forma triangular los que se unan por su lado largo para generar este recorrido de aguas, junto a ellos, un recipiente menor contendrá las plantas.

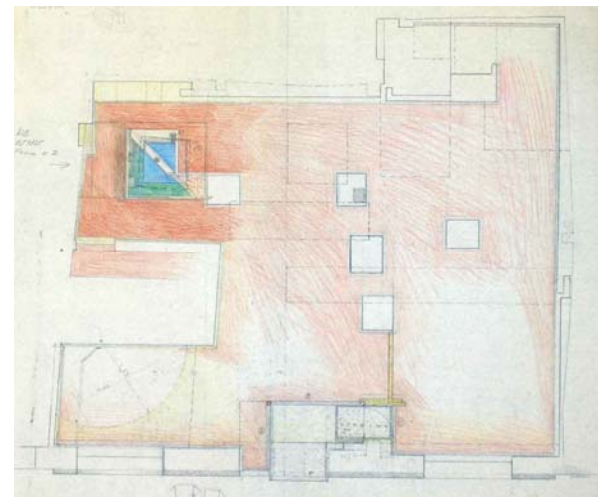
La cascada luminosa que descendía de lo alto, quizás relacionada con aquellas lámparas colgantes que su admirado Hoffmann acostumbraba a utilizar en sus proyectos (fig. 352), adopta finalmente la forma de un mosaico de piezas de vidrio policromo realizado por su colaborador y amigo Mario De Luigi.

⁴⁶⁸ “La lluvia que cae del cielo impregna la tierra para que esta dé a luz las plantas...”.
Esquilo.

COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gustavo Gili. México. 2000. Pág. 108



348 Tercera solución
Lápiz y pastel sobre copia.
(ACS)



349 Cuarta solución
Lápiz y pastel sobre papel.
(ACS)

Las motas de luz que el arquitecto proponía en sus primeros croquis tiñen las paredes del fondo en diversos colores, si bien es el plata el color predominante. El fondo de oro blanco utilizado por De Luigi en la cara posterior de las piezas de vidrio transparente de color, hace que literalmente contengan la luz, resulten ser foco luminoso, en apariencia retroiluminado.

El revestimiento de mosaico, que Scarpa diseña plegado para abrazar el espacio y la pieza de agua, parece liberarse de la condición parietal del muro y carecer de peso. La pared parece exfoliarse, liberarse de su soporte, quizás del mismo modo como Venecia, debido a su humedad, va mostrando los estratos verticales que componen los muros de los edificios.

La cascada luminosa propuesta en los primeros croquis es ya mosaico, y la luz penetra a través de un sencillo vidrio traslúcido, prácticamente oculto a nuestra vista, situado en el hueco superior del techo.

En un dibujo en perspectiva en que apreciamos la vibración del mural, Scarpa dibuja levemente unas líneas sobre la superficie de agua del vaso (fig. 351). Representa el reflejo, modo de atar la luz al mural y al espacio. Observamos también que el agua es contenedora de formas que nos muestran su profundidad. Las líneas verticales del reflejo se entrecruzan a las horizontales o estratos de agua. Parecen ser las raíces de luz y agua que las atan al espacio para transformarlo.

Scarpa dibuja un surtidor, (fig. 350) heredero de aquel vórtice de aire que chorreaba agua y similar al realizado en la pequeña fuente del jardín de la Querini. Finalmente el sonido encontrará otra forma, otro ritmo.

Como explicábamos, la pieza de agua plantea una dualidad de piezas triangulares y un ciclo complejo de agua estudiado al milímetro. Dos piezas juntas pero independientes, unidas mediante el agua (fig. 353).

Scarpa realiza un dibujo detallado de la pieza a escala 1/10 en que explica y numera cada uno de los sucesos de agua. Dada su complejidad, a la planta y sección le acompañan aclaraciones en perspectiva, en las que el nivel del agua, “*pelo d’acqua*”, fundamental para la creación de sus formas, y el modo como

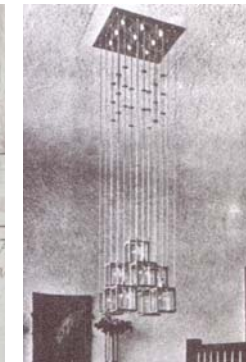


350 Gotas de luz

Estudio de mosaico policromo
Lápiz y pastel sobre papel. (ACS)

352. Lámpara de gotas luminosas.

Josef Hoffmann. Casa Spitzer. 1903
Viena



351 Reflejos. Agua sólida

Estudio de pieza de agua y mosaico
Lápiz y pastel sobre papel y vegetal. (ACS)

se relacionan con el espacio que las envuelve, es quizás el detalle en que más incide el arquitecto.

Realizados en cemento vibrado, el *vaso pequeño*, como él mismo lo define, muestra un agua quieta y silenciosa que construye el reflejo. Lo hace gracias a la precisa definición del límite del vaso. Gracias a la inclinación del borde y su separación de su pared vertical, apenas una línea separa lo líquido de lo sólido. Los cuarenta centímetros de profundidad del vaso no son por tanto perceptibles. Su profundidad será la que el reflejo multicolor del mural de De Luigi le otorgue.

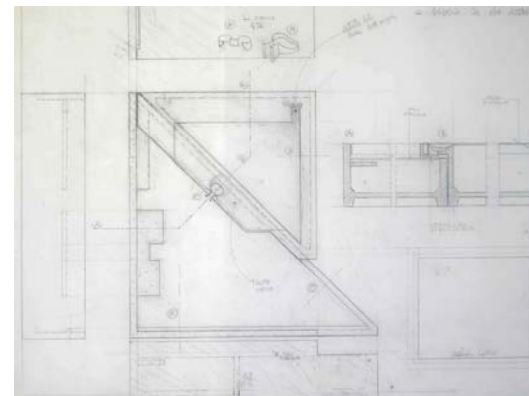
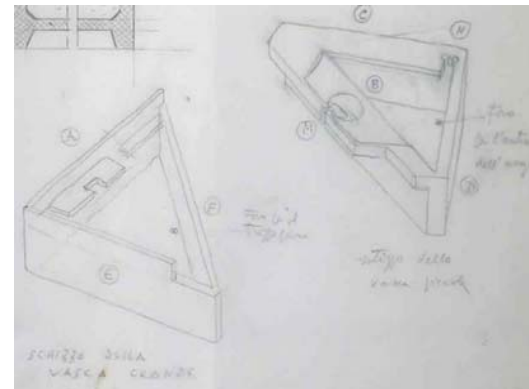
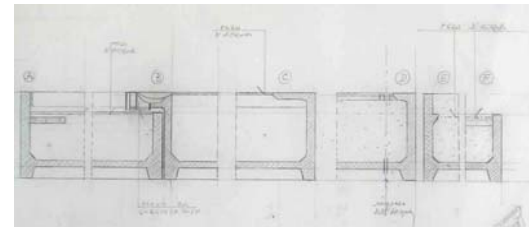
Lo más sorprendente es que esto sucede en un vaso que contiene el surgir y el discurrir del agua. Su quietud se consigue gracias a la anchura de sus bordes y a la calculada forma de los elementos que guían el agua (figs. 354-359).

El agua brota del fondo del vaso mediante un chorro vertical. Para evitar que el leve movimiento que consigue vencer el espesor de agua y aflorar en superficie, agite el plano del reflejo, Scarpa realiza una hendidura en el borde según la forma de un rectángulo cuyos encuentros han sido sustituidos por dos vacíos circulares. Los círculos, realizados mediante una pieza de latón, ordenan el movimiento del agua, que libera su energía bailando levemente sobre el ancho borde sin llegar a rebosar, para, a continuación, dirigirse hacia el centro del vaso por la recta hendidura.

El huir del agua del vaso se realiza sin la ruptura del reflejo. Para ello Scarpa talla levemente el espesor del borde obteniendo así la inclinación mínima y precisa con que atraer al agua, y a continuación la encauza con rapidez mediante una hendidura circular.

Para controlar su huida se inserta una pieza de latón en forma de “Ω” que la vierte en la superficie del *vaso grande*, apenas unos centímetros más abajo. Se crea así un susurro continuo que inunda el espacio, símbolo del fluir del agua.

El *vaso grande*, acepta y muestra su profundidad, doce centímetros menor que el anterior, y recibe el tranquilo movimiento del agua que la pequeña gárgola le otorga. Los bordes verticales no solo no se ocultan tras el borde, sino que de



353 (3) *Pieza de agua.*
Detalles.
Lápiz sobre vegetal. ACS

ellos parten piezas sumergidas que muestran los estratos que la forman. Si el anterior construía el reflejo, este será generador de sonido y profundidad.

Si el silencio y quietud del vaso pequeño busca el movimiento, este último tiende hacia su calma desde el ondular de su superficie. Junto a él, un vaso con plantas parece recoger la vida generada por el ciclo de agua.

Es tal la levedad del movimiento que se genera y la sutileza con que es tratado, que el agua dibuja su movimiento en el sólido. Las huellas del agua son testigos de su movimiento, registro de su fluir.

Así se forma Venecia, testigo del encuentro de fluidos y su progresivo modelar lo sólido. En ella encontramos las formas de agua que el *professore* trasladaba a sus obras.

Se trata por tanto de un ciclo completo en que manar, fluir y almacenarse conforman el misterio del oculto corazón de aquel espacio. Corazón de aguas unidas mediante juntas, goznes de latón que dan relevo a sus formas.

Esta fuente, de clara relación formal con la que más adelante realizaría en la Villa Ottolenghi, da vida a un interior. Dota de sonido al espacio a la vez que modifica su luz.

La capacidad de una pieza de agua para transformar un espacio nos recuerda la importancia de los instrumentos por los que el agua brota y es conducida en el patio de Comares de la Alhambra, verdaderos condensadores de la energía que el espacio contiene, o a los leves saltos de agua en los jardines de la Villa Katsura, en que una sencilla herida en la piedra puede trasladarnos a la contemplación de un universo de agua (fig. 360).



354 Reflejos (f: Antonio Martinelli)



355 - 358
Pieza de agua.
Detalles. (f.a.)



360 Fluencia. Límites.
Villa Katsura

- *Oasis imaginado*

Villa en Al Saoud, Ryadh (Arabia Saudita).

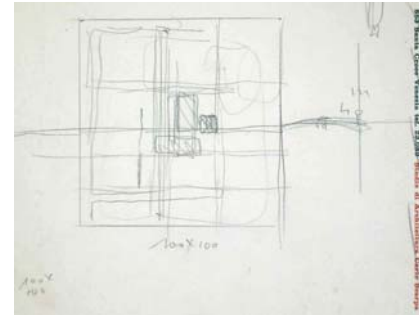
La residencia del príncipe Abdul Aziz Ben Saad, fue encargada a Scarpa en 1978, poco antes de su prematura muerte, por lo que tan sólo dispuso de tiempo para realizar unos estudios preliminares. La información que se conserva de ella es de un reducido número de dibujos y algunas fotografías del lugar en que debía estar enclavada, conservados en el *Archivo Carlo Scarpa* de Treviso.

La gran villa debía realizarse en un ambiente desértico sin apenas referencias construidas, por lo que Scarpa optó por crear un gran *hortus conclusus*, un oasis habitado.

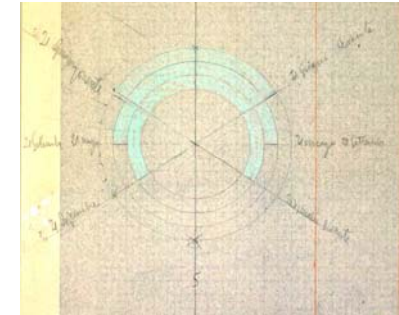
Allí donde no había geometría, realizó un perímetro de cien por cien metros y lo moduló. Allí donde no había agua la llevó para posteriormente conducirla.

Ya en sus primeros croquis observamos diversas líneas que se cruzan a 90° buscando dar contenido al amplio perímetro a desarrollar (fig. 361). Scarpa propone así un laberinto de geometría ortogonal en que los vacíos articulen las piezas construidas. El arquitecto prestará gran atención a la orientación del conjunto y al agua, principal ocupante de dichos vacíos, y ordenadora del conjunto.

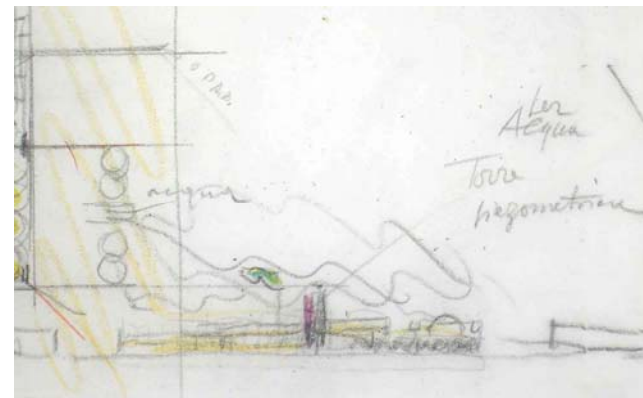
“Una torre piezométrica proveerá el agua que viene de Ryadh, lo que ofrece grandes posibilidades para las fuentes dispersas por las estancias, llegando hasta la planta primera”,⁴⁶⁹ escribe el arquitecto en uno de sus croquis (figs. 362-364).



361 Primer boceto. Asentamiento (CS)
Lápiz sobre papel. ACS



362 Carta solar. (CS)
Lápiz sobre papel. ACS



363 Primera solución. Fragmento (CS). Lápiz y pastel sobre vegetal (ACS)
Escrito: Torre piezométrica

⁴⁶⁹ Traducción aproximada de un texto escrito a mano por Carlo Scarpa junto al croquis de la planta de la Villa. Treviso. Marzo de 2007

de forma cuadrangular para recibir su luz rebotada y su susurro, y uno de los salones se vuelca hacia una alberca circular por un lado, y a la geometría de un laberinto de boj por otro.

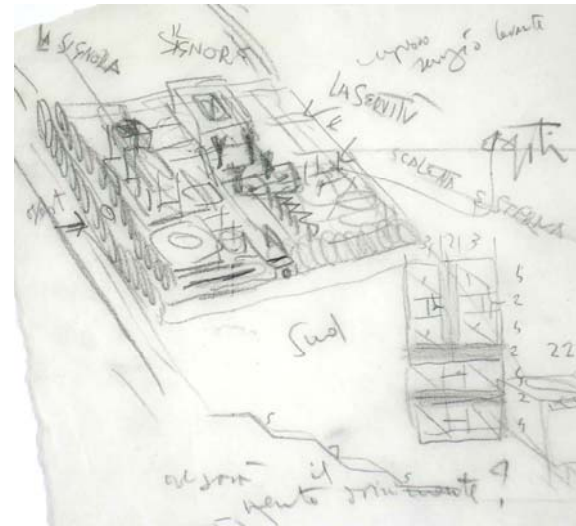
“*Muros en cal blanca*” escribe Scarpa en uno de los vacíos entre los muros (fig. 358), recordando quizás el perímetro del jardín seco de *Ryoan-ji* que tanto le había impactado. Los materiales que usará el arquitecto buscan la máxima sencillez en favor de luz y espacio. El blanco hará de la geometría abstracción de luz, el agua horizontal propondrá una luz reflejada, y la vegetación introducirá la vida en las estancias.

Un último croquis de una planta realizada a escala 1/250, nos acerca al oasis buscado por Scarpa y a su catálogo de aguas. Entendemos que las hay para el baño (una piscina al fondo), para su contemplación (junto a los salones representativos a la izquierda del acceso, o en el denominado patio de las cuatro palmeras), para el susurro (a modo de canal poblado de chorros, tras la torre piezométrica a la entrada), para el riego (en la plantación de agrios junto al muro perimetral), y para el reflejo (junto al comedor de huéspedes o junto a la biblioteca de 10.000 volúmenes), pieza que se imbrica al agua y la vegetación mediante una sucesión de patios abiertos.

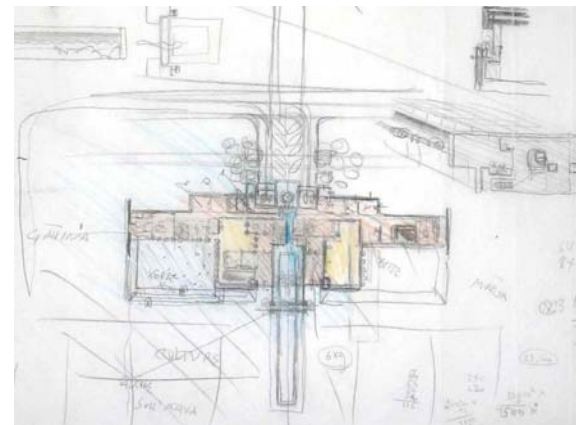
Piezas de agua para capturar un nuevo universo.

•

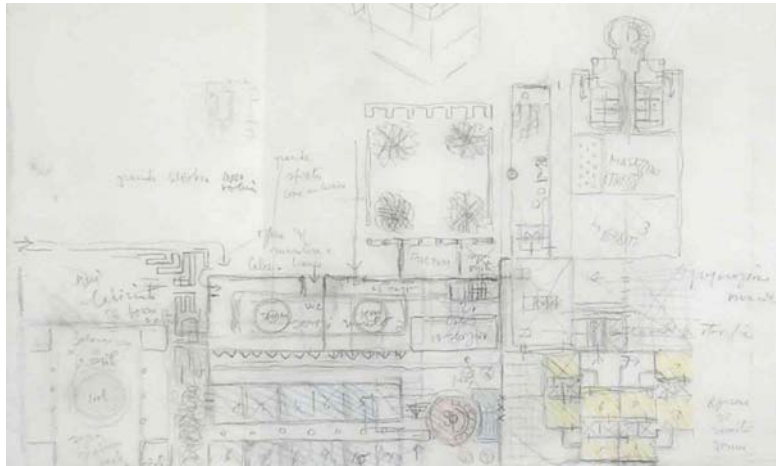
En varios proyectos Scarpa había propuesto, gracias al agua conducida y atesorada, lugares de una magia similar. Entre ellos destacan la Casa Gallo, en Vicenza, reformada entre 1962 y 1965, y el concurso para el Museo Picasso de París, realizado en 1976.



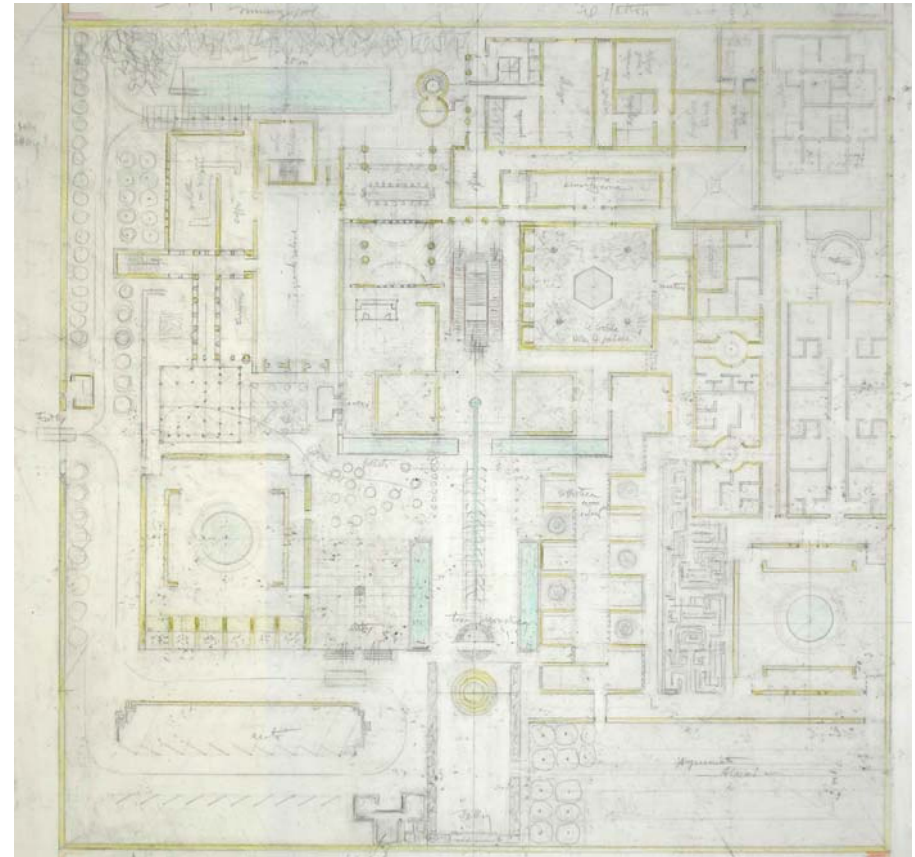
365 Estudio de zona noble. (CS). Lápiz sobre vegetal (ACS).



366 Estudio de espacio central. (CS). Lápiz y pastel sobre vegetal (ACS).



368 Estudio. Espacio central. (CS)
Lápiz y pastel sobre vegetal (ACS)

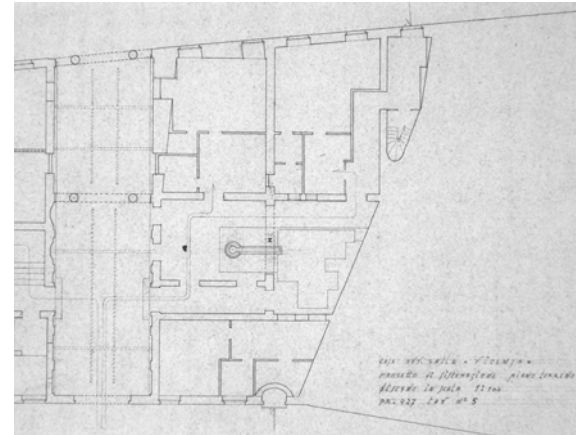


367 Segunda solución. (CS). *Laberinto de agua*
Lápiz y pastel sobre cartulina (ACS)

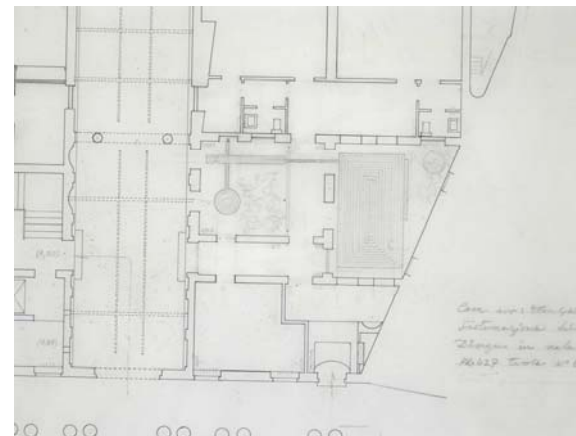
En la **Casa Gallo**, (figs 369-371) rehabilitación del Palazzo Brusarosco, Scarpa había realizado las obras para alojar el despacho profesional y la residencia familiar de Ettore Gallo, abogado que más tarde defendería al arquitecto frente a la jurisdicción de Venecia. Se le encargaron más tarde dos nuevos espacios en que el arquitecto introdujo el agua asociada a la geometría para cualificarlo. Junto a lo que debían haber sido las habitaciones de los huéspedes, Scarpa propone una sala de distribución y estancia cubierta, unida mediante un canal a un pequeño estanque exterior. El arquitecto realiza varias propuestas en que cada movimiento de agua es conducido por una geometría definida. Así, al brotar le corresponde el círculo, al fluir la recta en forma de canal de sección variable, para así variar su velocidad, y al almacenaje, exterior, la profundidad en forma de denteado gradual, como se puede deducir de sus dibujos. La intervención no se llevó finalmente a cabo, ya que cambió por completo de uso.

En el jardín posterior al edificio, Scarpa había diseñado un autentico oasis. Había escogido con precisión la vegetación y los árboles que la poblarían, la geometría específica que debía contener el agua para disfrutar de su movimiento y la vida que contendría en forma de peces y plantas acuáticas. Granada y la villa en Al Saud conocían ya la geometría propuesta por el arquitecto.

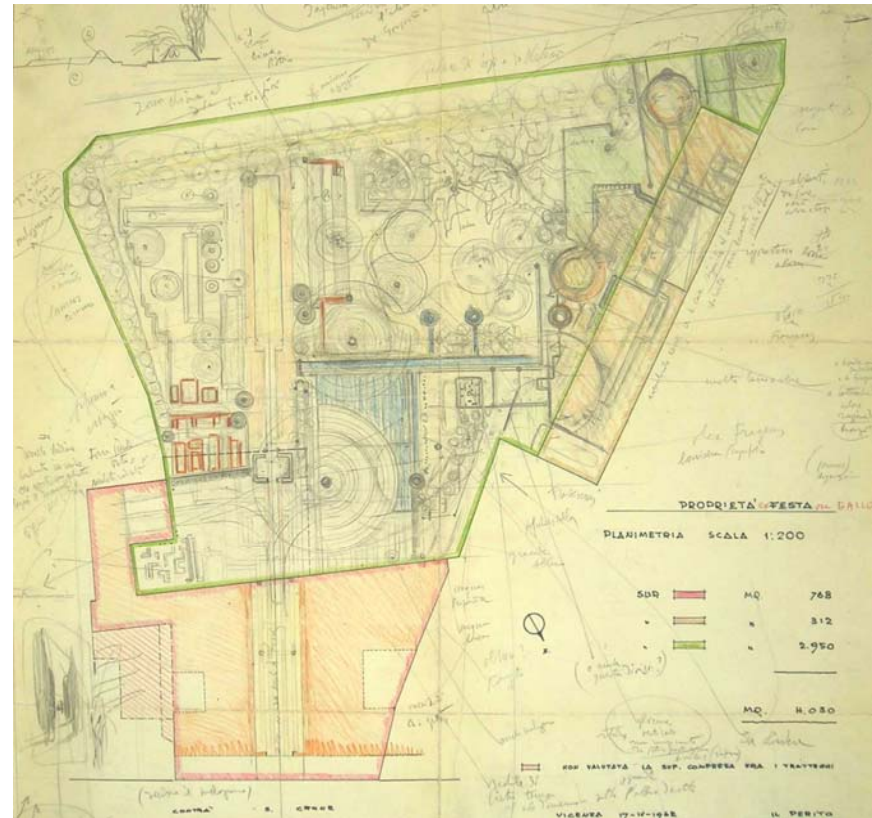
El jardín, si bien se realizó, no fue seguido por Scarpa en su dirección.



369 *Patio de agua*
Primera solución. (CS).
Lápiz sobre copia heliográfica
(ACS)



370 Segunda solución. (CS).
Lápiz sobre papel vegetal
(ACS)



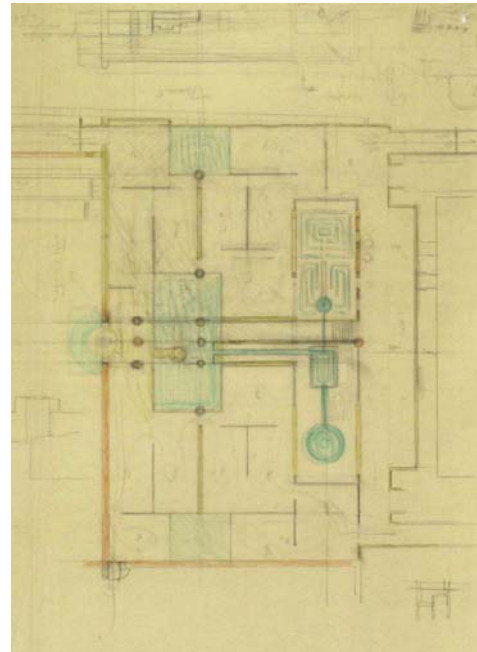
371 Adecuación del parque. (CS).

Grafito y pastel sobre copia heliográfica. ACS

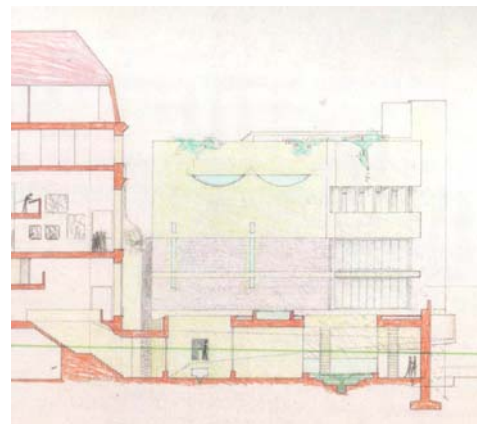
El concurso para el **Museo Picasso de París** (figs. 372 y 363) reproduce las formas comentadas anteriormente. En la zona posterior del edificio que lo albergaría, el Hôtel Salé, un edificio del siglo XVII en el corazón del Marais, Scarpa propuso un jardín artificial con laberintos de seto de boj y agua.⁴⁷⁰

Diversas piezas de agua introducen rumor y luz en el interior de las salas posteriores, situadas a un nivel inferior que la planta baja del edificio principal, aunque con acceso directo desde este. Su forma es similar a las estudiadas en esta sección, si bien, su posición relativa respecto de las salas presta atención específica al reflejo de la luz. De nuevo el agua y la exposición de las obras de arte, ya lo vimos en Castelvechio, se dan la mano. Algo similar había propuesto el arquitecto junto a la gran biblioteca en Al Saud.

El agua sirve así para mostrar, la luz proviene de ella, como lo hacía junto a las *Tres Gracias* en la Gipsoteca de Possagno. Mediante este sistema, también ella y sus cualidades son mostradas. Scarpa propone un nuevo mundo subterráneo en que el agua atesorada construye la atmósfera adecuada para la contemplación de las obras de arte.



372 Patio posterior.
Planta semisótano (CS).
Grafito y pastel sobre papel calco. ACS



373 Sección. Fragmento (CS).
Grafito y pastel sobre copia heliográfica.
ACS

⁴⁷⁰ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 265

AGUA Y SÍMBOLO

“El mundo es un objeto simbólico”.⁴⁷¹

Salustio

Hemos hablado de la complejidad del lenguaje utilizado por Scarpa en la creación formal, y su vasta cultura reflejada en la creación de los espacios y los detalles que los pueblan. Lejos de las consideraciones excesivamente intelectuales que algunos críticos han realizado de la obra de Scarpa, ante las cuales, como hemos visto, el *professore* respondía con una sonrisa, el lenguaje específico utilizado por el arquitecto, revela, gracias a lo que simbolizan, aspectos de la realidad que no comprenderíamos desde otro punto de vista.

Scarpa usa la metáfora en la explicación de numerosos proyectos. Sus formas, adquieren así una imagen poética que refleja su extrema sensibilidad. En diversos trabajos, el arquitecto debe poner en relación la vida terrenal y el más allá, realizando tumbas, memoriales y espacios conmemorativos de personas desaparecidas. En muchos de ellos utilizará el agua cargada de un cierto significado simbólico. Aquello que el agua representa, nos hará comprender las formas y espacios de otro modo, siempre más allá de la realidad perceptible. Scarpa, perteneciente a la cultura católica, trasladará a sus espacios, de un modo personal, el sentido de la trascendencia vital de la muerte. Gracias al agua, Scarpa ayuda a hacer “transparente”⁴⁷² nuestra comprensión de la realidad que nos rodea.

⁴⁷¹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid 2005. Pág. 11

⁴⁷² “Gracias a los símbolos el mundo se hace “transparente”, susceptible de mostrar la trascendencia” ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*.

- *Ciclo vital*

Tumba Lazzari. Cementerio de Quero.

Scarpa había realizado diversos trabajos de gran carga poética y simbólica relacionados con el recuerdo de los antepasados:

Las tumbas para Vettore Rizzo (1940-41) y para la familia Capovilla (1951), en el cementerio de San Michele en Venecia, y las tumbas Veritti (1951) y Zilio (1960) en el cementerio de San Vito de Udine. En todas ellas observamos cualidades de interés que nos hacen entender la evolución de la sensibilidad del arquitecto en relación al tratamiento del recuerdo de personas fallecidas.

La **tumba para Vettore Rizzo** le había dado a Scarpa el punto de partida para meditar sobre la tradición sepulcral en Italia, y reflexionar sobre el modo como dar forma a la relación entre la vida y la muerte. El arquitecto realizó una pieza cúbica hueca con una inscripción sobre la cara superior a modo de reinterpretación de una urna como recuerdo funerario que tendrá considerable influencia en proyectos posteriores, entre otros en el espacio Brion.

En la **tumba para la familia Capovilla** (fig. 374), Scarpa responde a las peticiones de los clientes de realizar una pieza de carácter solemne a través del prisma de la poesía.⁴⁷³

Editorial Paidós, Barcelona. 1998, Pág.97

⁴⁷³ *Catálogo de las obras. Sergio Polano*

SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 124.

El monumento se concibe como una pieza vertical de mármol *botticino*, ligeramente cóncava y con los ángulos romos, que se abre en forma de U para contener la urna. Una acanaladura profunda, que nace del terreno, recorre en sentido vertical la estructura, interrumpiéndose en el encuentro con el relieve del Descendimiento, propiedad de los clientes.

El material con que se construye, según el mínimo número de piezas, vaciado e inciso, muestra el paso del tiempo en su superficie, dispuesta de modo que la veta vertical acompañe al agua de lluvia en su lavado.

Scarpa realiza un soporte para la colocación de una planta precisamente al final de dicha acanaladura. La flor, como símbolo de vida renovada, adquiere en esta posición gran importancia.

La **tumba Veritti** (fig. 375) presenta mayor complejidad al tratarse de un recinto, un lugar envolvente, un pedazo de jardín capturado. En este proyecto, la mano de Scarpa descansa en gran parte en la de su colaborador Angelo Masieri, familiar del abogado Luciano Veritti, al que Scarpa, años más tarde, diseñaría su casa. Se trata de un lugar en que luz y tiempo son de nuevo protagonistas. “Una habitación a cielo abierto pensada como lugar de meditación”,⁴⁷⁴ explica Sergio Los.

Scarpa filtra tanto las enseñanzas de Frank Lloyd Wright como la influencia del arte oriental, para que los materiales, piedra y metal vibren en el espacio gracias a su forma y tratamiento.

El acceso es concebido a modo de diafragma y su paso a través, similar a los realizados en diversos templos de oriente que ya Scarpa conocía bien.

Entendemos que se trata de una “Ω”, y de este modo no solo hablaríamos del paso de un umbral, sino que encontraríamos clara alusión al tiempo y a la vida. Tras la “Ω”, un nuevo episodio del ciclo vital nos acoge. El paso a su través nos transforma. En él, capturada, la vida, representada por una planta sobre un vaso pétreo, se nos ofrece.

⁴⁷⁴ SCARPA, Carlo. *An architectural guide*. A cargo de Sergio Los. Arsenale editrice. Verona 1995. Pág. 32



364 Tumba familia Capovilla. San Michele. Venecia. (f: Václav Sedý)

365 Tumba Veritti. Udine.



366 Tumba Zilio (f: Gianantonio Batistella)

Su perímetro, unos gruesos muros de botticino de 18 centímetros que el agua se encarga de patinar, muestra el tiempo. Tras él, un pequeño jardín interior nos espera. Luz y agua lo habitan. Cubierto parcialmente por una pieza circular metálica, Scarpa da importancia al cielo, bien libre, bien recortado en la marquesina en forma de cuadrado y cruz.

Realiza un espacio íntimo entre tierra y cielo, en que el paso del tiempo es material constructivo primordial gracias al agua y a la luz.

La **tumba Zilio** (fig.376), corresponde al tipo de monumento parietal. En ella, una composición de piezas de piedra de *botticino* e *istria* forman una cruz en la que se inserta un crucifijo realizado mediante dobles cilindros de *münzmetal*. El despiece de fondo sirve a la geometría de la cruz

La capacidad de Scarpa de representar, de evocar otra realidad, de simbolizar esta presente en estas obras.

La constante y directa relación que el agua establece con la vida, hace que su presencia en los lugares construidos para el recuerdo de las personas desaparecidas, cobre si cabe mayor importancia. Su capacidad de evocación y representación hace que el agua sea esencia y parte fundamental del espacio que cualifica.

•

Apenas unos meses después de realizar la tumba Zilio, Scarpa recibió el encargo de una tumba muy especial, la de la madre de su mujer, Francesca Rinaldo, en un lugar al que estaba muy vinculado, la localidad montañosa de Quero.

Scarpa solía pasear la infancia de su hijo Tobia, por una colina cercana a Quero, localidad de la familia de su mujer Onorina.



377 Cruz, piedra, paisaje
Cementerio Alemán. Quero (f.a.)



378 Piedra. Gárgola.(f.a.)



379 Cruz. Juntas pautadas (f.a.)

En aquella colina se encontraba situado el **Cementerio Alemán**, edificio muy apreciado por Scarpa, realizado por el arquitecto Robert Tischler, entre los años 1936 al 39 (figs. 377- 379).

Era un lugar muy especial, el arquitecto alemán, encargado de la construcción de diversos cementerios tras la gran guerra mundial, lejos de mantener una misma imagen estereotipada, proponía en cada proyecto un acercamiento al lugar y al paisaje. Realizado con un gran sentido de la escala y el respeto por el lugar natural que ocupa, sin dejar de ser por ello menos protagonista, el edificio, de volumetría sencilla, esta construido por completo mediante grandes sillares pétreos sin desbastar componiendo unos paramentos de cuidado despiece. Algunos detalles específicos, se encuentran labrados según marcada geometría y referencias historicistas: En forma de cabeza de animales las gárgolas y como ángel custodio la coronación de un muro, proa de acceso a la zona superior del memorial. Desde allí, un gran manto vegetal cubre el edificio. Cielo y tierra parecen entonces unirse presididos por una cruz, brindando el edificio a la naturaleza que lo acoge. La cruz, se inserta en el paisaje como hito independiente, de un modo similar a como Asplund acababa de finalizar en el cementerio del bosque en Estocolmo. Las secciones de madera que la forman se cosen con precisión ritmada mediante una tornillería vista (fig. 379).

El edificio, en armonía con el paisaje, encuentra en el material un aliado para trascender. “*Un monumento a la memoria del hombre, la elección de la piedra, su uso y su relación con el pensamiento, su relación con la naturaleza, su camino, los sonidos (...) todo ello emocionaba a mi padre*”,⁴⁷⁵ explica Tobia. Así obrará Scarpa en diversos de sus proyectos en que la vida terrenal y el más allá parecen aproximarse.

⁴⁷⁵ *Entrevista a Tobia Scarpa*
SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa*.

Un film di Riccardo de cal. Fondazione culturale Benetton.Treviso. 2007.



380 Tumba Lazzari. Quero (f.a.)



381 Piedra. Agua. Ciclo vital (f.a.)



382 Lluvia. Vesica Piscis (f.a.)



383 Piedra.Cruz (f.a.)

En el cementerio comunal de la localidad de Quero, a apenas unos metros del alemán, Scarpa proyecta una lápida esencial de una belleza extraordinaria para la hermana de Vincenzo Rinaldo, arquitecto con el que había colaborado en su juventud, y madre de su mujer. (figs. 380-383)

Dos grandes piezas de *biancone*, un mármol blanco de la zona, de unos trece centímetros de espesor, ensambladas según una junta superpuesta, y una tercera como fondo vertical de estas, son suficientes para realizar una obra conmovedora.

La lápida se presenta sin tocar el suelo, “flotando”, sin apenas peso. En su pieza superior, vacía la forma de dos círculos intersecados, apenas dos hoyuelos formados por la erosión constante del agua en la piedra. De ellos parte un estrecho y leve canalillo.

El doble círculo vaciado es por tanto receptor del agua de lluvia, “*un lugar cercano a la vida en donde puedan beber los pajarillos*”,⁴⁷⁶ nos explica Tobia. Hablando con la lluvia, la *vesica piscis* acerca cielo y tierra, dando si cabe más sentido a su forma.

El agua almacenada rebosa gracias a la entalladura, y avanza hasta encontrar la segunda plancha de piedra en que cambia de inclinación. La junta transversal, verdad constructiva de la lápida, es utilizada por Scarpa para inscribir el nombre de la difunta, configurando así una suerte de cruz. La lápida es ya símbolo.

El agua, prosigue su recorrido buscando la tierra en que ser vertida. El líquido es por tanto vehículo que une los mundos terrenal y celestial gracias al modo de modelar la piedra. La pieza, gracias al agua cobra sentido como lugar de encuentro de vida y más allá. La piedra, materia cercana al agua, no es tan sólo útil, sino protagonista del ciclo vital en el que también se encuentra inserta. Scarpa responde a la naturaleza según sus leyes, haciendo que piedra y agua vayan de la mano.

⁴⁷⁶ Testimonio obtenido en conversación con Tobia Scarpa. Cementerio de Quero. Septiembre de 2006.

Un recorte circular en la piedra sirve como recipiente para flores. El agua, como alimento que proviene de la tierra, cierra el ciclo, y, tras haber huido, vuelve como dadora de vida, esta vez e forma de flor. Comprendemos que el doble círculo es aquí *omphalos*, ombligo, nexo de unión de cielo y tierra, transformador de energías. Lo es gracias al agua, líquido vital.

Recordamos uno de los poemas del Cementerio Marino de Paul Valéry que tanto gustaba leer a Scarpa:

XV

*“Ya se han disuelto en una espesa ausencia,
Roja arcilla ha bebido blanca especie,
El don de vida ha pasado a las flores (...)”*⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ VALÉRY, Paul. *El cementerio marino*. Alianza editorial. Madrid. 2002. Pág. 43

- *Agua sacra*

Monumento a los caídos en la *Piazza della Loggia*. Brescia

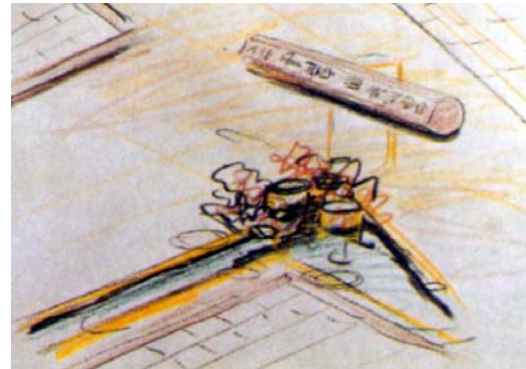
Unos meses después del atentado terrorista ocurrido en septiembre de 1974 en la *Piazza della Loggia*, en que fallecieron ocho personas, la administración pública de Brescia encarga a Scarpa el proyecto de un monumento conmemorativo y la renovación del espacio urbano de la plaza.

Los primeros bocetos realizados por el arquitecto, proponen mostrar las huellas del atentado, tanto el deterioro sufrido por diversas piezas del pavimento y un pilar del pórtico, como el lugar donde se habían encontrado los cuerpos de las víctimas de la tragedia.

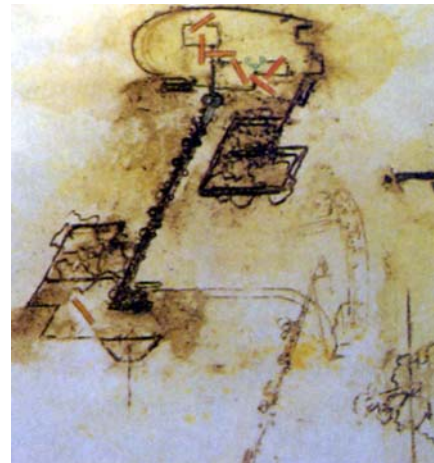
En un primer dibujo se mantenía incluso la pavimentación existente, sobre la que se superponían unas planchas que evidenciaban su estado de deterioro. El plano del suelo, una vez más, sería redibujado por el maestro, y su geometría clave en la interpretación del espacio. Se estudió la posibilidad de mostrar el preciso lugar de caída de cada una de las víctimas, situando estelas de piedra, apoyadas en el suelo, y realizadas mediante cilindros seccionados paralelamente al eje, para inscribir en el plano el nombre de cada uno de los caídos (fig. 384). El grupo principal se distribuiría en torno al pilar de la *loggia* en que se apoya una fuente, y un último a bastante distancia (fig. 385).

Scarpa pensó en realizar un recinto sacro que agrupase a todos ellos, y propuso un hilo de agua, que surcando el pavimento uniese las estelas.

El agua viajaría desde la fuente comentada hasta la última víctima, serpenteando por el recinto. Junto a una fuente cayeron las víctimas, y de ella precisamente brotaría el líquido que sin cesar las ligaría mediante su susurro. Tras la última piedra, un vaso de forma trapezoidal recogería el agua, la calmaría, completando así el ciclo del agua. Las diferentes formas del líquido reflejarían el destino común de las víctimas. Su brotar de la fuente, símbolo de



384 Estelas. *Agua y vida. Flores.*
(CS) Grafito y pastel sobre papel
ACS



385 Estelas. *Recorrido.* (CS)
Grafito y pastel sobre papel
ACS

origen vital, su posterior fluir generando el discurrir por los meandros de la vida, y un destino común en el agua quieta.

En una versión sucesiva, Scarpa prolonga el recorrido de agua. Desde la última víctima, pasaría bajo un altar, para continuar en forma de hilo rectilíneo cruzando el espacio de la plaza hasta llegar al pórtico situado en la fachada opuesta (fig.386). Allí se encontraría con un podio junto al que el agua huiría, antesala de un futuro renacer.

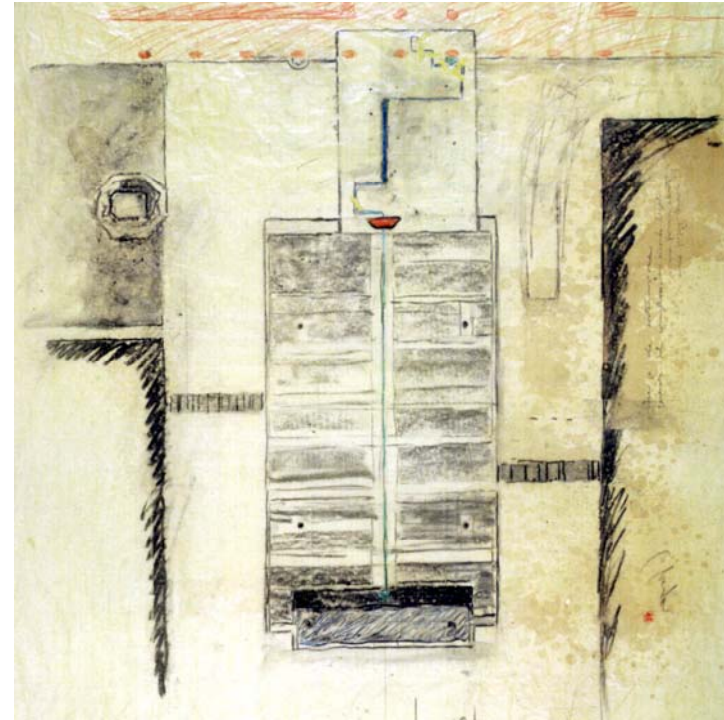
El arquitecto prosigue su desarrollo creativo y realiza diversos dibujos en relación al primero de los espacios, considerado cada vez más como recinto sacro que el visitante debe descubrir. Dibuja diversos laberintos que *“deberían preparar al visitante para una experiencia de reflexión sobre el recuerdo”*,⁴⁷⁸ explican Francesco y Chiara Rovetta.

El arquitecto recupera así la idea de un espacio transformador en la forma de un laberinto de una dirección como representación del paso a otro estado. Las líneas que conforman el laberinto, dibujadas con grueso trazo doble, debían ser grandes planchas de mármol de 140 centímetros para suscitar el misterio, recoger el espacio y dejar que nuestra vista descubriese las estelas, que colocadas en vertical, sobresaldrían por encima.

Scarpa realizaría diversos laberintos, modificaría el número de entradas y salidas, y estudiaría la posición y dimensión de una o varias láminas de agua en el interior del recinto. Tras haber cruzado el laberinto de estrechas calles formadas por las planchas, nos encontraríamos en un espacio algo más amplio que invita al recogimiento y la reflexión. Allí se situarían las estelas verticales. La vida, renovada, en forma de flor, surge de las quietas aguas de diversos estanques junto a ellas (figs.387 y 388).

Durante el proceso creativo, el laberinto va adoptando una forma cada vez más simétrica, al punto de desdoblarse en dos. Su espacio central, que envolvería tanto el pilar deteriorado como la fuente junto a la que cayeron las víctimas,

⁴⁷⁸ SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 434



386 Primera propuesta. (CS). Grafito y pastel sobre papel calco. ACS

acogería las estelas y una lámina de agua que adquiere mayor dimensión que las anteriores. Scarpa retoma la idea del hilo de agua que recorre su posición para desembocar en la lámina y posteriormente seguir recorrido.

En la versión final, completamente detallada, observamos la sutileza con que el arquitecto traslada todas las ideas propuestas anteriormente (figs.389-391). Scarpa elimina las estelas de forma circular, que tanto había elaborado, para situarlas sobre las paredes de *botticino* del laberinto mediante placas encastradas. Los nombres, en lugar de ser piezas independientes, se ligan así al recorrido.

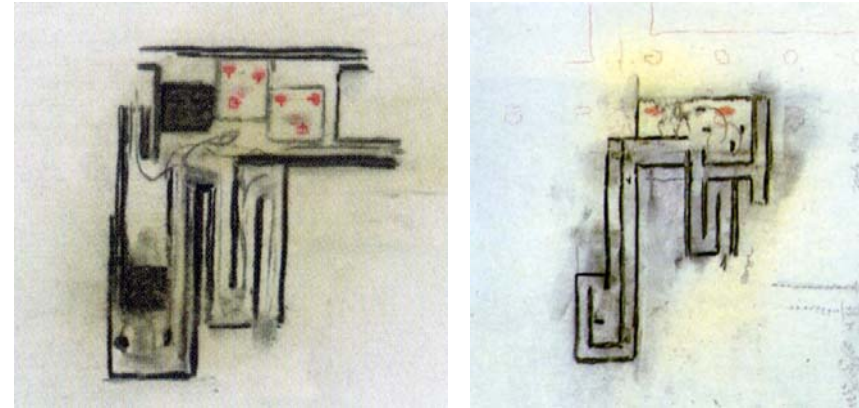
La posición de los cuerpos vendrá representada por estrechas incisiones en el pavimento por las que se percibiría el discurrir del agua y el brillo de su luz capturada. Para ello, el arquitecto propone la colocación de una pieza con una acanaladura circular realizada en bronce, bajo las grandes planchas de mármol rojo de Verona.

El resto de las planchas de mármol, se apoyarían sobre una cavidad, de modo que a nuestros pasos les acompañaría el sonido de nuestro peso. Una suerte de ritmo sonoro que nos advierte del cambio, transformación hacia el lugar de meditación.

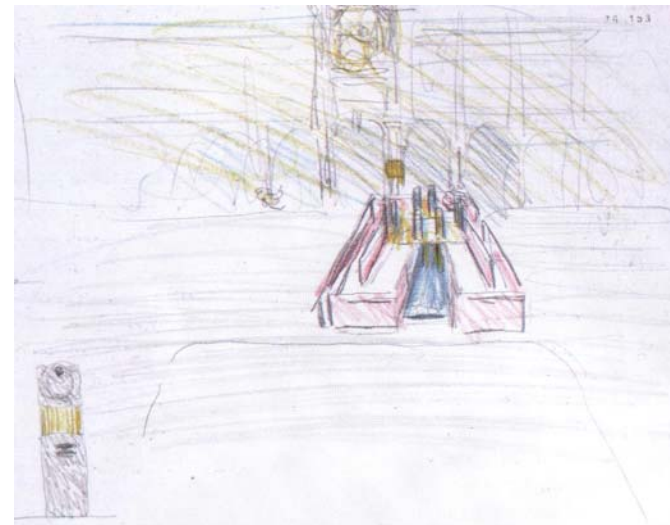
El agua, gracias a sus sonido y luz, susurro y brillo, presta continuo abrigo a la memoria de las víctimas y representa el recuerdo permanente de sus vidas. Desembocando en el estanque, la vida, resurgirá en forma de nenúfar.

El agua, símbolo por excelencia de la vida, pauta el espacio, captura su tiempo y, desembocando en el estanque, nos haría reflexionar sobre la ausencia, física, de los ocho asesinados.

Scarpa propone las más diversas y sutiles relaciones entre agua y espacio para crear un memorial en que trasciende la emoción del que lo vive para hacerle reflexionar sobre lo más profundo de la existencia del ser humano. El proyecto habría sido por tanto una obra de tiempo y sonido, donde el agua, sutilmente utilizada como símbolo de la vida, es vertebradora esencial del espacio.



387 y 388 Estudios del laberinto (CS). Grafito y pastel sobre calco. ACS



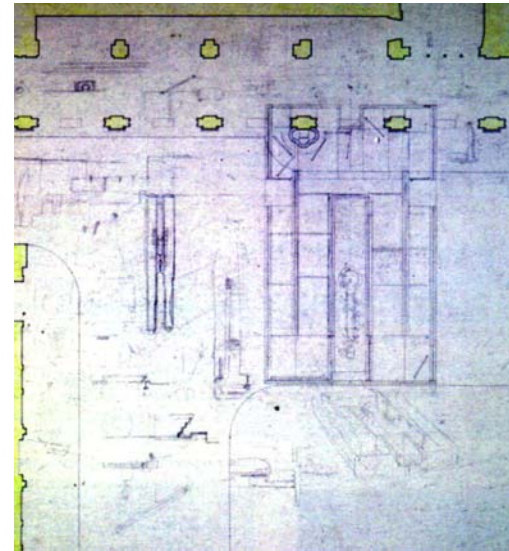
389 Propuesta sucesiva (CS). Grafito y pastel sobre calco. ACS

El proyecto no llegó a concretarse. Su supuesta incompatibilidad con el tráfico rodado, motivó que finalmente tan sólo se realizase una estela conmemorativa de gran dimensión en el interior de la columnata.

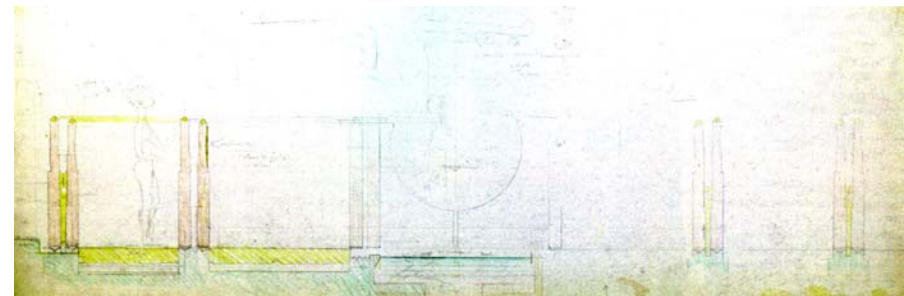
El modo de entender el agua como material constructivo, en la evolución de los dibujos del maestro, nos enseña a apreciar los numerosos estímulos que transmiten Los dibujos y detalles del arquitecto, como él mismo expresaba, *“son para ver las cosas”*.

Después de estudiar sus dibujos comprendemos que “ver” para Scarpa se encuentra también ligado al resto de sentidos. En ellos, el agua brilla, suena, discurre, se almacena o huye, y nuestra emoción deriva en sueño. Sus trazos atrapan el tiempo y la luz del espacio, muestran la evolución de su proceso creativo y su relación con su inmensa cultura visual. En diversas de sus secciones y alzados Scarpa representa cuerpos de mujeres desnudas. Un modo de escalar las formas, pero también de expresar lo lúdico del espacio, invitando así a la vida a habitarlo.

Gracias al dibujo, Scarpa proyecta su modo de sentir el espacio, su arquitectura, gracias al agua, nos enseña a “Ver”.



390 Versión final del laberinto (CS)
Grafito y pastel sobre cartulina. ACS



391 Detalles del laberinto.
Alzado y sección (CS)
Grafito y pastel sobre cartulina. ACS



392 Carlo Scarpa observando las obras del perímetro del Espacio monumental Brion.
(f: AGP)

2.4 CONFLUENCIA.

“Yo quería expresar lo natural del agua y del prado, del agua y de la tierra: el agua es la fuente de la vida”.⁴⁷⁹

Carlo Scarpa

Del mismo modo que el agua, en su recorrido natural, presenta la progresiva capacidad de ir asimilando forma sin perder su potencial de evocación espacial, así va Scarpa, recogiendo y evolucionando experiencias proyectuales realizadas o reflexionadas.

En el proyecto del espacio monumental Brion, convergen el universo formal y cultural del arquitecto y su modo de crear.

Desde el estudio detenido y pormenorizado de cada uno de los detalles que a lo largo de los seis años fueron materializándolo, a la relación que se establece con el mundo de agua de Venecia, y, junto a la metáfora como instrumento de creación, iremos comprobando como aquel proyecto en la campiña veneta “*consulta la naturaleza*”,⁴⁸⁰ para, como el mismo Scarpa indica, expresar sus valores y formas. El agua, elemento fundamental de esta, obrará en el nuevo

espacio del mismo modo, dotándolo de vida. La mano del arquitecto ejercerá de guía que nos conduzca hacia la emoción.

Entendemos que el potencial formal del agua puede llegar a transmitirse desde lo mínimo, la gota, y en ella encierra, como veíamos, el universo entero. Scarpa proyectando desde el detalle, dota a sus piezas de agua de tal intensidad, que se transforman en auténticos **condensadores de espacio**. En ellas veremos reflejadas experiencias anteriores e influencias culturales diversas. Comprenderemos que su universo formal confluye en ellas.

⁴⁷⁹ Montaje realizado por Massimo Giacometti en colaboración con Philippe Duboy a partir de la conferencia “¿La arquitectura puede ser poesía? Celebrada en Viena el 16 de noviembre de 1976.

SCARPA, Carlo. Le cahiers de la recherche architecturale n° 19. Editions Parenthèses. 1986. Pág. 17

⁴⁸⁰ En relación a fragmento de la poesía escrita por Louis Khan: “(...) El diseño consulta a la naturaleza para dar presencia a los elementos (...)”.

KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003. Pág. 349.

UNIVERSO DE AGUA

Espacio monumental Brion. Cementerio de San Vito di Altivole.

Desde que se produjo el encargo en 1969, la obra se prolongó durante cerca de ocho años, llegando incluso en algunos aspectos a quedar inacabada. No obstante las obras quedaron prácticamente finalizadas en 1976. Ocupó la última etapa vital del maestro, de ahí que en él converjan sus influencias, y que sea imposible tratar de entenderla con independencia del resto de trabajos tanto precedentes como coetáneos.

Visitar los espacios del jardín que Scarpa construye como lugar de reposo de la familia supone realizar un recorrido al pensamiento del arquitecto que durante tanto tiempo estuvo llevando a cabo la obra de este lugar único. En él comprendemos su modo de expresar la metáfora de la vida ligada al espacio, al tiempo, y al agua como material imprescindible en la creación de sus formas. Acentuando lo natural, Scarpa impone orden a las cosas, un nuevo orden en los espacios de esta obra que tienen al agua como protagonista.

La complejidad de la obra, las innumerables referencias que contiene y la diversidad de lecturas que su espacio nos ofrece, nos ha hecho estructurar el recorrido según un progresivo acercamiento a su realidad. En un primero, a modo de guía de viaje, establecemos el marco de nuestra mirada. Un enfoque que, partiendo de la relación que establecen sus piezas, nos haga entender el conjunto del espacio.

Más adelante recorreremos el proceso proyectual de la obra. Lo haremos principalmente a través de los dibujos realizados por el arquitecto, previos a la presentación del proyecto en el *Comune*, siempre dirigiendo nuestra mirada hacia el modo de aparecer el agua. Finalmente estudiaremos pormenorizadamente cada uno de los fragmentos de que consta el espacio en su relación con el agua y su evolución formal desde que dieron inicio las obras.

- **Brion. Una guía de viaje**

*“He tratado de poner imaginación y poesía en el trabajo (espacio Brion), no con la intención de crear una arquitectura poética, sino crear un tipo de arquitectura que pueda emanar un sentido poético”.*⁴⁸¹

Carlo Scarpa

Cuando Scarpa explicaba su modo de trabajar, afirmaba que primeramente era necesario reflexionar sobre los problemas del encargo:

*“No consigo trabajar directamente. Si no me llega una idea no consigo realizar nada (...) Siempre se necesita una primera idea: El primer boceto será un pequeño trozo de papel (...)”.*⁴⁸²

Desde el principio, el proyecto tendrá presente la naturaleza, según explica el propio arquitecto, poniendo como referencia los cementerios americanos, y en concreto el de Chicago. Perseguía la realización de *“un gran parque, un espacio para pasear, para los vivos”*,⁴⁸³ apunta.

Scarpa buscará un acercamiento a la muerte desde lo social y la reflexión sobre lo efímero de la vida desde su perspectiva de creyente no practicante, como él mismo se define.

⁴⁸¹ *¿Puede ser poesía la arquitectura? Conferencia ofrecida en la Academia de Bellas Artes de Viena. Noviembre de 1976.*

SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 17

⁴⁸² UN' ORA CON CARLO SCARPA. Documental de la RAI 3. 1972/73

⁴⁸³ *Can architecture be poetry? Conferencia ofrecida en la Academia de las Artes de Viena el 16 de Noviembre de 1976.*

SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 18

En Brion, la idea perseguida fue la representación de la trascendencia de la vida más allá de lo terrenal, ligada al amor conyugal de los clientes. El arquitecto en todo momento tuvo presente el contexto en que se insertaba, de ahí que pensase en la creación de un jardín, un espacio de campiña capturado. *“Me parece haber conquistado el sentido de la campiña, como querían los Brion”*,⁴⁸⁴ apuntaba una vez finalizada la obra.

El espacio Brion será *“un recorrido metafísico”*,⁴⁸⁵ según explica su hijo Tobia. En definitiva un **jardín para la meditación** en que agua y tiempo se alían para conmovernos, o si queremos un viaje, entendido como la búsqueda de una nueva experiencia que nos transforme.⁴⁸⁶

Como veíamos anteriormente, hablar de agua en la arquitectura de Scarpa es hablar de su ciudad natal Venecia. La puerta de agua del antiguo *Convento dei Tolentini*, situada en el acceso del IUAV, podría servir de acceso a “otra ciudad”; una ciudad sumergida, quizás soñada; una ciudad en que los espacios se construyen como ilusión de otros. Quizás esta nueva ciudad sea la construida junto al pequeño cementerio de San Vito de Altivole para acoger el descanso y amor eternos de los Brion.

Los espacios de agua de Venecia, interpretados por Scarpa, cobran nuevo significado en la Tumba Brion, pertenecen al ciclo natural de la vida y nos hacen vernos reflejados.

El arquitecto construirá un lugar armónico que destila poesía en cada espacio. *“No hay que pensar “haré una arquitectura poética”. La poesía nace de las cosas por sí mismas... (...) Podemos decir que la arquitectura que nosotros*

⁴⁸⁴ SCARPA, Carlo. Conferencia ofrecida en Madrid. Verano de 1978

⁴⁸⁵ MEMORIAE CAUSA. *Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione culturale Benetton. Treviso. 2007

⁴⁸⁶ *Viaje: Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca una mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. (...) En el sentido más primario, viajar es buscar. (...) El verdadero viaje es evolución.*

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid 2005. Pág. 463

querriamos que fuera poesía debería llamarse armonía, como un bellissimo rostro de mujer”,⁴⁸⁷ afirmaba el *professore*.

En el memorial, concebido como un jardín de tiempo, el espacio transcurre, se recorre de emoción en emoción. El texto que Scarpa nos ofrece, se puebla de acentos que pautan el recorrido, vistas y formas. El agua las engarza.

“El sentido de espacio no nos es dado por un orden pictórico, sino siempre por fenómenos físicos, es decir por la materia (...)”,⁴⁸⁸ afirma Scarpa. El agua, materia fundamental en Brion, transforma por completo el espacio y su significado.

La tumba Brion es realmente “otra ciudad” y, al igual que *Valdrada*, aquella urbe reflejada imaginada por Italo Calvino, construye una nueva realidad.

“La polis múltiple que es Brion, tiene precisamente el aliento, las conexiones, las articulaciones de una ciudad, con el agua con el paisaje, y el mundo, y la antigüedad de las tecas sepulcrales, y también lo exterior, lo preexistente, el deposito involuntario de recuerdos que Scarpa ha visto, en los que ha tropezado aceptándolos”,⁴⁸⁹ afirma Mazzariol.

El espacio Brion nos traslada así a Venecia, y a los diferentes capítulos del inmenso texto poético que escriben sus aguas y su reflejo. Recorrer el jardín es, al igual que Venecia, un descubrimiento de lugares, materiales y piezas en que la dualidad **realidad- reflejo** ofrecida por el agua esta presente.

Al igual que en Venecia, el reflejo hace vibrar al espacio. En unos casos gracias al agua, construyendo un mundo sumergido, imaginario. En otros, se encuentra en la diversidad de dualidades que lo pueblan tensionándolo, dotándolo de un misterio particular.

⁴⁸⁷ Fragmento de la conferencia dada en la Academia de Bellas Artes de Viena en Noviembre de 1976.

SCARPA, Carlo. 1906-1978. Editorial Electa. Milán 1984. Pág. 183

⁴⁸⁸ *“Decorar”*. *Lección inaugural del año académico 1964-65 en el IUAV. Venecia* SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 182

⁴⁸⁹ SCARPA, Carlo. 1906-1978. Editorial Electa. Milán 1984. Pág. 16

El espacio vibra con un *tempo* específico, se estructura según el ritmo de los diferentes lugares que lo construyen, sus materiales o su forma, de un modo musical, de ahí que esté cerca de la poesía, género por el que Scarpa sentía verdadera fascinación.

De los poetas franceses Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, se conservan diversas obras en su biblioteca, subrayadas, y con numerosas anotaciones al margen. Para Mallarmé, componer una poesía, “*equivale como práctica estética a elaborar una estructura arquitectónica*”,⁴⁹⁰ explica Christina Vogel.



393 *Una tirada de dados - nunca - abolirá - el azar*
Stéphane Mallarmé

⁴⁹⁰ Scarpa- Mallarmé: *l'architetto poeta alla luce del poeta architetto*. Christina Vogel
A.A.V.V. *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*.
Ed. Regione del Veneto y Marsilio. Venezia. 2004. Pág. 184

De la obra del poeta entresacamos un poema de una métrica especial: *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* se encuentra estructurado en el espacio y el tiempo como si de su obra arquitectónica se tratase. La variedad tipográfica de las palabras y la cualidad de los espacios vacíos entre ellas hacen que su estructura formal sea determinante para su comprensión (fig. 393).

Son varias las lecturas que pueden hacerse del singular poema. Realmente, podríamos incluso decir que son varios los poemas contenidos en su apariencia unitaria. Al igual que el espacio Brion esconde diversos modos de lectura, el poema encierra varios modos de experimentarse y explorarse y diversos ordenes simultáneos.

De este modo si realizásemos una “lectura orientada” según la importancia tipográfica de las palabras, de uno de sus fragmentos, su sentido sería el siguiente: “*Nada / Habrá tenido lugar / Sino el lugar / Excepto / Quizá / Una constelación*”.⁴⁹¹

Como si de “otra ciudad” se tratase, quizás Venecia, el espacio Brion guarda este tipo de lecturas cruzadas, experiencias simultáneas que debemos filtrar, ordenar, relacionar. Precisamente, y siguiendo el texto del poeta francés, valga como ejemplo *una constelación*. Aquella que compone la forma geométrica de las poleas que sirven para elevar una misteriosa compuerta de vidrio. Esta pieza será, como veremos, comienzo o final de recorrido dentro del conjunto de complejas relaciones establecidas entre los diferentes elementos.

De este modo, el agua en sus diferentes formas contribuirá a crear episodios cruzados, contenidos en la historia que el espacio Brion nos transmite. Serán puntos y aparte, comienzos de recorridos o episodios alternativos, mayúsculas o subrayado de experiencias que cualifican sin duda el espacio y tiempo del memorial.

Desde los primeros bocetos, Scarpa nos muestra un lugar salpicado de elementos, un recorrido por diversas piezas recogidas por un perímetro. Va

⁴⁹¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Poesías seguidas de una tirada de dados*.
Ediciones Hiperión. Madrid 2003. Págs. 254 a 257

encontrando la forma lentamente, reflexionando sobre el papel, colmatándolo, dibujando propuestas insistentemente alrededor de las plantas que colorea según los diferentes materiales a utilizar.

Dada la geometría del espacio y el modo de ocuparlo, la obra se percibe en todo momento como suma de fragmentos y sensaciones de un modo similar al modo de proponer la visita y recorrido en diversas de sus intervenciones museográficas. El **fragmento** obliga, ante todo, a agudizar la vista; induce a acortar las distancias, para más adelante relacionarlo con el espacio.

Del mismo modo que la caligrafía oriental se sirve de ideogramas para, mediante su agrupación, mostrarnos una nueva realidad, o los jardines del Japón toman forma gracias a la relación de las diferentes piezas y vacíos que los habitan, Scarpa buscará la sutil relación de las piezas para sugerir un mundo metafórico nuevo.

Un recorrido por los detalles diseñados a partir del agua y sus atributos nos muestra como Scarpa usa esta para trascender. El agua no será tan solo el medio que una en su recorrido las diversas piezas del cementerio, también divide, genera una atmósfera, impone el ritmo de nuestro recorrido, marca la distancia de observación e incluso llega a construir una nueva realidad gracias al reflejo.

Brion es por tanto una suerte de laberinto, quizás uno de aquellos tantas veces dibujados por el arquitecto. Sin embargo, no es un laberinto de dirección única, son múltiples los recorridos, lugares y metas posibles. Serán los elementos que los engarcen, los que ofrecen al espacio su cadencia y ritman nuestro recorrido. Recorreremos así esta “ciudad”, entendiendo los diferentes elementos como partes integrantes de un todo. Los analizaremos individualmente para a continuación comprobar su indisoluble relación con el resto. Todo ello desde la sorprendente relación que mantienen con el agua tanto desde el punto de vista formal como simbólico.

Dada la extremada sensibilidad de Scarpa, su vasta cultura visual y su decidida voluntad de mirar tanto la tradición propia como la de culturas lejanas, durante

nuestro estudio, aparecerán otros espacios, lugares distantes que vendrán a colación debido a sus formas de agua, mostrando así lo universal de los estímulos que sus mensajes generan.

Realizaremos el viaje como lo realiza un fluido, generando vórtices de emoción al encuentro de las piezas, y pausando nuestro sentir en los silencios, antesala necesaria de nuevos rápidos.

Estudiaremos el proyecto desde la evolución de los dibujos realizados por Scarpa, se conservan cerca de tres mil documentos gráficos,⁴⁹² para comprender la progresiva aparición de la forma definitiva de los espacios de agua.

⁴⁹² *Los originales de los proyectos realizados por Scarpa se encuentran custodiados por el DARC (Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee). En la actualidad, y hasta la finalización del museo MAXXI (Museo Nazionale per le Arti del XXI secolo) en Roma, se encuentran repartidos en diversas sedes: Los casi tres mil legajos correspondientes al Complejo Monumental Brion, se encuentran en Museo Andersen di Roma. El resto de proyectos a excepción de los correspondientes a la realización del Museo de Castelvecchio y la Fundación Querini Stampalia, que pertenecen a sus fondos respectivos, se encuentran en el Archivo Carlo Scarpa con sede en Treviso. También existen dibujos en otras instituciones como el MAK de Viena, la Fundación Canova con sede en la Gipsoteca Canoviana y otras colecciones particulares.*

- **Proceso proyectual y agua.**

*“En el cementerio, el agua es sagrada, manantial de vida que purifica a los seres vivos y da reposo al espíritu”.*⁴⁹³

Carlo Scarpa

Giuseppe Brion había nacido en la localidad de San Vito d’Altivole, llevaba cerca de treinta años de matrimonio y una vida muy unida a su mujer y había desarrollado la empresa Brionvega, con sede en Milán, dedicada a la realización de aparatos electrónicos de gran calidad y con una clara proyección internacional. Siempre había contado con los mejores diseñadores o arquitectos para desarrollar del mejor modo aquello que emprendía.

En septiembre de 1968 falleció repentinamente, dejando viuda a Onorina Tomasin a la temprana edad de cuarenta y nueve años.

La viuda pretendía conmemorar el legado de su marido, su búsqueda continua de la excelencia, amor por la belleza, y, desde luego, su amor conyugal.

Scarpa, conocido por su hijo Ennio con ocasión de la Trienal de 1961, fue el elegido. Buscaban una persona de gran sensibilidad y *“Scarpa, considerado como un arquitecto poeta, era el adecuado para interpretar un tema tan delicado”*,⁴⁹⁴ explica Ennio Brion.

⁴⁹³ GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l’acqua*. Cicero Editore. Venezia 2006. Pág. 128

⁴⁹⁴ *Entrevista a Ennio Brion*

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Culturale Benetton. Treviso. 2007

“Finalmente he encontrado una persona que me ha dado carta blanca”,⁴⁹⁵ exclama Rino Beltrame, amigo personal de infancia de Giuseppe Brion, para contarnos la emoción del arquitecto ante aquel encargo.

El encargo pasó por diversas etapas. En principio se trataba tan solo de un pequeño memorial de familia, ya que Onorina Brion intentó comprar una parcela de unos 68 m2. en el interior del cementerio de San Vito d’Altivole. El proyecto entonces habría tenido una escala conocida para el arquitecto, similar a la de otros proyectos realizados en relación a la memoria de seres queridos, y no hacía prever el resultado finalmente obtenido.

Como bien explica Vitale Zanchettin en su libro sobre el complejo monumental, podemos imaginar que las conversaciones mantenidas entre cliente y arquitecto retroalimentaban su mutua emoción. En ellas, ambos soñarían con realizar una tumba monumental en una suerte de jardín,⁴⁹⁶ capturar un pedazo de aquel paisaje que en tantas ocasiones habían contemplado.

Un panteón familiar habría sido un objeto de contemplación unido al recuerdo de los difuntos. Sin embargo, la idea de situar la sepultura en un jardín, permitía además pensar en un espacio de movimiento para los vivos. La muerte se entendería así unida indisolublemente a la existencia terrenal, y el amor conyugal de los clientes mostrado a numerosos visitantes.

A comienzos de 1969, las aspiraciones del cliente y la emoción compartida con Scarpa por realizar una obra única, hacen que consiga adquirir una parcela de 2400 m2. de superficie junto al antiguo cementerio. En ella, por dictado del *Comune*, debían realizar una capilla funeraria de uso común para el resto del cementerio en sustitución de la existente.

⁴⁹⁵ *Entrevista a Rino Beltrame*

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Culturale Benetton. Treviso. 2007

⁴⁹⁶ ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*. Marsilio Editori. Venezia. 2005. Pág. 60

Las primeras ideas del arquitecto se encuentran recogidas en el denominado “*quaderno nero*”, y muestran la evolución del proyecto desde verano del 69 hasta su entrega en el *Comune* de San Vito d’Altivole en invierno del año siguiente. Esta primera parte se encuentra datada con algo menos de cien legajos entre los que se recogen documentos de todo tipo, desde referencias catastrales a bocetos del arquitecto, y refleja con claridad el proceso seguido hasta encontrar la forma del proyecto definitivo entregado.

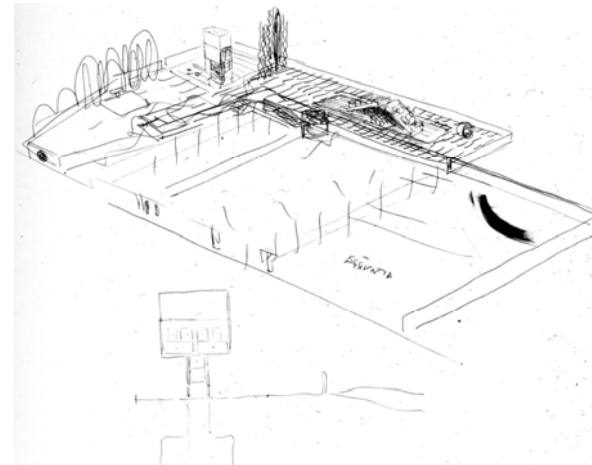
El proyecto fue adquiriendo forma a lo largo del tiempo y pasó por sucesivas etapas. No obstante desde uno de sus primeros bocetos, con fecha de verano de 1969, (fig. 394) encontramos un perímetro que delimita el área de actuación y que contiene diversas piezas dispersas en el jardín. La sección de este muro plantea el desnivel ya muestra la intención de elevar el interior respecto a la campiña, de modo que el exterior pudiese penetrar a modo de *paisaje prestado* en nuestra vista interior, al tiempo que permaneceríamos resguardados de la visión desde el exterior.

Debemos tener en cuenta que Scarpa acababa de regresar de un viaje a oriente en que había experimentado la fascinación por los espacios que tanto había estudiado. El perímetro de la Villa Katsura guardaba la emoción de unos espacios que le hacían viajar a un nuevo paisaje, jalonado de estanques y cuidadas escenografías naturales, y Ryoan-ji encontraba en la precisa altura del cerramiento de su jardín el modo de introducir el entorno natural tomando “prestado” su paisaje. La campiña veneta pasa así a formar parte del programa del espacio Brion.

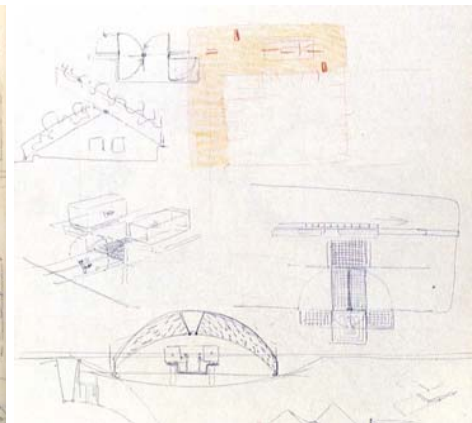
Hablaríamos por tanto de un **paisaje representado**, extramuros, y un **paisaje como experiencia** creado por el arquitecto en constante relación con el anterior.⁴⁹⁷

A cada elemento del nuevo paisaje intramuros, Scarpa le atribuye una existencia propia para a continuación obligarla a dialogar con las restantes. Así obrará Scarpa con las diferentes piezas que pueblan el recinto, con los detalles

⁴⁹⁷ DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building*. The MIT Press. Cambridge, Massachusets. 2002. Pág. 240



394 Solución inicial en el área definitiva.
“*Quaderno nero*” (QN).
Archivo DARC



396 Arcosolio. Estudio inicial. (QN). DARC

395 Estudio de pabellón funerario en un estanque. (QN). Archivo DARC

que cualifican dichas piezas y con el tiempo, la luz y el agua que finalmente les da sentido.

El proyecto irá tomando forma sin tener un final claramente predefinido. Probando, borrando, volviendo a dibujar, detallando los diferentes encuentros y formas. Según comentaba la propia Onorina, “*Viajaba en coche conmigo, se dormía un rato, a continuación se despertaba y dibujaba algo en la parte trasera de una caja de cerillas. Decía que algunas ideas le llegaban desde el sueño*”.⁴⁹⁸

La mayoría de los dibujos del proyecto partieron de la propia mano de Scarpa. Examinemos su evolución, especialmente la de aquellos en que el agua es protagonista.

•

Desde los primeros esbozos, diversas piezas aparecen diseminadas en el terreno que abraza el camposanto. Aparece resguardado por dos muros, uno hacia el paisaje, de apariencia continua, y otro hacia el cementerio de la localidad de San Vito, entrecortado, y presenta una marca circular en lo que podía ser un posible acceso y da paso a unos escalones que muestran el desnivel comentado entre cementerio y paisaje y el espacio Brion.

En la zona central, aquella que debía recibir las miradas de los visitantes desde el resto del recinto, el arquitecto dibuja una pieza sorprendente que más tarde redibuja en un croquis sucesivo (fig. 395). Se trata de un elemento vertical, de una geometría paralelepípedica obtenida mediante la superposición de diversos planos apoyados unos sobre otros, cuyas superficies vibran gracias a diversos laberintos y perforaciones circulares. Su zona superior, situada sobre un podio, parece contener dos o más sepulcros y buscar la ligereza de un lugar elevado que, gracias a sus aperturas, mira tanto al cielo como a la tierra, y a su vez se contempla en el agua. Su reflejo vibrante lo desvela.

⁴⁹⁸ ZANCHETTIN, Vitale. Carlo Scarpa. Op. Cit. Pág. 61

Scarpa busca así la forma para un lugar en que converjan vida y muerte, mundo terrenal y más allá. El agua, reflejo de cielo y pabellón, lo hace surgir, brotar. Gracias a ella, entendemos que las vidas pasadas buscan su unión en el más allá, nacen hacia las alturas. A estas reflexiones y formas retornará el arquitecto más adelante. En el extremo opuesto del jardín realizará un pabellón de meditación, cuyas formas beben de estas primeras intenciones.

Precisamente en ese lugar, sitúa Scarpa lo que vendrá a ser el denominado *arcosolio*. “*Arcosolium es un termino latino del tiempo de los primeros cristianos en las catacumbas. Las personas importantes y los mártires solían ser enterrados en ellos (...) simplemente un arco, recogido de la tradición católica*”,⁴⁹⁹ explica el arquitecto en referencia al lugar que acoge los sepulcros de los Brion. En un principio lo dibuja según dos grandes piezas apoyadas en una delicada junta, cuya forma varía desde la recta hacia el arco, situado de frente al hueco de acceso practicado en el muro (fig. 396). Esto nos hace suponer las primeras dudas del arquitecto en lo que a la privilegiada situación del lugar de sepultura de los Brion se refiere. Dudas que se confirman cuando observamos un dibujo, perteneciente al *fondo Bratti*,⁵⁰⁰ en que aparecen directamente sobre el agua (fig. 397).

⁴⁹⁹ *Can architecture be poetry? Conferencia ofrecida en la Academia de las Artes de Viena el 16 de Noviembre de 1976.*

SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 18

Arcosolio: Arco que alberga un sepulcro abierto en la pared.
DICCIONARIO de la Lengua Española. Real Academia Española.
Vigésima segunda edición. 2001. Editorial Espasa Calpe. Madrid

⁵⁰⁰ “*El fondo Bratti recoge todo lo que Luigi Bratti, titular de la empresa homónima, ha conservado de la realización del conjunto monumental. Se compone de 223 dibujos y 54 folios de material diverso, que documentan algunas fases de la obra, así como explican la relación entre proyectista y responsable ejecutivo. Es una colección parcial de diversos dibujos realizados para y durante la obra.*
Mención aparte merecen diversos cartones y dibujos realizados con lápiz de color previos a la obra en los que se refleja el proceso proyectual. Tales son los casos de un dibujo del

Scarpa representa dos piezas de misteriosa solidez, posadas sobre una lámina de agua que las refleja. Lo sintético y claro del dibujo muestra quizás más una intención que el resultado de una búsqueda. Las piezas, suponemos de piedra, se revelan contra su aparente masa. Por un lado, al igual que la fuente situada junto al acceso del Museo de Castelvecchio, niegan la profundidad, se aproximan al agua lo necesario para construir su reflejo y parecen reblandecerse y curvar su base.

Por otro presentan diversas perforaciones circulares de variable profundidad. Lo preciso de los círculos parece evidenciar la mano paciente del artesano. Unos, superficiales, parecen esperar alguna placa o inscripción. Otros, muestran la sombra de un espesor mayor por el que parece mostrarse su secreto interior.

En la parte inferior del folio, observamos un boceto que presenta alguna variación. Scarpa añade a las hendiduras unos elementos salientes. Con ello, el diálogo entre los dos bloques parece claro, parecen querer fundirse, pertenecerse, atraerse desde lo complementario. La dualidad, y su dinámica relación parece indicarnos que se trata de la posible sepultura de los cónyuges y su acercamiento más allá de la muerte.

Las piedras, al igual que en Venecia, parecen construir su tiempo, estar vivas. El agua las libera de su peso y reblandece, facilitando así su modelado.

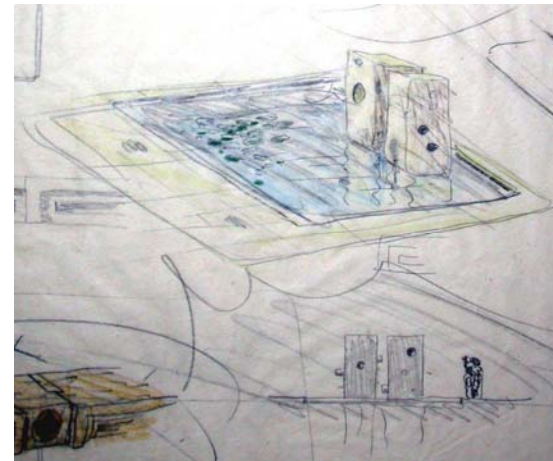
La relación de la muerte, y el correspondiente viaje hacia la eternidad, con el agua, ha dado lugar a numerosas representaciones que a buen seguro conocía el arquitecto. El mito de la shakesperiana Ofelia descrito por su admirado

arcosolio y el dibujo en que se esboza la posible imagen de unas piezas sobre un estanque, que fueron regaladas por Scarpa como muestra de estima”

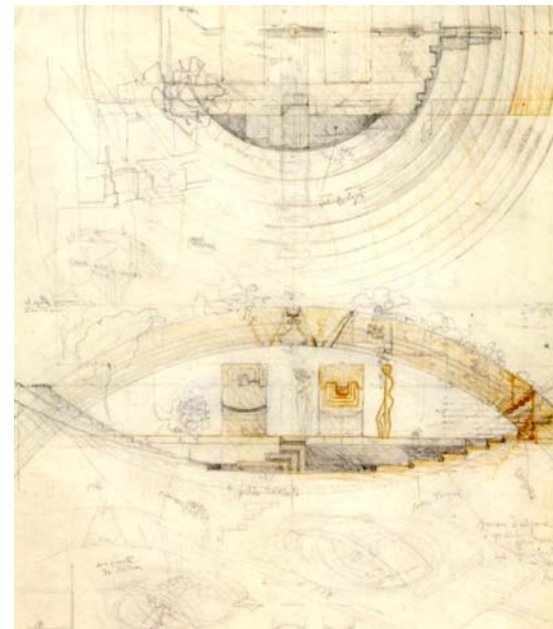
Carla Sonogo

El fondo Bratti se expuso por primera vez al público en enero de 2007 con motivo de la exposición Memoriae Causa que tuvo lugar en el Palazzo Bomben de Treviso.

SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 22



397 Sepulturas sobre el agua. Estudio (Fondo Bratti)



398 Planta y sección del arcosolio. (QN) Archivo DARC

Rimbaud podría ser uno de ellos:

*“En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lilio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos...”*⁵⁰¹

Nos referimos a la Ofelia que representa la inmortal imagen de la belleza en su viaje por el río de la vida eterna. *“Una Ofelia nunca ahogada... que se aparecerá por siglos a los soñadores y a los poetas, flotando en su río, con sus flores y su cabellera extendida sobre el agua”*,⁵⁰² según sugiere Gaston Bachelard.

Asimismo, en la novela *Locus Solus* del escritor surrealista francés Raymond Roussel, el jardín del científico Cantarel alberga todo tipo de fantásticas invenciones. Entre ellas la de unos cadáveres que permanecen incorruptos merced a las maravillas de la *resurrectina*, líquido mágico en el que flotan. En la biblioteca de Scarpa se encuentran diversas ediciones de la novela. El arquitecto llegó incluso a escribir en repetidas ocasiones la palabra “locus solus” en sus bocetos preparatorios para el espacio Brion.⁵⁰³

Estos dibujos previos del arquitecto, son de gran importancia, ya que en ellos encontramos diversas claves que nos ayudarán a entender la compleja relación entre agua y espacio en el memorial.

•

⁵⁰¹ *Ofelia*

RIMBAUD, Arthur. *Poesías Completas*. Ediciones Cátedra. Madrid 2005. Pág. 221

⁵⁰² BACHELARD Gastón. *El Agua y los Sueños*.

Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1988. Pág. 130

⁵⁰³ DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building*.

The MIT Press. Cambridge, Massachusets. 2002. Pág. 362

Los primeros elementos que define Scarpa, serán el *arcosolio* y la forma de los sepulcros de los Brion (fig. 398).

El primero adoptará claramente la figura de un arco continuo sobre un terreno que se rehunde según círculos concéntricos formando un graderío. Los segundos irán modelándose en busca de su complementareidad. Ambos tendrán la altura similar a la de una persona, y se apoyarán sobre un zócalo. Su encuentro con este, en curva, propone el balanceo, si bien en algún dibujo adopta dos curvas opuestas. Se dibujarán talladas según un denteado que ponga en valor su espesor a modo de puerta de jambas concéntricas, y buscarán de nuevo la simetría, mostrando así la complementareidad buscada por el arquitecto.

En un dibujo previo, un pequeño canal partía de una sepultura para morir de modo simétrico. *“Símbolo de unión”* escribía Scarpa. En un dibujo sucesivo, datado el doce de Julio de 1969, comprobamos que es el agua el que los une. Partirá de un pequeño surtidor y “atará” las sepulturas pasando bajo ellas. Los Brion no sólo permanecerán así unidos perennemente, sino que además lo harán ligados al agua. Como símbolo del continuo renacer, se sitúa *“una planta de sombra”*, según escribe Scarpa.

La forma de arco sobre una hendidura circular no sufrió modificaciones de importancia hasta la entrega del proyecto, si bien su posición variaba en cada una de las propuestas realizadas.

En croquis sucesivos, el *arcosolio* se sitúa girado cuarenta y cinco grados o en perpendicular al muro perimetral (fig. 399). Parece buscar así su posición presidencial precisa, mientras su excavación, prácticamente circular,⁵⁰⁴ se representa como si de una lámina de agua se tratase.

Scarpa recupera por tanto la idea inicial de colocar las sepulturas sobre su reflejo, navegando juntas. De la lámina, partirá un estrecho camino que conduce a un estanque situado al final del recinto, donde una isla con vegetación parece recibirnos.

⁵⁰⁴ *Se trata, al igual que en otros proyectos de un perímetro ovoide realizado mediante dos semicírculos unidos mediante rectas.*

Comprobamos que el arquitecto retoma e introduce variaciones sobre los primeros croquis (fig. 400). El sendero se desmembra e imbrica al prado mediante piezas similares a las realizadas en el jardín de la Fundación Querini Stampalia. Cruzan el estanque y desembocan en lo que parece ser un pabellón o isla. Dos de sus pilares se apoyan directamente en el agua.

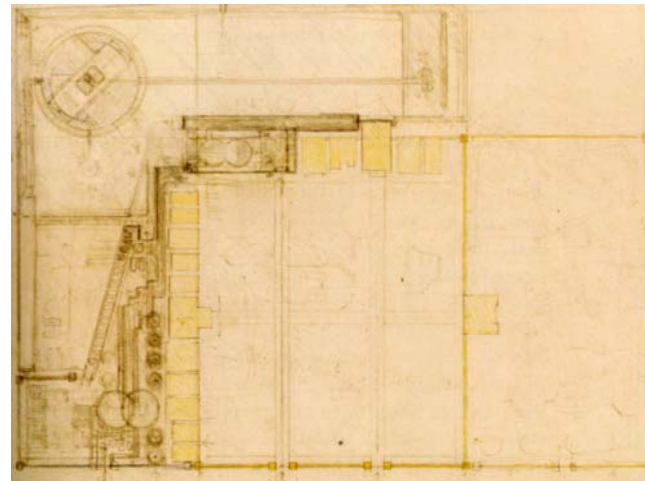
El perímetro va encontrando su forma dependiendo de su relación con el espacio exterior. Así, el pabellón y su estanque conforman un perímetro propio, y el área en que se desarrollará la capilla va construyendo una línea quebrada que se relaciona tanto con el cementerio existente como con el interior del memorial.

Scarpa, de nuevo, busca el encuentro, fomenta la junta y la regresa con el lápiz. La junta va construyendo lugares, vacíos unas veces, ocupados otras. Tal es el caso de la esquina en que el arquitecto escribe las palabras “*ángulos abiertos*”. Dibuja un remolino abrigado hacia el cementerio por la hendidura del muro. Descubre así un nuevo lugar. Más adelante comprobaremos que el agua debía haberlo ocupado.

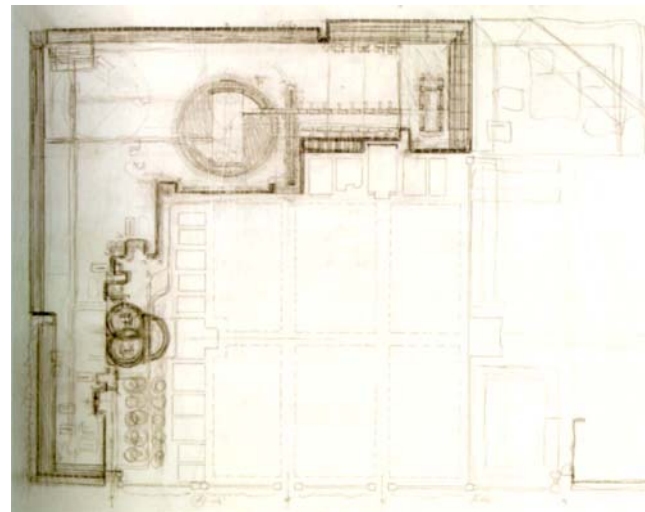
El agua pasa de estar canalizada a construir espejos unas veces, estanques con islas, vegetación y plantas acuáticas, otras, y las piezas que pueblan el recinto se van uniendo mediante senderos o canales formando así un recorrido. El agua como símbolo de vida irá poco a poco adquiriendo importancia en el Espacio Brion.

La **capilla**, situada en el área norte de la parcela, como veíamos, comienza a tomar forma junto al muro. De hecho debía tener un carácter público, debiendo servir para la práctica de los oficios propios del cementerio.

Scarpa utiliza en un primer momento dos círculos intersecados, a los que se une más adelante un tercero. En un detalle dibujado al margen de la planta, esboza las características que debía tener dicha pieza (fig. 401). Dos cilindros perforados, para permitir el paso de la luz cenital, se apoyan sobre un pedestal en que crece la vegetación, y se sirven de un tercero para permitir el acceso.



399 Planimetría general del espacio Brion. Fragmento. (QN) Archivo DARC



400 Planimetría general del espacio Brion. Fragmento (QN) Archivo DARC

Junto a ellos, el *professore* escribe: “Luz de lo alto / Cemento seco como Venezuela / Verde”. La materia va apareciendo. Luz, hormigón y naturaleza. También lo hace una referencia a sus proyectos anteriores, Venezuela. El agua, a buen seguro, será la próxima.

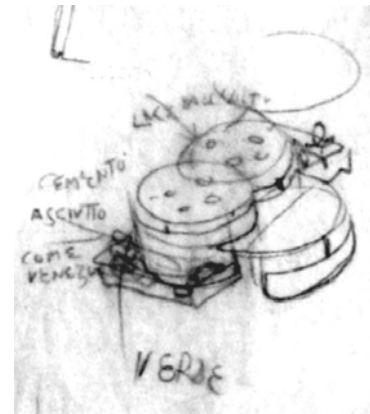
En efecto, en un croquis posterior, (fig. 402) un nuevo estanque ocupará el borde oeste configurando un perímetro propio.

Asimismo observamos como la esquina que cierra el espacio hacia el cementerio se une con el área del *arcosolio*. El remolino dibujado anteriormente adopta la forma circular de lo que podría ser una surgencia de agua. Su ligazón con los Brion, dejaría de ser sólo visual para transformarse en física. Aquél sería el lugar elegido por Scarpa para su descanso eterno. “Ni en el espacio de los Brion ni en el cementerio comunal, en tierra de nadie”,⁵⁰⁵ como él mismo afirmaba.

Un último dibujo, previo a la realización de los planos entregados en el *Comune*, muestra la definitiva posición del último estanque junto a la capilla, que por otro lado se simplifica (fig. 403). Esta, de forma cercana al círculo, presenta una apertura hacia el agua frente al acceso, de modo que esta llega incluso a penetrar en el interior, haciendo que capilla y estanque queden imbricados.

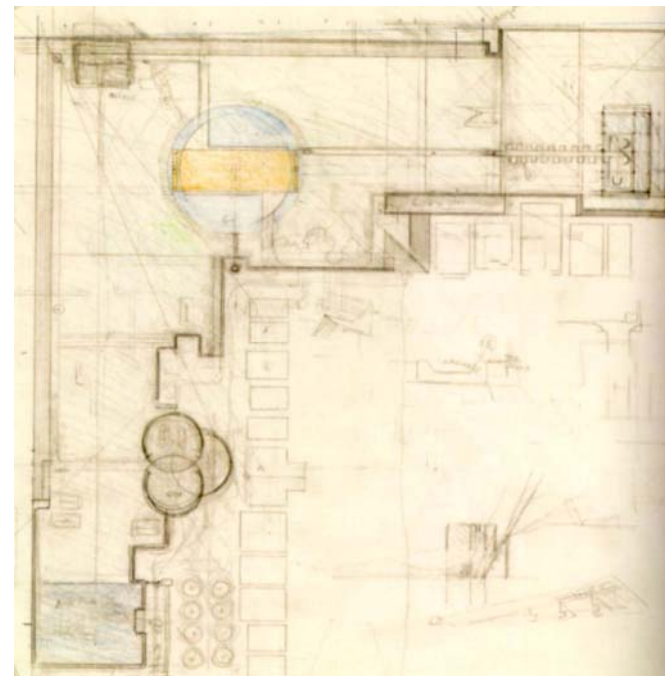
El borde de estanque y prado se dibuja según un denteado, de un modo similar a como había propuesto en el límite del estanque junto a la Casa Veritti, lo que da a entender su voluntad de pertenecerse, de disolverse uno en el otro.

Scarpa, una vez más, explora a fondo las potenciales características del fluido, y se basa en Venecia para hacer que el agua sea quien construya. Del mismo modo que ocurre en la ciudad lagunar, el borde sólido, seco, se disuelve en el



401 Detalle al margen de fig. 388
Estudio de la capilla

402 Planimetría general del Espacio Brion.
Fragmento (QN) Archivo DARC



⁵⁰⁵ *Can architecture be poetry? Conferencia ofrecida en la Academia de las Artes de Viena el 16 de Noviembre de 1976.*

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de cal.
Fondazione culturale Benetton. Treviso. 2007.

líquido. El borde de la capilla capturaré el agua, pero también su luz, haciendo que, rebotada, inunde el interior para mezclarse con la luz cenital, celeste. Scarpa propone así un nuevo episodio en que cielo y tierra se encuentran. El agua es su mediador.

En este último dibujo encontramos ya el panteón de familiares en una posición similar a la definitiva, si bien su forma aún debería modificarse. Asimismo comprobamos que, en efecto, la unión entre lámina de agua del arcosolio y estanque se produce gracias a un canal de agua cuya prolongación constituye el acceso al pabellón flotante dibujado mediante un denteado similar al borde del estanque junto a la capilla.

De este modo, los caminos de agua y hombre coinciden, se superponen e imbrican. El jardín, gracias a la muerte, pone en valor la vida y nos hace reflexionar progresivamente sobre nuestro devenir.

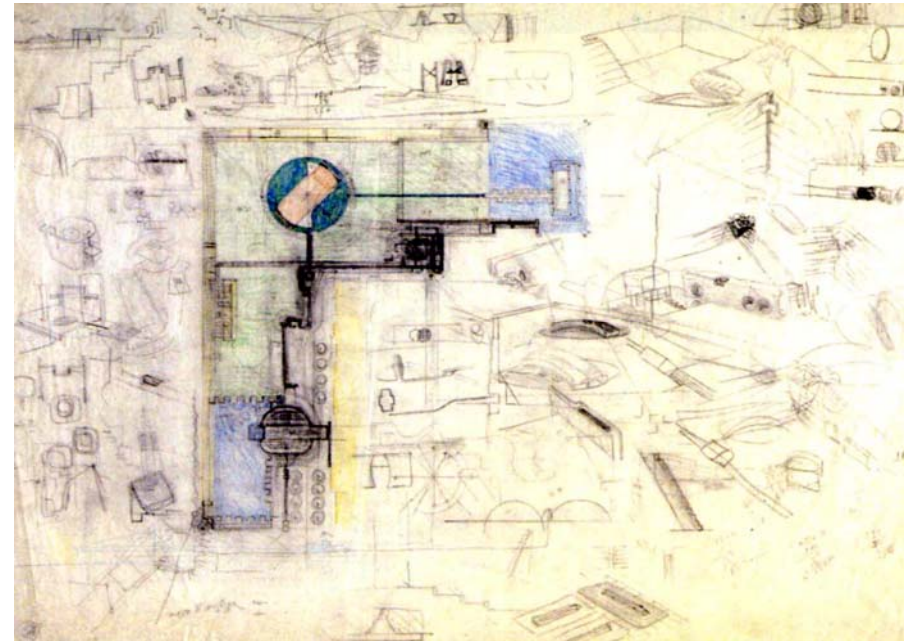
•

Pocos fueron los cambios establecidos en estos últimos croquis en relación al proyecto entregado en el *Comune* de Altivole (fig. 404). Su representación, bastante esquemática, planteaba fundamentalmente las intenciones principales del proyecto. No entraba en detalles. Los principales lugares de agua ya se encontraban claramente definidos. Subrayados mediante el uso del color rojo, su importancia no ofrece ninguna duda a pesar de lo básico de la propuesta.

La capilla, que finalmente adoptará una geometría rectilínea, atrapa en su perímetro el agua del estanque y la introduce en su espacio frente al acceso.

El *arcosolio*, cubriendo los féretros de los Brion, mostraría su reflejo en la lámina circular, y el pabellón de meditación aparecería ligero sobre el agua de un gran estanque.

En Febrero de 1970, se recibe el primer informe favorable, si bien se plantean diversas dificultades en lo que se refiere a los accesos y la relación que el nuevo memorial establecía con el cementerio.



403 Planimetría general del Espacio Brion. Archivo DARC

Como se aprecia en la maqueta de madera custodiada en el RIBA de Londres, que muestra el estado del proyecto presentado a la Administración (fig. 405), aparece una nueva pieza el junto al muro perimetral, a modo de caja invertida perforada mediante un lucernario en toda su longitud. Se trataba del *panteón de familiares*, y tenía una forma cercana a la definitiva,

La frialdad de los planos presentados no hace sino demostrar la “oficialidad” de su realización. “*Las intenciones de Scarpa no se manifiestan con precisión, ya que en aquel momento lo determinante era que el proyecto fuese aprobado*”,⁵⁰⁶ explica Zanchettin.

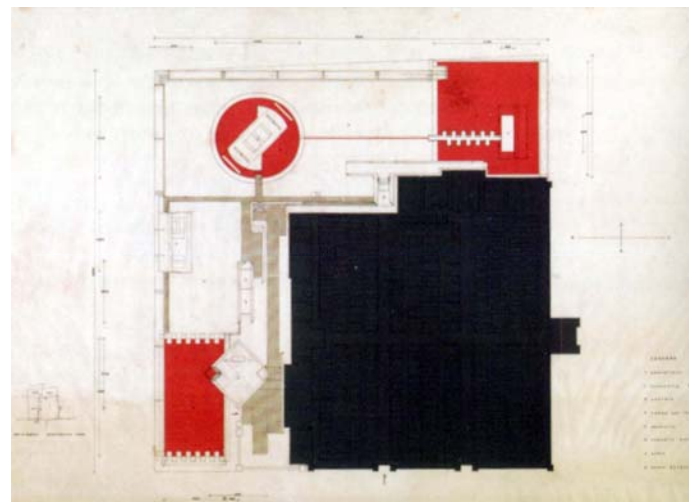
Para estudiar un último dibujo de esta primera fase en que se reconozcan los verdaderos objetivos del arquitecto, debemos observar una copia coloreada que a buen seguro le sirvió para mostrar el proyecto a los clientes (fig. 406). En ella, Scarpa utiliza un color para cada uno de los materiales que definen sus espacios. Rotulador verde oscuro para los muros seccionados que construyen nuestro límite visual, azul para el agua, lápiz verde para el espacio natural existente entre las piezas y gris claro u oscuro para mostrar el pavimento duro. “*Cuando Scarpa nos presentó el proyecto, nos emocionamos, y rápidamente comprendimos que aquello era una obra maestra*”,⁵⁰⁷ afirma Ennio Brion.

Según explica Vitale Zanchettin, fue precisamente Ennio Brion quien le solicitó tanto la revisión del muro perimetral, como la eliminación de la lámina de agua bajo el arco con la sepultura de los cónyuges. Scarpa reelaboró la geometría del muro, para permitir su uso independiente del memorial del modo como finalmente fue realizada, y, como veremos, reconsideró el uso del agua en el *arcosolio*. Asimismo, la forma de la capilla, su entorno murario, acceso y el estanque que la rodean, se vieron modificados considerablemente.

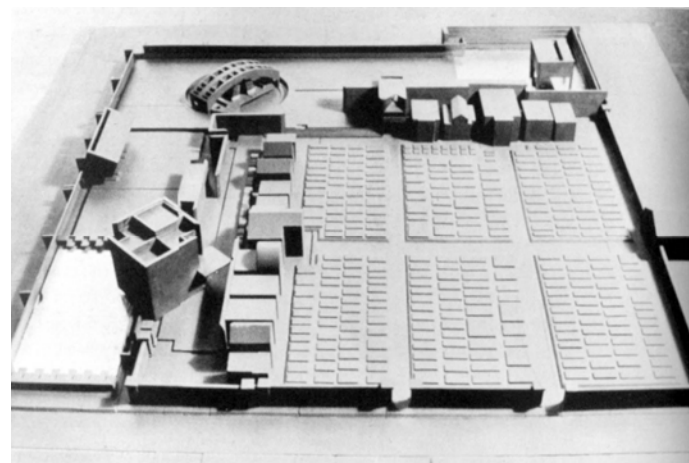
⁵⁰⁶ ZANCHETTIN, Vitale. Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion. Marsilio Editori. Venezia. 2005. Pág. 96

⁵⁰⁷ *Entrevista a Ennio Brion*

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Culturale Benetton. Treviso. 2007.



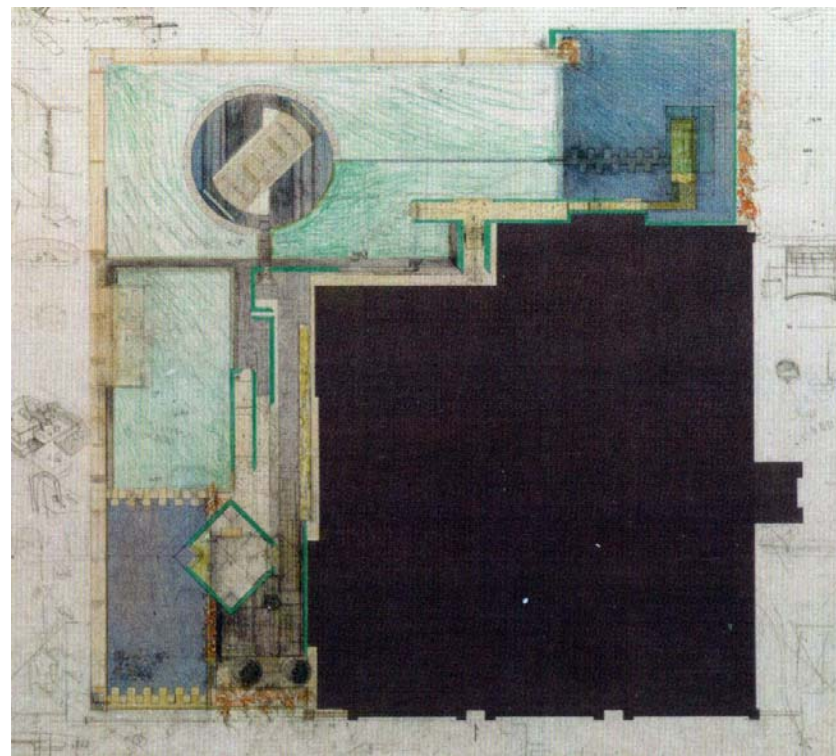
404 Planimetría general entregada al *Comune*. Archivo DARC



405 Maqueta de la propuesta.
Colección RIBA (Royal Institute of British Architects)

La elaboración proyectual de Scarpa se produjo tras la adquisición de los terrenos definitivos, en marzo de 1969. Como hemos comprobado se trata de pocos dibujos de gran complejidad realizados principalmente después de su viaje a Japón, llevado a cabo entre agosto y septiembre del mismo año. Su complejidad no tiene precedente en la obra del arquitecto, de ahí que con asiduidad la obra se explique como un recorrido de fragmentos. Estudiaremos a continuación el espacio y tiempo definitivamente construidos, y su evolución a través de los numerosos dibujos conservados.

Consideraremos los fragmentos que constituyen el espacio sin olvidar aquello que realmente los ata, articula o junta. Los entenderemos como instantes complementarios que construyen el tiempo de un recorrido, sin olvidar aquello que realmente los teje. Trataremos de analizarlos desde el uso del agua como vehículo de pensamiento que aúna tiempo y espacio.



406 Planimetría general. Estudio sucesivo al proyecto presentado al *Comune*.
Archivo DARC

- **Fragmentos. Instantes**

“Sólo un contacto directo con sus espacios puede revelar la rica experiencia sensorial que propone Scarpa: La apertura de las perspectivas, el sonido del agua, el movimiento de la luz sobre sus superficies, la alegría del descubrimiento de los detalles, la experiencia táctil de los materiales. Para comprender a fondo su personalidad, necesitamos movernos a través de sus espacios en un estado de animo receptivo y abierto a la experiencia”.⁵⁰⁸

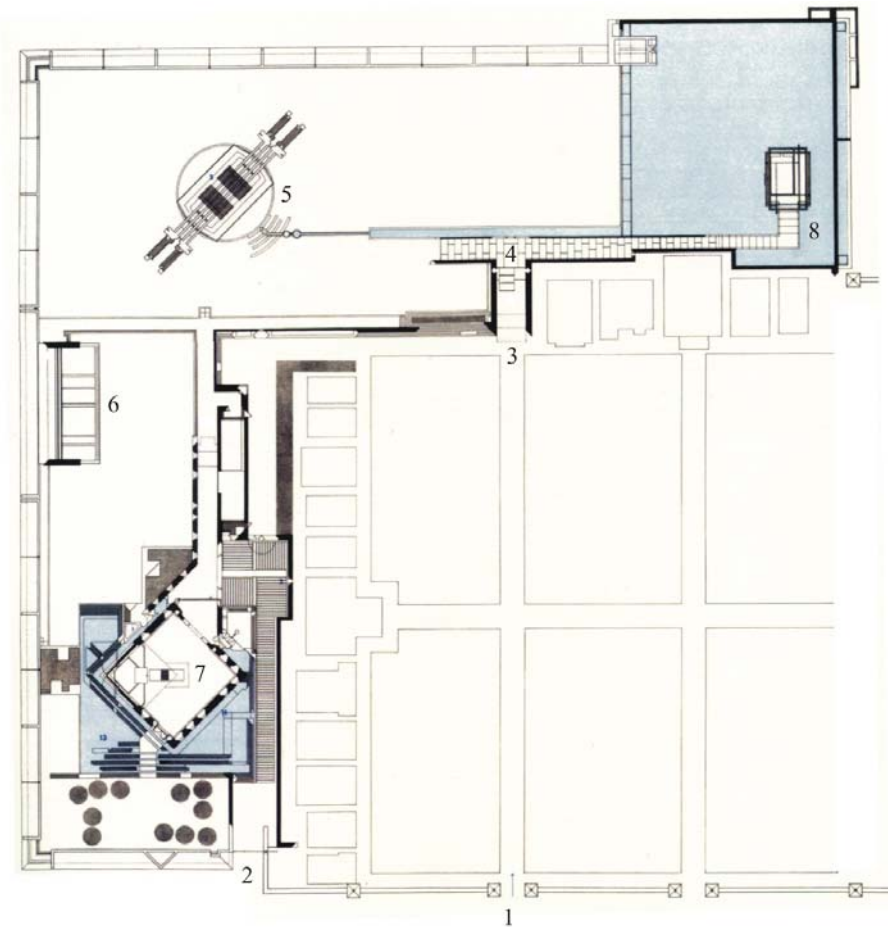
Richard Murphy

¿Cómo estudiar un espacio para el que Scarpa realizó cerca de tres mil dibujos y tantos años de elaboración? ¿Cómo explicar un lugar, ciudad, del que son posibles tantas y tan sugerentes lecturas? Quizás, como afirma Richard Murphy, sólo su contacto directo puede hacémoslo comprender. Quizás, para entenderlo, debamos ser guiados por el mismo creador.

Scarpa no escribió apenas un artículo sobre su obra o pensamiento durante toda su vida. Tan sólo llegó a realizar una interpretación de su espacio más emblemático, el complejo Brion. “Me gustaría conseguir publicar un libro bello, con todos los dibujos para Brion; un libro muy bien maquetado, con pocos textos, buen papel y óptimas reproducciones. Dos ediciones diferentes: una más cara, bien encuadernada, y otra rústica para los estudiantes que siempre están sin dinero”,⁵⁰⁹ explicaba el *professore* cuando aún no habían terminado las obras.

⁵⁰⁸ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa & Castelvecchio*. Arsenale Editrice. Venezia 1991. Pág. 1

⁵⁰⁹ *Un libro di Carlo Scarpa*. Guido Pietropoli



407 Planta general reproducida en la publicación *Memoriae Causa*

1. Acceso al cementerio / 2. Acceso a la capilla del Espacio Brion / 3. Acceso al espacio Brion / 4. Propileo / 5. Arcosolio / 6. Templete de familiares / 7. Capilla / 8. Pabellón de la meditación.

SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 4

Tan sólo llegaron a realizarse doscientos ejemplares fuera de la venta por petición de la señora Onorina Brion, en mayo de 1977.

Memoriae Causa, consta de diez folios doblados por la mitad, sin unir, con la cara exterior de colores diversos, una planimetría general doblada en cuatro, una cartulina rígida que las recoge con la inscripción *Memoriae causa*, una primera carta blanca con el motivo simbólico de dos anillos que se intersecan y su construcción geométrica, y una última hoja con el colofón y la dedicatoria. En el exterior de cada uno de los folios aparece una letra que los ordena. Cada uno de ellos presenta dos fotografías, a excepción del último que presenta tres, haciendo un total de diecinueve.

Scarpa elige personalmente, de entre las fotografías realizadas por personas cercanas a él y a la ejecución de las obras,⁵¹⁰ por lo que se trata de imágenes que expresan con objetividad aquello que representan. Nos trasladan así el lenguaje del arquitecto sobre una obra que aun no se había finalizado. Bajo cada imagen Scarpa escribe un breve pie de foto a modo de explicación visual. El uso de determinadas expresiones y palabras nos dan, en algunos casos, la idea exacta que el arquitecto tenía sobre su obra.

Las fotografías elegidas, más que explicar pormenorizadamente la obra, muestran pinceladas del misterio que desprenden los lugares mediante determinadas vistas cercanas, encuadres estudiados y detalles. Tan sólo en varias se aprecian visiones de conjunto de la obra.

La única indicación de Scarpa fue la de no utilizar gran angular ya que “*producen el efecto de modificar la relación entre las partes...*”,⁵¹¹ explicaba. Al ocupar folios sueltos, hace que su orden alfabético resulte ser una guía sugerida. El recorrido debemos elegirlo nosotros, al igual que sucede con la visita a la obra.

⁵¹⁰ *La elección de Scarpa recoge fotos de Guido Pietropoli, colaborador en la obra, Enrico Renai, entonces joven fotógrafo y su Luciano Svegliado, arquitecto y amigo.*

SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa*. Op. Cit. Pág. 3

⁵¹¹ Op. cit. Pág. 19

Las fotografías, dispuestas de dos en dos, complementan su mensaje, y, sin llegar en ningún caso a mostrar la totalidad, invitan a seguir descubriéndolas. Quizás, como si de un *haiku* se tratase, el arquitecto trata de presentar atmósferas y detalles para invitar a descubrir aquello que sin mostrarlo, queda sugerido,⁵¹² es decir su ligazón en el espacio al resto de piezas. Algo que deberemos descubrir por nosotros mismos al recorrer los posibles itinerarios que, sin darnos cuenta, como en un laberinto, van mostrando la expectativa del final del camino.

En casi la mitad de las fotografías aparece el agua o su contenedor, lo que da una idea de la importancia concedida al líquido. Debemos, en relación a este punto, tener en cuenta que las fotos fueron tomadas dos años antes de la realización del libro, por lo que el pequeño pabellón sobre el agua no estaba realizado y su estanque vacío. Tan sólo una imagen es coetánea del libro y muestra el pabellón visto desde el *arcosolio*.

El modo de explicar la obra por parte del *professore*, propone su estudio desde el análisis de sus fragmentos y los sucesivos dibujos que les dieron forma. Gracias a la planta general reproducida en *Memoriae Causa*, que muestra el estado completo de los trabajos realizados (fig. 407), y al modo como la obra gobierna el tiempo, entendido gracias a diversas visitas realizadas, iremos comprobando la relación existente entre dibujos y realidad.

Analizaremos así las piezas y sus detalles, pero también las señales que las ligan, para comprender que realmente se trata de un espacio total pensado para ser recorrido, vivido (fig. 408).

En el interior del perímetro, de exquisito hormigón, el nuevo paisaje se articula gracias a cinco piezas. Las recorreremos según el orden de aparición sugerido

⁵¹² “*Lo más importante en el haiku no es lo que dice, sino lo que no dice*”.

Francisco F. Villalba

BASHÓ, Matsuo. *Haiku de las cuatro estaciones*.

Miraguano ediciones. Madrid. 2002. Pág. VI

por Scarpa en su libro y mostrado en la obra, y estudiaremos la sucesión de estratos tanto materiales como espaciales que la configuran.

Como vimos anteriormente, la visita a la villa Katsura, su concatenación de espacios y el modo de encontrarse de los diferentes materiales había emocionado al arquitecto. Ya Bruno Taut, en el álbum fechado en mayo de 1934, y realizado después de su visita a Katsura, recoge mediante exquisitos dibujos acompañados textos, la sucesión de las variables que configuran el espacio (fig. 409).

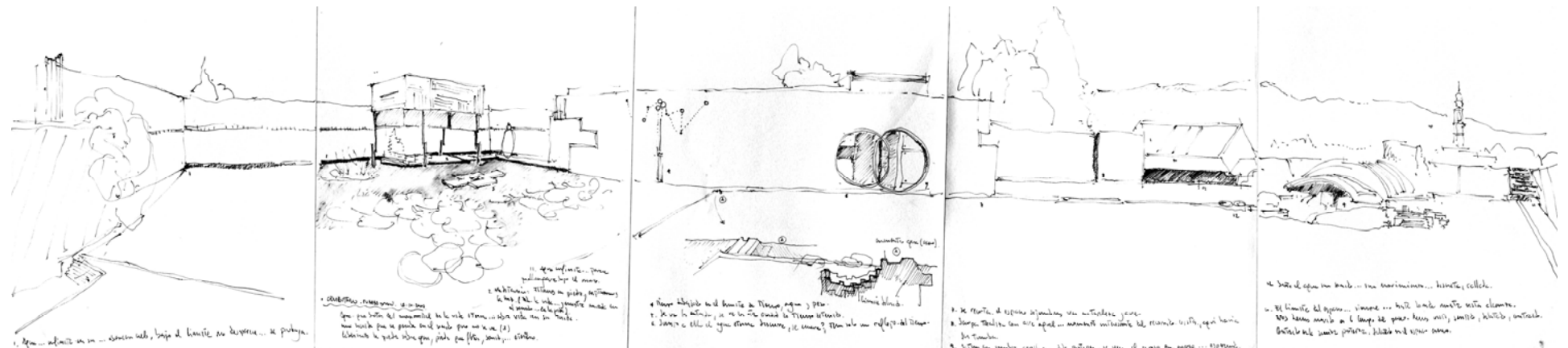
El ritmo del recorrido por sus jardines, la integración de las piezas con la naturaleza modelada de estos, el uso del agua, el sonido y la luz, los encontramos asimismo en el espacio Brion.

Las obras se iniciaron durante el verano de 1970. Primeramente debían realizarse el muro perimetral y las piezas de hormigón, para más adelante ir gradualmente finalizando cada uno de los elementos.



409 Folio 7. Desde el Shokintei.

Escrito: "Quietud/ Se oye la cascada / Las cigarras cantan"⁵¹³



408 Fragmentos engarzados (d.a.) 2000

⁵¹³ Álbum de 27 folios. 9 de mayo de 1934. Bruno Taut. Colección Taut. Tokyo. Iwanami. A.A.V.V. Katsura, la Villa Imperiale. A cargo de Virginia Ponciroli. Ed. Electa. Milano. 2004. Pág. 337

○ **Piedra líquida. Muro**

El perímetro de la “nueva ciudad”, aquel que la relaciona con el cementerio por un lado y con el paisaje por otro, debía ser construido en un material que saludase el paso del tiempo de un modo natural. El perímetro, debía tener en cuenta la naturaleza, mostrar el tiempo gracias a los constantes lavados de agua, o por el contrario protegerlo haciéndolo permanecer ajeno a esta.

El hormigón, material moderno, que hace del paso del tiempo virtud, heredero de aquellas características “orgánicas” que Wright veía en la piedra de Iglesia de Torcello, y, ya utilizado por Scarpa en obras como los negocios Gavina y Olivetti o la Fundación Querini Stampalia, fue el elegido. Su desgaste, clara muestra del “efecto del tiempo”,⁵¹⁴ como explica Tanizaki, característica arraigada en la cultura tradicional japonesa, tiene como precedente el perímetro murario del jardín seco de Ryoan-ji, visitado y admirado por Scarpa.

Su uso en un proyecto de tanta complejidad, habla del modo exigente, constante y preciso como diseñaba el arquitecto, y debía estar acompañado de una puesta en obra excelente. El hecho de elegir hormigón hizo que el proyecto fuese construyéndose por fases. En cada una de ellas, Scarpa no escatimaría tiempo en la dedicación al diseño preciso de sus formas y detalles. De este modo, el proyecto presentado en el *Comune*, fue depurándose, encontrando su forma final gracias a multitud de dibujos perfectamente detallados, y al ritmo adecuado de construcción. “Cada día no era necesario terminar, sino llegar hasta donde fuese posible haciendo las cosas bien”, afirma Eugenio Bozzetto,⁵¹⁵ jefe de obra y encargado de la realización del hormigón.

El perímetro constará de diversas partes; las que delimitan el espacio interior del paisaje y la campiña, de altura precisa, algo inferior a la visión del ser

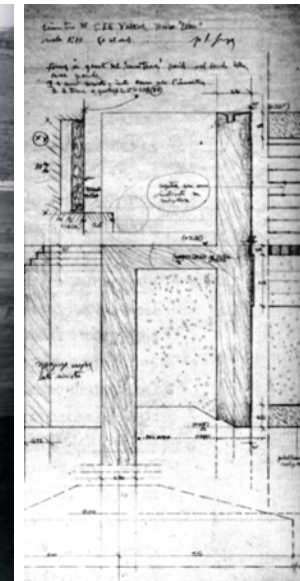
⁵¹⁴ TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid 1994. Pág. 31

⁵¹⁵ *Entrevista a Eugenio Bozzetto*

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de Cal. Treviso. 2007.



410 Perímetro del estanque. Telón de fondo
F: Giani Berengo Gardin. 1972



411 Estructura “flotante” (CS)
Archivo DARC

humano las primeras, y de altura mayor como fondo del estanque la segunda, y las que lo hacen del cementerio de la localidad. Estas últimas se construyen mediante el espesor proporcionado por diversos muros que recortándose y doblándose dirigen nuestros pasos hacia las piezas del interior del recinto.

La altura y geometría del muro depende fundamentalmente del modo de relacionar interior y exterior. Su perímetro frente al “paisaje prestado” se inclina cuarenta y cinco grados hacia el interior. Así, por un lado nos arropa y protege, se muestra como concha, coraza exterior de la “ciudadela”. Se realizó mediante encofrado de tablas horizontales de abeto. Por otro conserva su

intradós intacto, sin apenas ser afectado por el agua de lluvia. Es un fondo continuo, sin marca de tiempo. Su acabado, liso y vertical.

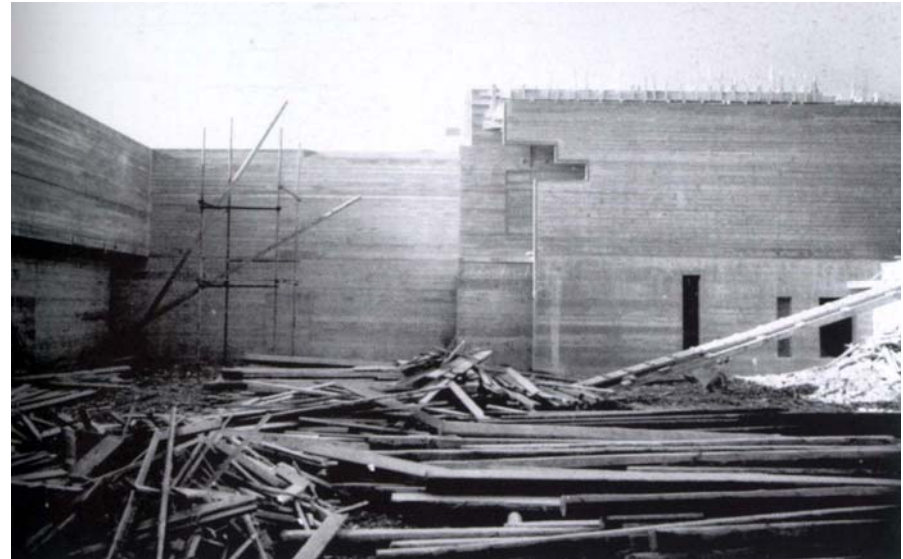
El muro situado al sur, como fondo del estanque, allí donde no interesaba introducir el paisaje, tendrá una altura de algo más de un metro que el anterior.

“(…) súbitamente decidí que sobre el estanque tenía que haber un elemento que sirviese como interrupción de la perspectiva”,⁵¹⁶ explica Scarpa. Propone así, una suerte de estancia interior a cielo abierto, de suelo anegado por el agua. De especial interés resulta el modo de construirlo, ya que buscará también su apariencia intemporal resguardándose del azote del agua, si bien en este caso desde la precisa vertical. No en vano ofrecerá fondo al agua y por tanto buscará construir su reflejo.

Su coronación alberga un canal oculto que evita el escurrir del agua, que, de producirse, facilitaría la aparición de musgo en su cara norte (fig. 410). Dicho plano será concebido a modo de telón de fondo. Su ligereza mostrada por el hecho de no tocar el plano de agua lo demuestra. El muro “flota”. Para obtener tal impresión de levedad, fue necesario construir una robusta estructura portante posterior, oculta, que lo sostuviese (fig. 411).

Pero no todo el perímetro del estanque se eleva. Dos de sus lados, al penetrar en el agua, forman sus bordes. La profundidad, característica que tanto ha interesado a Scarpa en otros proyectos, es aquí estudiada como un espacio más, construyendo un mundo sumergido de características propias. Según se observa en las fotografías tomadas durante la construcción de la obra, diversos huecos permiten que el agua penetre en el interior de los muros (fig. 412). El agua por tanto pasará a formar parte del espacio oculto tras ellos. Su límite, como veremos más adelante, dejará de ser borde, para imbricarse a modo de plano líquido bajo el pavimento del área de acceso

El perímetro del espacio Brion nace así de la sucesión de estratos líquidos superpuestos. Una vez conformado, se deja adoptar por el tiempo. Tiene vocación de piedra.



412 Perímetro del estanque. Profundidad (f: AGP)

⁵¹⁶ *Mil Cipreses. Conferencia dada en Madrid en verano de 1978.*
SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 186

Gruta. Propileos



413 Propileos. *Gruta* (f.a.) 2006

A finales de 1970 se encontraban finalizados el muro perimetral y el corredor de acceso y el estanque. A continuación, durante los primeros meses de 1971, se realizó el espacio que Scarpa dio en denominar *propileo*,⁵¹⁷ es decir, puerta, entrada, pero también vocablo tradicionalmente ligado al templo, y por tanto cercano al misterio de nuestra relación con el más allá.

Dado que dichos espacios, corredor y propileo, se configuran en sucesión, lo estudiaremos desde su estado finalizado, como unidad espacial.

El acceso al cementerio de San Vito se producía por un camino flanqueado de cipreses. Una vez traspasado el muro del recinto, al fondo de la perspectiva se encontraba una antigua capilla del siglo XIX que fue demolida en favor del uso público de la capilla Brion. En ese lugar se ubica el acceso al memorial. El perímetro de hormigón conforma una pieza de rotunda geometría que se eleva hasta una altura similar a la que tenía la capilla.

En nuestra aproximación al propileo, vamos descubriendo el otro lado del muro. Scarpa, a modo de ritual, nos va mostrando, gradualmente y de forma parcial, nunca al completo, las señales necesarias que engarzan el recorrido, lo sugieren, invitándonos así a participar del “misterio”⁵¹⁸ con que pretendía impregnar toda la obra.

La vista cruzada del *arcosolio* y al fondo, la imagen parcialmente recortada, de dos anillos de luz entrecruzados, tamizados por las ramas colgantes de una *glauca pendula*⁵¹⁹ que deberíamos apartar, son las señales que nos invitan a

⁵¹⁷ *Propileo: Vestíbulo de un templo. Peristilo.*

DICCIONARIO de la Lengua Española. Real Academia Española.

Vigésima segunda edición. 2001. Editorial Espasa Calpe. Madrid

⁵¹⁸ “La arquitectura es un lenguaje muy difícil de entender, es misterioso, a diferencia de las demás artes, de la música en especial, más directamente comprensible.”

Fragmento de la conferencia de Viena: ¿Puede ser poesía la arquitectura?

SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.

Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 183

⁵¹⁹ *Glauca pendula: De la familia del Cedrus Atlántica.*

Se perdió durante un duro invierno a mediados de los ochenta. En principio este cedro parece uno de los signos más tangibles de la colaboración de Scarpa con el conocido arquitecto paisajista Pietro Porcinai

acceder, flanquear el perímetro de hormigón lavado por el tiempo. Scarpa nos invita así a tocar, participar y sentir el espacio.

A nuestro frente, aparece el famoso motivo de los dos anillos en su dimensión completa. “La primera impresión que se tiene desde el cementerio es mirando a través de estos dos “ojos”,⁵²⁰ explica Scarpa. Gracias a la arquitectura, el arquitecto nos enseña a Ver.

Los dos anillos, engarzados, simbolizan “la estrecha unión conyugal de los Brion”,⁵²¹ afirma Guido Pietropoli. Ya Scarpa utiliza el término “simbólico” en su libro *Memoriae Causa*, precisamente haciendo referencia a los dos “ojos”, imagen que sitúa como primera en el recorrido propuesto (fig. 414).

La nueva mirada simbólica, a la que nos acercamos mediante una escalera apoyada ligeramente sobre el lado izquierdo, como queriendo indicarnos el camino a seguir, enmarca nuestra vista hacia la luz de una pradera y un sereno canal de agua, hacia la vida, el paraíso, pero también hacia la muerte.

La sección del corredor de acceso desvela la atmósfera misteriosa que Scarpa pretende transmitir. Al deslumbrante contraluz capturado por los dos anillos, se une la luz cenital que llega atravesando diversas rendijas practicadas en el grosor del perímetro de hormigón, que, por otro lado deja resbalar gradualmente la luz gracias al característico denteado a cuarenta y cinco grados, que tantas veces realizaría el arquitecto (fig. 415).

Nos encontramos ante una encrucijada, debemos dirigir nuestro nuevo destino. Al otro lado de los anillos escuchamos por primera vez el rumor del agua conducida por un estrecho canal. Entendemos que la dirección del recorrido a

DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building.*

The MIT Press. Cambridge, Massachusets. 2002. Pág. 248

En el plano del Fondo Bratti que recoge la colaboración paisajista con el estudio Porcinai no se rotula dicho árbol junto al propileo. No obstante detrás del arcosolio si aparece el nombre de *Picea Pendula*, similar al *Cedrus Atlántica* comentado, árbol que en efecto se plantó en esa posición.

⁵²⁰ *Conferencia de Viena.* SCARPA, Carlo.

The Other city. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 18

⁵²¹ *Viaggio nell'altra città. Un percorso all'interno della tomba Brion.* Guido Pietropoli SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978.* Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 366.

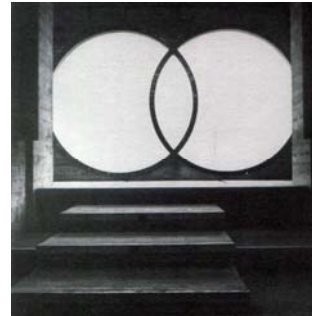
seguir la dictará el tiempo mediante sus hermanas luz y agua. Desde el momento que traspasamos el umbral, nuestro recorrido se puebla de estímulos. El acceso, nos indica los recorridos posibles debido a su carácter envolvente. Bajo nuestros pies, dos cortes en el pavimento muestran el brillo del líquido quieto, y a nuestro movimiento las piezas de hormigón producen un sonido sordo. Scarpa, una vez más hará que el plano del suelo contribuya a indicarnos el camino, nos irá dando claves que debemos ir descubriendo. El acceso es por tanto, una suerte de túnel transportador en forma de “T” que va moldeando su perímetro para mostrarnos el camino.

Entendiendo el perímetro excavado como una suerte de elemento orgánico en directa relación con la naturaleza, las sensaciones en el interior del *propileo* se asemejarían a las que encontramos en una cueva. La luz penetra por fisuras en techo y paredes, en ocasiones tamizada por la vegetación, y rebota en determinadas zonas estucadas de los paramentos, haciéndolos brillar. También la piedra, rezumante de agua, lo hace en el interior de una cueva. La piedra humedecida por el agua expresa como hemos visto en el arte oriental, el surgir del misterio de la vida. En efecto, los propileos y su sucesivo corredor, se asemejan a una gruta, quizás también a una mina excavada,⁵²² en la que el agua de lluvia penetra humedeciéndola

Scarpa acababa de retornar de su viaje al Japón, donde se había sentido fascinado por la “*extraordinaria belleza de los muros revestidos con mortero de cal grasa en el jardín de Ryoan-ji, y su insuperable realización*”,⁵²³ relata Pietropoli, y a buen seguro, también por los interiores que capturan la luz horizontal proveniente de los jardines para hacerla rebotar en sus paramentos de claras geometrías lacadas o estucadas (fig. 416).

⁵²² *La posible relación del espacio con una mina, o espacio a medio camino entre la mano del hombre y la naturaleza, se debe a que el techo se configura mediante tablas de madera de abeto oscura embebidas en el hormigón.*

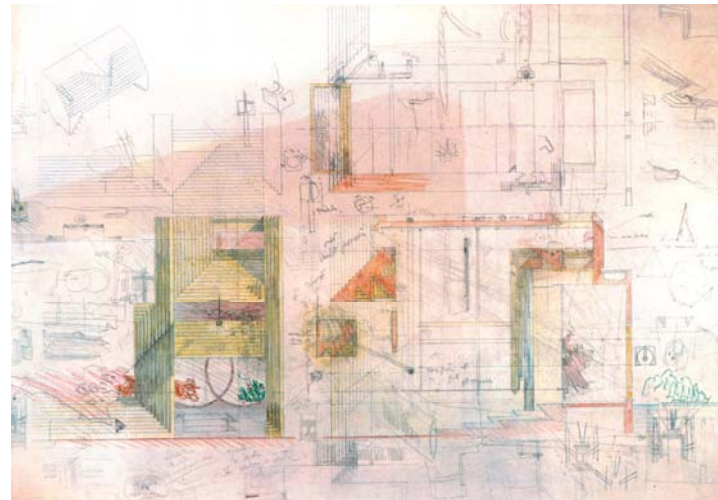
⁵²³.SCARPA, Carlo. *Villa “Pallazetto”*. Catálogo de la exposición “Carlo Scarpa Villa Palazetto”. Watari-Um. The Watari Museum of Contemporary Art. Tokyo. 1993. Pág 37



414. Memoriae Causa⁵²⁴
(f: Enrico Renai)



416. Casa de placer Sumiya. Kyoto
Periodo *Edo* (f.a.)



415 Sección y perspectiva de los propileos.

Lápiz y pastel sobre copia heliográfica. 604 x 773 mm. Archivo DARC

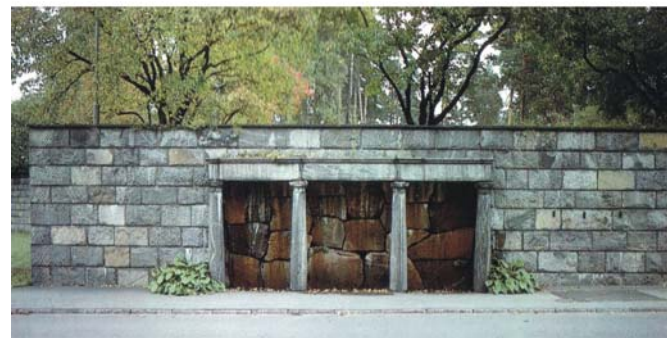
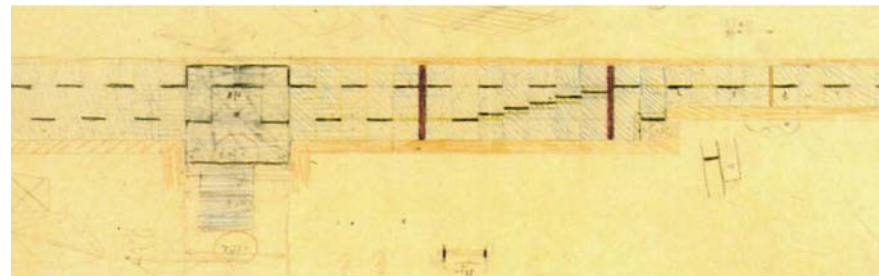
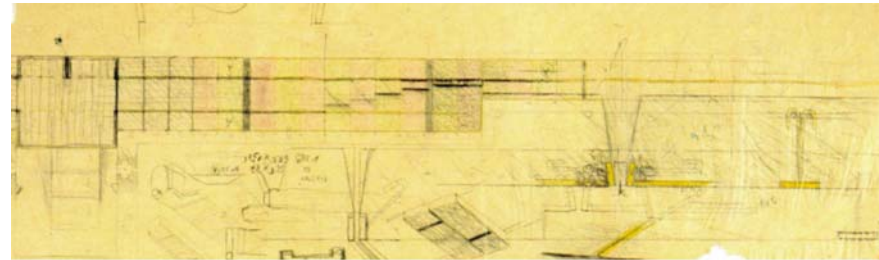
⁵²⁴ Pie de foto:

“*Motivo simbólico del propileo visto accediendo desde el vial del antiguo cementerio*”
SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 6

Scarpa realizó diversos estudios en que prestaba gran atención al modo de filtrar el agua, su escurrir y su huida (figs. 417 y 418). El agua se filtra por la cubierta realizada con piezas prefabricadas de hormigón para conducirse hacia diversas aperturas que generan un continuo chorreo en el interior. Goteando sin cesar, produciendo su característico golpeteo, el agua nos acerca al ambiente de una húmeda gruta durante la lluvia. La cueva, considerada como símbolo, solía representar un cambio de estado, una transformación, y estaba generalmente ligada al corazón, punto de encuentro de lo divino y lo humano, centro espiritual e inicio de microcosmos y macrocosmos.⁵²⁵ El símbolo por tanto, gracias al agua, otorga al espacio, considerado como túnel que nos transforma, características concretas que le dan forma.

De un modo similar a Brion, en el Cementerio del Bosque de Estocolmo, finalizado en 1940, Asplund crea un espacio en que las piezas van progresivamente dándose el relevo, ofreciendo su foco de atención a otras según lo recorremos. El espíritu capturado, también resulta ser el del paisaje natural que lo circunda. Desde *“la cruz, el impluvium, el estanque, la colina... hasta aquellos centros o cubículos casi personales destinados a acopiar un sentimiento: un banco, un sombraje, una fuentecita”*,⁵²⁶ afirma Martínez Santamaría.

Una de estas piezas, su fuente de entrada, de carácter monumental, se construye excavando el muro perimetral de ordenados sillares y muestra, tras las columnas que abren el hueco, un despiece pétreo de mayor dimensión y la oscuridad propia de una cueva (fig. 419). El muro adquiere así espesor, es ventana hacia *“...el interior de la tierra, permanentemente húmedo, convirtiéndolo en un recuerdo insistente, al entrar o salir, del lugar donde los muertos reposan”*,⁵²⁷ explica López-Peláez.



417 *Propileos*. Estudio del pavimento y techo. Huidas de agua. Fragmento. Archivo DARC

418 *Pautas en el pavimento. Propileos*. Estudio. Fragmento. Archivo DARC

419 Fuente (gruta). Entrada del Cementerio del Bosque. Estocolmo. Asplund.

⁵²⁵ COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gustavo Gili. México. 2000. Pág. 44

⁵²⁶ MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luís. *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*. Colección Arquitesis nº 15. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004. Pág. 159

⁵²⁷ *Bebiendo en las fuentes de Asplund*. José Manuel López-Peláez.

ASPLUND, Erik Gunnar. 1885-1940.

Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Madrid. 1987. Pág. 32

Asplund nos avisa del mundo habitado en el interior del recinto, Scarpa nos invita a adentrarnos en él, a transformarnos para comprenderlo, y así, comprendernos.

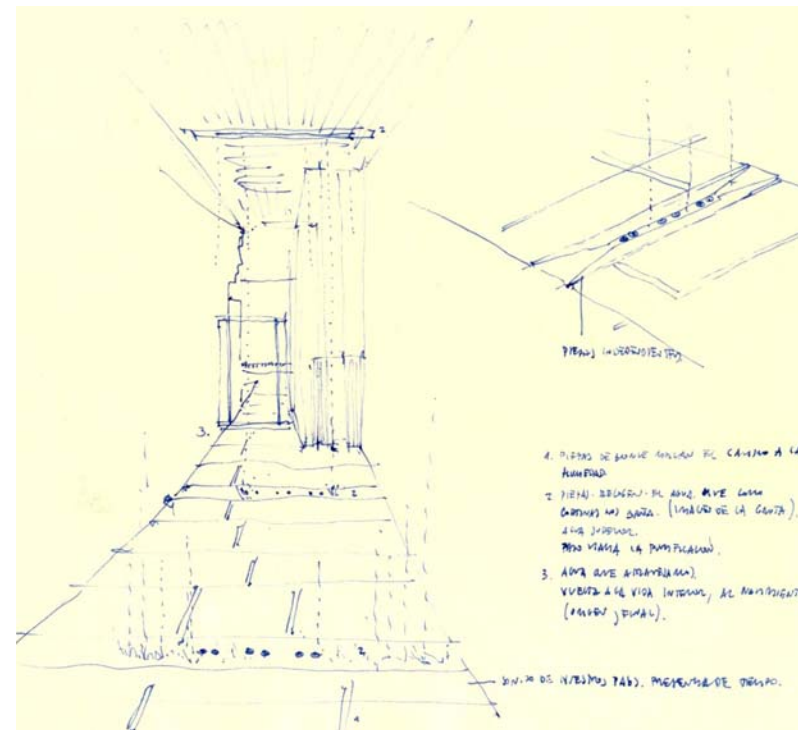
Como veíamos, Scarpa da, una vez más, gran importancia al plano del suelo. Considerándolo guía de nuestro caminar, configura el recorrido gracias a su geometría y sonidos, y esta íntimamente relacionado con el agua.

Algunas piezas flotantes, resuenan al ritmo de nuestros pasos y marcan nuestro movimiento, haciéndonos protagonistas del espacio que nos envuelve. Otras presentan estrechas bandas que contienen diversas perforaciones por las que el agua huirá tras salpicar el suelo, y, unas terceras, como vimos, dejan entrever un mundo de agua inferior.

Aún sin lluvia, el espacio de la gruta muestra la huella del agua, y su aire resulta ser atravesado imaginariamente por el agua vertical (fig. 420). La presencia de fisuras en el techo, y orificios e inclinaciones en el suelo la delatan. De este modo, el espacio filtra la energía natural del entorno. Por un lado es atravesado por el agua vertical, que desapareciendo entre el pavimento pasa a ser agua cautiva, oscura, y por otro nos muestra el agua fluyente junto al prado. Scarpa construye así un espacio dinámico, en estrecha relación con los fenómenos de la naturaleza y con el devenir del ser humano.

Aún hay un detalle de importancia que debemos estudiar. Se trata del modo como se encuentra realizado el pavimento del corredor, mediante planchas de hormigón “prefabricado in situ”,⁵²⁸ que atrapan en su despiece cintas metálicas de su misma anchura que parecen querer guiarnos, en su difractada vibración,

⁵²⁸ La obra del complejo monumental constituye un auténtico banco de experimentación y puesta en obra de diversos modos de trabajar con el hormigón. Desde el uso de diversos encofrados y materiales embebidos en su superficie, a la prefabricación a pie de obra de diversos elementos, fundamentalmente el pavimento del corredor de acceso y las cubiertas planas existentes.



420 Propileos. Agua interior. (d.a.) 2004

ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*. Marsilio Editori. Venezia. 2005.

hacia la luz, allí donde se encuentra una misteriosa puerta de vidrio.

Anteriormente observábamos la relación entre Klee y Scarpa. Los dibujos del pintor suizo de la imaginaria *Beride*, realizados en 1927, representaban una ciudad acuática en estrecha relación con Venecia (fig. 421). Mediante numerosas líneas, se construyen las ondas del agua que parecen atrapar otras franjas más oscuras, quizás sólidas. Lo hacen encajándolas en las líneas de agua, adoptando una composición en difracción.

Las aguas capturaban así la vibración del entorno y hacían visibles sus energías, quizás del mismo modo que el *Pequeño prusiano* espesa el aire a su paso, mostrando en forma de virutas su escondida energía (fig. 422).

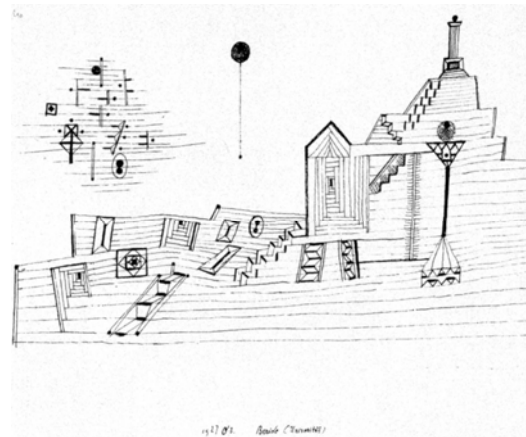
Debemos recordar también el modo de realizar los pavimentos en los jardines de la Villa Katsura, en que la forma de las piedras, “...según los términos *shin-gyo-so*, es decir una geometría formal-semiformal-informal, derivados de las tres formas de caligrafía, *kay-gyo-so*”,⁵²⁹ modifica nuestro andar, y por tanto la percepción del espacio circundante.

A nuestra izquierda, las cintas encajadas en el suelo discurren en dos líneas paralelas, nos muestran un camino más cómodo, se abre el espacio hacia el lugar central de la obra. El panteón del matrimonio, que ya habíamos intuido, irá poco a poco apareciendo al recortarse los planos de hormigón que delimitan nuestra visión. El modo de recortarse, siguiendo un lenguaje geométrico propio, ribeteado de pequeñas teselas de mosaico luminosas, brillantes, como si de una explosión se tratase, nos hace entender el recorrido hacia la luz como una transformación, “*el paso hacia otra dimensión mediante un estallido de luz*”,⁵³⁰ afirma Pietropoli.

Del otro lado, a nuestra derecha, las dos líneas de bandas de latón que ritman el pavimento, convergen hasta ser una sola y el camino se encauza gracias al estrechamiento de los planos verticales. La misteriosa puerta de vidrio que

comentábamos, de altura humana, 1,65 m..., sugiere un camino a descubrir, a la vez que cierra el paso. Nos invita a franquearla. Más adelante debemos retornar para desvelar su misterio oculto.

El interior húmedo y luminoso nos prepara. Scarpa construye un filtro hacia otra dimensión, un espacio que simbólicamente nos transforma al traspasarlo. Scarpa, construyendo para la dimensión privada de los Brion, buscará la universalidad de los símbolos.



421 *Beride*. Paul Klee. 1927
Pluma y tinta sobre Ingres.
Colección particular



422 *Pequeño prusiano*. Paul Klee.
1938. Aguada. 27 x 21,5 cm.
Fundación Paul Klee. Berna

⁵²⁹ KEANE, Mark P. *Japanese Garden Design*. Tuttle Publishing. Boston. 1996. Pág. 77

⁵³⁰ *Testimonio de una conversación con Guido Pietropoli*. Rovigo. Octubre de 2006

Ciclo. Arcosolio



423 *Arcosolio. Ciclo vital* (f: AGP)

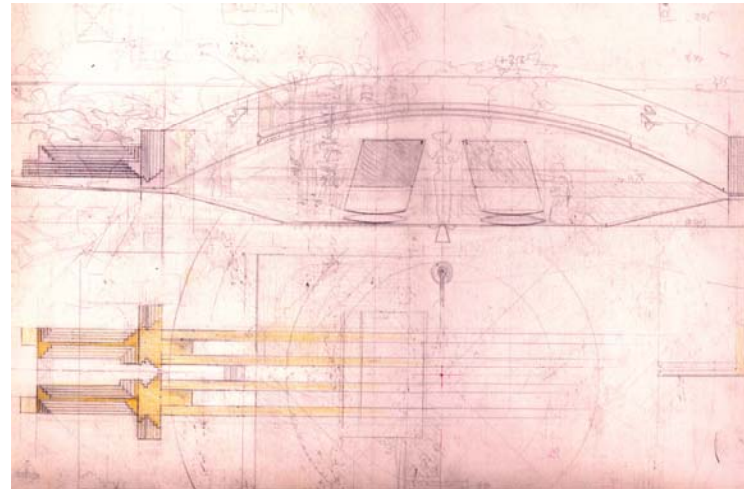
Desde los primeros bocetos, Scarpa sitúa un elemento en el centro del espacio en "L" que ocupa el memorial como charnela y punto de referencia de todos los posibles recorridos. Finalmente será el *arcosolio* el que se sitúe en su lugar, allí donde convergen las miradas. Su posición permanecerá invariable hasta su realización. Sin embargo su forma sufrió diversas variaciones.

El lugar de descanso eterno del matrimonio Brion se construye a partir de la sombra del denominado *arcosolio*. Elemento protector de la lluvia, evocador de las antiguas sepulturas de los cristianos, y que arropa y recoge el encuentro eterno de los cónyuges. Realza su presencia de modo sutil, y por estar situado en el denominado "centro" del espacio, se encuentra rehundido, recogido. Debemos inclinar nuestra mirada para alcanzar su interior en sombra. Dicho interior, realizado a la escala de las dos tumbas aproximándose, es un lugar para los Brion. *"Pensé que era una buena idea para dos personas que se habían amado, colocarlos de modo que pudiesen saludarse eternamente después de muertos. Los soldados se mantienen erguidos, los movimientos son humanos"*,⁵³¹ explicaba Scarpa en la conferencia celebrada en Viena, al tiempo que esbozaba una sonrisa y realizaba repetidamente un movimiento de aproximación con sus manos.

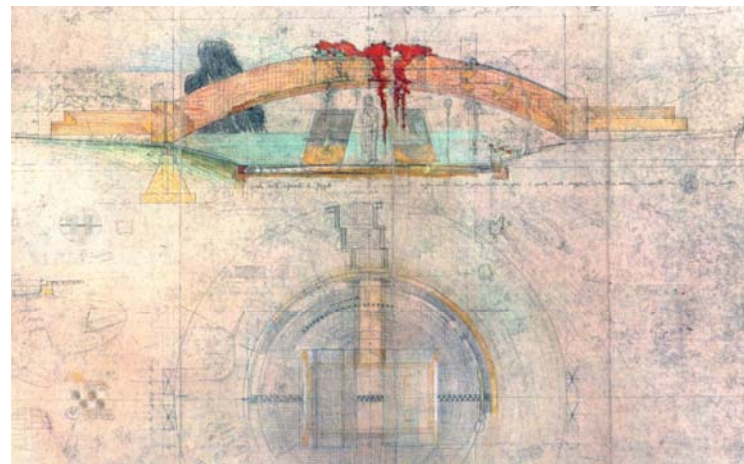
Aquellas reblandecidas piedras que observábamos en los primeros croquis, toman la definitiva forma de dos piezas que parecen saludarse. El corte ligeramente curvo de su base parece sugerir un continuo movimiento que a nosotros se nos muestra congelado. Los cónyuges parecerían estar dormidos, en eterna aproximación. El *arcosolio* sería una cámara nupcial que acogería su sueño.

Como veíamos, en el proyecto entregado, el agua hacía que las sepulturas pareciesen flotar y se reflejasen en la lámina de agua que ocuparía el rebaje circular bajo el arco. Una vez fue eliminada dicha forma, a petición de Ennio Brion, Scarpa retomó el agua fluente como modo de ligar ambas sepulturas, y

⁵³¹ SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 18



424 *Arcosolio*. Estudio. Surgencia de agua. Fondo Bratti. Fragmento
Lápiz y pastel sobre copia heliográfica



425 *Arcosolio*. Evolución. Archivo del DARC.
Lápiz y pastel sobre copia heliográfica. 500 x 1100 mm.

como queda reflejado en diversos dibujos, la propuesta de situar una surgencia de agua en el espacio cubierto. Tratándose del espacio ocupado por los cuerpos de los Brion y la importancia que el símbolo adquiere en la obra, tanto la dirección de fluencia del líquido, como su punto de surgencia resultarían fundamentales en la comprensión del espacio.

Tan sólo en la definición final del área cercana, tomaría Scarpa la decisión de situarla en el exterior y hacer que fluyese hacia el estanque situado en el otro extremo del memorial (figs. 424 y 425).

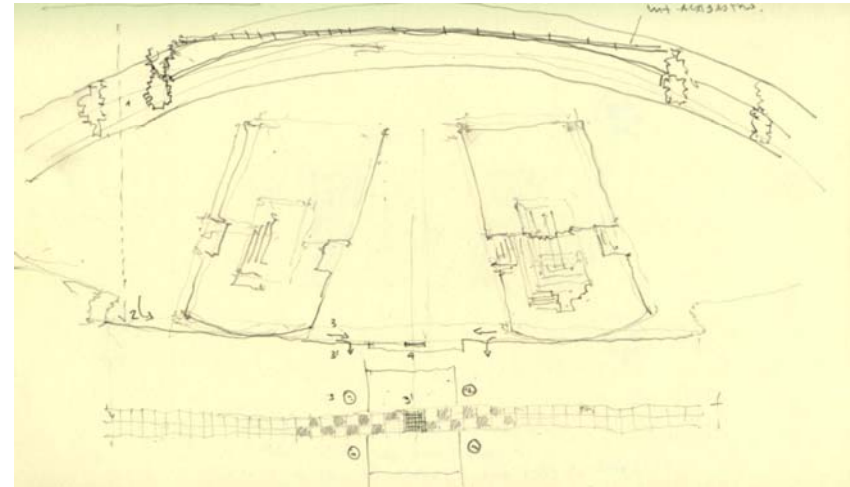
La depresión en el terreno bajo el arco, a la cota del territorio exterior, setenta y cinco centímetros por debajo de la cota del prado interior, acentúa el peso visual de las tumbas y el carácter de protección de la cáscara. Debido a esta depresión, el agua, que entraría naturalmente, necesitaría ser conducida, ayudada en su huida. Scarpa, explora esta característica que ya había esbozado en los croquis iniciales, dotándola de contenido y transformándola en símbolo.

Donde en un principio situaba un canalillo de agua, crea una sutil franja en el suelo coincidiendo con la línea de escorrentía de agua (fig. 426). Se trata de una banda estrecha formada por pequeñas piezas de piedra cuadradas formando un ajedrezado que parece unir las dos tumbas. En el centro, junto a ella, cuatro piezas metálicas circulares presionan el suelo y ponen punto final al discurrir del líquido (figs. 427 y 428). De este modo, el agua de lluvia, recorriendo la cinta, une las dos vidas simbolizadas mediante la figura geométrica de piezas enlazadas. *“la vía estrecha, el filo de la navaja que les ha permitido progresar en la vida dejando a izquierda y derecha las dificultades cotidianas”*,⁵³² explica Guido Pietropoli

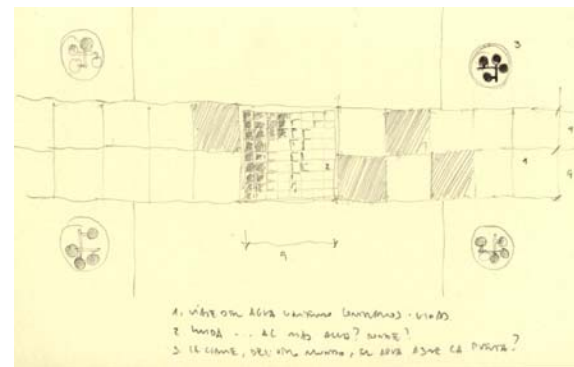
La huida del agua se producirá por los cuatro botones comentados. Unas perforaciones, en forma de llaves entrelazadas, recogerán el agua discurrida por las estrechas franjas de ajedrezado. Quizás aquellas llaves, tras la vida de los cónyuges, indiquen la apertura de las puertas del cielo a su otra vida.⁵³³

⁵³² SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 8

⁵³³ *Testimonio obtenido en conversación mantenida con Guido Pietropoli. 2006*



426 Arcosolio. Ciclo de agua (d.a.) 2006



427 Escorrentía. Huida de agua (d.a.) 2006



428 Perforaciones (CS)
Archivo DARC

El arco se diseña de tal modo que tan sólo por sus extremos se permite el paso del agua, haciéndola recorrer obligatoriamente el camino. Chorrea desde la parte posterior de las tumbas, discurre bajo ellas y se encuentra en el vacío central para a continuación desaparecer. Lleva así a cabo su ciclo completo, que se liga inevitablemente a la naturaleza y a la vida terrenal de los clientes. Inscribir un ciclo da sentido al lugar como espacio protegido, y el agua, gracias a su recorrido facilita su comprensión como entidad.

En uno de los “episodios de agua” del *Cementerio del Bosque*, Asplund también nos muestra el sentido del lugar gracias al recorrido de agua. Una fuente realizada al modo de un balde de agua aparece depositada al azar junto a una zona de tumbas entre los árboles (fig. 429). El agua se recoge en un depósito metálico que hace de embalse entre el surtidor y el rebosadero, ambos están representados por una cabeza de león, mostrando así el fluir continuo que sale de la tierra y vuelve a ella. Gracias al agua, hallamos en nuestro recorrido un lugar.

Como veíamos, el recorrido del agua se encuentra filtrado por el arco, que deja pasar agua tan sólo por sus extremos, encontrándose su apertura cenital central cerrada mediante alabastro permitiendo tan sólo el paso a la luz.

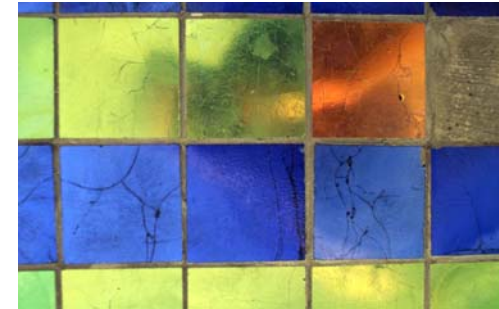
“*El arcosolium se convierte en arco, el ojo de un puente, un arco de hormigón armado que habría parecido un puente si yo no lo hubiese ilustrado, quiero decir decorado*”,⁵³⁴ explicaba Scarpa. En efecto, Scarpa realiza una suerte de baldaquino para los Brion. Los cubre con un nuevo cielo de teselas con fondo de oro que produce una suerte de halo luminoso continuo sobre sus sepulturas (fig. 430). No obstante, el arco en su génesis es pieza de agua. Bajo él estaba previsto realizar una lámina que habría generado destellos luminosos en su intradós debido al rebote de la luz. La relación con la luz reverberante bajo los puentes de piedra de Venecia es indudable, y también con el mural utilizado en la exposición de Turín donde la reverberación de la luz en el agua quedaba

⁵³⁴ *Can architecture be poetry? Conferencia de Viena*
SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág 18



429 Fuente. Ciclo. El balde de agua.
Cementerio del Bosque. Estocolmo. Asplund

430 Reflejo sólido. Mosaico en el intradós
Arcosolio (f. AGP)



431 Reflejo de agua. Intradós de un arco. Venecia (f.a.)

atrapada en las paredes (fig. 423 y 431).

Junto al arcosolio, en el centro de la zona en depresión que a partir del césped va construyendo el pavimento interior mediante cuatro huellas circulares deudoras de la configuración completa del círculo que en un principio aparecía en los croquis, se encuentra un elemento de hormigón horadado a modo de recipiente para flores (fig. 432 y 433). Junto a ella una cruz de hormigón, y a continuación, unos recipientes circulares que contienen agua.

Como podemos comprobar en diversos dibujos previos conservados en el fondo Bratti (fig. 434), y siguiendo una geometría similar a la realizada, Scarpa proponía la introducción de una surgencia en el lugar posteriormente ocupado por las flores. En un boceto al margen, dibuja un remolino contenido en la oquedad circular. Se trataría de un pequeño surtidor similar al realizado en el Pabellón de Venezuela. El sonido continuo representaría seguramente el brotar de la vida, nuevo episodio del devenir de las almas de los Brion, e inicio de recorrido en el espacio. Junto a él aparece un anillo de mayor dimensión. Scarpa, fiel a su convicción de “dibujar para ver”, prueba las posibles posiciones en que ubicar la surgencia. Primeramente dibuja dos círculos contenidos en el interior del anillo que, a buen seguro, representarían el matrimonio, y a continuación esboza levemente un segundo anillo junto al primero

Finalmente, la pequeña oquedad circular quedaría reservada para contener flores, una surgencia, sin surtidor, ocuparía el anillo y se realizaría uno nuevo. Encontramos una vez más dos anillos, esta vez sin intersecar. El agua, ocupándolos, expresaría la vida más allá de la muerte del matrimonio. El agua, de este modo, llenaría durante años, silenciosa y lentamente uno de los dos anillos en representación de la vida de Giuseppe. El otro debía permanecer seco hasta la muerte de su esposa Onorina, algo que sucedería décadas después.⁵³⁵

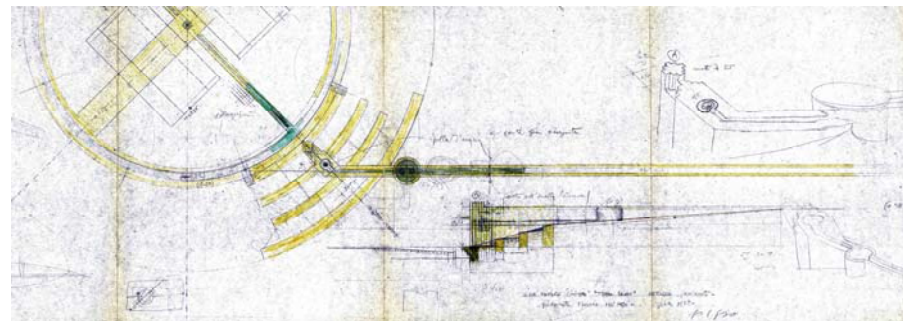
⁵³⁵ En visita realizada al espacio Brion en Junio de 2004 se encontraba lleno. Onorina Brion, viuda de Giuseppe Brion, acababa de fallecer.



432 Geometrías de agua (f. AGP)



433 Agua, vidas, flores, ciclo (f.a)



434 Estudio previo vasos, canal y escrito: “surgencia de agua”. Fondo Bratti

Recordamos la relación entre líquido y naturaleza en la tumba Lazzari, y comprobamos que, de nuevo, Scarpa nos muestra la transmisión del don de la vida a las flores, recordando los versos de *El cementerio marino* de su admirado Valéry.

Los anillos, son así comienzo de uno de los recorridos de las aguas que pueblan el espacio Brion. “*Surge desde el lugar de la muerte y mana para rodear la isla de la meditación...*”⁵³⁶ afirma Dal Co (fig. 435). Desde allí el agua discurre rizada por un surco de hormigón, y se ralentiza para ser canal silencioso. Su fondo, de piedras, natural, parece anticipar el mundo de agua que alimenta. El silencio generado se rompe finalmente gracias a la inserción de una pieza metálica como borde o rebosadero, marcando así el comienzo de ese otro tiempo que, como veremos más adelante, parece simbolizar el estanque (fig. 436).

El agua se transforma en elemento de mediación simbólica entre todos los espacios, en elemento de conexión entre la vida y la muerte. Discurre o se almacena por los diferentes espacios del cementerio cualificándolos.

Recordamos el instituto Salk en La Jolla, California, realizado algunos años antes, en que la leve fisura de agua en el espacio central dota de tiempo y escala al lugar (fig. 437). “*Entendí que aquello que necesitaba (en relación al doctor Salk) era un lugar para lo medible, que realmente es un laboratorio, y un lugar para lo incommensurable, que debería ser el lugar de encuentro*”⁵³⁷ explica Louis I. Khan. Lo curioso es que lo consiguió gracias a la intervención de Luís Barragán, al que le pidió que fuese para ayudarlo a elegir la vegetación para lo que entonces iba a ser un jardín.

⁵³⁶ *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa. Francesco Dal Co.*
SCARPA, Carlo. *Opera Completa*. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol.
Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 69.

⁵³⁷ MOORE, Charles W. + LIDZ, Jane. *Water + Architecture*,
Thames and Hudson, London 1994, Pág. 85



435 Recorrido. Guía de agua
(f: AGP)

436 Junta de aguas. Sonido (f.a.)



437 Laboratorios Salk. La Jolla.
California. Louis Khan

438 Patio de los Leones. La Alhambra.
(f: Luís Casals)

*“Cuando entró (Barragán) en este espacio, se fue hacia los muros de hormigón, los tocó y expresó su admiración por ellos; y luego, mirando hacia el mar situado al otro lado del espacio, dijo: “Yo no pondría ni un sólo árbol, ni una brizna de hierba, en este espacio. Esto debería ser una plaza de piedra, no un jardín (...) Si hacen de esto una plaza, ganarán una fachada: una fachada al cielo”,*⁵³⁸ escribe Khan

El agua se mueve desde lo conocido hasta lo desconocido y, al igual que en el espacio Brion conecta diversas realidades. Allí, la plaza saluda al cielo, aquí, el jardín lo introduce, y, gracias al agua, lo captura. Scarpa, como veremos, también construye un lugar para lo inconmensurable.

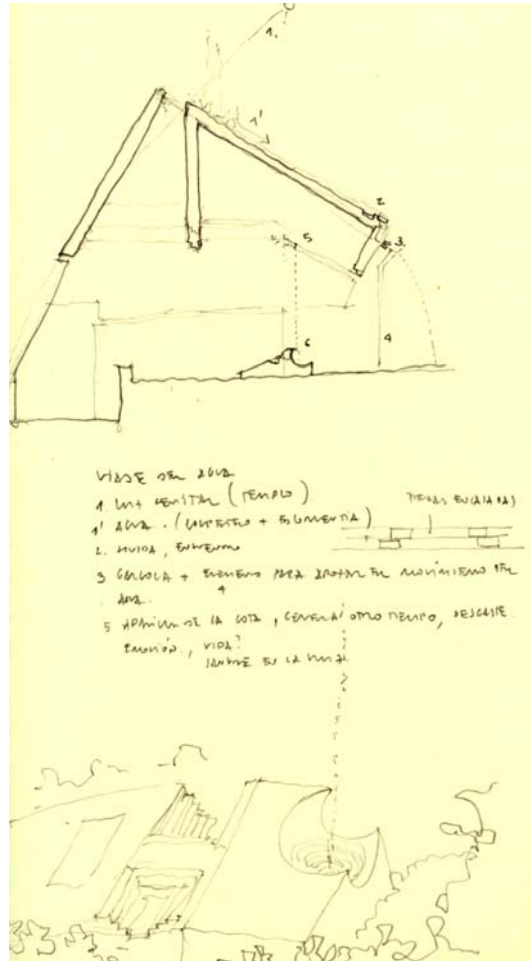
En el Patio de los Leones de La Alhambra, los cuatro rizados de agua provenientes de las diferentes estancias perimetrales se unen en la fuente central. Lo líquido enlaza, es junta que genera la geometría del paraíso (fig. 438). Siguiendo al agua recorreremos el espacio. La forma es la que su propio *Ser* demanda.

El agua es vehículo con que transportar nuestra emoción. Suscitando nuestra reflexión sobre la vida y el más allá, nos conmueve. Es por tanto metáfora de vida. El agua, en Brion, simboliza la vida de los cónyuges, aquella que tiene lugar tras la muerte terrenal. De su vida brotarán las flores, un nuevo existir, transformado. Las alimenta el agua que a su vez fluye hacia el estanque, otra vida, otra realidad.

⁵³⁸ *El silencio.*

KHAN, Louis I. *Escritos, Conferencias y Entrevistas.* Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003

Gota. Templete familiar



439 Filtro de aguas. Gota. Templete familiar (d.a.) 2006

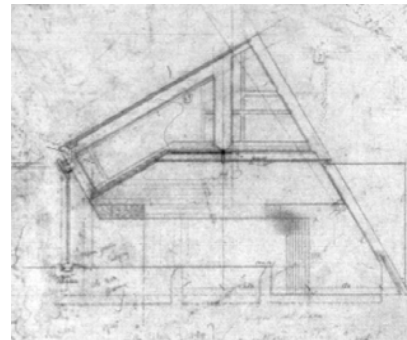
Tras la visita a los Brion, el camino prosigue hacia el templete que acoge la memoria de los familiares. La cota del prado se secciona y, mostrando su espesor, recorta el camino realizado mediante pequeñas piezas de piedra para indicarnos el acceso bien a la capilla, bien al templete de la familia (fig. 440). El desnivel, marcado por una pequeña escalera de cuatro peldaños, resulta ser un punto de inflexión que celebra el desnivel. Los peldaños, que forman una cruz, contruidos en vuelo y encajados en un perímetro cuadrado, producen un sonido hueco al pisarlos. Nos recuerdan nuestro peso y saludan el desnivel con ritmo musical (fig. 441). Como hemos visto, el sonido hace que nuestra presencia forme parte del espacio, lo vivo acciona sus formas. También la lluvia dialogará con el desnivel sonoro.

En el verano de 1971, tan sólo unos meses después de haberse finalizado los propileos, ya estaba realizada la pieza destinada a acoger el recuerdo de los familiares. Sigue una geometría similar a la del proyecto entregado, si bien su acabado y detalles se definieron mediante diversos dibujos de obra.

En la publicación *Memoriae Causa* tan sólo se referencia a modo de pieza-bisagra. En una fotografía se sitúa en un segundo plano para relacionarlo con la capilla, y en otra sirve de marco al arcosolio. Sin embargo la especial atención que prestó el arquitecto a su relación con el agua hace que nos detengamos a estudiar con detalle sus formas.

Se trata de un sencillo volumen construido a partir de la inclinación del muro perimetral al que se integra, y que en todos los croquis realizados por Scarpa aparece como límite. La pieza se configura mediante el espesor obtenido de doblar la piel perimetral en forma de caja invertida, lo que facilita su entendimiento como elemento de protección que cubre tanto el camino de acceso como el prado exterior que se prolongan bajo él (fig. 442).

El templete será por tanto perímetro que nos cubre y muestra clara diferencia entre sus caras exterior e interior. Será concha que invite al recogimiento junto a las diferentes estelas conmemorativas de los familiares. Gracias a la continuidad pétreo de su exterior, su cobijo nos hará de nuevo sentir la protección de la gruta.



440 Templete desde el arcosolio. Relación de piezas. (f: AGP)

441 *Pasos sonoros* (f: AGP)

442 Sección. Estudio del templete (fragmento) (CS). Archivo DARC

443 Interior del templete (f: AGP)

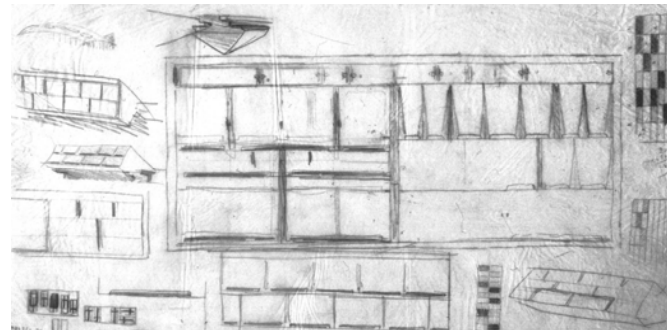
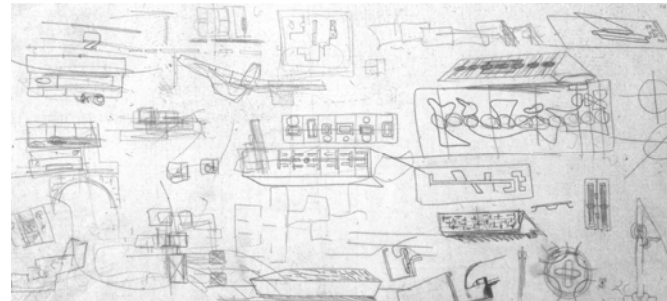
La imagen de la cueva se fortalece una vez que en el interior observamos el modo como penetra la luz, a través de una hendidura longitudinal, y el modo como se encuentra revestido, mediante unos grandes planos de estuco en un tono negro que parecen flotar sobre nosotros capturando los brillos de la luz (fig. 443).

Scarpa concibe la pieza como si de un filtro de agua vertical se tratase. La protección de la lluvia, el modo de conducirse, e incluso el modo de capturar el tiempo son aquí protagonistas. Al exterior, muestra un hormigón similar al del muro perimetral en todas sus caras excepto en la sur, inclinada hacia el jardín. En ella, el arquitecto utilizó un hormigón impermeable, e insertó micro elementos metálicos en la composición del conglomerante, lo que con el tiempo le hizo adquirir una coloración rojiza.⁵³⁹

El modo de escurrir y huir del agua en la cubierta fue motivo de larga reflexión por parte del arquitecto, tal y como lo demuestran el gran número de dibujos realizados al respecto. El tratamiento de dicho plano, claramente visible desde el jardín y la capilla debido a su inclinación y altura, fue buscando la definitiva geometría hacia el modo más sencillo de capturar y evacuar la escorrentía del agua.

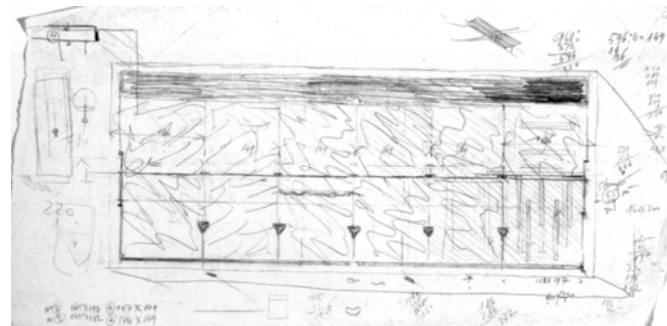
Scarpa realizó diversos dibujos previos en que la cubierta de la pieza aparece grafiada según las más variadas geometrías. Desde elementos circulares a grecas, para llegar a un dibujo en que una red de líneas subraya algunas piezas, varias de ellas según difracciones, de un modo similar a como había realizado el suelo del aula Luzzato de la Fundación Querini Stampalia (figs. 444 y 445). Gracias a los dibujos de detalle situados al margen, entendemos que se trata de incisiones por las que debía huir el líquido. Habrían mostrado así el mapa del viaje del agua, y con ello su función de filtro. Este mapa, fue pasando por sucesivas simplificaciones hasta la solución final, en que unos pequeños orificios rectangulares dobles, realizados en el elemento de borde de la cubierta,

⁵³⁹ ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*. Marsilio Editori. Venezia. 2005. Pág. 167



444 y 445 Cubierta.

Estudios previos. Escorrentía (CS). Archivo DARC



446 Cubierta del templete. Solución segunda (CS). Archivo DARC

resultado del desencaje de las dos piezas que lo forman, hacen que el agua, engañada, se cuele por ellos.

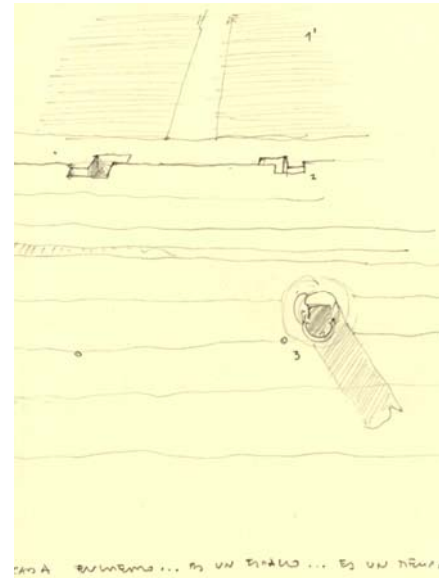
La geometría de la cubierta habla de la esorrentía del agua por su superficie y su continuo lavado, para finalmente tropezar con el límite y a continuación filtrarse por los aliviaderos (fig. 446-449).

En los dibujos preparatorios observamos la importancia que el arquitecto otorga al movimiento del agua, y al modo como esta es guiada. En casi todos ellos, la dibuja expulsada con fuerza, creando un lugar (fig. 450). De la clara geometría de hormigón, tan sólo destacan dos pequeñas gárgolas de bronce. Son apenas dos cilindros seccionados que cualifican el muro. Scarpa se recrea en su sencillez, en su control formal y material, mostrando con claridad las operaciones artesanales realizadas: taladrar, cortar, excavar, fresar, ensamblar. Aparentan ser animales que con las fauces abiertas celebran la lluvia, capturan su energía para devolverla a la madre tierra (figs. 451 y 452).

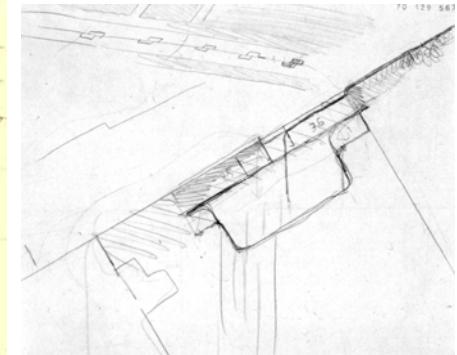
Gracias a ellas, el templete acepta su condición de pieza interpuesta en el ciclo del agua.

Si seguimos explorando los últimos bocetos, observamos que no todo lo dibujado llegaría a realizarse. Junto a la gárgola situada a la derecha, Scarpa proponía un elemento cuya forma parecía conducir suavemente el agua expulsada hasta el terreno. Su parte superior absorbería el empuje del agua que saldría por la gárgola y la conduciría a través de un largo embudo hasta un final que gracias a multitud de perforaciones la derramaría suavemente sobre la tierra. “Se trata de un instrumento ideado por Scarpa para encubrir el modo de hacer llegar el goteo al interior del templete”,⁵⁴⁰ afirma Guido Pietropoli (figs. 453 y 454).

En efecto, se trata de un truco. Scarpa en varios dibujos había escrito la palabra “goccia” (gota), como fin de un tubo de forma helicoidal proveniente del largo canalón. Estaba decidido a diseñar hasta el último detalle. Literalmente, hasta la última gota. Junto a uno de estos dibujos, leemos escrito de su mano: “*ignore*



447 Estados de agua. Huir, manar.
(d.a.) 2006



448 Perforaciones para la huida del agua (CS).
Archivo DARC



449 Agua. Tropiezo y huida.
(f. AGP)

⁵⁴⁰ Conversación mantenida con Guido Pietropoli. Rovigo. Febrero 2007.

iddio quanta roba ancora!” (¡Dios mío, cuantos asuntos todavía!), lo que da una idea de la exhaustiva e intensísima labor del arquitecto (fig. 455).

Una vez en el interior del templete descubrimos el destino de tan elaborado trabajo. La “gota” debía llegar, mediante un conducto escondido, hasta el centro de la estructura de la cubierta, que realizada según grandes planos de hormigón ocupando todo su canto, formaría una cruz (fig. 456). Bajo este punto Scarpa diseñó una piedra en memoria de María Toso, la tía que había ayudado en su juventud a Giuseppe Brion y a la cual estaba eternamente agradecido.⁵⁴¹ Rodeada de estelas de otros familiares, esta piedra debía recoger el impacto de la gota en uno de sus extremos (figs. 457 y 458)

Lo líquido pesa. El tiempo y su desgaste son usados por Scarpa para diseñar esta pieza conmemorativa. Los dibujos preparatorios muestran ya su esquina erosionada, el esfuerzo de la gota que llegará a vaciar un volumen de la piedra parece mostrarnos el sonido del golpeteo de la gota que, incluso en silencio, parecemos intuir.

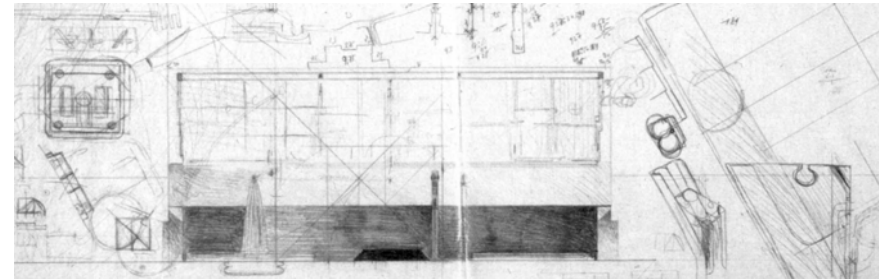
Scarpa también diseña su sonido y por tanto la frecuencia del impacto. Los hermanos Zanon, metalistas del arquitecto en diversas obras como la Fundación Querini o el negocio Olivetti, recordando su colaboración en el complejo monumental, explican lo preciso de las indicaciones de Scarpa sobre la intensidad y el ritmo de la gota. “*Debía ser gruesa y pausada*”⁵⁴², explica Francesco, menor de los hermanos.

La materia se modela así a semejanza de como lo haría el agua. La piedra es así un homenaje al tiempo y a la constante transformación de la vida. La piedra, en su progresivo desgaste, gracias al agua, *vive*.

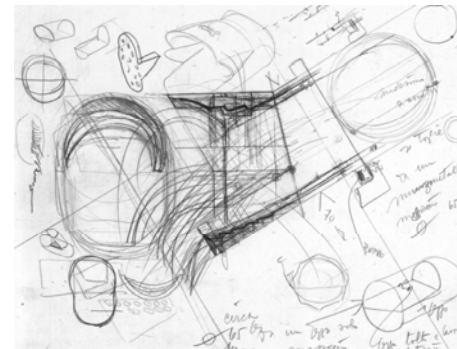
Interpuesto en el ciclo vital del líquido, el templete filtra la energía del medio. El agua realiza así un viaje hacia su máxima destilación, la gota, que cayendo

⁵⁴¹ ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*. Marsilio Editori. Venezia. 2005. Pág. 158

⁵⁴² *Entrevista a Paolo y Francesco Zanon* SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa*. Un film di Riccardo de Cal. Treviso. 2007.



450 Agua. Tropiezo y huida. (f. AGP)

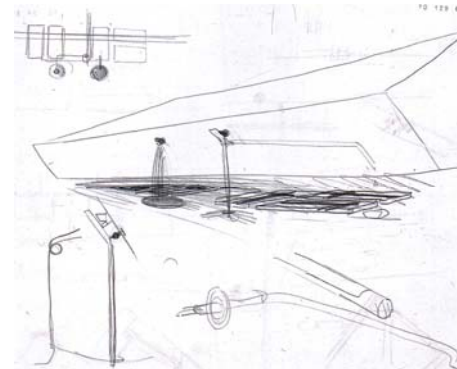


451 Gárgola. Estudio (CS). Archivo DARC

452 Gárgola zoomórfica (d.a). 2006



453 Conducción de la gota. (CS). Archivo DARC



desde la cruz, a ritmo pausado, podríamos llegar a considerarla sangre. Ya en el Nuevo Testamento se registra el signo del agua junto a la sangre: "...uno de los soldados con una lanza le abrió el costado y al instante salió sangre y agua";⁵⁴³ escribe San Juan, y el Papa Juan Pablo II, nos explica su carácter simbólico como "un anuncio de la fecundidad del sacrificio".⁵⁴⁴

Quizás el recorrido seguido por el agua en el templete, en su proceso de destilado, pretenda mostrarnos esa vía estrecha que simboliza el camino del sacrificio. Un camino que necesita del tiempo lento, precisamente aquel impuesto por "la gota, que llega a cavar la piedra, no por la fuerza, sino por su constancia en el caer".⁵⁴⁵

El templete de los familiares, toma así forma debido al "viaje" del agua en busca de la gota (fig. 439). Gracias al símbolo, la forma se ata al espacio que mediante lo mínimo, la gota, puede llegar a representar el universo entero. Gracias al espacio creado por Scarpa, el agua puede llegar a transformarse en sangre, fluido vital, máxima energía con que redimir cuerpo y espíritu.

Debido a la intensidad con que el arquitecto realiza cada una de los elementos que integran el espacio, comprobamos que el modo de recorrerlo es, una vez más, desde el fragmento y su relación con la totalidad.

•

⁵⁴³ Evangelio según San Juan. La lanzada. (San Juan 19, 34)

A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos.

Editorial Católica S.A. Madrid. 1968. Pág. 1394

⁵⁴⁴ Primeros signos de la fecundidad de la muerte redentora de Cristo

JUAN PABLO II. Audiencia General. Miércoles 14 de diciembre de 1988

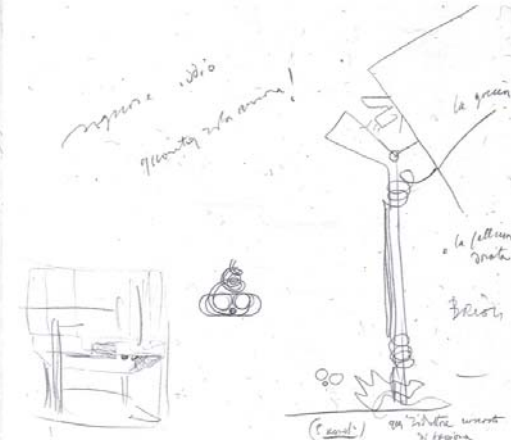
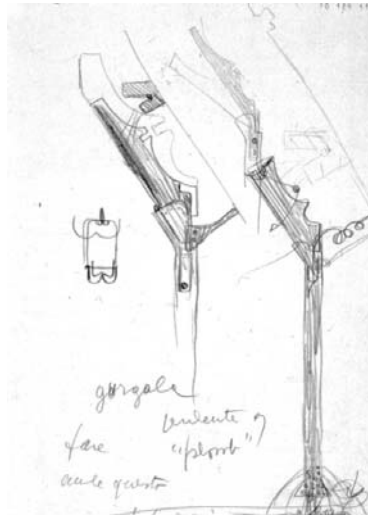
Página web de la Libreria Editrice Vaticana. 1988

⁵⁴⁵ "gutta cavat lapidem, consumitur anulus usu..." (La gota de agua cava la piedra, el anillo se desgasta con el uso)

Las tres primeras palabras (gutta cavat lapidem) fueron más tarde completadas así: gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo (la gota cava la piedra no por la fuerza, sino a fuerza de caer).

OVIDIO NASON, Publio. Las Pónticas.

Editorial Gredos. Madrid 2001. Versión en pdf. Pág. 161



454 Viaje del agua. (CS). Gárgola y gota. Archivo DARC

455 Escrito: "Dios mío, cuántos asuntos todavía" (CS). Archivo DARC

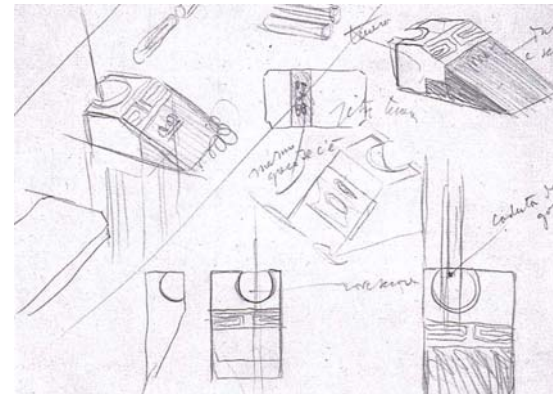
456 Goteo. Cruz, sangre (f.a.)

En el fragmento reconocemos la potencial capacidad del agua para crear forma. Del mismo modo, escuchando al agua, el arquitecto checo Jozse Plečnick, modela algunas de las piezas de agua que ocupan la reestructuración de los jardines y los espacios públicos del Castillo en Praga entre 1920 y 1925. Plečnick crea varios itinerarios gracias a la inserción de elementos del más diverso origen a lo largo de caminos. Estos serán reales o generados por la atracción que dichas piezas, consideradas como polos de energía, ligan el espacio al punto de parecer pertenecer a él. El arquitecto elabora columnas, escaleras, mástiles, barandillas, pero también pilas y sumideros. En los elementos de agua, Plečnick sabe mostrar las características del líquido que aliado al tiempo es capaz de modelar la piedra.

Encontramos así la Fuente del León en el apartamento presidencial. Realizada en granito, parece querer mostrar el poder deformador del agua hinchando la piedra que la contiene. La palabra “semper” escrita en su frontal, bajo la cabeza de león que ofrece el agua, en representación del animal heráldico de dos colas, añade el tiempo como variable.⁵⁴⁶ La piedra se rinde así a su destino ligado al agua. De ella parece nutrir su forma, que sin cesar evoluciona. (fig. 459)

En los *Jardines del Paraíso*, dentro del recinto del Castillo, reposa otra pieza de agua. Una pila circular, realizada en una pieza vaciada de granito, se apoya en dos bloques pétreos rectangulares, mostrando así el peso de la materia. La piedra descansa sobre sus dos apoyos, y lo que es más importante recibe el peso de su contenido líquido que deforma su fondo (fig. 460). El sabio uso de la materia lleva a Plečnick a abombar el fondo de la pila, tan sólo en su vacío central, para mostrar la fuerza del tiempo y la íntima relación que piedra y agua pueden llegar a mantener.

⁵⁴⁶ La palabra “Semper”, en este caso, adquiere doble significado. Por un lado, la comentada relación con el tiempo en su traducción del latín, “siempre”. Por otro, Plečnick “confirma su respeto y admiración por el arquitecto alemán Gotfried Semper, que tanto influyó tanto su pensamiento como su trabajo”, explica Ivan Margolius. PLEČNICK, Jozse. *Church of the Sacred Heart*. Ivan Margolius. Architecture in detail. Phaidon Press Limited. London. 1995.



457 *Goteo*. Estudio (CS). Archivo DARC



458 “La gota cava la piedra” (f.a)

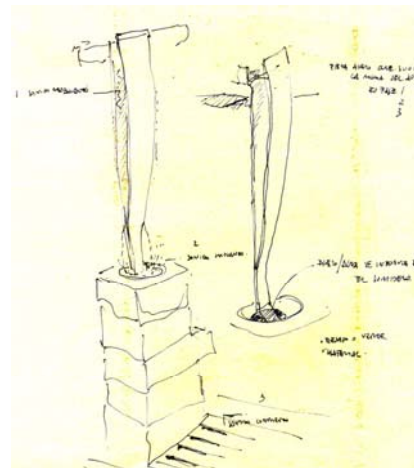
El proyecto de recuperación de los jardines de Santo Domingo de Bonaval, llevado a cabo por el arquitecto portugués Álvaro Siza, y finalizado en 1994, revela la esencia del lugar y su memoria de agua y piedra gracias a la inserción de leves actuaciones que tejen el espacio. Revelando la energía del líquido, Siza propone sucesivos viajes al encuentro de las diversas piezas de agua que lo pueblan. En su continuo brotar, discurrir y huir, para volver a surgir, Siza introduce algunas piezas, las precisas para que el hilo continuo trazado por el agua no desaparezca. Para darles forma, el arquitecto escucha la materia. Junto a un talud pétreo, saludando al visitante en su recorrido, Siza introduce un instrumento sonoro. El agua, proveniente de un escueto canal excavado en la zona superior, debe salvar un fuerte desnivel para seguir su curso. Allí, el arquitecto dibuja el movimiento del agua en su golpear y posterior caída, consciente de que la pieza construida recibirá la misma forma. A modo de “lámina líquida”, realiza dos chapas curvadas que no hacen sino solidificar el movimiento del agua que, atrapado entre ellas, desaparece. Tan sólo su estudiado sonido parece hacerla presente (fig. 461).

También la pila bautismal que Siza realiza en la Iglesia de Santa María de Canaveses encuentra su forma gracias a la observación del agua (fig. 462). Ya en sus primeros croquis, tiene cabida un rincón de misterio gracias al líquido. Ya “suenan” esas primeras impresiones a plumilla en que el agua desliza ceñida a un primer volumen, y es en su cambio de geometría, donde la escuchamos caer sin verla, pues lo hace de espaldas al altar. Siza construye una gran copa de mármol, cuya tensa curvatura debida a la presión del líquido, muestra la forma de su contenido. Una leve “herida” en su zona superior en clara referencia al modo de brotar el agua en el libro del Éxodo,⁵⁴⁷ libera su tensión

⁵⁴⁷ “Yavé dijo a Moisés: “Vete delante del pueblo y lleva contigo a ancianos de Israel; lleva en tu mano el cayado con que heriste el río, y ve, que yo estaré allí delante de tí, en la roca de Horeb. Hiere la roca, y saldrá de ella agua para que beba el pueblo...” Brota el agua en la roca de Horeb. Éxodo (17,3-7). Antiguo Testamento. A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos. Editorial Católica S.A. Madrid. 1968. Pág. 85



459 *Semper*. Fuente. Castillo de Praga. J. Plečnick
460 Jardines del Paraíso. Fuente. Castillo de Praga. J. Plečnick



461 *Lámina líquida*. Álvaro Siza. (d.a.) Santo Domingo de Bonaval. Santiago



462 Pila bautismal. Álvaro Siza Santa María de Canaveses. 1990-1997

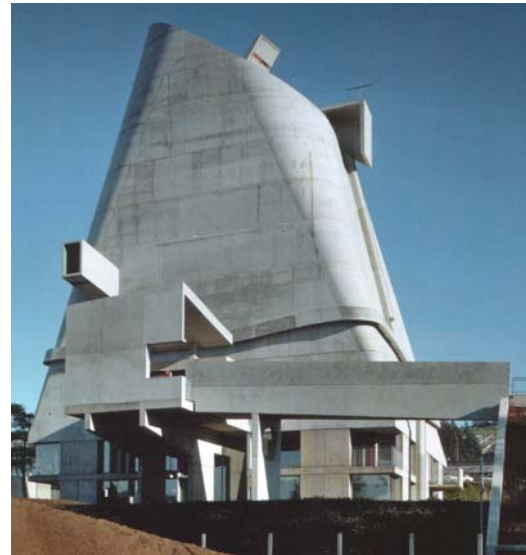
haciéndola manantial continuo, comienzo de vida purificada.
De este modo, la pieza observada desde la nave es pila, pero gracias a su susurro entendemos que es manantial, fuente, gracia ofrecida.⁵⁴⁸
Llega al pavimento de mármol para, sonando, desgastarlo. Su huella húmeda permanece como hendidura en el suelo, mostrando, en la perseverancia del leve chorro, la dilatada duración de un nuevo tiempo.
Como hace Scarpa en el templete familiar, piedra y agua hermanan sus lenguajes para mostrar el símbolo.

La iglesia de Firminy-Vert, proyectada por Le Corbusier en 1962 y recientemente finalizada por su colaborador José Oubriere, pone de manifiesto la relación de la obra humana con los fenómenos de la naturaleza y los valores religiosos.

El arquitecto suizo propuso una gran superficie troncocónica por la que escurriría el agua de lluvia que iría poco a poco transformándola mediante sucesivos lavados. El agua iría recogiénndose en una suerte de gran canalón que recorre el perímetro de la pieza construido como si de un doblez de su superficie se tratase que tiene su final en un chorro que lleva el agua a la tierra junto al umbral de acceso (fig. 463). La luz acompaña al agua en su viaje, y bajo el doblez, una fisura secciona la base del cono. Tres elementos de formas puras, salpican la lámina de hormigón, complementando dicha luz.

El volumen de la iglesia se configura así gracias al viaje de agua y luz, en definitiva del tiempo, por su piel. La lámina será por tanto nube y la iglesia, gracias al agua, conectora de las energías que habitan el cielo con la tierra.

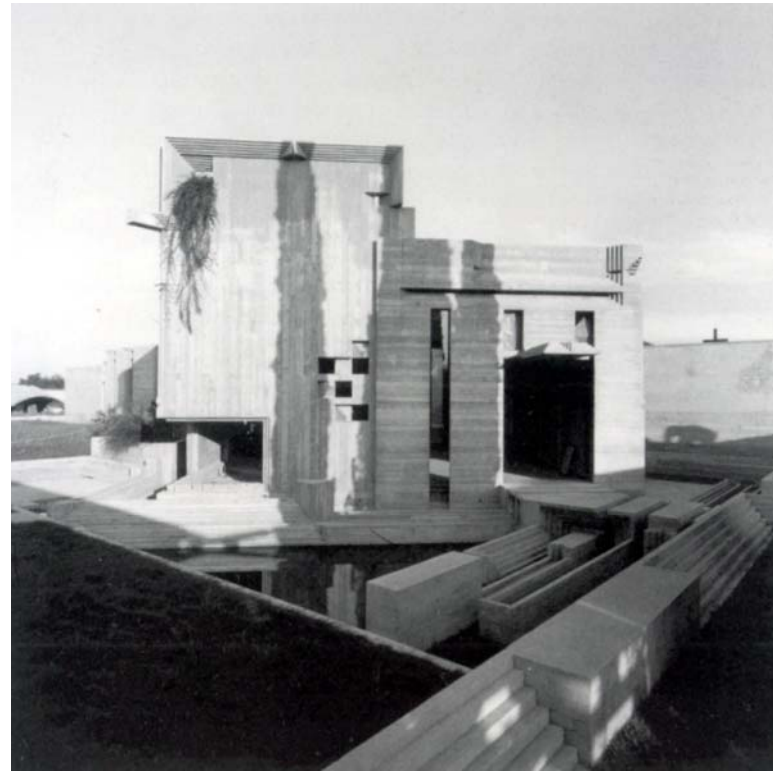
Scarpa, en el espacio Brion, también observa el agua para dibujar su tiempo, que muestra gracias al espacio y las piezas que la contienen o encauzan. Trasladando los atributos del líquido a nuestra emoción vital aparece el símbolo, que establece un nuevo orden.



463 Iglesia en Firminy. Le Corbusier. 1962
(f. Roland Halbe). 2006

⁵⁴⁸ *Al respecto conviene recordar las palabras de San Juan en su encuentro con la samaritana:*
“...pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed, que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna.”
Encuentro con la samaritana. San Juan (4, 14)
A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos.
Editorial Católica S.A. Madrid. 1968. Pág. 1369

Nave. Capilla



464 Capilla. *Nave en construcción*. Desde el jardín de sacerdotes
(f: Giani Berengo Gardin. 1972)

Volviendo sobre nuestros pasos, es posible retomar el camino que conduce a la capilla y la comunica con el arcosolio. Se produce a través de un pórtico cubierto abierto al jardín mediante un ritmo dinámico de huecos verticales a toda la altura, cuyas jambas presentan el característico dentado de 5,5 centímetros que se repite en todo el proyecto siguiendo diversos ritmos, conformando un espesor total de 55 cm. (fig. 465). “Era una vista que gustaba mucho a Scarpa, que hacía notar como las grandes piezas verticales dentadas se podían leer como estereotomías de rascacielos, como demostración de que cuando una arquitectura esta bien proporcionada, tiene escala pero puede ser percibida sin ella”,⁵⁴⁹ explica Pietropoli.

El espacio va gradualmente compactándose hacia la capilla, y el espacio exterior va lentamente cerrándose. El intradós de los primeros huecos nos muestra una leve perforación, junto al pavimento, que facilita la huida del agua (fig. 466). Aún recorreremos el espacio de la lluvia, que al estar cubierto es de nuevo gruta, túnel que nos transforma. Por él se accede al *nartex* en que se encuentra la puerta de la capilla.

Las obras del templo, tuvieron lugar durante el año 1972, una vez realizado el resto de los elementos en hormigón del recinto. Su geometría principal, orientada en su diagonal a norte, se mantendrá fiel al proyecto entregado años antes, sin embargo el entorno, la forma del estanque y el resto de características, evolucionaron considerablemente a lo largo de numerosos dibujos.

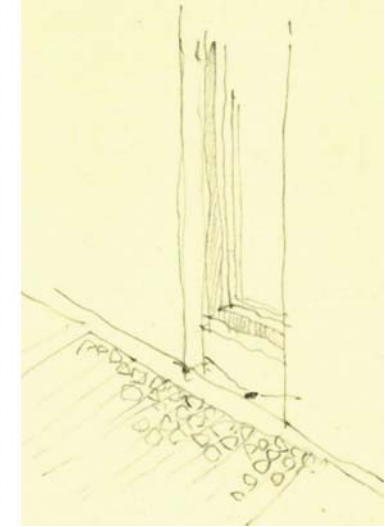
La capilla, si bien sigue siendo una pieza exenta, se ve arropada por una serie de muros que dirigen nuestra mirada y hacen que descubramos los espacios de un modo más pausado y gradual que en el proyecto inicial.

El estanque se redujo sustancialmente, a fin de liberar un espacio destinado a un pequeño y sosegado jardín en que Scarpa ordenó plantar once cipreses.

⁵⁴⁹ SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 11



465 Pórtico previo a la capilla.
(f: Enzo Renai)



466 Huida de agua. (d.a.) 2006
Interior del pórtico



467 Capilla. Desde acceso público
(f: Masaaki Sekiya)

“Cuando el sacerdote vio la maqueta exclamó: “¿Todo esto para una persona?, y ¿Qué ocurre con nosotros pobres curas?”. Le comenté que no había pensado en este problema, ya que creía que en Italia, en el campo se enterraban dentro de las iglesias (...) Así que planté once cipreses de nueve metros y medio de altura junto al agua”,⁵⁵⁰ explica Scarpa.

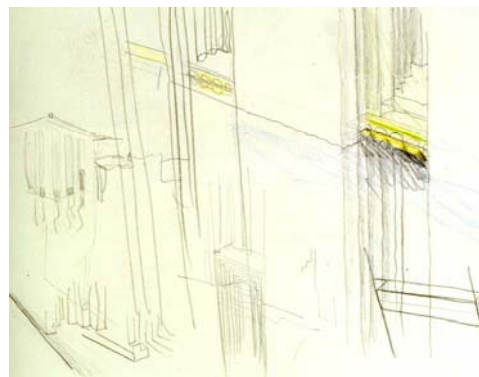
El nuevo cementerio de sacerdotes hizo que la visión de la capilla desde el acceso exterior se retrasase, por lo que su forma no podía llegar a ser contemplada por completo. Para ello sería necesario entrar en ella y a continuación acceder al jardín de los cipreses a través de un camino sobre el agua, convirtiéndose en un lugar de meditación más del conjunto. Naturaleza y agua se usaron de nuevo en un lugar destinado al eterno descanso y la reflexión. El estanque pasaría así, a ser marco de la capilla que mostraría al ritmo y distancia precisos.

Recorriendo el camino desde el acceso exterior, la primera percepción que se obtiene es un rotundo volumen que se asienta en un estanque de agua quieta. Brota por tanto de un reflejo que Scarpa tendrá muy en cuenta (fig. 467). El arquitecto, en los diferentes dibujos previos a su construcción, mostrará el modo como se introduce el hormigón en el agua. La forma de los huecos verticales y sus jambas de *gradini* se diseñarán teniendo en cuenta su complementario reflejo (fig. 468).

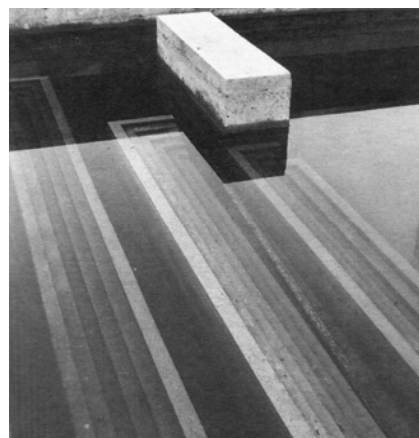
“La vertical acepta de buen grado el reflejo”, nos recordaba Moneo describiendo el Memorial Masieri de Frank Lloyd Wright. Dicha vertical, reflejada, será dibujada insistentemente por Scarpa cómo si de las raíces del edificio se tratasen, de hecho Scarpa no finaliza el edificio en la superficie del agua, deja que penetre en el líquido. Surge así la profundidad, que imbricada al reflejo pasa a ser un material más del proyecto.

El estudio de la profundidad que hace el arquitecto va más allá del reflejo, llegando a construir el espesor de agua. Sumergidos aparecen elementos de hormigón que presentan una geometría similar a aquellos que construyen

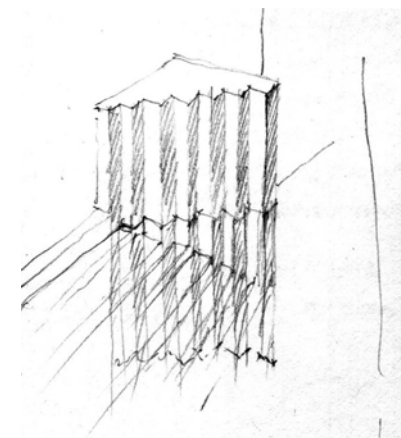
⁵⁵⁰ *Can architecture be poetry? Conferencia de Viena. Noviembre de 1976*
SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 20



468 Encuentro de la capilla con el agua (CS).
Archivo DARC



469 Estanque. Profundidad⁵⁵¹ (f. Enzo Renai)



470 Tejido. *Realidad y reflejo* (d.a.) 2006
Memoriae Causa

⁵⁵¹ Pie de foto. Escrito: “Un motivo del estanque de agua que rodea el templete” (CS).
SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 12

el volumen de la capilla, de modo que en algunos puntos el edificio parece no haber llegado a completarse (fig. 464). La profundidad se puebla mediante diversas piezas que en algunos casos llegan a emerger. De este modo, la vertical construida da paso a la vertical reflejada, y al entrecruzarse esta con las sucesivas horizontales del escalonado relieve sumergido, construye una nueva realidad, única, habitante del agua.

Gracias al líquido, reflejo y profundidad coinciden para crear una imagen quizás más real que aquella que cotidianamente percibimos. El agua pone así de relieve los mundos mostrado y oculto que nos acompañan en nuestro devenir vital (figs.469-473).

En proyectos anteriores de Scarpa, como la Fundación Querini Stampalia, el monumento a la Partisana, o su umbral de agua en el nuevo acceso al IUAV que se encontraba dibujando ese mismo año, el arquitecto hace uso de la profundidad como herramienta proyectual, pero en ningún caso adquiere el simbolismo y la complejidad formal que en este estanque.

En el proyecto para la Galería de Arte de Messina, que realizaría dos años más tarde, recurre a la inundación de una parte del semisótano en que se encontraban unas ruinas. La relación entre lo sumergido y lo emergente habría sido, en caso de haberse construido, similar al agua junto a la capilla Brion.

Ciertas láminas de Josef Albers denominadas *Graphic Tectonic* (fig. 208), muestran la superposición de volúmenes imaginarios creados a partir del reguesado de determinados bordes de geometrías lineales. Su entrecruzado genera una urdimbre que nos hace confundir superficie y volumen. El trabajo elaborado por Albers en el plano, se percibe construido en sus tres dimensiones en el estanque de la capilla. Si el artista alemán sugiere una tercera dimensión, Scarpa propone una cuarta. Gracias al tiempo, el espacio adquiere carácter simbólico.

Estos escalones hacia el agua siguiendo formas geométricas cercanas al laberinto, podrían incluso haber sido influenciadas por los pozos de



471 *Profundidad*
(f. AGP)



472 *Tres mundos.*
Estanque junto a la capilla (f. AGP)

473 *Fusión de realidades* (f. AGP)

aprovisionamiento de agua en diversos lugares de la India, como muestra Vitale Zanchettin.⁵⁵²

Scarpa se sirve de su modulo de 5,5 centímetros para establecer los bordes del volumen. El espacio sumergido, las jambas de los huecos verticales y su remate superior definen así su gradual imbricación con agua, luz y aire respectivamente. La luz, transforma por tanto, gradualmente lo líquido en sólido, y este en aéreo.

Las materias disuelven sus límites del mismo modo que Venecia lo hace con sus *fondamente* al encuentro con el agua de los canales. Una vez más encontramos en su ciudad natal la confluencia de las diversas referencias posibles de la vasta memoria visual del arquitecto. *“Para mí esas zarpas sumergidas en el agua, su dibujo, no han tenido jamás otro sentido más que el de una planta urbana, no necesariamente Venecia. Son todas las ciudades, el ser ciudad lo que surge del agua, lo que equivale a la vida, lo que equivale a un estado de la historia biológica y, por lo tanto, cultural de la humanidad en la tierra. Una ciudad visible e invisible, oculta y revelada”*,⁵⁵³ afirma Giuseppe Mazzariol.

El agua que rodea la capilla constituye un elemento esencial del espacio ya que en su reflejo confluyen las realidades exterior y sumergida. Su geometría de hormigón bajo el agua supuso un gran esfuerzo de ejecución, dado el cuidado con que se llevó a cabo. Eugenio Bozzetto, relata la sorpresa e incluso enfado

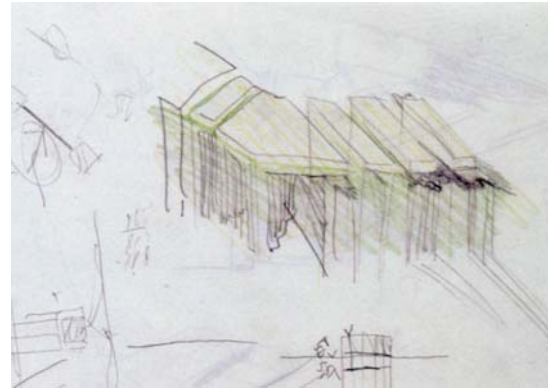
⁵⁵² “En un folio correspondiente a la primera fase de elaboración de la arquitectura de la capilla, existen diversas anotaciones que testimonian su interés por la investigación de la India. En particular, se indica el libro de Roderik Cameron, “*Shadows from India*”, y un número de la revista “*Camera*” de 1966.

El libro de Cameron contiene una vasta recopilación de imágenes que podrían haber inspirado al arquitecto, pero concretamente, la imagen más elocuente resulta ser la de una escalinata para provisión hídrica cerca de Bundi”

ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*.

Marsilio Editori. Venezia. 2005. Pág. 40

⁵⁵³ *La vida de Carlo Scarpa*. Giuseppe Mazzariol y Giuseppe Barbieri. SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984. Pág. 21.



474 Paso sobre el agua. (CS)
Archivo DARC



475 Apoyos sobre el agua (d.a.) 2006



476 Mundo sumergido (f:AGP)

que le supuso conocer la noticia de que aquellas formas permanecerían bajo el agua. “Una vez inundado comprobé que aquello era diferente, y el professore tenía razón”,⁵⁵⁴ apunta.

Para comprender con claridad el significado del agua, debemos rodear el volumen de la capilla, observar detenidamente el modo de encontrarse de sólido y líquido en su perímetro. Hallamos un lugar para su contemplación. Se trata del pequeño jardín adyacente, nombrado como cementerio de sacerdotes y tratado a modo de *hortus conclusus*. Delimitado por el muro de hormigón, dirigimos nuestra vista hacia la capilla, su lámina de agua, y la relación que establece con el templete de familiares y el arcosolio. Hemos preferido rodear la capilla y no descubrir su interior, desde el que habríamos accedido a través de un paso sobre el agua realizado gracias a la emersión de algunas partes de la geometría sumergida.

Situados del lado de los muertos, contemplamos el paso sobre el agua como un último viaje a realizar desde la capilla, se trata de una suerte de “puente”⁵⁵⁵ que simboliza la transición entre los dos planos de la realidad (figs. 474-476). El agua, poblada de ninfeas y peces es portadora de vida. Una vida renovada que de ellas brota.

En diversos bocetos, Scarpa dibuja el modo de cruzar sobre el agua. Las piezas sólidas emergen desde lo profundo para ayudarnos a caminar sobre ella, su ritmo será el de un pausado paso por pieza, como si del camino de piedras en un jardín oriental se tratase (fig. 477). Lo fraccionado sucede así a lo compacto facilitando su imbricación al agua.

⁵⁵⁴ Entrevista a Eugenio Bozzetto.

MEMORIAE CAUSA. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Culturale Benetton. Treviso. 2007.

⁵⁵⁵ Puente: “...el paso del puente es la transición de un estado a otro, en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la “otra orilla”, por definición, es la muerte”

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid 2005. Pág. 379

El arquitecto prima la vertical sobre el resto de líneas. En ausencia de horizontales, entendemos que el dibujo propone el paso a través de un “reflejo seccionado”. Realidad reflejada y profundidad llegarían así a fundirse.

En su libro *Memoriae Causa*, Scarpa da gran importancia a la capilla y su relación con el agua, mostrando en varias ocasiones su zona superior, y presta mucha atención al mundo sumergido que la rodea. Como pie de la foto número 7 escribe el *professore*: “La prora del tempietto situato a quinconce”.⁵⁵⁶ Los mismos cuarenta y cinco grados que había utilizado en la casa Veritti o en los estanques de la exposición del 61 en Turín.

La utilización de la palabra “proa” nos hace entender que el edificio realmente simboliza una nave.

Ya Ruskin, hablando sobre la Iglesia de la Isla de Torcello llamaba la atención sobre dicho símbolo. “...en el espíritu de los primeros cristianos, la propia iglesia quedaba simbolizada a menudo mediante la imagen de un barco, de modo que el obispo era su timonel”,⁵⁵⁷ relata.

Al igual que una nave, la capilla presenta dos zonas, una sumergida y otra sobre el nivel del agua o línea de flotación, indisolubles y complementarias. La esquina del edificio o proa, orientada hacia el Monte Grappa, al norte, “intenta romper el mundo del frío, la insensibilidad y la muerte”,⁵⁵⁸ afirma Pietropoli. En la parte superior, allí donde se dobla la línea de cornisa para mostrar lo que en principio parece una gárgola, Scarpa había previsto colocar la figura articulada de un ángel portando el letrero *Ufficium sepulchri*. La capilla sería definitivamente nave, y aquella figura su mascarón de proa (figs. 478 y 479).

⁵⁵⁶ Foto n° 7 La prora del templete situado a cuarenta y cinco grados

SCARPA, Carlo. *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978*. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007. Pág. 9

⁵⁵⁷ RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000. Pág. 96

⁵⁵⁸ *Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa*. Guido Pietropoli.

SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 71

La única pieza que no presenta ningún elemento visible que permita huir al agua de lluvia es precisamente la capilla. El agua que se cuela entre las piezas de hormigón de la cubierta plana desaparece a continuación por unos canalones embudidos en el grueso cerramiento.⁵⁵⁹ Comprobamos así, que, del mismo modo que un barco, la capilla, hermética al agua, navega.

En el lado opuesto de la capilla, junto al ábside o proa, el agua sigue rodeando el volumen. Los bordes del estanque emergen siguiendo una forma triangular de hormigón que se eleva 55 centímetros desde el nivel de agua, para realizar un recipiente que contiene una planta. Aquél será el lugar elegido para la retama, a la que ya el poeta romántico Giacomo Leopardi había cantado en su poema “*la ginestra*”,⁵⁶⁰ la belleza humilde de la retama que crece sobre las ruinas de las construcciones del hombre ocasionadas por el Vesubio. La “flor del desierto”, símbolo del coraje y rebelión contra las adversidades, muestra el camino del esfuerzo. Quizás por ello es estandarte y compañera de viaje de la nave, surcando las aguas habitadas por carpas, pez que puede salvar las corrientes adversas.

Estudiando el interior de la capilla, observamos que también se encuentra relacionado con el agua, gracias a la sutileza como Scarpa trata el pavimento y sus aperturas hacia el estanque y su luz. Retornando sobre nuestros pasos y llegando al *nartex*, habremos de traspasar la aparente ligereza textil de una puerta pivotante construida en cemento blanco y hierro siguiendo la clara influencia de los *fusuma* utilizados en le Japón. Tras ella, y antes de cruzar un gran portal con forma de “Ω”, símbolo temporal del espacio que ya se percibe, encontramos una pequeña pila de agua bendita junto al primero de los cortes verticales, asegurando así su iluminación natural. Realizada en mármol blanco, se trata de una misteriosa caja con la forma de un cilindro afacetado que custodia el agua. Presenta una perforación con la forma de un doble círculo de bordes suavemente curvos, como desgastados, y una incisión semicircular que



477 Tobiishi. Villa Katsura



478 Capilla. Proa (f.AGP)



479 Estudio de figura articulada en proa
Archivo DARC. (CS)

⁵⁵⁹ *Testimonio de Eugenio Bozzetto. Mayo de 2007*

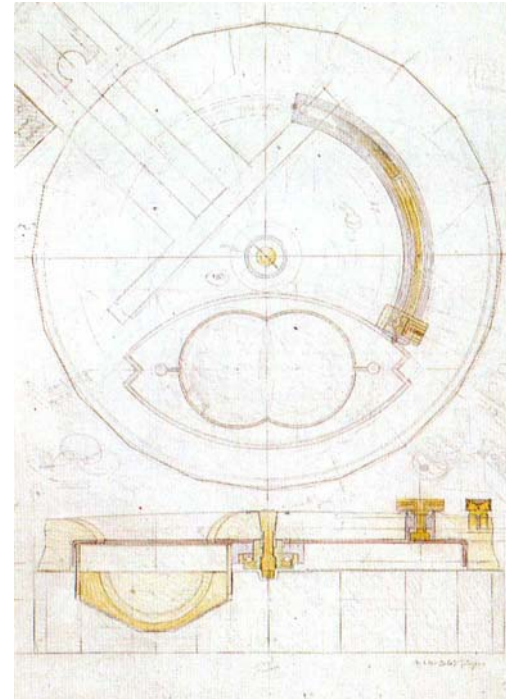
⁵⁶⁰ *Canti. XXXIV "La ginestra o il fiore del deserto." 1836.*
LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Ed. Hoepli. Milan, 1911.

sirve de guía al tirador que permite mover una lámina de latón que hace visible el agua. El líquido, contenido en la sección de dos esferas intersecadas, forma que ya había utilizado Scarpa en la tumba Lazzari en Quero, muestra la luz capturada por el brillo del metal. El plano de latón, perforado también según una *vesica piscis*, muestra gradualmente el agua enmarcada. Agua y luz son así “des-cubiertas” para mostrarnos el misterio de la purificación (figs. 464 y 465). Si sorprende la intensidad con que Scarpa realiza el detalle, lo verdaderamente emocionante es como lo liga al espacio. La pequeña pila es un objeto exquisito, pero también plantea un modo de posicionarnos en el lugar.

Su forma y el hecho de contener agua, lo relaciona con otras piezas de agua del complejo Brion, como los cilindros afacetados de hormigón donde brota el agua junto al arcosolio o el resto de aros intersecados en el recorrido del espacio, algunos de ellos no realizados, y proyectados también como recipientes del líquido vital. El encuentro de las almas de los cónyuges se une aquí más que nunca al agua como símbolo sagrado y purificador.

Traspasada la “Ω”, accedemos al lugar usado como *officium defuncti*.

La elección de la diagonal como eje de la capilla ofrece al espacio una dimensión monumental, al tiempo que lo focaliza hacia el ábside en esquina.



480 Pila de agua bendita (CS)
Archivo DARC



481 Vesica Piscis. Agua (f.a.)

Los paramentos verticales se rasgan en toda su altura y sus gruesas jambas de 55 cm. se abocinan mediante el denteado utilizado en el resto de la obra, facilitando a la luz su pautado. Los vidrios esconden su carpintería, haciendo del hueco un recorte en el hormigón. Scarpa, como ya había realizado en la Gipsoteca Canoviana, recorta los planos de cerramiento para introducir el exterior. Si en aquel caso capturaba el plano del cielo, en este lo hará con el agua, e introducirá la luz en ella rebotada.

Tras su altar, se realizó una apertura que rompe la esquina haciendo ingrávida la masa geométrica de la capilla. Dos hojas pivotantes de piedra y bronce la cierran a modo de compuertas que dejan pasar la luz rebotada en la superficie del agua al tiempo que nos muestran el reflejo del agua en el exterior (figs. 482 y 483). El aire vibra, la luz dibuja motas de luz en las paredes y el estucado techo. Las compuertas se adueñan, recordando una vez más la atmósfera veneciana, de los reflejos naturales producidos por el agua que colmata los “inundados cimientos” del estanque. Se trata por tanto de una puerta de agua construida para la luz, en estrecha relación con aquellos abatidores⁵⁶¹ pétreos que graduaban el paso de la luz en la *Basilica de Santa María Assunta* en la isla de Torcello (fig. 484).

Es el mismo modo de introducir la luz horizontal que se produce en el Patio de Comares de la Alhambra, donde la luz rebota en su lámina de agua y se multiplica en un sinfín de motas de luz en las yeserías que cubren sus paredes y techos, que parecen así moverse.

Le Corbusier, en la Iglesia de su proyecto para el Hospital de Venecia también utiliza el agua de la laguna como elemento transformador del espacio (fig. 485). El modo como sólido y líquido se encuentran crea una serie de impresiones espaciales impredecibles. Las paredes perimetrales, de hormigón armado visto,

⁵⁶¹ Abatidor: Voz que alude al gesto del tablero que cae sobre la luz reduciendo su intensidad.

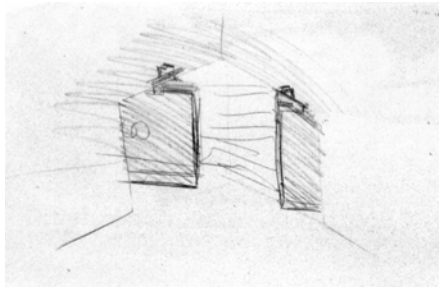
PARICIO, Ignacio. Vocabulario de arquitectura y construcción.

Bisagra. Barcelona. 1999. Pág. 10



482 Puertas de agua. (f:AGP)

483 Estudio apertura (CS). Archivo DARC



484 Basilica de Santa María Assunta. Torcello. Abatidores de piedra

485 Iglesia. Hospital de Venecia. 1966 Le Corbusier.

no llegan a tocar el agua, sosteniéndose mediante pilotes que se sumergen en la laguna. Permiten así al agua penetrar en el espacio de la iglesia, hasta encontrar fuente de luz y sonido. El perímetro de hormigón aparece tras él a modo de pantalla vibrante gracias a la luz rebotada. El techo de la iglesia se modela para permitir puntualmente que la luz acentúe determinados espacios.

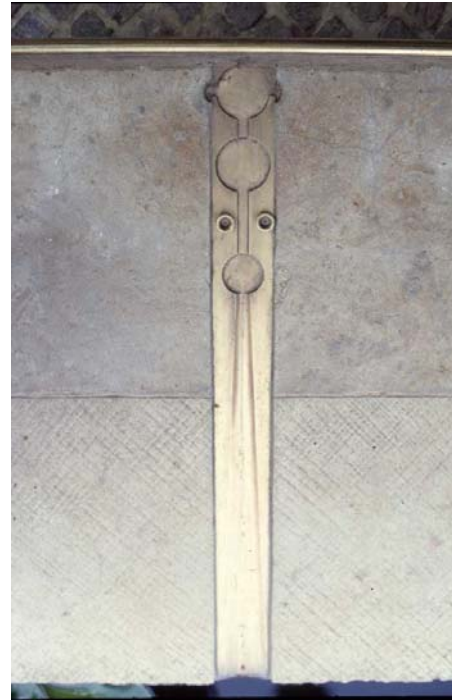
La capilla Brion también perfora su techo que mediante un lucernario piramidal permite a la luz resbalar hacia el altar. El resto se estuca en color oscuro siguiendo la geometría diagonal marcada por el ábside, para reflejar la luz horizontal. El suelo, realizado de igual modo que el exterior, a base de la plataforma prevista para el encuentro de los fieles. Un muro de 1.83 m de altura, da forma al horizonte visual desde el interior y oculta el agua como pequeñas piezas de piedra, no llega a tocar los paramentos verticales, haciendo de la junta, vacío, hendidura.

Scarpa, si bien de un modo más leve, reproduce el canal perimetral realizado en la Fundación Querini Stampalia para facilitar la entrada al *acqua alta*.

Dicha hendidura-canal, tan sólo desaparece allí donde se encuentra la puerta de acceso al paso sobre el agua que nos lleva hacia el cementerio de sacerdotes y en la zona elevada de la *proa-altar*. Al espacio exterior rodeado por agua le corresponde un canal en su interior, un perímetro para “achicar agua”.

Precisamente en el umbral de salida hacia el agua, sin necesidad de abrir las puertas, encontramos una pieza que relaciona exterior e interior mediante el líquido. Se trata de un elemento de *münzmetall* a modo de alargada gárgola encastrada en el pavimento, que facilita la huida del agua hacia el estanque (figs. 486 y 487). El espacio del umbral, ampliamente tratado por el *professore* en diferentes proyectos, vuelve aquí a mostrar un recorrido, el agua en este caso es su guía.

Para observar su dimensión completa debemos empujar levemente dos puertas de cemento pulido y metal, de nuevo un *fusuma*. Scarpa buscó su posición a caballo entre exterior e interior, y la encajó en las dos piezas que conforman el umbral. La interior, de piedra, se apoya en un borde algo más elevado, y la



486 Umbral. Agua. Materiales (f. AGP)



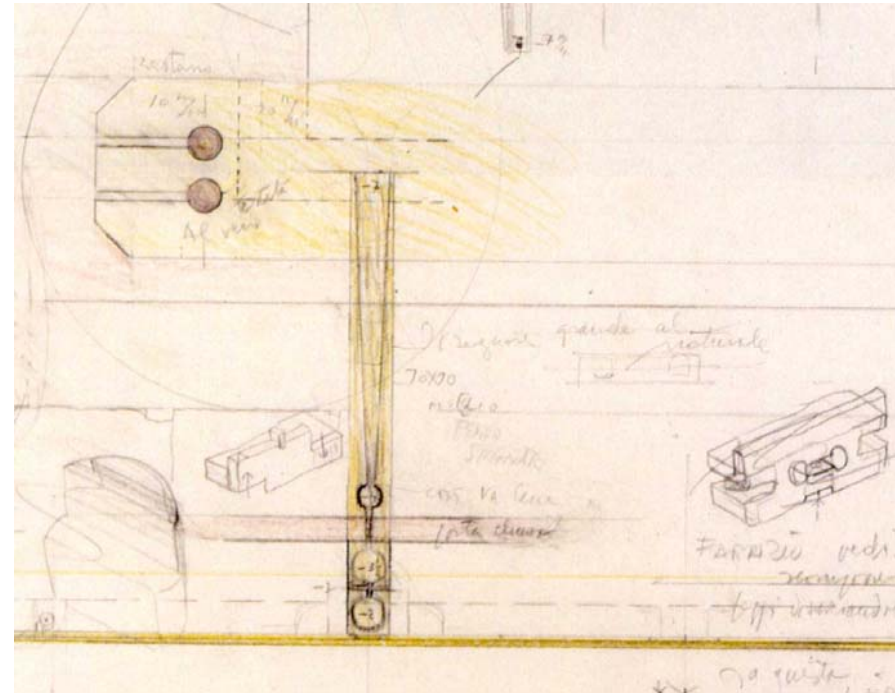
487 Umbral. Recorrido de agua

exterior de hormigón se encaja enrasada con ella. El espacio interno es por tanto, también territorio del agua.

Scarpa realizará diversos dibujos hasta dar con su forma final, en que dos círculos en el interior, de nuevo una dualidad de contenedores del líquido, se pasan el agua, para a continuación cruzar bajo la puerta. El tercero y menor, ya en el exterior, la dejará desembocar gracias a la prolongada inclinación y apertura creciente de su canal, en el primer intersticio entre las huellas de hormigón que

forman el paso sobre el agua. Scarpa, en uno de sus dibujos, acota con precisión los milímetros que definen su desnivel: -2.5, -3.5, -4.5 y finalmente -7 mm., y anota al margen: "*Pieza para descargar el agua del peldaño de la puerta de los "cipreses"*" (fig. 488).

Aun seco, dicho elemento muestra en su forma un leve recorrido de agua, una suerte de ritual, quizás una libación que debamos ofrendar.



488 Estudio de la gárgola-canal (CS). Archivo DARC

La última de las piezas, quizás la más enigmática, realizada en el espacio Brion, data de 1972. Se trata del pabellón de meditación que Scarpa proyectó en el estanque al sur del recinto. Se construyó una vez quedaron concluidos el estanque, su perímetro y la plataforma que la soporta (fig. 490).

Los primeros bocetos en que encontramos una pieza de características similares, pertenecen a la primera fase del proyecto, cuando el arquitecto dibujaba, en el lugar que finalmente ocupó el arcosolio, un elemento apoyado sobre el agua que parecía contener las sepulturas de los Brion.

Son realmente difíciles de saber las influencias que finalmente inspiraron esta arquitectura, si bien el propio Scarpa la declaró importada de la arquitectura japonesa, quizás del Kinkaku-ji y su lago⁵⁶² (figs. 138 y 139). No obstante, la idea de una pieza flotando en medio del agua con fines contemplativos o de recreo tiene una larga tradición tanto en la cultura occidental mediterránea como islámica, de la que Scarpa también era gran conocedor. Lo sorprendente es, en cualquier caso, el modo como el arquitecto la lleva a cabo y la gran cantidad de influencias y pensamientos que destila su elaboración.

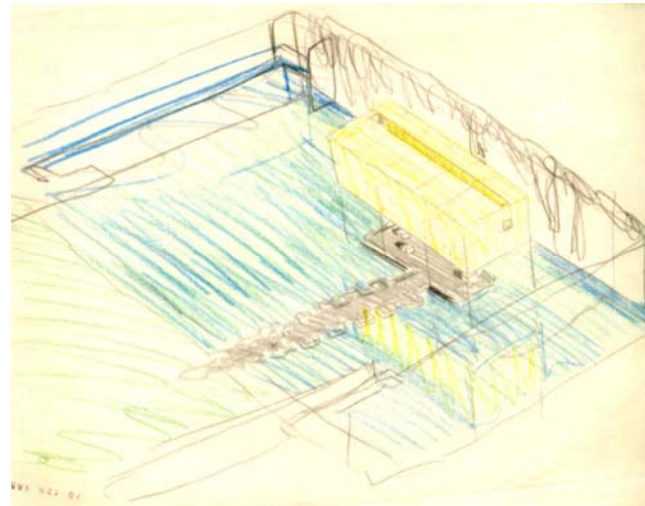
En el proyecto entregado al *Comune* hacía tres años, Scarpa esbozó el acceso al pabellón a través del estanque, directamente desde el *arcosolio* (fig. 491). Más adelante propuso un recorrido a través del brazo sur de los *propileos*.

Durante un tiempo, ambas posibilidades llegaron a coexistir en los bocetos del arquitecto, si bien finalmente optó por la segunda, aquella que proponía un encuentro misterioso con el agua y el pabellón, y facilitaba la creación de un recorrido gradual, en contra de lo directo del acceso desde el prado.

Cerca de trescientos dibujos atestiguan el laborioso trabajo del arquitecto, tanto en relación con el estanque, como con el pabellón que alberga. Diversos



490 Estanque vacío. (f. Giani Berengo Gardin)



491 Pabellón. Primeros estudios. (CS) Archivo DARC.

⁵⁶² Pabellón de Oro. Construido originalmente en 1397 como villa de retiro junto a un lago. Fue fotografiado por Scarpa en su viaje a Japón en 1969. PIERCONTI, J.K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*. Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia. Dipartimento di Storia dell'Architettura. Pág. 71

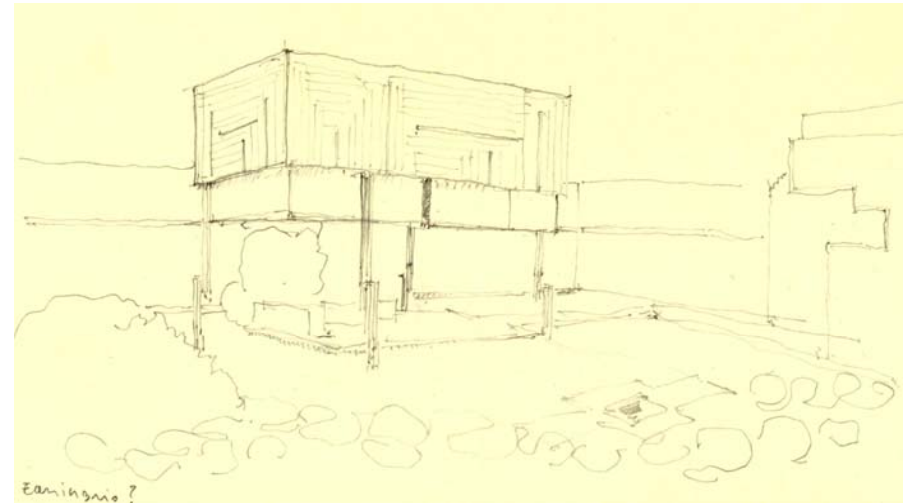
elementos proyectados no llegaron a construirse. Algunos bocetos fueron realizados apenas días antes de partir hacia Japón en 1978.

Desde el arcosolio, la vista hacia el sur prolongaba el plano del prado en un estanque poblado de plantas acuáticas. Recogido por un perímetro de hormigón de mayor altura que el resto, aparece un pabellón de madera sobre una plataforma flotante, como si de una arquitectura temporal se tratase, ligero, misterioso, que invitaba a ser descubierto (fig. 492). Para ello se hace necesario retomar el camino donde lo dejamos. En los *propileos*, junto a los dos anillos intersecados, se hace angosto el pasaje. Nos acompaña el sonido sordo de nuestros pasos sobre las planchas de hormigón bajo las que duerme el agua hacia donde convergen unas franjas metálicas en el pavimento, una puerta de vidrio.

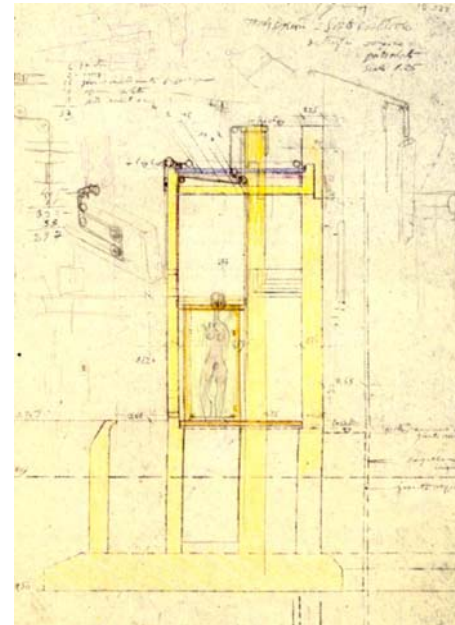
El camino a través de los *propileos* hacia el agua se estrecha. Ochenta y ocho centímetros, dieciséis módulos, por los que tan sólo una persona puede continuar. El túnel invita a descubrir la luz tras una puerta de vidrio. “Aquí, hay una atmósfera privada, un pabellón pequeño en un estanque: “*Une pavillon pour la meditation*”,⁵⁶³ explicaba Scarpa, señalando el lugar ocupado por el pabellón, durante la conferencia de Viena.

Estamos ante el espacio de mayor intimidad del memorial, y desde su acceso sentimos una escala y un tiempo nuevos. La puerta de vidrio es transparente, a la altura humana. Gracias a las gotas secas en su superficie averiguamos su modo de abrirse (fig. 493). Debemos hacerla descender, para lo que tendremos que apoyar todo nuestro cuerpo sobre ella. La puerta hiende el agua y sus engranajes chirrían.

Una vez traspasada, mojada, la puerta volviendo a subir saluda nuestro atrevimiento goteando. Nos muestra el espesor de agua que existe bajo nuestros



492 *Equilibrios*. Pabellón. (d.a.) 2006



493 Puerta de agua. Estudio. (CS)
Fragmento. Archivo DARC

⁵⁶³ *Can architecture be poetry? Conferencia de Viena. Noviembre de 1976*
SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 18

pies y parece sumergirnos. La puerta es una “sección” del líquido que nos comunica el paso a un espacio diferente, renovado, otra vida, o quizás nuestro profundo interior (fig. 494). La relación entre puerta y cuerpo humano es clara, su proporción, peso, y modo de abrirse podrían relacionarse con el pasaje de la Divina Comedia en que Virgilio no consigue traspasar las puertas del infierno.⁵⁶⁴ “*Scarpa, a veces, mirando el agua correr durante unos minutos, afirmaba que sentía renovar su pensamiento*”,⁵⁶⁵ explica Pietropoli.

A partir de ese momento, no pisamos tierra firme sino un camino que flota. Cada pieza coincide con cada uno de nuestros pasos y el espacio va gradualmente disolviéndose al preciso ritmo del hombre en su avanzar. Va siendo de agua.

Si junto a la capilla el modo de caminar sobre el agua era gracias a la emergencia del sólido mundo sumergido, aquí el camino parece flotar. Para ello, Scarpa esconde el soporte de las piezas, cuyo borde inferior coincide con el nivel del agua.

El muro a nuestra izquierda se recorta en explosión luminosa, de un modo similar a como lo hacía al lado opuesto del túnel, mediante un borde ribeteado con teselas de color. A nuestro frente, una franja de teselas de mosaico blanco, oro, plata y amarillo, captura con su brillo nuestra visión. Situada de nuevo a la altura de nuestra vista, escala el muro, y el espacio se proporciona a la medida del hombre (fig. 495).

Según avanzamos, la superficie de agua a nuestro alrededor aumenta, y, desapareciendo bajo el muro del fondo, niega su límite. El muro parece izarse, como si de una pieza de museo se tratase, Scarpa trata el fondo a modo de telón sobre el que contrastar la figura de la pieza.

⁵⁶⁴ *Infierno. Canto VIII*

“(…)Cerráronle las puertas los demonios
en la cara a mi guía, y quedó afuera, (...)
puerta (...) que sigue sin cerrojos todavía”

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Editorial Planeta. Barcelona. 1990. Pág. 44

⁵⁶⁵ *Testimonio obtenido en conversación con Guido Pietropoli. Rovigo. Junio de 2004.*



477 “Sumergidos”(f.a.)



478 Pasos sobre el agua (f: AGP)

Unos pasos más adelante, giramos a la izquierda, y, “*rectificando nuestro recorrido hacia el lado del corazón*”,⁵⁶⁶ según nos explica Pietropoli, llegamos al pabellón. Su plataforma se encuentra separada levemente del camino, mediante una “*junta de agua*”, por lo que debemos alargar nuestro paso para alcanzarla (figs. 496 y 497). Su separación, por la que percibimos el líquido, confirma la diferencia de un final de recorrido, una llegada. El agua hasta entonces lateral, es ya perimetral. Por tanto, el pabellón no es otra cosa que isla, lugar de recogimiento.

En varios estudios, Scarpa mostrará la intención leve y flotante de este lugar destinado a la reflexión. Una estructura central, sumergida e invisible a nuestros ojos debido a su inclinación, soportará el suelo, haciendo que parezcamos estar sobre una quieta balsa (fig. 498).

Un volumen ligero de tableros de madera de abeto, de un tono plateado gracias a la exposición de los rayos solares, parece sostenerse sin esfuerzo sobre unos pilares quebrados, que parecen surgir del agua, situados en planta según la geometría de un vórtice.

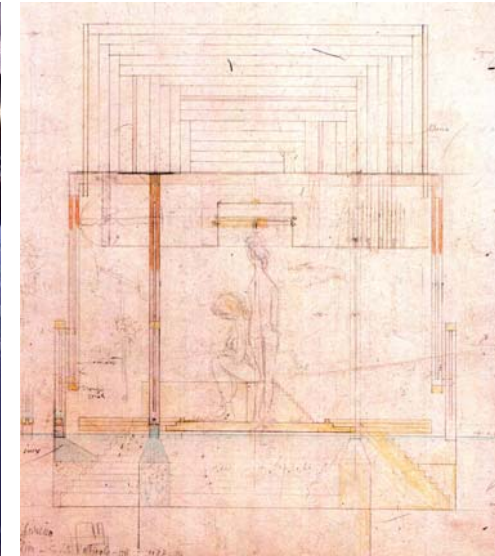
Su quiebro parece querer emular las formas que la refracción del agua genera, abundando así en la proximidad de los mundos aéreo y acuático, quizás también entre la vida terrenal y el más allá (fig. 499). Scarpa estudió detenidamente la solución del apoyo de los pilares. En sus primeros dibujos encontramos pilares rectos y estructuras más estáticas en que lo soportado era tan sólo una pieza (fig. 491).

En bocetos sucesivos, el elemento de cubrición comienza a dividirse y los soportes comienzan a partirse o doblarse, tal como muestran sus dibujos en que el elemento primordial es el reflejo, debían partir del agua y ocultar su apoyo inferior de hormigón. Nada más “*brotar*” del agua, el pilar divide en cuatro su sección, permitiendo al aire que ocupe su alma. Muy pronto, de un modo

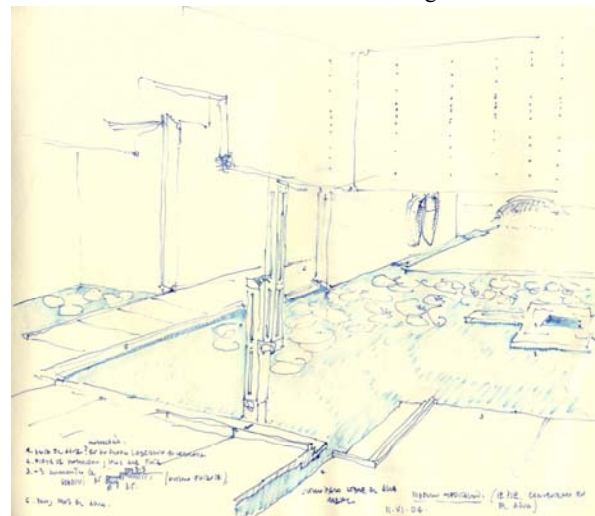
⁵⁶⁶ Interpretación de Guido Pietropoli que relaciona con el acróstico alquímico VITRIOL (“*Visita Interiora Terras Rectificatur Invenies Occultum Lapidum*”). *Visita el interior de nuestra tierra, que rectificando encontrarás la piedra oculta*). El giro sería así la “*interpretación recta*” o “*rectificación*” del camino emprendido. Testimonio obtenido en septiembre de 2007.



496 Pasos. Juntas (f:AGP)



498 Escala humana. Estudio del pabellón. (CS) Fragmento. Archivo DARC



497 Junta. Vacío, agua (d.a.) 2004

similar a como lo hace un rayo de luz en el agua, su sección refractará en el aire. La vertical se “dobla”. Los pilares semejan así ser los remos de una balsa que, permaneciendo anclada, esta lista para navegar (figs. 500-502).

Scarpa, en la refracción, encuentra de nuevo la junta, que resuelve con una limpieza exquisita y que tanto nos recuerda a aquellas cañas de bambú que “acordando” su unión, parecían despertar la curiosidad del arquitecto (fig. 503). El arquitecto busca así la disolución de la forma en aire y agua, para conseguir el efecto de máxima ligereza posible. El mundo sobre el agua surge así como reflejo del sumergido. Scarpa nos hace sentir la metáfora de la fusión de los dos mundos.

Hablar de la levedad de las estructuras verticales hace que nos detengamos brevemente en la obra de Mies.

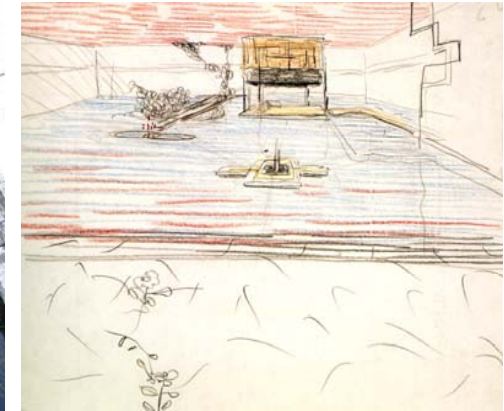
“El Pabellón de Barcelona, no está hecho con piedra, cristal estuco y hierro, sino con reflejos...”,⁵⁶⁷ afirma Josep Quetglas. “Mies escoge sus materiales por su capacidad de reflejar, con lo que los materiales del pabellón no son sólo los cuatro habitualmente considerados, sino también uno quinto, quizás el más importante, porque contribuye a movilizar la circulación de los reflejos: el agua”, prosigue. En efecto, el leve rizado de la superficie de agua, hace que los reflejos se multipliquen e invadan el espacio haciendo vibrar paredes, techos y pilares. Estos últimos, contruidos mediante la unión de cuatro perfiles en forma de “T”, se revisten de acero cromado, y con ello se hacen “invisibles”, son espejo vibrante del entorno (fig. 504).

También el ingrávulo modo de construir la casa Farnsworth (1950) reflejada en un pequeño lago del río Fox, Plano, Illinois, acerca Mies a Scarpa (fig. 505). Allí, los planos flotan gracias a la colocación exterior de los pilares y a su posición liberando la esquina. Lo horizontal aparece encajado, nunca apoyado.

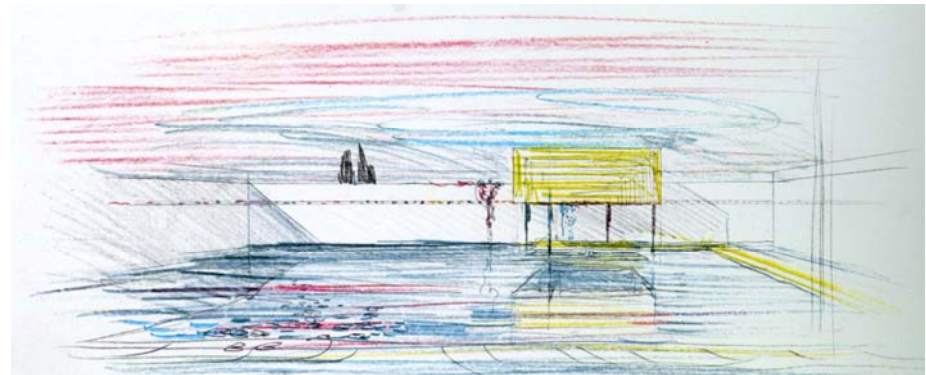
⁵⁶⁷ QUETGLAS, Josep. *Imágenes del Pabellón de Alemania*.
Section B. Montreal. 1991. Pág. 65



499 Difracción sumergida. (f.a.)



500 Pabellón y estanque. Segundo Estudio. (CS)
Archivo DARC



501 Pabellón y estanque. Tercer estudio. (CS). Archivo DARC

“En Mies es intolerable la fusión entre un plano vertical y el borde de un plano horizontal”,⁵⁶⁸ explica Quetglas. Mies independiza ambos elementos para proponer un nuevo equilibrio.

Scarpa ya había ensayado en varias ocasiones levedad e ingravidez para hacer flotar una cubierta.

Para la XXXI Bienal de Venecia de 1952 había realizado el quiosco de entrada. Su cubierta, de ligera, era más bien una hoja en el aire (fig. 506). Tres pilares de metal y madera, de geometría independiente a la hoja, parecen pasar de largo por su canto creando así un nuevo equilibrio.

Aquel mismo año, como hemos estudiado, realizó la cubrición de un patio interior del pabellón de Italia. Allí, la gruesa cubierta de formas curvas escondía su apoyo que finalmente descubrimos que se producía gracias a unas pequeñas esferas.

El contraste entre lo portante y lo portado son por tanto una de las claves para liberar de gravedad sus cubiertas.

•

El ingrávulo volumen del pabellón de meditación se construye también mediante el desencaje de dos piezas. Una inferior, lacada en verde, ritmada mediante clavos de cobre, desciende hasta la altura precisa para ocultar nuestra visión en posición erguida, y otra chapada al exterior mediante tablas de abeto que parecen haberse desprendido del encofrado del sólido perímetro de hormigón, se sitúa sobre ella abrigándola.

La escasa durabilidad de estas, hizo que toda la estructura de madera fuese totalmente reconstruida. La obra corrió a cargo de Afra y Tobia Scarpa. Se utilizaron materiales similares aunque de mayor durabilidad.⁵⁶⁹

No obstante, el aspecto original plateado de la madera, cercano al hormigón que construye las piezas del recinto, quizás buscando capturar la luz de luna,



502 Junta difractada. (f: AGP)



503 “Viendo con las manos”. Junta. Vacío
Fragmento de fotografía: Festival del Crisantemo.
Japón 1978

⁵⁶⁸ Op. Cit. Pág. 76

⁵⁶⁹ Testimonio obtenido en conversación con Guido Pietropoli. Octubre de 2006

desapareció en favor de otro más oscuro, similar al del portón de acceso a la villa *Il Palazzetto*, que Scarpa ya había realizado en la localidad próxima de Monselice, y que como hemos visto fue un auténtico banco de pruebas de materiales y soluciones que el arquitecto estaba investigando.

En diversos bocetos previos, se representa tan sólo la zona superior de tablas, que va poco a poco encontrando su proporción. El dibujo de su revestimiento, se realiza siguiendo un dibujo que asemeja perspectivas ilusorias, similares a los dibujos de Klee en que representaba la ciudad acuática de Beride (fig. 507), o aquellas puertas de profundas jambas. Finalmente, da forma al plano mediante líneas engarzadas, generando una vibración pautaada por varias piezas metálicas y subrayada por la colocación de los clavos (fig. 508).

Quizás, pensando de nuevo en la vibración de un reflejo, Scarpa paralizó su movimiento en lo reflejado, y, de un modo similar a las puertas de agua de la Querini Stampalia, la vibración generada en el agua toma forma en lo sólido (fig. 509).

Como explicábamos, un segundo plano parece descolgar del anterior. La franja de 77 centímetros, catorce de los módulos utilizados por Scarpa, oculta nuestra vista en posición erguida, permitiéndonos solamente ver aquello que se encuentra en bajo, en nuestro entorno próximo, el agua y el borde de la balsa-isla.

Tan sólo dos puntos rompen el borde inferior del velo. El primero, en el plano de llegada, de forma rectangular, nos permite atravesarlo. Una vez dentro, nuestra vista busca un doble círculo a modo de mirilla situada en su plano norte (fig. 510). La vista enmarcada corresponde exclusivamente al arcosolio y las sepulturas de los Brion, que de este modo recuperan su posición ordenadora del espacio. Se trata por tanto de una suerte de “*casco miope*”,⁵⁷⁰ apunta Pietropoli. Scarpa de nuevo nos enseña a *Ver*, pensar con la mirada.

⁵⁷⁰ *Viaggio nell'altra città. Un percorso all'interno della tomba Brion. Guido Pietropoli SCARPA, Carlo. Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 370*



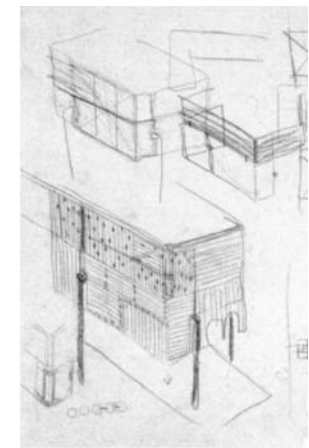
504 *Pilares de reflejos.* Pabellón Barcelona. 1929.



505 *Pilares tangentes.*
Casa Farnsworth. 1950



506 *Pilares independientes.* Quiosco. (f.a.)
Bienalle. 1952



507 *Cobertura pabellón.* (CS)
Estudio previo. Archivo DARC

La proporción del espacio y nuestra relación con el entorno y el agua podrían haberse influenciado por la casa de té *Bosen* situada en el templo *Koho-an* de Kyoto tan admirado por el arquitecto alemán Bruno Taut (fig. 511). Realizado durante el periodo Edo por el arquitecto paisajista Kobori Enshu, el recorrido de acceso a través de un estrecho paso, la necesidad de arrodillarse para percibir con plenitud el jardín y el movimiento vertical de los *shoji* que lo enmarcan, nos acercan al pabellón scarpiano.

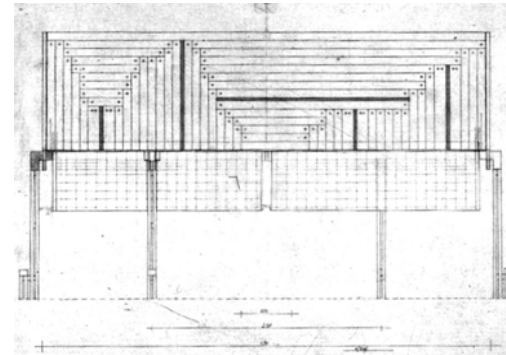
Un espacio para la meditación debe crear un ambiente protector, íntimo, de luz y sombra modeladas. Así es el pabellón. El interior de la envolvente superior, se construye como un vórtice de energía. Desde el interior, el cielo queda oculto parcialmente por varios tableros lacados sin ensamblar, mostrando la independencia de cada pieza y por tanto el paso de la luz en forma de vórtice (figs. 489 y 513). Según indicación del arquitecto en uno de sus croquis, el tono de su cara interior debía ser de “oro”.

“Las lacas decoradas con oro molido estaban hechas para ser vistas en lugares oscuros”,⁵⁷¹ escribe el escritor japonés, tan admirado por el arquitecto, Junichiro Tanizaki. Scarpa busca del mismo modo hacer sólida la luz, capturarla en la oscuridad, realizar una suerte de aura.

El pabellón también es vórtice de aguas, condensador de su energía. Solamente la zona cubierta del pabellón, el “halo dorado”, debía evacuar el agua de lluvia. En un dibujo podemos observar como Scarpa propone su cubrición en cobre siguiendo una geometría escalonada, de nuevo con forma de puerta horizontal, que conduciría el líquido hacia una gárgola (fig. 512). Al margen de las secciones dibuja una similar a la realizada en la capilla de familiares, si bien en la pequeña axonometría esboza un elemento que finalmente realiza. La lluvia, sería así expulsada por una escondida gárgola que dobla su boca.

Ya hemos observado la recurrente duplicación formal en varios detalles relacionados con la evacuación de las aguas: las gárgolas y el pequeño surtidor de la fuente-laberinto de la Querini Stampalia o el canal de evacuación en la

⁵⁷¹ TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid 1994. Pág. 54



508 Cobertura pabellón. Solución final (CS).

Archivo DARC



509 Vórtices desde el agua (f: AGP)



511 Templo *Koho-an*. 1621. *Bosen*.

Estancia del té. Kobori Enshu



510 *Mirada mostrada* (f: Vitale Zanchetin)

Arcosolio desde el Pabellón

Banca Popolare, y sus posibles referencias de entre las que destaca la “nariz” por donde las aguas de la cubierta-nube de Ronchamp son conducidas a un pozo.

Este elemento resulta difícil de descubrir, por lo que nos hace pensar más en la estricta formalización de un efecto del líquido, es decir en la realización de un instrumento sonoro, que en un resultado formal simbólico.

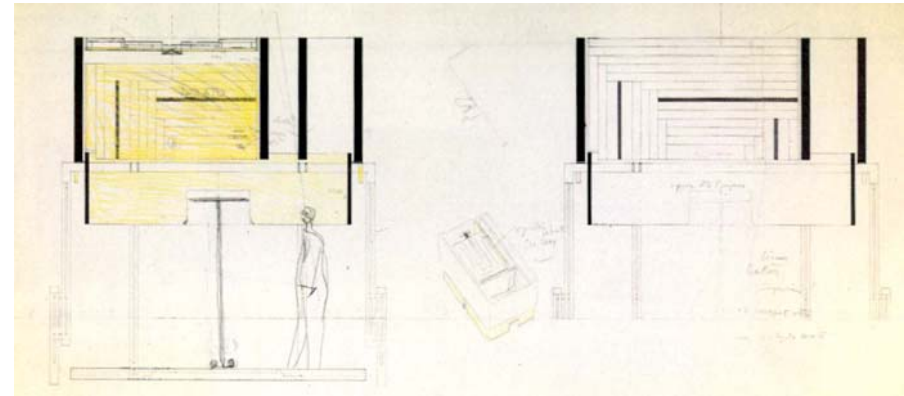
Se encuentra ubicado dentro del perímetro del pabellón, y, dada la estrechez de la franja de aire, debía expulsar el agua hacia los lados. Duplicando su boca, el chorro se hace así más controlable y leve (fig. 514). Durante la lluvia, a nuestro lado, sin hacer visible su procedencia, el agua estallará en sonidos a su encuentro con el agua en el borde de la isla. Al mismo tiempo, a nuestra espalda, la lluvia, colándose por los vacíos de la cubierta se hace interior, atraviesa el perímetro del pabellón e incide a nuestra espalda en la isla, complementando así el sonido de los concentrados chorros.

Comprendemos que luz y agua atraviesan el pabellón que, como si de un remolino se tratase, captura su energía.

Scarpa conduce nuestra mirada, quizás lo que haga sea mostrarnos la suya. En interpretación de Pietropoli, el pabellón podría ser un “autorretrato”,⁵⁷² en que el dibujo exterior de tablas, color gris plata, y el vórtice interior representaría el complejo mundo de la mente y las circunvoluciones del cerebro.

Es difícil explicar con exactitud el significado de esta enigmática pieza dada su complejidad formal y los numerosos estímulos que propone. En cualquier caso, si parece claro que se trata de un instrumento de mediación entre el hombre, a su medida se ha realizado, las fuerzas naturales y el más allá. Un lugar en que encontrarnos y reflexionar sobre la vida y nuestro interior.

En la balsa, bajo el vórtice dorado, un sólido banco de hormigón junto al que encontramos un pequeño árbol, nos invita al reposo. Nos sentamos, nuestra mirada queda a la altura del corazón. Si erguidos podíamos mirarnos tan sólo



512 Secciones y estudio de cubrición. (CS) Archivo DARC



513 Vórtice dorado (f: AGP)
Interior del Pabellón



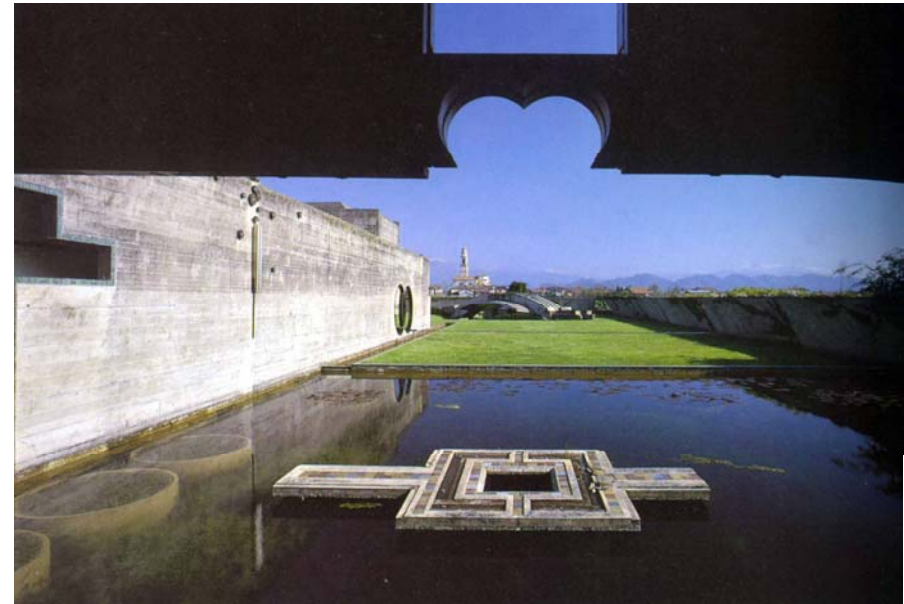
514 Gárgola doble. *Instrumento*. (f.a.)

⁵⁷² Testimonio de Guido Pietropoli. Septiembre de 2007.

a nosotros mismos y observar el arcosolio, sentándonos, el panorama es inmenso. El agua, más que nunca, nos brinda la “*oportunidad para meditar*”⁵⁷³, para contemplar el misterio de la vida y la muerte. Cielo y tierra se unen, se nos brinda la vista de las piezas del recorrido, y más allá del perímetro, asoma el paisaje (fig. 515). Como afirma Taut en su *álbum* sobre Katsura “*se ve todo*”⁵⁷⁴. Gracias al agua, Scarpa crea un lugar desde el que observar y observarnos, nexo de unión de cielo y tierra, confluencia de energías. Un “*universo entero*”⁵⁷⁵.

El gran “*ojo tranquilo*” del mundo. Gracias a él, “*el mundo es contemplado, el mundo es representado*”⁵⁷⁶ afirma Gaston Bachelard.

Son numerosos los dibujos en que Scarpa muestra este espacio poblado de personas y jóvenes mujeres desnudas. Sus posiciones delatan el modo como el maestro pretende que sea experimentado: De pie, mirando, o sentados, reflexionando (fig. 498). La vitalidad que irradian sus dibujos da una idea del modo como afronta la relación entre la arquitectura, la vida y la muerte. De un modo sereno, terrenal y, desde luego, alegre. La referencia de estas imágenes tan cerca de la vida distendida, parecen encontrarse en la lectura del libro *Constantinópolis* del escritor Edmondo de Amicis cuando describe el modo de



515 Desde el pabellón. Sentados (f. Antonio Martinelli)

⁵⁷³ Fragmento del texto escrito en la Fontana dei Quattro Fiumi. Bernini. Roma. 1651: “Inocencio X colocó esta piedra (...) para ofrecer su magnífico y saludable placer a aquellos que por aquí pasan, bebida a aquellos que están sedientos, y una oportunidad para todos aquellos que desean meditar”

PRATESI, Ludovico y RENDINA, Laura. *Roman Fountains by Bernini*. Fratelli Palombi. Roma. 1999. Pág. 28.

⁵⁷⁴ Folio 10: “Desde la terraza / de la luna / se ve “todo”(...)”

A.A.V.V. Katsura, la Villa Imperiale. A cura di Virginia Ponciroli.

Ed. Electa. Milano. 2004. Pág. 338

⁵⁷⁵ En relación al discurso de de aceptación del premio Pritzker de Luis Barragán. 1980.

BARRAGAN, Luis. *Escritos y Conversaciones*.

Editorial El Croquis. El Escorial, 2000, Pág. 60

⁵⁷⁶ BACHELARD Gaston. *El Agua y los Sueños*.

Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1988. Pág 50

vida de las mujeres durante una tarde de paseo: “*entraban en un cementerio, comían unos dulces sobre una tumba y luego volvían a la ciudad*”,⁵⁷⁷ explica. El modo de vivir el nuevo paisaje construido no deja lugar a dudas. Scarpa, propone una autentica “*necrópolis ludens*”,⁵⁷⁸ afirma el arquitecto Manlio Brusatin, alumno del *professore*.

La meditación que propone Scarpa resulta por tanto ser un viaje, a nuestro interior y al misterio de la vida y la muerte a través de sus espacios. Para ello nos traslada a una isla-balsa. Desde ella, hemos observado la relación con el espacio del memorial y su paisaje, y hemos estudiado la pieza desde la que meditar. Para completar el recorrido debemos observar aquello que tiene alrededor, el estanque, que finalmente quedó inconcluso y el proceso creativo seguido para realizarlo.

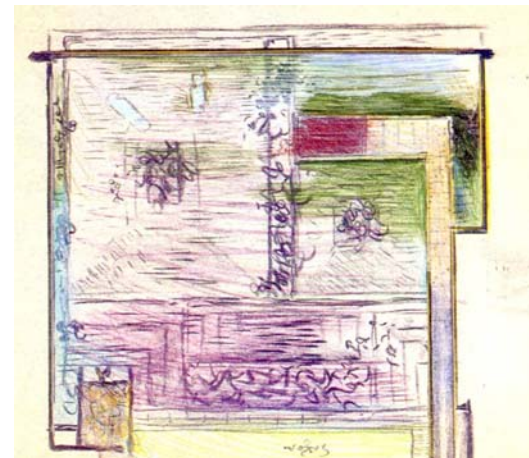
La intención de Scarpa era la de hacer del estanque un elemento natural, muy diferente al que rodea la capilla. El sólido y preciso mundo sumergido de aquella es aquí ilimitada oscuridad, y por tanto reflejo, cielo. Tal y como muestran sus dibujos, debía tener una profundidad variable, entre metro y medio y dos metros, su fondo ser natural y estar habitado por diversas especies de plantas acuáticas y carpas.

En la superficie, lirios de agua simbolizarían el nacimiento de la nueva vida desde las aguas, y la carpa, pez muy valorado como símbolo de fortaleza en Japón por su energía y bravura nadando contra la corriente, mantendría limpio el fondo del estanque de algas.

La premisa de dejar en estado natural el fondo del estanque, supuso bastantes problemas de impermeabilización, que finalmente se llevó a cabo gracias a un grueso estrato de arcilla.



516 Estanque.
Profundidad construida (f: AGP)



517 Estanque.
Estudio inicial de sus aguas.
(CS). Archivo DARC

⁵⁷⁷ *Turcos*

DE AMICIS; Edmondo. *Constantinopolis*. 1878-79. www.sempreverdi.net

⁵⁷⁸ *The architecture of life*. Manlio Brusatin

SCARPA, Carlo. *The Other city*. Ernst & Sohn. Viena 1989. Pág. 324

Según podemos observar en sucesivos dibujos, el vaso del estanque fue cualificando su agua al tiempo que se poblaba de piezas, compañeras de viaje de nuestro pabellón (figs. 516 y 517). Scarpa propone la división de sus aguas, para lo que estudiará diversas formas. En un principio el pabellón-isla se encontraba unido a varias piezas, una de ellas debía contener plantas. El área inundada se encontraba delimitada por un borde circular (fig. 518). Más adelante, Scarpa comienza a dividir sus aguas y separa las piezas, que irán encontrando su lugar preciso en el estanque. El agua quedará primeramente dividida en tres zonas, cuyo fondo es diseñado específicamente para cada una. Más tarde introducirá una cuarta (fig. 519).

La división de la profundidad en cuatro partes, y el hecho de encontrarla en nuestro rectificado caminar hacia la izquierda, hace que, quizás, “*el estanque represente un corazón*”,⁵⁷⁹ explica Pietropoli.

Ya Dante nombra el “*lago del corazón*”.⁵⁸⁰ El líquido, por tanto, sería sangre. También el “*lago de sangre*”⁵⁸¹ tiene lugar en el infierno de la Divina Comedia. El italiano Guido Ceronetti, escritor admirado por Scarpa, hablando de la joven Silvia, “*que es el mismo Leopardi*”, poeta también muy leído y admirado por el *professore*, la define como “*un corazón humano con cuatro cavidades*”,⁵⁸² escribe.

Las múltiples referencias que arroja el análisis de este espacio, no hacen sino confirmar tanto la vastísima cultura del arquitecto, como la poesía que desprenden sus espacios.

⁵⁷⁹ Testimonio de Guido Pietropoli. Septiembre de 2007

⁵⁸⁰ *Inferno. Canto I*

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Editorial Planeta. Barcelona. 1990. Pág. 1

⁵⁸¹ *Inferno. Canto XXV*

Op. Cit. Pág.133

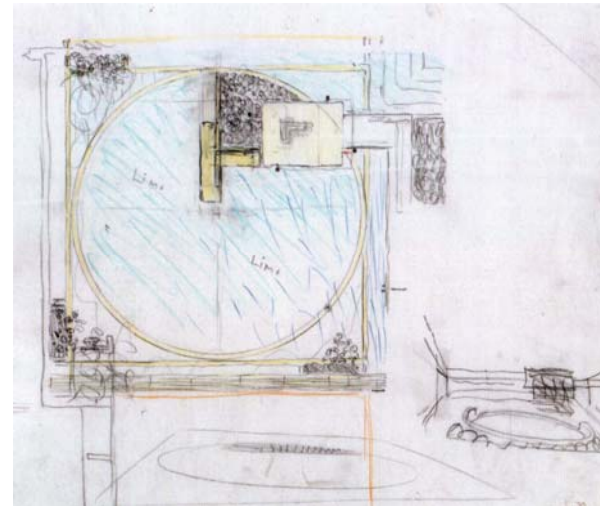
⁵⁸² *Intatta luna*

“(…) en las dos superiores hay una joven muerta y Giacomo Leopardi, en las dos inferiores, la juventud muerta del mundo y las fabulas antiguas, la luna”.

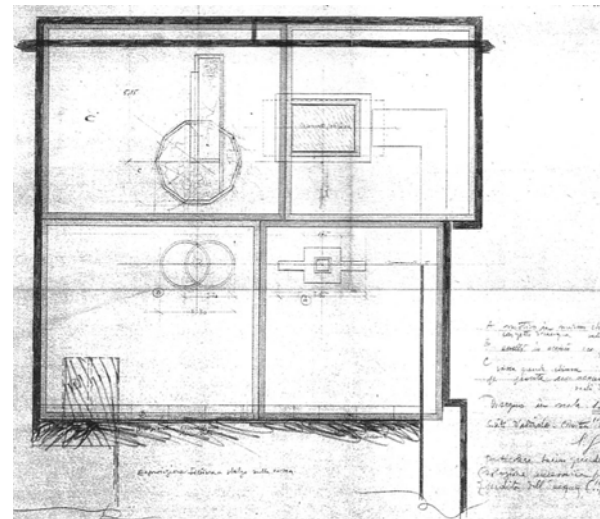
CERONETTI, Guido. *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre*.

Rusconi editore. Milano 1971. Pág. 66.

Dato mostrado por Guido Pietropoli. Septiembre de 2007



518 Estanque. (CS)
Segundo estudio.
Compartimentación de sus aguas.
Archivo DARC



519 Estanque. (CS)
Solución final en cuatro sectores.
Archivo DARC

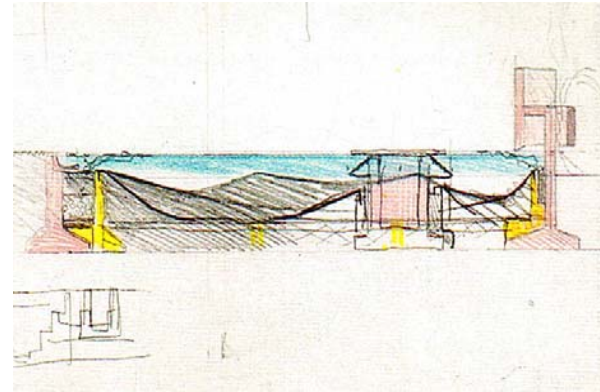
El arquitecto sueco Asplund, también había estudiado el fondo del estanque del *Cementerio del Bosque*, al que había dado diversas formas curvas, todas ellas realizadas mediante mármoles de diferentes colores, consciente de que el plano de fondo sobre el que se encuentra el agua podría llegar a recorrerse con la vista y por tanto facilitar la reflexión del observador.

En Brion, el fondo del estanque es oscuro, de arcilla, una oscuridad con múltiples matices que nos muestra lo natural de su fondo sinuoso. El contraste de su límite horizontal tan exquisitamente labrado con el relieve natural de su fondo nos hablan de Venecia, su fondo lagunar y la disolución de los bordes de piedra mediante los que se apoya la ciudad (figs. 490 y 520). El borde de agua junto al prado se construye, podríamos decir, en disolución, diversas piezas cóncavas de hormigón, sumergidas, proponen, en transparencia gradual, el paso del prado al agua. Su unión busca con claridad mostrar la junta, sus secciones estriadas se prolongan quebrándose, en refracción (fig. 521). En su profundidad, descubrimos algunos elementos, contenedores de plantas acuáticas, que sin embargo no quedan reflejados en ninguno de los dibujos de Scarpa, y fueron introducidos más adelante, cuando la firma Porcinai, trabajo como consultora de las especies vegetales.⁵⁸³

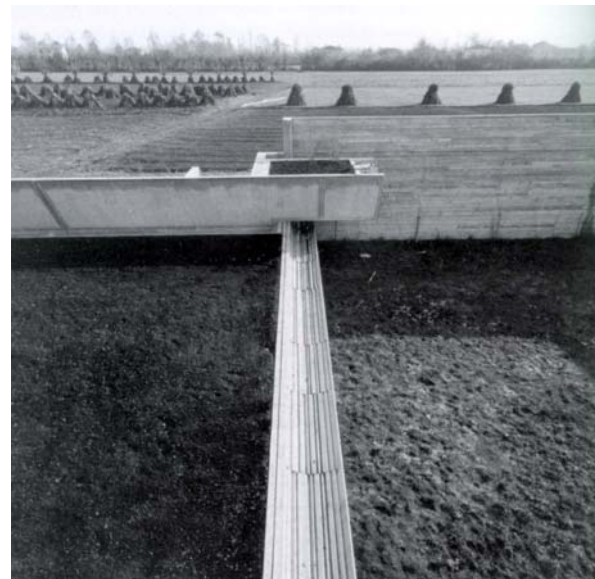
Los elementos que ocuparían la superficie de las aguas encontraron su forma rápidamente, no obstante, su posición relativa, como atestiguan las diferentes perspectivas dibujadas, requirió de numerosas pruebas. Se trataría de una isla de vegetación terrestre, dos aros intersecados y una sólida pieza en forma de cruz.

Las cuatro piezas, contando el pabellón, se colocarían ordenadas a ejes formando un cuadrado. La separación de las aguas no llegó finalmente a realizarse, y el fondo no tuvo tratamiento alguno. El agua que relacionaría las piezas, sería por tanto única.

⁵⁸³ SEDDON, George. *Writings, articles and books*.
Australian Institute of Landscape Architects. www.aila.org.au



520 Estanque.
Estudio del fondo (CS).
Archivo DARC



521 Estanque y prado
Borde sumergido.
(f. Giani Berengo Gardin)

Como hemos visto, durante el viaje al Japón, Scarpa realizó diversas fotografías del estanque junto al *Kinkaku-ji* en que parece centrar su mirada en los diferentes elementos que ocupan el lago, como las islas o diversas piedras junto a la baranda del pabellón. Su atmósfera parece trasladada al espacio Brion.

La isla, que comenzó siendo alargada y de vegetación baja, adoptó finalmente una forma de ojo de llave con la parte circular afacetada. Realizada en hormigón, cuyo borde sobresale levemente del agua, albergará un bosque de “*bambú enano*”, como bien especifica el arquitecto en los planos, y se situará junto al flanco este del pabellón. Se trata realmente de una planta de connotaciones sagradas, denominada también “*bambú celeste o del paraíso*”⁵⁸⁴. La vegetación se enmaraña en los dibujos, aparentando ser una isla verde, un pequeño bosque flotante, un paraíso.

Cada uno de los elementos del estanque llevaría asociado un tipo vegetal. Como hemos visto, se había encargado un estudio botánico al arquitecto paisajista florentino Pietro Porcinai en 1973. La obra estaba prácticamente terminada, por lo que el trabajo quedó como propuesta. Tan sólo se plantaron algunas especies, y se realizaron indicaciones para su adecuado mantenimiento.

Analizar el uso simbólico de las especies vegetales utilizadas sería objeto de un trabajo más extenso y, en general, excedería nuestra intención de relacionar espacio y agua. Además, es difícil asegurar la relación simbólica de estos con los espacios creados por Scarpa. No sólo por un cierto escepticismo por parte del autor ante el análisis “*excesivamente intelectual*”⁵⁸⁵ que ciertos críticos hacían de su obra, sino también por los diversos cambios que Scarpa iba

⁵⁸⁴ *The Brion Cemetery. 1991*

Tras visita realizada en 1989 al complejo Brion, el profesor Seddon, escribe sobre el uso simbólico de las plantas. “Uno de los símbolos sagrados utilizados en el cementerio es el “*Bambú sagrado del Japón*” o *Nandina doméstica*, que realmente no es un bambú”

SEDDON, George. *Writings, articles and books*.

Australian Institute of Landscape Architects. www.aila.org.au

⁵⁸⁵ SCARPA, Carlo. *Villa “Pallazetto”*. Catálogo de la exposición “Carlo Scarpa Villa Palazzetto”. Watari-Um. The Watari Museum of Contemporary Art. Tokyo. 1993. Pág. 34.

sucesivamente generando a través de sus dibujos, en particular aquellos que se refieren a las especies vegetales del estanque.

No obstante, y con carácter general, intentaremos dar las pinceladas necesarias para comprobar que, una vez más, agua y plantas como símbolo vital cruzan sus caminos en diversas ocasiones en el espacio Brion.

La segunda pieza que encontramos en el estanque presenta la figura de unos aros intersecados, de nuevo la figura del *vesica piscis*, que no llegó finalmente a realizarse. Se trataba de dos aros de sección cuadrada intersecados, en cuyo centro habitaría una planta. En un principio, serían estos los contenedores del bambú, algo que rápidamente fue descartado. Los primeros dibujos los muestran de un color amarillento, quizás *münzmetal*, pero Scarpa sigue dudando, proyectando: “*quizás es mejor tubular. “inox”*”, escribe en un croquis. (figs. 522 y 523). Su posición estaba prevista levemente por debajo del nivel del agua, sumergida en ocasiones, perteneciendo así, durante el movimiento rizado de la superficie del agua, tanto al aire como al líquido.

Los círculos, separados, de los que brota el agua junto al *arcosolio*, aparecen aquí unidos, y unen el agua al aire. Los dos cónyuges, soldarían así sus vidas definitivamente. La relación de los Brion con el símbolo del doble círculo en el espacio Brion habría alcanzado, de realizarse, la máxima intensidad, gracias de nuevo al agua (fig. 524). La unión más allá de este mundo, genera vida, una flor, “*ibisco*” escribe Scarpa, símbolo de perfección y amor, pero también de lo frágil y fugaz, habitaría su encuentro.

Para concluir observamos un cuarto elemento en el agua, quizás el más complejo y enigmático. Se trata de un recipiente cuadrado en forma de laberinto en cruz apoyado en el líquido. En unos casos aparece dibujado como un “*florero flotante*”, escribe Scarpa, al tiempo que avanza la planta en su interior: “*ibisco?*” (fig. 525), si bien en un sucesivo croquis dibuja un “*cerezo japonés*” (fig. 526). En el lago situado junto al *Kinkaku-ji*, también encontramos una isla que alberga varias especies de árboles en el interior de un

cuidado perímetro de calibradas piedras, lo que parece confirmar la relación con aquel lugar que tanto fascinó al arquitecto.

Uno de los últimos dibujos que hizo Scarpa antes de partir hacia Japón en Noviembre de 1978 fue una rosa en el interior de aquel laberinto.⁵⁸⁶

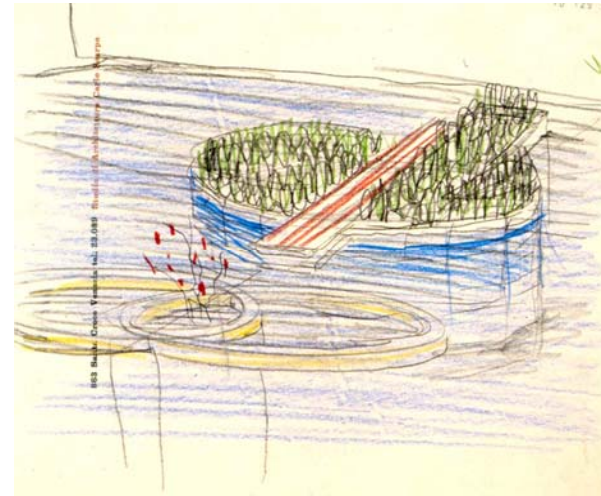
El uso de la rosa, “*representa el propio gusto de Scarpa, ya que Porcinai raramente las usaba, y menos tan escultóricamente*”,⁵⁸⁷ explica George Seddon. Parece claro por tanto, que la relación con el estudio Porcinai no tuvo tanta repercusión, y fue el propio Scarpa quien eligió la escueta vegetación y su lugar en el espacio.

Las almas del Paraíso, en la Divina Comedia, se disponen según la forma de una rosa, alrededor de la Virgen, en el décimo cielo compuesto por pétalos. Quizás, en nuestra contemplación, como Dante, Scarpa nos proponga un viaje por lo más lejano y lo más íntimo, por nuestros anhelos y creencias, por los diferentes espacios del más allá.

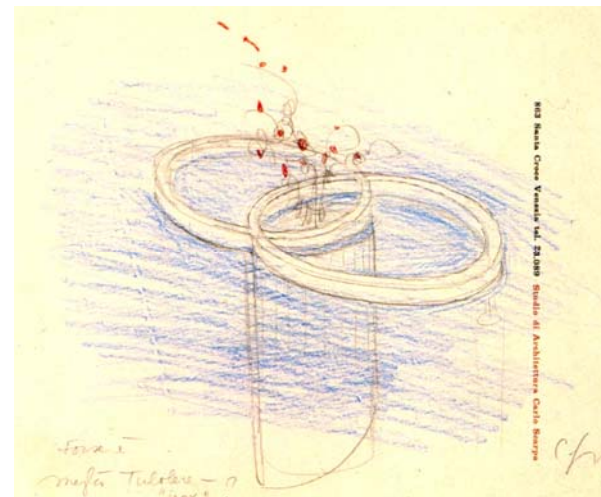
En otro croquis, el “laberinto flotante” es dibujado como si de una fuente se tratase (fig. 527). El agua surge sonora a modo de sencillo surtidor en el interior de la oquedad central o “*recuadro negro*”, como escribe el *professore*. Su plano superior, seco, muestra unas franjas de telas de diferentes colores.

El agua, brotando de lo oscuro, es también aquí fuente y manantial de vida, sin embargo este agua no escapará del laberinto. La frase “*cuando llueva el agua se quedará aquí*”, escrita sobre el rebaje existente en el centro del marco superior no hace sino confirmar su quieto final (fig. 528). La pieza parece flotar inmóvil en la paz del estanque cuyo nivel no llega a superarla.

El laberinto, de este modo resulta ser nexo de las diversas formas de agua que le rodean: La vertical de lluvia, la horizontal del estanque y la surgente del



522 Piezas en el agua
Estudio. Isla de bambú y
vesica piscis. (CS)
Archivo DARC



523 *Vesica piscis* e ibiscus.
(CS). Archivo DARC

⁵⁸⁶ DODDS, George and TAVERNOR, Robert. *Body and Building*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 2002. Pág 360

⁵⁸⁷ SEDDON, George. *Writings, articles and books*. Australian Institute of Landscape Architects. www.aila.org.au

manantial interior. El laberinto, es universo. Punto de encuentro de cielo y tierra, ombligo, *omphalos*.⁵⁸⁸ La extrema sensibilidad en el uso del agua de Scarpa llega a conmovernos.

Kenneth Frampton llama nuestra atención sobre lo ambivalente de la relación entre agua y tierra en la laguna veneciana en relación a la sugerencia de regeneración y muerte que conlleva el modo de usar el agua en la tumba Brion. Nos advierte de la nueva dirección que tomaría el agua al partir del laberinto. “El canal de agua parte del estanque reflectante para irrigar el túmulo hundido de la tumba”,⁵⁸⁹ afirma Frampton.

Se plantea así, la dirección opuesta a la que partía del doble manantial junto al arcosolio, estudiada anteriormente. El agua, generadora de vida, sería comienzo y final. La vida y la muerte se encontrarían así unidas, serían habitantes de un mismo espacio. Sin embargo, el agua no parece querer salir del lugar del que brota. Quizás, en aquel punto del estanque, el agua en su continuo murmurar sea muestra de tiempo paralizado, eterno.

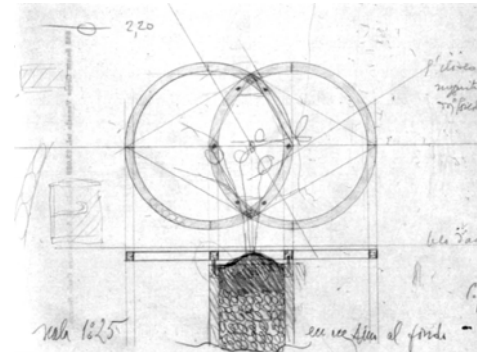
Contemplando el discurrir del tiempo en el espacio que se ofrece ante nuestros ojos, observamos que, cercano al laberinto, en el exterior del muro de los *propileos* que delimita el estanque, existe un artilugio que permite la apertura de la puerta de vidrio que anteriormente atravesamos. Se trata de una suerte de “mecanismo celeste”, un sistema de poleas y pesos que el arquitecto dispuso siguiendo un orden que parece representar la constelación de Orión, en recuerdo de Giuseppe Brion (fig. 529).

⁵⁸⁸ *Omphalos*: (...) Lugar de comunicación entre los tres mundos. Cielo, hombre y naturaleza (...) Símbolo de la tierra y del nacimiento, se representa a menudo como montaña o isla que surge de las aguas (...)

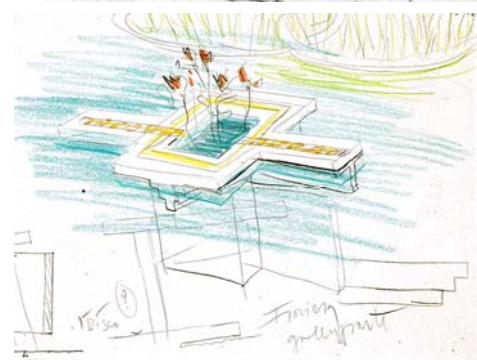
COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gustavo Gili. México. 2000. Pág. 134

⁵⁸⁹ FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*.

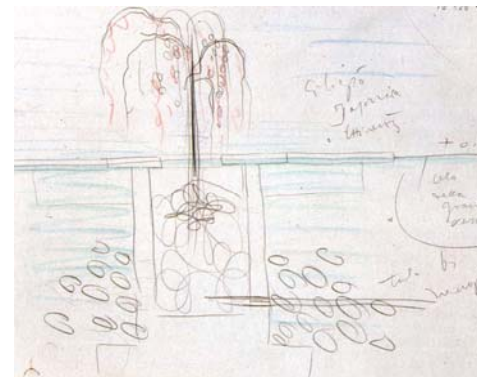
Editorial Akal Arquitectura. Madrid. 1999. Pág. 301



524 Vesica piscis. Sección (CS)
Escrito: “Superficie del agua”
Archivo DARC



525 Escrito:
“Florero flotante / Ibisus”
(CS). Archivo DARC



526 Escrito: “Cerezo japonés”
(CS). Archivo DARC

El paso del tiempo se hace así patente. Su relación con el Universo y la coincidencia con nuestro movimiento al traspasar la puerta de agua, hace que entendamos el muro como límite entre los tiempo terrenal y celestial, haz y envés en íntima unión, espacio y tiempo solidamente unidos.

Para retornar desde nuestra quieta balsa a la “*comunidad de los vivos*”⁵⁹⁰, nosotros si podemos, contamos con la “*rama de oro*”⁵⁹¹ que nos permite volver del más allá, debemos elevarnos, salir del pabellón, recorrer el camino sobre el estanque y volver a introducir la puerta en el agua. Las poleas, que marcan “nuestro” tiempo, dejarán elevarse de nuevo el vidrio, a nuestra espalda y chorreando, de nuevo, nos saluda.

•

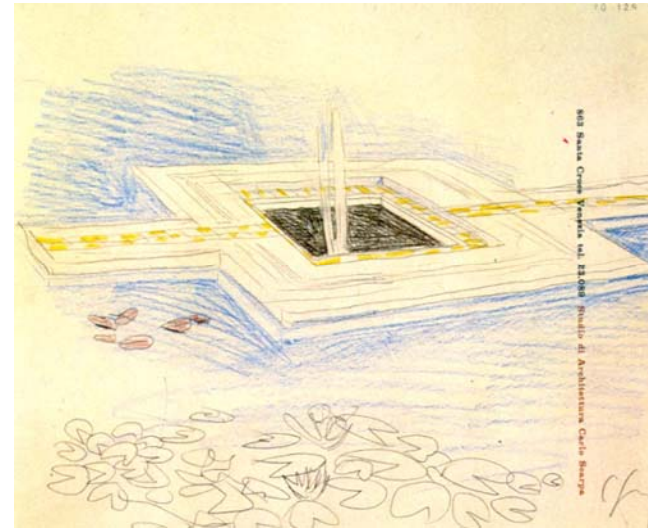
La fuerza del agua como símbolo es aquí usada por Scarpa como origen y final del movimiento, recordándonos el continuo comenzar del agua como elemento que otorga vida y forma. Desde el pabellón de meditación, nos encontramos ante el punto en que cielo y tierra se unen mostrándonos la eternidad. Ya lo expresó así Scarpa en sus dibujos tiñendo por igual aire y liquido. El agua es su intermediario.

El tiempo pasado lo intuimos en la profundidad, bajo el agua del estanque junto a la capilla, como si de una preexistencia se tratase.

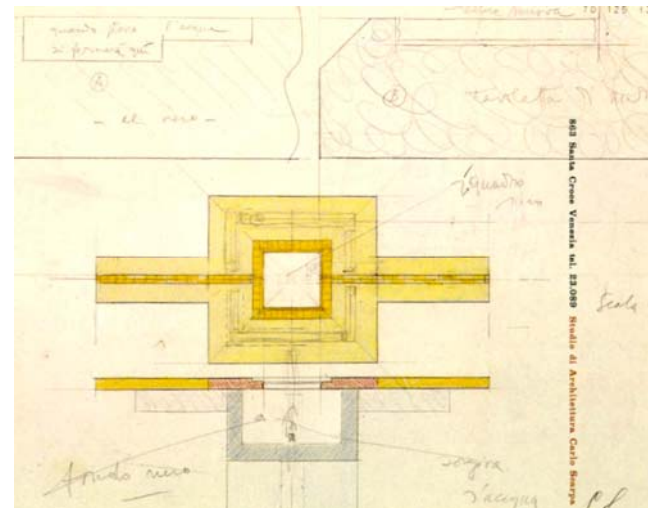
⁵⁹⁰ *Viaggio nell'altra città. Un percorso all'interno della tomba Brion. Guido Pietropoli* SCARPA, Carlo. *Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978*. Ed. Electa. Milano 2000. Pág. 370.

⁵⁹¹ *Junto al banco del pabellón balsa se encuentra una conifera de pequeño porte, y sobre ella el vórtice dorado. Podríamos por tanto relacionarlo con el “ramo de oro” que se cita en el Libro VI de la Eneida:*

El pago habitual exigido a los vivos por Caronte para poder retornar en su balsa del camino sin salida tomado, era una rama de oro que proporcionaba la Sibila de Cumas. VIRGILIO. *La Eneida*. Ediciones elaleph.com. Pag. 128



527 *Manantial en el agua* (CS)
Archivo DARC

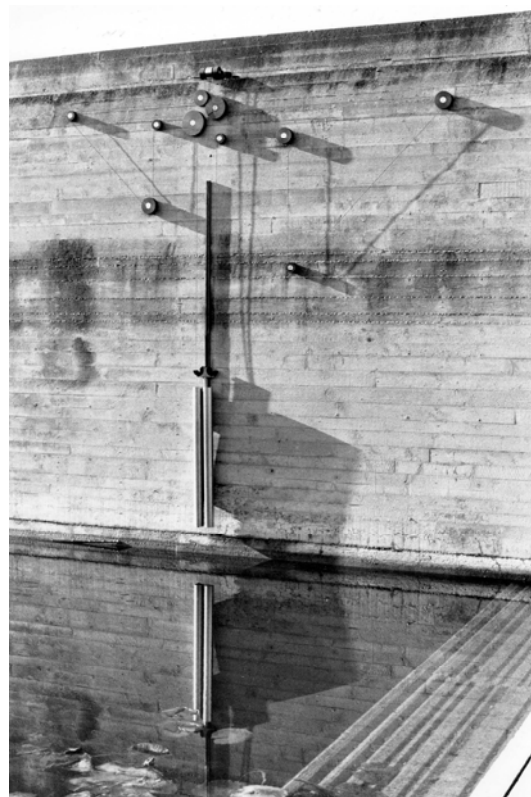


528 *Laberinto. Manantial*. (CS)
Planta, secc. y detalle
Archivo DARC

El tiempo futuro, fluyendo, escapa lentamente del terreno en que están las arcas del matrimonio allá en nuestro horizonte.

El agua huyendo es, aquí, también fuente, manantial de Vida. Terrena y celestial. Origen y final del movimiento. El tiempo es circular. Scarpa ha creado, gracias al dictado del agua, un tiempo nuevo que nos transforma.

En Brion, *su* luz, *su* sonido y *su* tiempo nos muestran la vida. El espacio Brion, gracias al agua, plantea una reflexión sobre la vida y el tiempo, en definitiva sobre el hombre y sus emociones.



529 Constelación. Tiempo celestial. (f. AGP)

CONCLUSIONES

Descubriendo los espacios del agua. Hacia la transparencia.

Esta investigación parte de la observación del agua como materia generadora de formas en relación con el espacio arquitectónico.

Hemos realizado un viaje desde lo mínimo, es decir la gota en su estado natural. Mostrando su sorprendente capacidad de creación formal, hemos ido recorriendo diferentes espacios del modo como ella lo haría, construyendo un ciclo y generando engarces, para ir así dejándonos guiar por ellos sin solución de continuidad.

Para proyectar con agua es necesario comprender su naturaleza, y tras estudiar el modo de encontrar el resto de materias a lo largo del tiempo, llegar a nombrarla, hacerla nuestra y aprehender las características de dicho encuentro, “**junta o gozne de materias**”. Nuestro **camino de ida**, ha seguido el dictado de la percepción directa, del análisis de sus diversas formas, **lo que se ve**. Comprendiendo que la complejidad del agua se debe principalmente a su capacidad de asumir las características de lo que la rodea para a continuación transformarlo, se han analizado sus variables como suceso que siempre se presenta continuo, en forma de ciclo.

El “líquido alquimista”, despliega a su paso un proceso creativo en el que el hombre debe descubrir las leyes ocultas, insertas en la propia naturaleza y que a menudo no son obvias, las energías ocultas a nuestros ojos que hacen posible las formas que percibimos. La pintura de paisaje china lo demuestra. Utilizando esas mismas leyes, entendemos el espacio como la intersección de dichas energías, filtro de las diferentes aguas que ya hemos nombrado y clasificado.

Comprender la *ley del meandro* enunciada por Le Corbusier, en que el agua y su tiempo se muestran como generadores de forma, nos lleva a *tolerar las alquímias*, facilitar la junta, dejar al agua *Ser*, para descubrir en ella las cualidades con que crear espacios. Desde el asombro propiciado por la

observación de las formas creadas por el agua, llegamos a la ensoñación propia de la actividad contemplativa, idónea para dar paso a la creación.

La arquitectura vernácula, creación anónima, dictado obediente del hombre a las formas que el agua propone, ha sido etapa obligada en nuestro estudio. **Diversas ciudades nombran el agua** y descomponen sus variables desde la necesidad del habitante. Las formas del fluir, escurrir, manar, almacenarse o huir se encuentran en Santiago, Granada y Venecia, donde **el hombre, escuchando la naturaleza, deja hablar al líquido**.

El agua fluyente de Santiago, nos habla de una ciudad conformada por la lluvia y su sucesivo escurrir. **El líquido es impronta**, del paisaje que el hombre habita y de la piedra con que se guarece. **Santiago es filtro de piedra, camino de agua**.

Granada, lugar conformado por la conducción del preciado líquido, adopta las formas que rige su atesoramiento en busca del Paraíso. El preciso nivel, el cuidado susurro y el sólido reflejo, construyen el espacio. *Todo acontece en el agua*.

Venecia, lugar en que lo sólido apenas existe, ciudad conformada por el encuentro de densidades, no es sino **junta de fluidos** a la que se adapta la piedra modelada, reblandecida. En ella, el agua, gracias a sus hermanas luz y sonido, construye un **tiempo nuevo**.

Venecia late, el agua es su sangre. El hombre, aceptándolo, capturando los hilos invisibles que la definen, la dota de escala. Valga como ejemplo la *forcola*, condensación de las energías que pueblan la Laguna, encuentro entre la vida del hombre y el nuevo tiempo creado por sus aguas.

La junta en Venecia se produce como **encuentro en disolución**, las materias se imbrican y difuminan sin solución de continuidad. Cabe distinguir entre **disolución real**, aquella que se define por la difusa junta de las materias, y **disolución ilusoria**, generada por el reflejo, aquella que gracias a la luz funde lo emergente de lo sumergido.

Hallamos un material que representa este encuentro. Un material que es junta de fluidos, tiempo y luz, Venecia misma, el **vidrio**, y con él, un arquitecto que,

gracias a su nueva mirada sobre la realidad circundante, lo usa para expresar las **emociones líquidas** que su ciudad natal le ofrece, **Carlo Scarpa**

Para analizar la obra del maestro veneciano hemos tratado de comprender su modo de mirar, y estudiar aquello que vio. Su vasta cultura y su modo de trabajo desde la prueba sucesiva de las formas a través del dibujo, nos ha hecho observar los proyectos tanto desde los múltiples hilos que tejen sus posibles referencias, como desde su evolución en el tiempo. Al igual que la **junta**, que en muchos casos es necesario vacío que ensambla diferentes piezas, el arrepentimiento, dibujo desechado o previo al resultado definitivo, es imprescindible para engranar el proceso creativo de sus proyectos.

Scarpa necesita ver y por eso dibuja. En su trabajo nos muestra constantemente un nuevo modo de mirar a través del trazo. Scarpa nos enseña a **Ver, pensar con las manos**. Nos muestra la clave del espacio, sus manos muestran la **junta**, al igual que las manos de los artesanos guiados por la mirada atenta y precisa del arquitecto, son quienes llevan a cabo sus formas dibujadas. La cercanía a la materia y su elaboración, fundamental en su trabajo, hace que las piezas realizadas por el arquitecto contengan una suerte de aliento vital que las ata al espacio y hace vivir.

El **vidrio** es el material con que Scarpa desarrolla su inicio como creador. Quizás no hallemos otro material que refleje tan claramente aquella máxima de Melnikov: “*Los únicos materiales para la construcción de mis obras de arquitectura son la luz, el aire, el agua*”⁵⁹². El modo de tratar el encuentro fluido de la pasta y su engarce con el tiempo, la luz, textura y color, hablan de su extremada sensibilidad del *professore* como **artesano**.

El **agua**, al igual que el vidrio, asume las condiciones de su molde. Es materia a la que Scarpa está estrechamente vinculado dada la riqueza de matices que ofrece al espacio y su reconocida raíz veneciana, y se presenta como protagonista explícita o implícitamente en la mayoría de sus proyectos. Omnipresente, el agua es transmisora de emociones.

⁵⁹² *El garaje de los mil automóviles*

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Una caja de resonancia*.

Editorial Pre-textos. Barcelona 2007. Pág. 73

Recorrido el camino de ida de la investigación, estudiado aquello que se ve, se inicia el **camino de vuelta** según un itinerario por los proyectos y obras del arquitecto, incidiendo en las características invisibles que la hacen tomar forma. **Aquello que no se ve**. Se descifran así los hilos que mueven la creación de formas y atmósferas en los proyectos en que el agua es usada como materia creativa por Carlo Scarpa “artesano acuitecto”. Gracias al líquido, los espacios cobran nueva vida, son metáfora, incluso símbolo, que nos abre ventanas a otras realidades.

El líquido, generando forma, adjetiva los espacios, propone un nuevo orden y nos dicta el recorrido a seguir. Dejándonos llevar por él, analizamos la evolución del pensamiento del arquitecto. Relacionando los proyectos por el modo como el agua los conforma, se observa la progresiva evolución del pensamiento de Scarpa en el tratamiento de una de sus materias más amadas.

Durante una primera etapa, el arquitecto fue desarrollando las primeras trazas de lugares de agua que ocuparían sus proyectos, desarrollando un lenguaje propio con que nombrar el líquido y sus espacios.

El **plano del suelo** redibuja su geometría dependiendo del modo de aparecer el agua. Scarpa recortará el suelo y dotará al agua de la profundidad adecuada para generar un sonido o construir un reflejo. El detalle del encuentro del agua con lo otro no deja lugar a lo casual, por el contrario, es causa del agua.

Los **instrumentos de sonidos de agua** y luz vibrante, modifican el espacio de sus intervenciones en la Biennale de Venecia de los años 1952 y 1956, y los **reflejos** de las piezas de agua en la Gipsoteca Canoviana y la Casa Veritti, transforman la atmósfera interior.

El **límite** de sólido y líquido nos hace reflexionar sobre la junta de materiales. El borde de agua nombra la lámina, espejo de paisaje o estanque natural.

Scarpa, va definiendo así una suerte de manual constructivo en torno al agua: Recorta los reflejos, disuelve el límite o lo perfila, crea texturas líquidas o ritmo su rumor, define transparencias y profundidades, hace sólida la vibración del agua y el brillo de la gota o captura la difracción generada por el agua. Advertimos que estos estímulos y los espacios que generan se encuentran en Venecia, ciudad en que el arquitecto realizará diversas obras. En ellas el uso del agua e incluso su ausencia define sus formas. En unos casos, el mismo agua de

la Laguna es usada como material constructivo, en otros, el agua conducida, es **metáfora** de la atmósfera y ritmo de la Laguna.

El negocio Olivetti nos muestra la **ilusión** del encuentro de la piedra y el agua de Venecia. En sus formas sólidas, Scarpa nos hace ver los brillos de la ceñida humedad de las piedras de sus *fondamente* despidiendo al *acqua alta*, o la disolución escalonada de su borde junto al agua de los canales.

En Turín, Scarpa transporta la esencia de Venecia gracias a la descomposición de las **variables** que definen su atmósfera. Luz, destellos, rumor de agua, vibración sonora y reflejos, son transportados a un interior mediante la abstracción de un **lenguaje nuevo**. Una “lámpara de gotas de luz”, un “laberinto de aguas”, una “vidriera de reflejos” y un “diafragma de luz rebotada”, son elementos capaces de evocar el ambiente de la ciudad veneta.

El nuevo lenguaje de Scarpa busca el encuentro de fragmentos, la concatenación de instantes, la adición de variables y la superposición de capas, siempre desde la observación de la materia a utilizar, la expresión de su potencial vocación formal y la junta con lo otro, **encuentro de sucesos** que los muestra y ata al espacio.

El arquitecto **deja Ser a la materia**. Scarpa aúna la necesidad de abstracción de la arquitectura contemporánea, su rica cultura visual del mundo del arte y la tradición, con su personal modo de entender el espacio para dejar que la materia tome forma. Así, tomando como ejemplo la piedra, observamos que es modelada y tallada por el arquitecto como lo hace Venecia y su naturaleza, es decir, escuchando su energía interna, su *ser*, gracias al agua, que le da vida.

Los proyectos de Scarpa muestran numerosos **umbrales**, algunos son **de agua**, reales, como el caso del acceso desde el canal en la Fundación Querini Stampalia, o ilusorios, como la puerta de agua en el proyecto del nuevo acceso al IUAV. El umbral, espacio de transición que nos transforma, gracias al líquido es relevo vital de las materias, metamorfosis gradual de lo líquido en lo sólido, una vez más, disolución.

El proyecto que muestra las diferentes **aguas de Venecia**, es precisamente la Querini. Desde el agua vertical y el alegre recibimiento por parte de sus gárgolas, hasta el almacenaje bajo el brocal del patio, el agua es la razón de ser de los espacios. El nivel del agua de los canales propicia la redefinición del

suelo, que acepta su respiración oscilante mediante una junta de aire, y el patio se puebla de piezas cuyo ciclo es tejido por el líquido. Este es **esencia del espacio**, asume la forma que Scarpa le muestra. El agua es así nexo de unión del fragmento, gozne del espacio. Cada proyecto se define por la danza de las piezas que convocan al agua y sus efectos para hacer vibrar su atmósfera.

Del mismo modo que descubríamos el vacío como nexo de unión de los diferentes elementos configuradores del paisaje chino de *Montañas y agua*, entendemos los espacios de Scarpa como un *continuum* sin rupturas, si bien, con escogidas y ritmadas interrupciones y pausas.

- Cae la **lluvia**, y el modo de escurrir, lavar e intersecar el volumen es proyectado por el arquitecto desde el más mínimo detalle. A los problemas de siempre, responde Scarpa de un modo nuevo. La **cubierta** de la Villa Ottolenghi no es sino la emergencia **topográfica** de una gruta en el paisaje realizada para la escorrentía y posterior almacenaje del agua vertical. Realmente toda ella es una suerte de vórtice de energías, pieza que interseca el **ciclo de agua** para cualificar su fluir o atesorarse.

- Las **fachadas** de la Banca de Verona y del edificio de apartamentos en Vicenza encuentran su forma gracias al **viaje de la gota**, que desliza por su fachada, huye por sus alfeizares y dibuja las luces y sombras de sus piedras.

- Allí donde el agua encuentra un límite y descansa tras su manar y escurrir, encontramos la **horizontal**. El **nivel**, da paso a la estratificación del agua. Su **profundidad, límite y capacidad de reflejar o vibrar** son utilizados por Scarpa como material que define los espacios.

En Castelvecchio, el diseño preciso de la profundidad laminar del agua que nos acompaña a la entrada del museo, transforma el acceso en experiencia. Las aguas que lo jalonan suenan y lucen diferentes a cada paso. Muestran dos fuentes, piezas de museo, y les ofrecen su reflejo o reciben su sonido al punto de hacerse solidarias. Son marco que las realza para ser, ellas mismas, pieza mostrada.

En Monselice, la profundidad deshoja los **estratos de agua** de un estanque proyectado en el recorte de la topografía de acceso. La escalera se hace puente,

la villa parece ser *palazzo* veneciano, y el agua, gracias a su gradual profundidad y la disolución de su borde, aparenta pertenecer a un canal.

- **Lo seco también llama al líquido.**

En Bolonia, el profundo interior del negocio Gavina alberga una pieza que contiene en si misma un ciclo completo de aguas. Consciente de que la luz dota de vida al agua, el arquitecto hace sólida su fuente y paraliza la reverberación de su reflejo en las paredes. Mientras, el agua muestra su manar, vibrar, espejarse, huir, sonar y almacenarse. Todo ello recibe forma gracias al modelado del **límite** y a la **junta de las diferentes aguas**. El interior transforma su tiempo y su luz gracias al líquido.

En Ryadh, Gavina y Granada se encuentran.

La inmensa Villa en Al Saud responde al desierto en la forma de un **oasis geométrico** en que el agua teje los espacios, facilita la luz indirecta y genera el frescor necesario. **El líquido se proporciona**, gradúa su sonido y luz, para ir desgranando las sucesivas estancias.

- **El agua** en determinados proyectos **es símbolo**. El uso metafórico del agua en espacios relacionados con la memoria de seres desaparecidos, llega a adquirir la categoría de símbolo, facilitando por tanto una nueva lectura de este.

En el cementerio de Quero una plancha de piedra, gracias al agua es intermediario entre cielo y tierra. El modo de tallarla y ensamblarla hace que dialogue con la lluvia. Piedra y agua, al igual que en Venecia, parecen así darse mutuo impulso vital. **El agua inserta la piedra**, memoria de la difunta, **en su ciclo**, eterno, vital.

En Brescia, el símbolo, además, se recorre. Agua y luz representan el recuerdo eterno de los difuntos, y nuestros pasos se enroscan en un laberinto alrededor de una lámina de agua de la que brota la vida.

Las variables del agua, proponen así la reflexión sobre nuestra existencia gracias al modo de presentarlas.

•

La tesis doctoral concluye allí donde confluye el pensamiento del arquitecto, en el espacio Brion. Confluye el modo de expresar **la metáfora de la vida ligada al espacio, al tiempo, y al agua** como material imprescindible en la creación de sus formas. **Mediante el agua, Scarpa redibuja el espacio.**

En Brion, el arquitecto persigue la representación de la trascendencia de la vida más allá de lo terrenal, ligada al amor conyugal de los clientes. Trasladando los atributos del líquido a nuestra emoción vital aparece el símbolo, y con él un nuevo orden. De los posibles recorridos a realizar escogemos el del agua y comprobamos que las piezas que lo componen celebran la presencia del líquido, y adquieren formas y texturas que hacen que el recorrido podamos considerarlo como **metafísico**.

- Los **propileos** de acceso son concebidos como si de una **gruta** se tratase. Atravesados por el agua de lluvia que invade su interior, dirigen tanto nuestra mirada a través de los “ojos”, anillos intersecados, referencia al amor de los cónyuges, como nuestros pasos sonoros sobre un agua quieta, bien hacia el arcosolio, bien hacia una “puerta de agua” que muestra el camino de la meditación.

- En el **arcosolio**, dos sepulturas pétreas muestran su saludo permanente bajo un arco-puente, que tan sólo permite el paso del agua de la lluvia por los extremos. Su fluir por una franja bicolor en el suelo, la luz y la sombra de su existencia común, une las sepulturas, vidas pasadas, y su huir, por unos ojales en el suelo, abre las llaves de una nueva vida representando así el **ciclo vital** del hombre

- Realizado a modo de cubrición que parte del inclinado muro perimetral, el **templete familiar** “filtra” la lluvia. El viaje del agua conducido hacia dos gárgolas primero y hacia una sorprendente perforación en la cruz estructural a continuación, tiene por finalidad diseñar la precisa dimensión y ritmo del caer de una **gota** de agua, “gruesa y pausada”, sobre una piedra mostrando su incesante energía. La piedra es un homenaje al tiempo y a la constante transformación de la vida. En su progresivo desgaste, gracias al agua, *vive*.

- **La capilla es nave**, espacio emergente de la profundidad construida de un estanque que la abraza. La luz rebotada en el agua penetra por su proa-altar inundando la atmósfera

- Desde dos recipientes junto al arcosolio brota el agua, vida de los cónyuges, discurre rizada por un surco de hormigón, y se ralentiza para ser canal silencioso. El silencio se rompe finalmente gracias a la inserción de una pieza metálica como borde o rebosadero, marcando el comienzo del nuevo tiempo que simboliza un **estanque** en que se encuentra el **pabellón de la meditación**.

En el estanque, en el diseño del pabellón, en su modo de acceder, en su escala, reflejo, en el modo de modelar aire, luz y agua sobre nuestras cabezas y nuestra mirada, converge la sensibilidad del arquitecto para hacer visibles las energías que habitan el universo. En la forma de las piezas que pueblan el estanque, en su modo de flotar, navegar, sumergirse, mostrar un sonido o abrazar una flor, la vida, descubrimos un nuevo tiempo, otra dimensión.

Scarpa se sirve del agua para definir un nuevo modo de percibir el espacio.

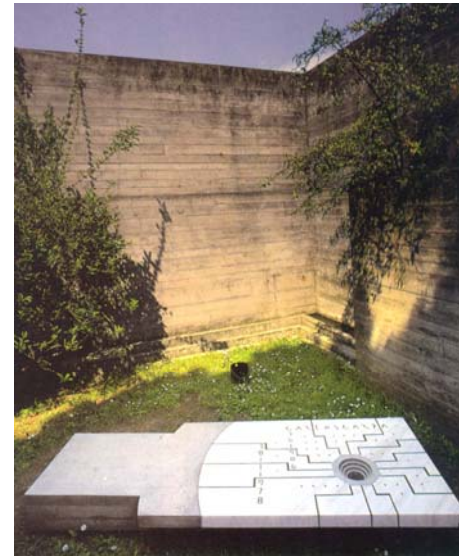
El líquido transforma nuestra percepción, hace visible lo oculto, transparente lo opaco, nos enseña a *ver*. Las formas de Scarpa son su guía.

•

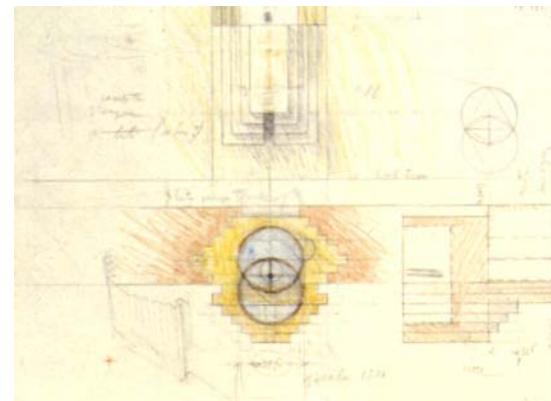
En un lateral del muro perimetral de hormigón del espacio Brion, se encuentra un escueto rincón de misterio donde se halla la tumba del arquitecto, discreta, tranquila, dejando pasar el tiempo, “*en tierra de nadie*”, como él mismo afirmaba. Diseñada por su hijo Tobia, la lápida muestra metafóricamente una piedra fisurada de forma radial,⁵⁹³ un “corazón roto” (fig.530).

Scarpa muere en su venerado Japón en noviembre de 1978. Había recorrido, como su admirado Bashó, un largo trayecto vital en busca de la perfección. Cinco días después se le entregó el título profesional de arquitecto a su familia. Cerca de su cuerpo, enterrado en vertical, vestido como un ilustre hombre del Japón, un hueco en el muro deja entrever el espacio Brion, su otra ciudad.

En él estaba previsto un lugar de agua que no llegó a realizarse (fig.531). Una leve surgencia en que el agua habría brotado desde la intersección de dos círculos. Un hueco que constituye el lugar de unión entre interior y exterior, la muerte de los Brion y la del arquitecto, la vida y la eternidad. Su *vesica piscis* y el agua, de nuevo convergiendo en un espacio, una junta, vacío, y el tiempo se detiene, nos emociona. Una emoción de sonrisa natural, aquella con la que



530 “*En tierra de nadie*”.
Lugar del arquitecto
(f: Antonio Martinelli)



531 Lugar de agua junto a su tumba. Vesica piscis (CS). Archivo DARC

⁵⁹³ En conversación con Tobia Scarpa. Quero. Octubre de 2006

Scarpa solía responder ante la demanda de explicación de sus trabajos mediante la expresión: “*Si son rosas, florecerán*”⁵⁹⁴. Si su trabajo era poético destilaría poesía sin su ayuda.

Desde la naturaleza, el agua, sus formas y su tiempo, el *professore* desarrolla mediante el uso de la metáfora, un nuevo lenguaje que, destilando su potencial formal, genera un nuevo sentido poético. La historia de esa gota, iniciada virgen en su primer contacto con la naturaleza, para a continuación asumir las propiedades del entorno a la vez que transformarlo, bien podría concluir en el espacio Brion, plena de luz, cargada de gravedad, portadora de tiempo, transformada en sangre. Concluiría comenzando. Concluiría creando.

El agua es así el complemento necesario para que el espacio creado por el arquitecto “florezca”. Como afirmaba Okakura, la verdadera belleza proviene de completar lo incompleto. Esa será la labor del agua, que sin estar viva da vida. La precisión con que Scarpa crea es la del líquido, exacto nivel. Partiendo de este, prepara sus formas para recibirlo, y haciéndolo, activar el espacio.

Gracias al agua los espacios de Scarpa *viven*, son poesía.

⁵⁹⁴ “*If they are roses they will bloom*”. Guido Pietropoli
SCARPA, Carlo. *Villa “Pallazetto*”. Catálogo de la exposición “Carlo Scarpa Villa
Palazetto”. Watari-Um. The Watari Museum of Contemporary Art. Tokyo. 1993. Pág. 34.

El encuentro con la belleza generada por el uso del agua ha sido dardo que ha alcanzado nuestra alma,⁵⁹⁵ e hiriéndola, ha abierto nuestros ojos, ha hecho transparente nuestro entorno. Persiguiendo la mirada del creador, hemos hallado argumentos para seguir creando. Quizás la gota, la misma que en aquel jardín en oriente representaba el océano entero, aquella que nos descubre la secreta estructura de la hoja en que se posa, guarde el motivo de haber recorrido este largo camino hacia la creación del hombre y sus formas. Quizás el lector, trasladando su emoción a nuevas formas de agua, sea de nuevo comienzo del ciclo creativo.

*Como el agua,
empezando, sin cesar.*

⁵⁹⁵ “(...) *El encuentro con la belleza puede ser el dardo que alcanza el alma e, hiriéndola, le abre los ojos, hasta el punto de que entonces el alma, a partir de la experiencia, halla criterios de juicio y también capacidad para valorar correctamente los argumentos (...)*”
RATZINGER, Joseph, “*La verdad de la belleza y la belleza de la verdad*”, Rimini, 21 agosto 2002

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- A.A.V.V. Katsura, la Villa Imperiale. A cura di Virginia Ponciroli. Ed. Electa. Milano. 2004
- A.A.V.V. Manifiesto de la Alhambra. Fundación Rodríguez Acosta y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía oriental. Granada. 1993
- A.A.V.V. Studi su Carlo Scarpa 2000-2002. Ed. Regione del Veneto y Marsilio. Venezia. 2004
- A.A.V.V. El libro de las curvas. Pablo Olalquiaga y Alfonso Olalquiaga. Fundación Esteyco. Madrid. 2005
- A.A.V.V. La Scienza per Venezia. Caroline Fletcher e Jane da Mosto. Umberto Allemandi & Co. Torino. 2004
- A.A.V.V. Val de Oscuro. Julio Juste. Exposición del Archivo Manuel de Falla. Granada 1998.
- A.A.V.V. El agua en la agricultura de Al-Andalus. El Legado Andalusi. Proyecto Sur Ediciones. Granada. 1995
- A.A.V.V. Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra. Junta de Andalucía y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Editorial Comares. Granada. 1995
- A.A.V.V. Sagrada Biblia. Biblioteca de autores cristianos. Editorial Católica S.A. Madrid. 1968
- A.A.V.V. "Haijin". Antología del Haiku. Poesía Hiperión nº 192 . Ediciones Hiperión. Madrid. 1996
- A.A.V.V. Josef Albers: To open eyes. Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz. Ed. Phaidon. Londres. 2006
- AHLBERG, Hakon. Gunnar Asplund, arquitecto. 1885-1940. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Murcia 1982
- ALBERS, Josef. La interacción del color. Alianza Forma. Alianza editorial. Madrid. 2005
- ALBERS, Josef. Vidrio, color y luz. IVAM Centre Julio González. Valencia 1995
- ALBERS, Josef. A retrospective. Solomon R. Guggenheim Museum. New Cork. Harry N Abrams, Inc., Publishers, New York. 1988
- ALBERS, Josef y Anni. Viajes por Latinoamérica. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2006
- ALIGHIERI, Dante. Divina Comedia. Editorial Planeta. Barcelona. 1990.
- ALONSO, Miguel Ángel. Manual del Lago Argentino y Glaciar Perito Moreno. Zagier & Urruty Publications. Buenos Aires. 1993
- APARICIO GUIASADO, Jesús M^a. El Muro. Universidad de Palermo. Buenos Aires 2000.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Caligramas. Ediciones Cátedra. Madrid. 1987
- ARAUJO Joaquín. Las edades del agua. Espasa Calpe. Madrid. 2000
- ARAUJO Joaquín. Los Instantes del Bosque. Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación. Madrid 1995
- ARAUJO Joaquín. La Sonata del Bosque. Lunweg- Caja Madrid. Madrid 1999
- ARAUJO Joaquín. Agua. Lunweg Editores. Madrid. 2007
- ARGULLOL, Rafael. Breviario de la Aurora. Editorial Acanalado. Barcelona 2006
- ARTHUS-BERTRAND; Yann. 366 Días. Lunweg Editores. Madrid. 2003
- ASPLUND, Erik Gunnar. Escritos 1906 / 1940. Cuaderno de viaje 1913. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. 2002
- BACHELARD Gaston. El Agua y los Sueños. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1988
- BAROVIER Marino. Carlo Scarpa. I vetri di un architetto. Ed. Skira. Milano. 1997
- BAROVIER Marino. Il vetro a Venezia. Federico Motta editore. Milano 1999
- BARRAGÁN Luí. Guía. Barragán Foundation / Arquine +RM. 2002
- BARRAGÁN, Luí. Escritos y Conversaciones. El Croquis Editorial. El Escorial 2000
- BARRAGÁN Luí. Guía Casa Luí Barragán. Fundación de Arquitectura Tapatía Luí Barragán. México 2004
- BARRAGÁN, Luí. Obra Completa. Tanais ediciones. Sevilla 1995
- BASHÓ, Matsuo. Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku). Editorial hiperión. Madrid. 2005
- BASHÓ, Matsuo. Haiku de las cuatro estaciones. Miraguano ediciones. Madrid. 2002
- BERMEJO, José María. Paraísos de Al-Andalus. El jardín hispano árabe. Editorial Artec. Segovia 2002
- BETTINI, Sergio. Venezia. Nascita di una città. Neri Pozza Editore. Vicenza 2006
- BONET CORREA Antonio . La Plaza del Obradoiro. Abada editores. Madrid. 2003

- BONNARD, Pierre. The work of art, suspending time. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris. París 2006
- BONNARD. A cargo de Julian Bell. Editorial Phaidon. Londres 2003
- BRODSKY, Joseph. Marca de agua. Ed. Siruela. Madrid. 2005
- BROOKS PFEIFFER, Bruce. Frank Lloyd Wright Drawings. Harry N. Abrams publisher. New York. 1996
- BROWNLEE, David / DE LONG, David G. Luois I. Kahn: In the Realm of Architecture. Rizzoli. New York. 1991
- CAGE, John. Escritos al oído. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Murcia 1999
- CALVINO, Italo, Las Ciudades Invisibles, Ediciones Minotauro, Barcelona 1988
- CALVINO, Italo. Colección de Arena. Ediciones Siruela. Madrid. 1998
- CAPITEL, Antón. Las formas ilusorias en la arquitectura moderna. Ediciones Tanais. Madrid. 2005
- CARO BAROJA Julio. Paisajes y Ciudades. Ediciones Taurus. Madrid 1981
- CERONETTI, Guido. Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre. Rusconi editore. Milano 1971
- CHENG, François. Vacío y plenitud. Biblioteca de Ensayo. Ediciones Siruela. Madrid. 2005
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela. Madrid 2005
- CRIPPA, M. Antonietta. Carlo Scarpa. Le pensee, le desin, les projets. Editeur Pierre Mardaga. Milano 1984
- CONDE AYALA, Jesús. Umbral. Pinturas. Catálogo numero 190. Caja Granada Obra Social. Granada 2004
- COOPER, J.C. Diccionario de Símbolos. Editorial Gustavo Gili. México. 2000
- DANILOWITZ, Brenda. The Prints of Joseph Albers. A catalogue Raisonné 1915- 1976. Hudson Hills Press, New York. 2001
- DA VINCI, Leonardo. Cuaderno de notas. Edimat libros. Madrid 1999
- DA VINCI, Leonardo. Tratado de la pintura. Consejo general de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Madrid 1986
- DICCIONARIO de la Lengua Española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición. 2001. Editorial Espasa Calpe. Madrid
- DIZIONARIO Spagnolo-Italiano Hoepli. Ulrico Hoepli Editore. Milano. 2000
- DE LA SOTA, Alejandro. Ediciones Pronaos. Madrid 1989.
- DELAY, Nelly. Japón. La tradición de la belleza. Ediciones BSA. Barcelona. 2000
- DE PRADA, Juan Manuel. La Tempestad. Ed. Planeta. Barcelona 1997
- DI LIETO, Alba. I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio. Marsilio Ed. Venezia. 2006
- DODDS, George and TAVERNOR, Robert. Body and Building. The MIT Press. Cambridge, Massachusets. 2002
- DROSTE, Magdalena + Bauhaus archiv. Bauhaus 1919- 1933. Ed. Benedikt Taschen. Colonia 1991
- ENGEL, Heinrich. The japanese house. A tradition for contemporary architecture. Charles E. Tuttle Company. Tokyo. 1964
- EL AGUA EN LA AGRICULTURA DE AL-ANDALUS. El legado Andalusi- Lunwerg Editores. Barcelona/Madrid. 1995
- ELIADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Ed Paidós. Barcelona 2003
- ERNST, Bruno. El espejo mágico de M.C. Escher. Taschen. Berlín 1990.
- ESPINAR MORENO, Manuel. Cuadernos "Vivo la Alhambra". El agua. Proyecto Sur Ediciones. Granada 1991
- FENOLLOSA, Ernest / POUND Ezra. El Carácter de la Escritura China como Medio Poético. Visor Libros. Madrid. 2001
- FLORENSKI, Pável. La perspectiva invertida. Ediciones Siruela. Madrid. 2005
- FOCILLON Henri . La vida de las formas. Xarait Ediciones. Madrid 1983
- WEBER, Nicholas Fox. The drawings of Joseph Albers. Yale University Press. 1984
- FRAMPTON, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica. Editorial Akal Arquitectura. Madrid. 1999
- GARCÍA GOMEZ, Emilio. Silla del moro y Nuevas escenas andaluzas. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. 1978
- GALERA ANDREU, Pedro. La imagen romántica de la Alhambra. Ediciones El Viso. Madrid. 1992
- GARCÍA GOMEZ, Emilio. Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos. Madrid. 1996
- GÁMIZ GORDO, Antonio. La Alhambra Nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura. Universidad de Sevilla. Sevilla 2001

- GARCÍA LORCA, Federico. Granada paraíso cerrado y otras paginas granadinas. Miguel Sánchez Editor. Granada 1989.
- GARCÍA LORCA, Federico. El libro de los dibujos de Federico García Lorca. Mario Hernández. Ediciones Tabapress. Madrid 1990
- GARCÍA LORCA, Federico. Vida. Poesía. Huerta de San Vicente. Ayuntamiento de Granada. Granada. 1998
- GARCÍA LORCA, Federico. Impresiones y Paisajes. Pág.151 Ediciones Cátedra. Madrid 1994
- GARCÍA LORCA, Federico. Álbum fotográfico. Editorial Comares. Fundación Federico García Lorca. Granada 1996
- GARCÍA LORCA, Federico. Dibujos. Ed. Comares. Fundación Federico García Lorca. Granada.1996
- GARRIDO ATIENZA, Miguel. Las Aguas del Albaicín y Alcazaba. Universidad de Granada. 2002
- GAYA, Ramón. Obra Completa Tomo II. Editorial Pre-Textos. Valencia 1992
- GAYA, Ramón. Antología. Selección y prólogo de Andrés Trapiello. Colección Obra fundamnetal. Fundación Santander Central Hispano. Madrid 2003
- GIOVANARDI, Renata. Carlo Scarpa e l'acqua. Cicero Editore. Venezia 2006
- GIURGOLA, Ronaldo. Louis I. Khan. Obras y Proyectos. Gustavo Gili. Paperback. Barcelona.1989
- GOETHE, Johann W. Viaje a italia. Biblioteca grandes Viajeros. Ediciones B. S.A. Barcelona 2003
- GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio y MALPICA CUELLO Antonio. Pensar la Alhambra. Ed. Anthropos. Diputación de Granada. Granada 2001
- GUILLÉN, Rafael. Cancionero guía para andar por el aire de Granada. Miguel Sánchez Editor. Granada, 1962
- GUILLÉN, Rafael. Poesía Completa. Ediciones A. Ubago, S.L. Tomos I y II. Granada. 1988
- GUILLÉN, Rafael. Prosas viajeras (selección). Editorial Dauro. Granada 2003
- GRABAR, Oleg . La Alhambra. Iconografía, formas y valores. Pág. 124. Traducción de Antonio Almagro Cárdenas. Alianza forma. Editorial. Madrid 1980
- HERTZBERGER, Herman. Lessons for students in architecture. Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 1991
- HIROSHIGE. Prints and Drawings. Matthi forrer. Royal Academy of Arts. London.1997
- HOFFMANN, Josef. A cargo de Giuliano Gresleri. Estudio Paperback. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1983
- INGERSOLL, Ernest. El libro de los dragones. El Barquero. José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca. 2007
- ISOZAKI, Arata. Japan-ness in Architecture. MIT Press. Cambridge, Massachusets 2006
- ITO, TOYO. Arquitectura de límites difusos. GG mínima. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2006.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón . Tiempo y Espacio. Fragmento 4. Biblioteca Edaf. Madrid 1986
- JIMÉNEZ, Juan Ramón . Olvidos de Granada. Publicaciones de la Diputación de Granada. Granada 2002.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, Ideología, Editorial Anthropos. Barcelona 1990
- JUÁREZ, Antonio. El universo imaginario de Louis kahn. Colección Arquitesis nº 20. Fundación caja de arquitectos. Barcelona 2006.
- KAMINSKI, Marion. Venecia, arte y arquitectura. Ed. Könemann. Colonia. 1999
- KEANE, Mark P. Japanese Garden Design. Tuttle Publishing. Boston. 1996
- KHAN, Louis. In the Realm of Architecture. D. Brownlee y D. G. De Long. Ed. Rizzoli. Nueva York. 1991
- KHAN, Louis I. Twentieth-Century Classics. Editorial Phaidon. Londres. 1999
- KHAN, Louis I. Escritos, Conferencias y Entrevistas. Alexandra Latour. El Croquis Editorial. El Escorial 2003.
- KHAN, Louis I. Palazzo dei Congressi. Venezia. Javier Vellés y María Casariego. Arquitecturas ausentes del siglo XXI. Ministerio de la Vivienda. Madrid 2004.
- KITAURA, Yasunari. La plenitud del Vacío. Compañía literaria. Madrid. 1999
- KLEE, Paul. Bases para la estructuración del arte. Ediciones Coyoacán. México D.F. 1995
- KLEE, Paul. A cargo de Susana Partsch. Editorial Taschen. Colonia 2007
- KLEE, Paul. A cargo de Douglas Hall. Editorial Phaidon. Londres 2003
- KLEE, Paul. Nouvelles editions françaises. Paris 1989
- KLEE, Paul. Cataloghe raisoneé. Volúmen 3. 1919-1922. Thames and Hudson. Londres 1999
- KLEE, Paul. Jean Louis Ferrier. Editions Terrail. Paris 1998

- KLEE, Paul. Will Grohmann. The library of great painters. Harry N. Abrams Inc. Publishers New York.
- KLEE, Paul. Diarios 1898-1918. Alianza Editorial. Madrid 1998
- KOKINSHUU. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos. Poesía Hiperión. Madrid. 2005
- LA SCIENCIA PER VENEZIA. Umberto Allemandi & C. Editrice. Torino 2004
- LANZARINI, Orietta. Carlo Scarpa, L' architetto e le arti. Marsilio Ed. Venezia. 2003
- LE CORBUSIER. Aircraft. Abada Editores. Madrid 2003
- LE CORBUSIER. El Poema del ángulo recto. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006
- LE CORBUSIER. A propósito del urbanismo. Editorial Poseidón. Barcelona 1980
- LE CORBUSIER. Scritti. Rosa Tamborrino. Giulio Einaudi editore. Torino 2003
- LE CORBUSIER. El viaje de Oriente. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Artes Gráficas Soler. Valencia 1984
- LE CORBUSIER. Hacia una arquitectura. Editorial Poseidón. Barcelona. 1978
- LLINAS, Josep. Saques de esquina. Editorial Pre-Textos. Barcelona. 2002
- MACHADO, Antonio. Poesías Completas. Editorial Espasa Calpe. Madrid 1994
- MALLARMÉ, Stephane. Poesías seguidas de una tirada de dados. Ediciones Hiperión. Madrid 2003
- MALLARMÉ, Stephane. Fragmentos sobre el libro. Colección de Arquitectura 39. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2002
- MARETTO, Paolo. Venezia. Architettura del XX secolo in Italia. Vitali e Ghianda Editore. Genova. 1969
- MARINA, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Editorial Anagrama. Barcelona. 2006
- MARTÍ ARÍS, Carlos. Silencios elocuentes. Ediciones UPC. Barcelona 1999
- MARTÍN VIVALDI, Elena. Los idiomas del silencio y otros textos en prosa. Universidad de Granada. 2005
- MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luís. El árbol, el camino, el estanque ante la casa. Colección Arquitectes n° 15. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004.
- MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luís. Intersecciones. Editorial Rueda S.L. Madrid. 2004
- MARTÍNEZ RIOBOÓ, José. Documentalismo Gráfico en Granada. Caja General de Granada. Granada. 2002
- MATRICON Jean Vive l'eau. Ed. Gallimard 2000
- MATVEJEVIC, Predrag. La otra Venecia. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2004
- MERCÉ, José María. La arquitectura en el ciclo natural del agua. Mairea ETSAM. Madrid 1999
- MICHELL, George. La Arquitectura del mundo Islámico. Alianza Editorial. Madrid. 1985
- MIOTTO, Luciana. Carlo Scarpa. I musei. Universale di architettura n°151. Testo & Immagine. Torino 2004
- MOLINA Y VEDIA, Juan y SCHERE, Rolando. Luís Barragán. Paraísos Perdidos. Kliczkowski publisher. 2001
- MONEO, Rafael. Memorial Masieri, Venecia. Colección arquitecturas ausentes del siglo XX. Ed. Rueda. Madrid. 2004
- MONET, Claude. Karin Sagner-Düchting. Editorial Taschen. Colonia. 2004
- MONET, Claude. Christoph Heinrich. Editorial Taschen. Colonia. 2004
- MORAND, Paul. Venecias. Ediciones Península. Barcelona. 1998
- MORENO MANSILLA, Luis. Apuntes de viaje al interior del tiempo. Colección Arquitectes n° 10. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2002.
- MORSE, Edward S. La casa giapponese. Biblioteca Universale Rizzoli. Milano 1994
- MUÑOZ Luis y SEOANE Carlos. FCI SIZA. Laberinto de Paixions S.L. Santiago 2002
- MURPHY, Richard. Carlo Scarpa & Castelvechio. Arsenale Editrice. Venezia 1991
- NICHOLL, Charles, Leonardo, El vuelo de la mente, Editorial Taurus, Madrid, 2005.
- NISHI, Kazuo y HOZUMI, Kazuo. What is Japanese Architecture?. Kodhansa International. Tokio. 1996
- NITSCHKE, Gunter. El jardín japonés. Editorial Taschen. Colonia. 1993
- NUTE, Kevin. Frank Lloyd Wright and Japan. Routledge. New York. 2000
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. La habitación vacante. Editorial Pre-textos. Barcelona 1999
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. Una caja de resonancia. Editorial Pre-textos. Barcelona 2007
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. IVAM Centre del Carme. Generalitat Valenciana. 1999
- NORWICH, John Julius. La historia de Venecia. Ediciones Almed. Granada. 2003

OKAKURA, Kazuko. The book of tea. www.laalamedapress.com La Alameda Press.2004

OKAKURA, Kazuko. El libro del té. Miraguano Ediciones. Madrid. 2001

ORENDÁIN, María Emilia. En busca de Luís Barragán. Ediciones de la Noche. México 2004

ORIHUELA UZAL, Antonio. Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV. El Legado Andalusi. Junta de Andalucía. Lunwerg editores S.A. Barcelona / Madrid. 1996

OVIDIO NASON, Publio. Las Metamorfosis. Colección Austral. Espasa-calpe. Madrid. 1988

OVIDIO NASON, Publio. Las Pónticas. Editorial Gredos. Madrid 2001. Versión en pdf

PALACIOS, Fernando. Escuchar. Ediciones Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. 1997

PALMA GARCÍA, Nicolás. El alma de las cosas. Editorial Fénix. Granada. 2004

PALMA GARCÍA, Nicolás. Granos de luz. Ediciones Otras Voces. Granada. 2005

PARENTE, Lourdes. Sumi-e, el arte de la pintura japonesa. Editorial las cuatro fuentes. Madrid. 1996

PARICIO, Ignacio. Patina o suciedad. Bisagra. Barcelona. 2002

PARICIO, Ignacio. Vocabulario de arquitectura y construcción. Bisagra. Barcelona. 1999

PASSWORD. English dictionary for speakers or spanish. Ediciones SM. Madrid. 1991

PAULY, Danièle. Le Corbusier. La capilla de Ronchamp. Abada editores. Madrid 2005

PAWSON, John. Minimum. Ed. Phaidon. Nueva York. 2003

PAZ, Octavio. Chuang-Tzu. Ediciones Siruela. Madrid.1997

PAZ, Octavio. Obras Completas I. Edición del autor. La casa de la presencia. Poesía e historia. Galaxia Gutemberg y Círculo de Lectores. 1999

PIERCONTI, J.K. Mauro. Carlo Scarpa e il Giappone. Strumenti ed elementi di una riflessione. Tesi di dottorato. Università IUAV di Venezia. Dipartimento di Storia dell'Architettura. Tutor: Francesco Dal Co

PLEČNICK, Joze. Church of the Sacred Heart . Ivan Margolius. Architecture in detail. Phaidon Press Limited. London. 1995 .

PLUMPTRE, George. Juegos de Agua. Gustavo Gili. Barcelona. 1994

SIZA Álvaro. Imaginar la Evidencia. Abada Editores. Madrid. 2003

PEREZ VILLALTA, Guillermo. Arquitecturas 1974-1988. Junta de Andalucía. Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Málaga 1988

PETRILLI, Amedeo. Il testamento di Le Corbusier. Marsilio editore. Venezia. 1999

PRATESI, Ludovico y RENDINA, Laura. Roman Fountains by Bernini. Fratelli Palombi. Roma. 1999

QUETGLAS, Josep. Imágenes del Pabellón de Alemania. Section B. Montreal. 1991

RACIONERO, Luís. Textos de estética taoísta. Alianza editorial. Madrid 1983

RACIONERO, Luís. El genio del lugar. Ed. Planeta. Barcelona 1997

RAMÓN y CAJAL, Santiago. Reglas y consejos sobre investigación científica. Los tónicos de la voluntad. Colección Austral. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 2005

RIMBAUD, Arthur. Poesías Completas. Ediciones Cátedra. Madrid 2005

RODRIGUEZ CHEDA, José Benito. Alejandro de la Sota. Construcción, Idea y Arquitectura. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago de Compostela. 1994

RODRÍGUEZ- ACOSTA Miguel. Cuaderno de Venecia 1999. Biblioteca Nueva. Granada

RUBIERA, María Jesús La Arquitectura en la Literatura Árabe. . Editora Nacional. Madrid. 1981.

RUBIÓ y TUDURÍ, Nicolás. El jardín meridional. Tusquets editores. Barcelona. 2006

RUSIÑOL, Santiago. Exposición de Santiago Rusiñol en Aranjuez. Octubre- Noviembre de 1981. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona 1981

RUSIÑOL, Santiago. Isabel Coll Mirabent. Editorial AUSA. Sabadell 1992

RUSIÑOL, Santiago. Los jardines del Alma. Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Segovia 1999

RUSKIN, John. Las piedras de Venecia. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Editora nacional de Murcia. Valencia. 2000

SAITO, Yutaka. Casa Barragán. Toto. Tokio. 2002

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. Ciudadela. Alba Editorial. Barcelona 1997

SANCHÉZ FERLOSIO, Rafael. Alfanhuí. Ediciones Destino. Barcelona 1989

SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. La Alhambra. Estructura y Paisaje. Granada. 2000.

SANTÒKA, Taneda. Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen. Editorial Hiperión. Madrid. 2004

SANTÒKA, Taneda. El monje desnudo. 100 haikus. Miraguano ediciones. Madrid. 2006

SCARPA Tiziano . Venezia è un pesce. Una guida. . Feltrinelli Ed. Milano 2000

- SCARPA, Carlo. A cargo de Ada Francesca Marcianò. Estudio Paperback. Gustavo Gili. Barcelona.1985
- SCARPA, Carlo. Architect. Canadian Centre for Architecture. The Monacelli Press. Montreal. 1999
- SCARPA, Carlo. Catálogo Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944- 1976. Case e paesagi 1972-1978. Ed. Electa. Milano 2000
- SCARPA, Carlo. Ed. Benedikt Taschen. Colonia 1994
- SCARPA, Carlo. Dal Co, Francesco. Villa Ottolenghi. The Monacelli Press. New York. 1998.
- SCARPA, Carlo. Dal Co, Francesco. Villa Ottolenghi. Mondadori Electa Ed. Milano. 2007
- SCARPA, Carlo . Palazzo Abatellis. Edición a cargo de Paolo Morello. Editorial Vianello. Ponzano 1989
- SCARPA, Carlo. DasHandwerk der Architektur, Editado por Peter Noever. Publicado con motivo de la exposición Carlo Scarpa. Ediciones del MAK. Viena, 2003
- SCARPA, Carlo. 1906-1978, Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa. Milán, 1984
- SCARPA, Carlo. Opera Completa. Francesco dal Co y Giuseppe Mazzariol. Ed. Electa, Milán, 1984
- SCARPA, Carlo. Alla Querini Stampalia. Editore Il Cardo. Venecia. 1996
- SCARPA, Carlo. Le cahiers de la recherche architecturale n° 19. Editions Parenthèses. 1986
- SCARPA, Carlo, An architectural guide. A cargo de Sergio Los. Arsenale editrice. Verona 1995
- SCARPA, Architectur in Details. Bianca Albertini y Sandro Bagnoli. ADT Architecture, Design and Technology Press. Jaca Books. Milano 1988
- SCARPA, Carlo. Il Progetto del Convento de Santa Caterina a Treviso. Vianello libri. Treviso 1984
- SCARPA, Carlo. La Fondazione Querini Stampalia. Electa. Milano 2006
- SCARPA, Carlo. Yutaka Saito. Ed. Toto. Tokyo 1997
- SCARPA, Carlo. The Other city. Ernst & Sohn. Viena 1989.
- SCARPA, Carlo. Villa “Pallazetto”. Catálogo de la exposición “Carlo Scarpa Villa Palazetto”. Watari-Um. The Watari Museum of Contemporary Art. Tokyo. 1993
- SCARPA, Carlo. L’opera e la sua conservazione. I 1998 / III. 2000. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2002.
- SCARPA, Carlo. L’opera e la sua conservazione. VI 2003. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2004.
- SCARPA, Carlo. L’opera e la sua conservazione. VIII.2005. 28 novembre. Fondazione Querini Stampalia. Venecia 2006
- SCARPA, Carlo. DE LUIGI, Mario y VIANI, Alberto. Tre grandi artisti. Jaca Book. Milano 2006
- SCARPA, Carlo. La fondazione Querini Stampalia a Venecia. Ed. Electa y Fondazione Querini Stampalia. Venecia, Milano 2006
- SCARPA, Carlo. I Musei e le Esposizioni. Albertini, Bianca + Bagnoli, Sandro. Editoriale Jaca Book. Milano. 1992
- SCARPA, Carlo. Atlante delle architetture. Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio. Regione del Veneto. Marsilio. Venezia. 2006
- SCARPA, Carlo. Layers. SCHULTZ, Anne-Catrin. Edition Axel Menges. London 2007
- SCHULZ-DORNBERG, Julia. Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Gustavo Gili. Barcelona. 2000
- SIMMEL, Georg. Roma, Florencia, Venecia. Gedisa Editorial. Barcelona 2007
- SIMONS, Edison. Poética de Mallarmé. Editora Nacional. Madrid. 1977
- SIZA Álvaro. Las ciudades de Álvaro Siza. Ediciones Talis. Madrid. 2001
- SIZA Álvaro. Imaginar la evidencia. Abada editores. Madrid. 2003
- SIZA VIEIRA, Álvaro. Iglesia de Santa María de Canaveses. Edición de la Parroquia de Santa Marinha y Francisco Guedes. 1998
- STOICHITA, Víctor I. Breve historia de la sombra. Ediciones Siruela. Madrid 2006
- STOKES, Adrian. The Quattro Cento and Stones of Rimini. The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania.2002
- SULLIVAN, Louis, H. Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Artes Gráficas Soler. Valencia. 1985
- TAUT, Bruno. La casa y la vida japonesas. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2007
- TANIZAKI, Junichiro. El elogio de la sombra. Ediciones Siruela. Madrid 1994
- TORRES TUR, Elías. Luz cenital, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Barcelona 2005

TORRES TUR, Elías. Hubiera preferido invitarles a cenar... Editorial Pre-Textos. Barcelona 2005

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. Santiago de Rosalía de Castro. Ed. Planeta. Barcelona 1989

TOSO, Gianfranco. Il vetro di Murano. Arsenale editrice. Venecia 2000.

TRILLO SAN JOSÉ, Carmen. Agua y Paisaje en Granada. Diputación de Granada. Granada. 2003

TURNER, J.M.W. 1775-1851. Catálogo. Fundación la Caixa. 1993

TURNER, J.M.W. Turner y Venecia. Catálogo. Fundación la Caixa. 2005

UNAMUNO, Miguel de. Poemas de los pueblos de España. Ed. Ctedra. Madrid. 1987

UNAMUNO, Miguel de. San Manuel Bueno mártir. Ediciones Ctedra. Madrid. 1992

UNGARETTI, Giuseppe. La Alegría. Ediciones Igitur poesía. Tarragona 2007

VALENTE, José Ángel. Elogio del calígrafo. Galaxia Gutembreg. Circulo de lectores. Barcelona 2002

VALERI, Diego. Guida sentimentale di Venezia. Passigli Editori. Firenze. 1994

VALÉRY, Paul. Teoría poética y estética. Colección la balsa de la Medusa 39. Editorial Visor. Madrid. 1998

VALÉRY, Paul. Escritos sobre Leonardo da Vinci. Editorial Visor. Madrid. 1996

VALÉRY, Paul. El cementerio marino. Alianza editorial. Madrid. 2002

VALÉRY, Paul. Scritti sull'arte. Guanda Editore. Milano 1984

VALÉRY, Paul. Eupalinos o el arquitecto. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid. Artes Gráficas Soler. Valencia 1982

VALERO RAMOS, Elisa. La materia Intangible. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia 2004

VALERO RAMOS, Elisa. Ocio Peligroso. General de ediciones de arquitectura. Valencia. 2006

VERNE, Julio. 20.000 leguas de viaje submarino. Versión en pdf. www.elaleph.com.

VILCHEZ VILCHEZ, Carlos. La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Editorial Comares. Granada 1988

VILCHEZ VILCHEZ, Carlos. Baños Arabes. Diputación de Granada. Granada. 2001

VIRGILIO. La Eneida. Ediciones elaleph.com. Pag. 128

VITRUBIO, Marco Lucio. Los diez libros de Arquitectura. Editorial Iberia. Barcelona. 1985

WAGENSBERG, Jorge. La rebelión de las formas. Tusquets Editores. Barcelona 2004.

WAGENSBERG, Jorge. A más cómo, menos por qué. Tusquets Editores. Barcelona 2006.

WAGNER, Otto. Edición a cargo de Giancarlo Bernabei. Estudio Paperback. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1985.

WOOLF, Virginia. Las Olas. Lumen y Tusquets editores. Barcelona 2003

WORRINGER, W. Abstracción y naturaleza. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1953

WRIGHT, Frank Lloyd. El futuro de la arquitectura. Editorial Poseidón. Barcelona. 1978

WRIGHT, Frank Lloyd. 3 Architectures. Phaidon. London. 1999

ZANCHETTIN, Vitale. Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion. Marsilio Editori. Venezia. 2005

ZOBEL. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Aldeasa. Madrid. 2003

ZUBIRI, Xavier. *Espacio Tiempo. Materia*. Alianza Editorial. Fundación Xabier Zubiri. Madrid. 2001.

ZUCCHETA Gianpietro. Storia dell' acqua alta a Venecia. Editorial Marsilio. Venezia. 2000

ZUMTHOR, Peter. Atmósferas. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2006

Revistas y otras publicaciones.

AAVV. El Agua en la Agricultura de Al-Andalus. Catálogo. Alcazaba de Almería. 1995. Proyecto Sur de ediciones. Granada. 1995

AAVV, Luz, agua y tierra en la arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005

a+ t. Numero 15. Materiales sensibles. Vitoria 1994

ANTROPOLOGÍA. Numero 30. El agua. Mitos, ritos y realidades. Granada 23-26 de Noviembre de 1992. Diputación de Granada. Anthropos Editorial. Granada 1995AQ. Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía oriental nº 7. Granada 1991

ARQUITECTURA ANIMAL. Enciclopedia Salvat del comportamiento animal nº1. Barcelona 1987

ARQUITECTURA COAM 337. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

ARQUITECTURA COAM 343. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

ARQUITECTURA VIVA número 67. Lo pequeño. Madrid 1999

ARQUITECTURA VIVA número 109. Portugal panorámico. Madrid 2007

ASPLUND, Erik Gunnar. 1885-1940. Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda. Madrid. 1987

CANNATA, Mark.. Carlo Scarpa and Japan. The Role of the Humanities in Design Creativity. International Conference EMMTEC, University of Lincoln. New Zeland. November 2007

CHIESA & QUARTIERE numero 41. Le Corbusier. Hospedale di Venezia. Marzo 1967

DOMUS. Volumen V. 1960-1964. Editorial Taschen. Colonia 2006

Cuaderno de la Alhambra nº 3. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada 1966.

DEMÓFILO número 27 La Cultura del Agua en Andalucía. Fundación Machado. Sevilla 1998

RCR architectes. Revista El Croquis nº 115-116. Editorial El Croquis. El Escorial. 2003

EL FINGIDOR. Nº 21. TITO ROJO, José Torres Balbás jardinero. Granada. 2004

EL PASEANTE 20-22. El sentido Taoísta de la naturaleza. Ed Siruela. Madrid 1993

EL ESPACIO PRIVADO. Cinco siglos en veinte palabras. Madrid Octubre – Diciembre 1990. Ministerio de cultura.

FISURAS. Numero doce y medio. Diagramas. Madrid. 1995

GAYA, Ramón. El pintor en las ciudades. IVAM Centre Julio González. Valencia 2000

GAYA, Ramón. Premio Velázquez 2002. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofia. Madrid 2003

GEOMETRÍA. Monografías. Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljares. Granada. 1986

HORTUS CONCLUSUS. Carlo Scarpa e la Querini Stampalia. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Querini Stampalia. Venezia. 2007

ICOMOS. Conseil International des Monuments et des Sites. Les Jardins de l'Islam. 2eme colloque international sur la protection et la restauration de jardins historiques. Grenade. Espagne. 29. Oct- 4 Nov 1973. Publicación del Patronato de la Alhambra y el Generalife. 1975

IVAM. Cuadernos. 05 Otoño.

KUGEL, Christiane E. El agua de la Alhambra. XV Congreso Nacional de parques y Jardines públicos. Ayuntamiento de Granada. Noviembre de 1987.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. El Croquis número 54. Madrid 1992

NAVARRO BALDEWEG, Juan. El Croquis número 133. Madrid 2006

NAVARRO BALDEWEG, Juan. Risonanze di Soane. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza. 2000

NAVARRO BALDEWEG, Juan. La caja de resonancia. Pintura reciente. Galería Marlborough. Madrid 2000.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. Obra reciente. Galería Marlborough. Madrid 2002.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. Escultura. Galería Marlborough. Madrid 2004.

MUNDO CIENTIFICO (La Recherche). Número 115. La Ciencia del Caos. Valencia

MEMORIAE CAUSA. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978. Un film di Riccardo de Cal. Fondazione Culturale Benetton. Treviso. 2007.

OBRADOIRO. Parque de San Domingos de Bonaval. Isabel Aguirre de Urcola.

PEREJAUME. Los horizontes y las cinturas. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 2007

PEREZ VILLALTA, Guillermo. Lugares e invenciones. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 1994

PERIFERIA nº 10. Sevilla. 1991

QUADERNS 158. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Especial Carlo Scarpa.

RATZINGER, Joseph, "La verdad de la belleza y la belleza de la verdad", Rímimi, 21 agosto 2002 RÍMINI, 21 agosto 2002 (ZENIT.org).-

SCARPA, Carlo. Revista A+U. Tokio. 1985

SCARPA, Carlo. Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion. 1969-1978. Palazzo Bomben. Fondazione Benetton iniziative culturali. Treviso. 2007

SEDDON, George. Writings, articles and books. (Australian Institute of Landscape Architects) www.aila.org.au

SHOJI Ueda. Una línea sutil: 1913-2000. Fundación La Caixa.

TORRES TUR, Elías. 9m2 (+O-) de instrumentos para luz cenital. Exposición. Barcelona 1999

UN'ORA CON CARLO SCARPA. Incontri a cura di Gastone Favero. Radiotelevisione Italiana 3. 1970

VIA Arquitectura número 10.V. Agua. Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. 2001

VENINI. Cd. Venini S.p.A. Italian Luxury Industries. Murano. 2004

ZODIAC nº 9. SANTINI, Pier Carlo. Un'opera disfruta di Carlo Scarpa. 1962