



*“CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO”*

AUTOR: CARLOS MONTES GONZALEZ

TITULACIÓN: GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

---

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA

TFG-3.2. DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

TUTOR: ANTONIO BARRIONUEVO FERRER

TRABAJO FIN DE GRADO

CURSO 2014-2015

07/09/2015



## INDICE

1. Introducción	4
1.1 Estado de la cuestión	6
1.2 Base metodológica	7
2. Desarrollo	
2.1 El significado del concepto “construir en lo construido”	9
2.2 Valores de lo construido	11
2.3 Casos – Estudio	
2.3.1 Islas de San Simón y San Antonio – Cesar Portela (1998-2005)	17
2.3.2 Museo Castelvecchio – Carlo Scarpa (1957-1975)	29
3. Conclusiones	51
4. Bibliografía	55



## 1. INTRODUCCION

El trabajo se ha desarrollado a partir de un estudio de dos tipos arquitectónicos básicos de la construcción sobre lo construido, Islas de San Simón y San Antonio y Museo de Castelvecchio, para estudiar como estos ejemplos pueden construir unas bases, mediante su concepción como estructura espacial, y ser utilizados como material para la concepción de la intervención sobre lo construido actualmente y de manera futura.

El estudio de los diferentes ejemplos debe permitirnos una relación activa y directa con las grandes arquitecturas del pasado, que más allá de la admiración contemplativa, nos ayude a desvelar su presente.

El concepto de intervención no se limita a simples modificaciones de lo construido, ya que lleva consigo conocer los proyectos de arquitectura y a partir de ellos no como esquemas que predeterminan una forma arquitectónica específica, sino como métodos, que nos permiten pasar de una determinada arquitectura a otra manteniendo el valor de lo anterior.

El estudio como se mencionó anteriormente, se ha centrado en dos ejemplos muy distintos, con la intención de llegar al conocimiento de varios tipos de intervención para forjar unas bases para la época actual, ya que ambos ejemplos datan del s XX.

Los objetivos del trabajo se basan en el conocimiento del plan general del arquitecto y su obra en su conjunto siempre en busca de los valores generales para una posterior reinterpretación de estos para la nueva obra, ya que la intervención no deja de ser un nuevo proyecto que también tiene que tener todos los pasos que se dan en la creación de un proyecto sometido a análisis de un contexto, un posible programa de uso de revitalización y dar una respuesta operativa que elimine todas aquellas "patologías" que el contexto existente lo ha degradado en el paso del tiempo.

Con ello la investigación busca:

- Preservar los valores esenciales, para ello es necesario un análisis, para buscarlos y manifestarlos. Conocer su identidad.
- Eliminación de añadidos a lo largo del tiempo que le han restado su sentido y figuración.
- Aportar nuevos valores que traigan la vitalidad a lo existente, renovando y dando nuevo valor al conjunto.
- La posición como objetivo; la nueva forma no debe presentar disonancia entre lo histórico y las formas nuevas.

A partir de ahí y con un ensayo crítico llegar a una serie de conclusiones sobre lo construido con las cuales poder entender la esencia del proyecto.

Se busca el espíritu de nuestro tiempo como método para entrar en lo construido sin pensar en sus formas. Siempre tiene que haber un resultado final que lo convierta en primigenio y nuevo como una forma de entender y de aprendizaje.

## 1.1 Estado de la cuestión

Se sabe que los griegos y los romanos se preocupaban por el mantenimiento de sus obras. Esto lo confirma Alberti (aproximadamente en 1452), al dar su aprobación a los antiguos, ya que formaban brigadas para que se ocuparan de las obras públicas y las conservaran.

También se conoce por Vitrubio y su Tratado de Arquitectura (año 15 aC) que los antiguos griegos y romanos se preocupaban por las técnicas constructivas, la calidad de los materiales que utilizaban, y realizaban diversas acciones con la intención de preservar sus construcciones para el futuro.

El ser humano busca sitios geográficamente estratégicos o con algún valor espiritual para asentarse. La continuidad en el uso de estos espacios hace que muchas de las edificaciones sean el fruto de la concentración, adición, sustitución y reconstrucción a través de los años.

Numerosas construcciones antiguas sobrevivieron a la Edad Media y al Renacimiento y se mantienen en uso hasta nuestros días. Por consiguiente, en estas obras se efectúan trabajos de mantenimiento y adiciones.

A partir del siglo XVIII, cuando comienzan a sistematizarse la historia, la arqueología y la arquitectura, surgen los dilemas acerca de qué es necesario intervenir para preservar.

Es en el siglo XX cuando El Ministerio de Instrucción Pública en el intento de llegar a criterios uniformes en la actividad específica de la Administración de Antigüedades y Bellas Artes en el campo de la conservación del patrimonio artístico, reelabora, teniendo en cuenta la opinión del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, las normas sobre restauración. Tales normas reciben el nombre de "Carta del Restauo 1972"; entre las que se recoge *la forma de proceder en las restauraciones arquitectónicas*<sup>1</sup>, que dará paso a una nueva forma de intervención sobre lo construido.

---

<sup>1</sup> BRANDI, C, (1972) ,*Carta del Restauo 1972*

## 1.2 Base metodológica

La metodología escogida para la elaboración del trabajo consta de 5 partes, como son:

1. Recopilación de la información, memorias, planimetrías, imágenes y ensayos críticos, para la que se ha comenzado con la lectura de libros como el de Carlos Martí, "Las Variaciones en la Identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura" y el capítulo, "El concepto de transformación como motor del proyecto", de su obra "La Cimbra y el Arco". Así como bibliografía específica de cada uno de los ejemplos tratados mostrada en el punto 4 del trabajo.
2. Análisis en base al material recopilado sobre lo que se ha actuado de los casos estudio a través de planos, imágenes, memorias... Para la obtención previa de una serie de valores sobre lo construido
3. Determinación del plan director de la intervención.
4. Análisis de la realidad existente como deber social.
5. Ensayo crítico sobre las intervenciones destacando su adecuación para la transformación y finalizar con una serie de conclusiones.



## 2. DESARROLLO

### 2.1 El significado del concepto "construir en lo construido"

Para buscar el significado del concepto del estudio de este trabajo nos remitimos a una frase de Carlos Martí en la que dice que *"Hablar de transformación implica aceptar el hecho de que siempre partimos de algo preexistente, de algo que, a la vez que se transforma, mantiene algunas invariantes como elementos de continuidad"*<sup>2</sup> (Martí, 2004, 39), donde hace hincapié sobre la importancia de la tipificación en la arquitectura, tras unas últimas décadas de desarraigo e individualidad.

La necesidad de transformación en el ámbito arquitectónico es primordial, pero ello no implica la ausencia de unidad y relación con lo construido previamente. En base a alcanzar una transformación real, se debe partir de ejemplos y tipos de la arquitectura ya existente y abstraer conceptos y valores que deriven hacia nuevas rutas de relaciones eliminando las barreras del tiempo.

La transformación de la arquitectura se apoya en el proyecto como un hecho unitario, pero dentro de una red de conexiones con otros hechos, es lo que se puede llamar pensamiento analógico; y a la misma vez como un proceso estructural de descomposición elemental o proceso lógico. Como toda transformación e intervención, la arquitectura debe tener un punto de origen, del que partan unas raíces que de forma interesada conformen un nuevo concepto del habitar en base a la experiencia.

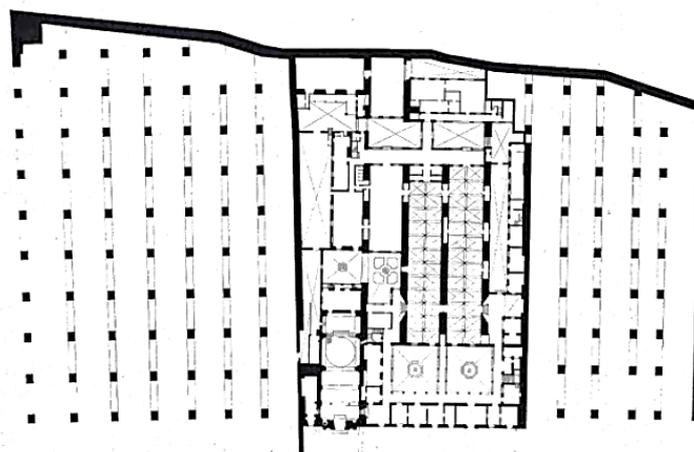
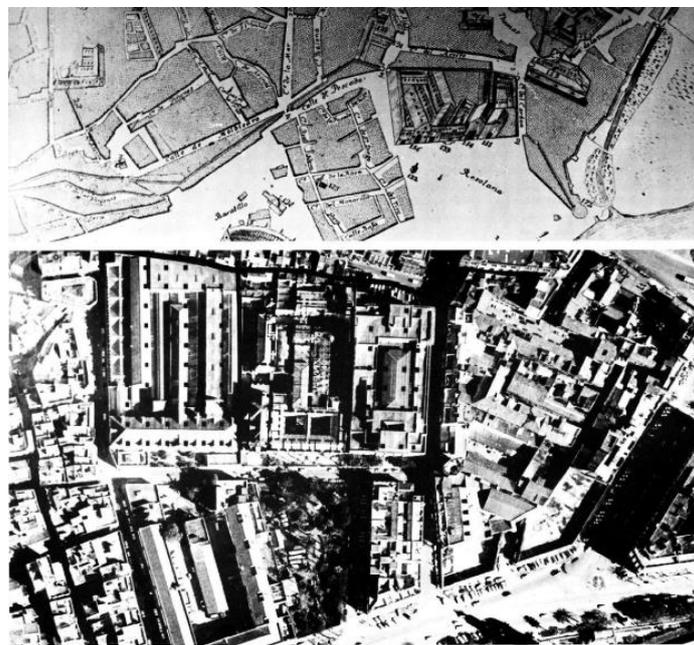
*"Lo importante no son ya los tipos, en cuanto ideas fijas o esquemas que predeterminan la forma arquitectónica, sino más bien el procedimiento tipológico en cuanto método; es decir, el conjunto de todas aquellas operaciones de transformación que nos permiten pasar de una determinada arquitectura a tantas otras."*<sup>3</sup> (MARTÍ, C, 2004, 40).

---

<sup>2</sup> MARTÍ ARÍS, C. (2004), *El concepto de transformación como motor del proyecto, La Cimbra y el Arco*. Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, España, p 39.

<sup>3</sup> Ídem p 40

Para poner un ejemplo de intervención sobre lo construido que nos hable de una dualidad de actuación nos trasladamos al barrio del Arenal de Sevilla, donde se encuentra, asentado sobre parte de las Reales Atarazanas de Sevilla construidas en 1252 por Alfonso X el Sabio, la inserción de El Hospital de la Caridad de Sevilla, el cual se integró sin actuar sobre los gruesos muros de las mismas, distinto a lo que sucedió con el Hospital construido en 1664 por Bernardo Simón, el cual implicó la intervención y en parte de los muros primitivos<sup>4</sup>. Nos encontramos ante dos ejemplos que nos servirán como antesala del análisis de los ejemplos a estudiar.



*El Hospital de la Caridad insertado en el antiguo Arenal de Sevilla (1)*

<sup>4</sup> BARRIONUEVO FERRER, A. TORRES MARTINEZ, F et al. (1978), *Hospital de la Caridad*, 2C, 11, 38-43.

## 2.2 Valores de lo construido

Analizar equivale a redescubrir. Solo con un trabajo paciente de redescubrimiento, podemos llegar a conocer su íntima sustancia. Observar, imaginar, proyectar. Tal vez sea este el único camino transitable para acercarnos a una interpretación de la ciudad que al mismo tiempo presuponga una idea de transformación y de proyecto.

En el marco de actuación de los arquitectos en estos dos ejemplos, hablando en términos relativos al contexto histórico, la ciudad o el paisaje, para producir arquitectura, el respeto a ese marco es fundamental. Como ya explicaron Luis Mansilla y Emilio Tuñón existen otro tipo de conceptos impalpables a los que se conoce como "*concepto ampliado del contexto*"<sup>5</sup> que nos supone trabajar con una doble actitud. Por un lado, respeto a lo construido ya sea tangible o intangible, y por otro la responsabilidad de los arquitectos con respecto a la construcción de soportes en beneficio a las sociedades.

Como se muestran en nuestros casos-estudio, la intervención arranca sobre una arquitectura en desuso, obsoleta o abandonada y decadente que lleva a reinterpretar los espacios con el objetivo de que dicha arquitectura vuelva al uso de nuestros tiempos.

Por tanto, puesto que cada intervención supone una modificación de lo existente, tratándose de lugares históricos en ambos casos, cabe preguntarse acerca de los límites, precisamente por el aprecio social y cultural hacia los mismos.

Uno de los problemas que se plantean al realizar el análisis de los ejemplos es determinar qué se debe conservar y cómo; sabiendo que el objeto ya no será exactamente el mismo que antes de la intervención, y que si no se interviene, sufrirá el deterioro.

Así, la intervención se considera una necesidad que debe reconocer los valores que se deben mantener y establecer, mediante una operación técnica y cultural que reflejará los valores propios de cada cultura, en su arquitectura y en su ciudad.

---

<sup>5</sup> ZABALBEASCOA, A, (2011) *Mansilla y Tuñón ¿Cómo lidiar con lo existente?*

La percepción humana del valor lo construido, se va modificando en el tiempo, por ello es fundamental conocer y reconocer todos los valores para determinar los objetivos. El enfoque propuesto tras el estudio, es desde el pensamiento que debemos ser claros para que los testimonios del pasado, sean valorados y reconocidos, como una forma de descubrir en ellos la fluidez del tiempo y de proporcionarle al proyecto una fuente de identidad personal y colectiva.

Para un entendimiento social estas conclusiones se basan en la búsqueda por medio de los ejemplos de las "Islas de San Simón y San Antonio" y el "Museo de Castelvecchio" de una serie de valores que son provisionales pero necesarios, los cuales se pueden cambiar o modificar pero no eliminar.

Al realizar una aproximación para comprender los valores, surgen numerosos interrogantes como:

- ¿Los valores son subjetivos u objetivos?
- ¿Cómo entendemos los valores?
- ¿Cuál es la validez?

Pero siempre se advierte, en un sentido general que al hablar de valor, se habla de cualidades de entes, que no agregan ni quitan nada al ser, sino que valen.

Lo construido con carácter de ser reconstruido es una entidad viva, donde coexisten diferentes tipos de valores.

En su artículo "El valor del patrimonio", la Licenciada Nelly Decarolis, afirma:

*"En cada ser humano palpita la necesidad de transmitir a sus descendientes la cultura heredada: modos de vida, historias, costumbres, convicciones, tradiciones, mitos y creencias, huellas... Lo material y lo inmaterial; la totalidad de un patrimonio tangible e intangible."*<sup>6</sup>(DECAROLIS, N 2002)

---

<sup>6</sup> DECAROLIS, N (2002), El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible. La Plata 8 de noviembre de 2002

Así, lo construido como expresión de una cultura, queda definido como la necesaria conjunción de lo material (valores tangibles) y la derivación de sus significados y de sus conexiones simbólicas (valores intangibles).

Según el análisis de la documentación y como guía de estudio de los casos, para un reconocimiento preciso de los valores se plantea la siguiente tabulación:

*Valores históricos:*

Es fundamental tomar lo preexistente como documento histórico. Identificar aquellos valores que atañen a la existencia misma del objeto de intervención, su datación, autor, circunstancias de su creación y con los diversos momentos de la construcción, su evolución, elementos significativos si los tuviere, etc.

El ámbito temporal debe comprender todas las épocas, desde su origen hasta nuestros días, sin preeminencia de una sobre otra.

*Valor artístico:*

Estos valores pueden reflejar un estilo determinado, expresar una técnica de realización, la habilidad de un artista, etc.

Pueden ser de diferente naturaleza (un detalle, un color, una pintura mural, un diseño determinado) y de diferentes proporciones, pero todos en general despiertan un placer estético.

Si bien son valores muy ligados a los valores arquitectónicos, se debe enfatizar que al estar los valores artísticos incorporados a lo preexistente, además de garantizar su conservación, se debe asegurar la permanencia del rol que cumplen dentro del mismo.

*Valores formales:*

Son aquellos que corresponden con su geometría, dimensiones, proporciones, cromas, texturas, tanto las originales como aquellas adquiridas en el tiempo.

Hacen referencia además a la imagen que posee en general como una unidad formal: se busca valorar sus conceptos compositivos, de proporciones y del diseño en general.

*Valores constructivos-estructurales:*

Comprende los valores referidos a construcción y estructura, para evaluar los niveles de importancia de sus diferentes elementos; como muros, fachadas, cubiertas, cerramientos, etc. Se identifican aquellos que son imprescindibles para su existencia, los que necesitan ser reemplazados y los que se deben agregar para que lo construido asegure su permanencia. Se deben considerar los valores que aseguren la seguridad física del objeto y su comportamiento ante agentes externos.

*Valores arquitectónicos:*

Se trata de aquellos que tienen que ver con el espacio, el tipo, la tipología, lo funcional y el contexto. Son los valores relativos al objeto en sí, donde pueden descubrirse ciertos valores trascendentales como ver la concepción espacial lograda o pretendida, el manejo de la luz, de la escala, la organización funcional...

En relación al contexto, son los valores que afectan o tienen incidencia positiva o negativa en lo construido a intervenir.

*Valores simbólicos:*

Es fundamental, por parte del arquitecto que interviene, evaluar dichos valores (referenciales, emblemáticos, emotivos y significativos) a partir de la importancia que le otorga la sociedad en su valoración de lo existente. Al considerar los valores simbólicos, estamos abordando a lo construido como vehículo de transmisión de ideas y contenidos, (de una cultura, de un acontecimiento, de un personaje) como medio de comunicación entre dos mundos distintos, del pasado y del presente.

*"Pero el significado de los contenidos simbólicos no es fijo ni eterno; varía con el tiempo. Así pues, por un lado, el objeto tiene la virtud de representar un mundo, el mundo del pasado del cual proviene; por otro tiene la facultad de acumular y llevar consigo a través del tiempo una gama diversa de significados que varían con el paso del tiempo a los ojos de los sucesivos curio, sus (investigadores) que se interesan por el objeto."*<sup>7</sup>  
(BALLART, JOSEP, TRESSERRAS, JORDI, 2008, 22)

---

<sup>7</sup> BALLART, JOSEP, TRESSERRAS, JORDI, (2008) *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ed. Ariel, p 22

*Valores funcionales o de uso:*

Al considerar un valor de uso, estamos evaluando si sirve para satisfacer una nueva necesidad o función concreta.

La valoración funcional que se realice, debe asegurar el apropiado de lo intervenido, ya sea conservando su función primigenia o proponiendo nuevos usos, que respeten su condición patrimonial.

*“Así, la conveniencia de mantener el uso anterior o determinar el carácter que ha de tener el nuevo, en caso de reutilización, deben analizarse desde su capacidad de servir para mantener vivo el monumento, que es el fin principal, pero también, por supuesto, desde la capacidad del monumento de asumirlo sin perder o ver debilitados sus valores documentales y significativos, es decir, su completa condición monumental”.*<sup>8</sup> (GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A, 1999, 33)

*Valores éticos:*

Mención especial merecen estos valores, ya que no conciernen al proyecto en sí, pero sí al arquitecto que lo lleva a cabo. Son valores que se deberían imponer como pautas de acción. Se debe asumir que toda intervención, en lo construido, tiene un carácter transitorio. No sólo en algunos casos, es posible participar en la esencia del mismo, sino casi siempre estará sujeta a nuevos cambios en el tiempo.

*“La consciencia de ser un eslabón pasajero conduce inevitablemente a la humildad y ésta, unida al conocimiento, representa un soporte fiable que casi siempre es sinónimo de prudencia.”*<sup>9</sup> (ALGORRY, E, 2006, 31)

*Valores de identidad:*

Aquí el valor que se busca es el que el propio arquitecto le da al proyecto, es el carácter y la identidad que el arquitecto en su propia idea concede y elabora para lograr que su obra sea única e irrepetible, que se adapte al todo de la intervención.

---

<sup>8</sup> GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A, (1999) *La restauración objetiva*, Barcelona, EDIM., 33.

<sup>9</sup> ALGORRY, E, (2006) *Pasado Presente*. Revista Arquitectura Viva, N° 110, Edit. Arq. Viva, Madrid, 31

Finalmente, cuando hablamos de valoración de lo construido, se manifiesta la importancia de un conocimiento mayor, de una formación específica sobre lo que significa el proceso de valoración. Considerando la conservación como un acto ético, vital e imprescindible, una cuestión humana, que no es exclusiva de los especialistas, sino de toda la sociedad. Cuando una intervención soluciona problemas de habitabilidad, de carencia de espacios públicos, supone un equipamiento que da servicio a la sociedad.

El crecimiento de las ciudades no es ilimitado al igual que la ocupación del territorio no es infinita. En la actualidad, el proceso de crecimiento supone un incremento continuado de ocupación del territorio, un abandono de lo preexistente, por encontrarlo "decadente y obsoleto" y una potente inversión económica y de esfuerzo social.

Las causas de esta situación hay que situarlas en el continuado deterioro de las infraestructuras de los edificios y de los espacios públicos al no haberse desarrollado el adecuado mantenimiento.

Por todo ello, la reutilización de la arquitectura preexistente, además de ofrecer la posibilidad de aportar un nuevo ciclo de vida a la obra arquitectónica y su entorno urbano, se plantea como una oportunidad para desarrollar posibles aportaciones como: dotar a la ciudad de mayor densidad; mejorar la calidad de vida del usuario; mejorar de la actividad comercial y artesana local; poner en servicio aquellos edificio y/o espacios urbanos cuyos valores estaban ocultos, con el fin de que cobre nueva vida y no se pierda su identidad; o repensar las soluciones materiales y constructivas.

## 2.3 Casos – estudio

### 2.3.1 ISLAS DE SAN SIMÓN Y SAN ANTONIO – CESAR PORTELA (1998-2005)

Para un primer acercamiento y conocimiento de este proyecto realizado por Cesar Portela comenzaremos situándonos geográfica e históricamente en su contexto.

Las Islas de San Simón y San Andrés se encuentran situadas en la ensenada que conforma el fondo de la ría de Vigo. Localizadas frente a Cesantes, las islas fueron, desde la Antigüedad testimonio directo de una gran historia y de grandes tragedias que aquí tuvieron lugar,



*Imagen Earth situación de las Islas*

como bien expresa el propio arquitecto en sus pensamientos del lugar que *“Cuando cerraba los ojos y pensaba en las islas de San simón y San Antonio [...] me costó hacerme la idea de cómo un lugar así, tan paradisiaco, podía haber sido escenario de tanta tragedia”*<sup>10</sup> (PORTELA, C. 2008 p.7)

Será en la Edad Media cuando las islas comiencen a tener historia propia. La isla de San Simón va a comportarse como un espacio espiritual y de retiro cuando del siglo X al XVIII cuente con la presencia de distintas comunidades religiosas.

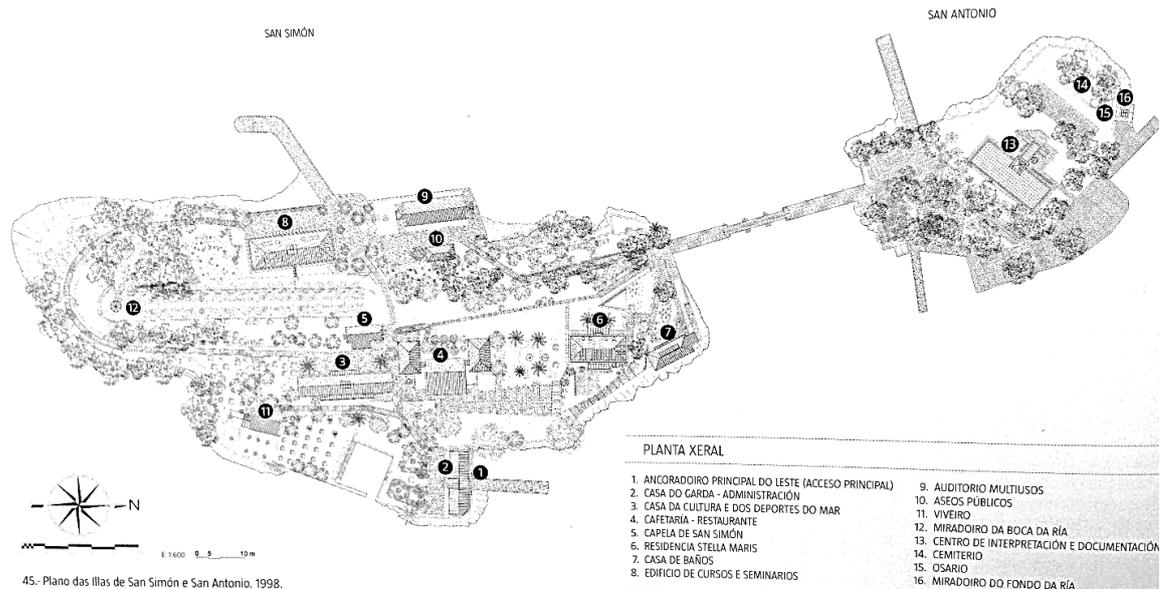
La parte histórica de la época contemporánea de las islas surge tras la salida de los monjes y la aprobación del Estado del proyecto de construcción de un lazareto marítimo en esta isla, que estará en actividad entre 1842-1927, acogiendo a miles de enfermos en situación de cuarentena frente a las enfermedades infectocontagiosas de la época.

A partir de 1936, tras el fin de la II República, se convertirá en cárcel donde se recluyen a presos políticos, una cruenta y precaria prisión y el mayor campo de concentración de Galicia.

---

<sup>10</sup> PORTELA, C. (2008) , *Illas de San Simón y San Antonio*, Xunta de Galicia, p.7

Posteriormente se situó en la isla un Albergue Nacional dedicado a personas vinculadas con la Guardia de Franco y en 1955 se construye el Hogar Méndez Núñez, el cual años más tarde se abandonara y comenzara la época de decadencia del lugar y la ruina de todo el conjunto. Y es en 1997 cuando la Xunta de Galicia inicia un proceso de reconocimiento de los valores de este lugar, con su declaración de Bien de Interés Cultural.



Mapa de las Islas de san Simón y San Antonio (2)

Nos encontramos con un proyecto donde la base se asienta sobre un conjunto construido que antes fue lazareto y presidio, que en la memoria colectiva aparece cargado de historias bélicas, pero que ahora renace con fuerza convertido en sede universitaria, aula para el conocimiento del territorio y espacio para contemplación y disfrute de la naturaleza y el arte.

El proyecto de rehabilitación destaca por la conservación y puesta en valor del patrimonio de la isla a través de un esmerado tratamiento paisajístico del conjunto y la aplicación de criterios funcionales a las distintas edificaciones de este espacio.

Las islas son una muestra constante de mestizaje, un expositor permanente de diversidad y complejidad, de dualidad y de complementariedad entre geografía e historia, naturaleza y construido, pasado y presente, la razón y la belleza, la arquitectura y la escultura, la piedra y la vegetación, lo local y lo universal, Galicia y América.

Tras una visita se puede decir que las islas están habitadas por la flora, la fauna, la arquitectura, la escultura, la luz, la memoria; donde es tan importante la presencia de personas como la ausencia para que todo lo que en ellas hay habite.

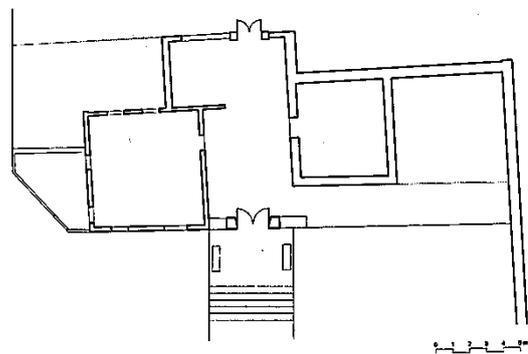
La labor del arquitecto para la ejecución del proyecto fue un papel de artesano que restauró, repuso, compuso, puso orden y que dio sentido a lo existente, no olvidando el pasado.

Con ello, se dan nuevos valores arquitectónicos, siempre respondiendo a estos a necesidades reales, como son los nuevos edificios de la Vivienda del Guarda y de la Recepción o el Almacén Invernadero o los miradores de la Boca o del Fondo de la Ría.

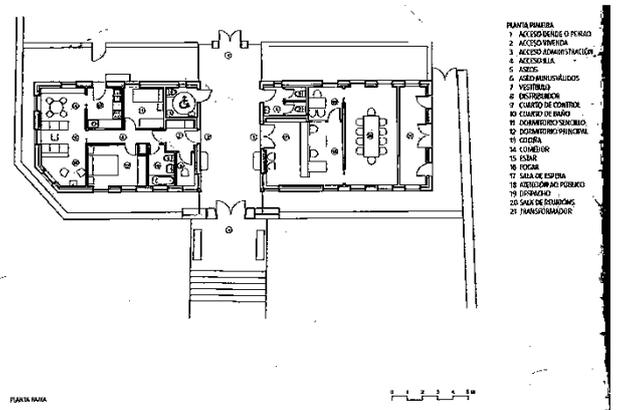
En uno de los ejemplos, como es la Vivienda del Guarda y Recepción, conviven pasado y presente, ya que el arquitecto mantiene las pilastras originales de acceso y crea entre ellas la vivienda del vigilante y el espacio de recepción bajo un techo acristalado que protege de la lluvia.



Vista Casa del Guarda – Administración (4)



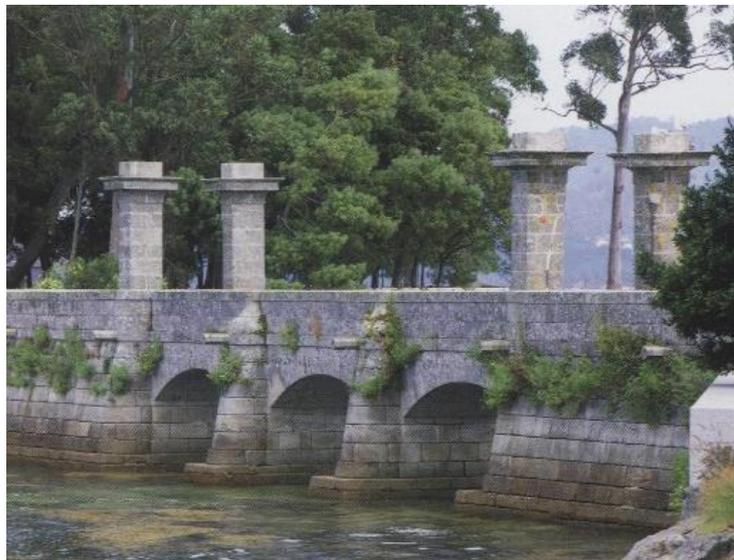
Planta estado Primitivo (3)



Planta estado Rehabilitado (5)

Las dos parejas de pilastras que se erigen en el tramo central del puente de piedra que une ambas islas, fueron creadas para colgar sobre ellas las verjas que separaban la isla de personas “limpias” de la isla con las personas “sucias”.

Al desaparecer estas y carecer de otro motivo de reposición, estas pilastras han perdido su sentido y, para devolverle otro, se han reutilizado como báculos en los que se apoyan cuatro grandes cubos de vidrio, cual cajas de luz, que permiten iluminar por las noches el puente. De este modo, además de cobrar nuevo sentido las pilastras, se ha añadido, a ese objeto arquitectónico que es el puente, un toque luminoso, etéreo y contemporáneo, que acentúa, tanto de día como de noche, su condición de vínculo entre las islas y de referente vertebrador del conjunto.



*Estado Primitivo del puente (6)*



*Estado Actual del puente (7)*

El paseo de los Buxos se concibe como una bóveda de un templo o un simple túnel al final del cual se hace la luz. En ese punto final aparece un espacio mirador de piedra y acero para observar y contemplar uno de los puntos más interesantes del proyecto.



*Paseo de Buxos (8)*



*Mirador de Boca de la Ría (9)*

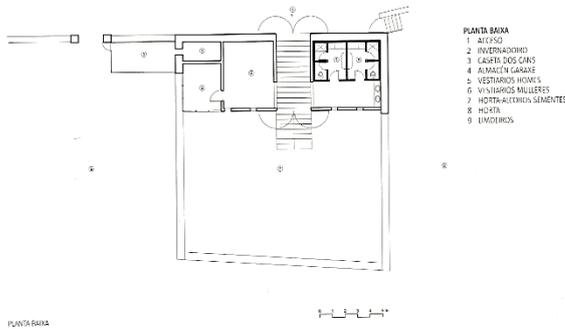
Ambos miradores, el de Boca de la Ría y el del Fondo de la Ría, aportan con su presencia un contrapunto ligero y transparente a la masa pétreo sobre el que se asientan. De noche, cuando se enciende la luz artificial, ambas piezas se transforman en dos cajas de luz, que situadas en los extremos opuestos: el sur y el norte del conjunto formado por las islas, parecen dos grandes faros, el de proa y el de popa, rememorando los antiguos navíos que llegaban hasta el lugar, como menciona Carlos Martí, *San Simón es visto entonces como una consciente y delicada arquitectura marina [...] como si se tratara de una embarcación fantástica construida con un casco pétreo y un velamen arbóreo*<sup>11</sup>



*Mirador de Fondo de la Ría (10)*

<sup>11</sup> MARTÍ, C (2005) *La Isla de San Simón: Un lugar público en la naturaleza*, Xunta de Galicia, p 4

La construcción de un pabellón nuevo destinado a Almacén de jardinería e invernadero acota un pequeño vivero de plantas en el que conviven especies autóctonas y americanas, expresión manifestada una vez más, de la tradición y de la vocación mestiza de estas islas.

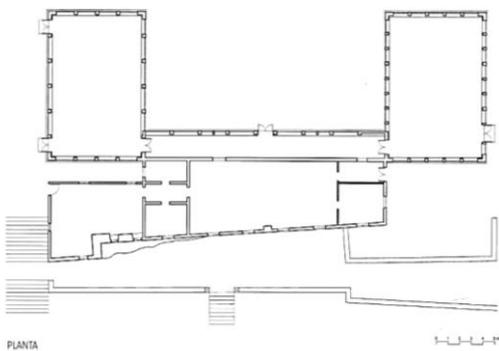


Planta Almacén de jardinería (11)

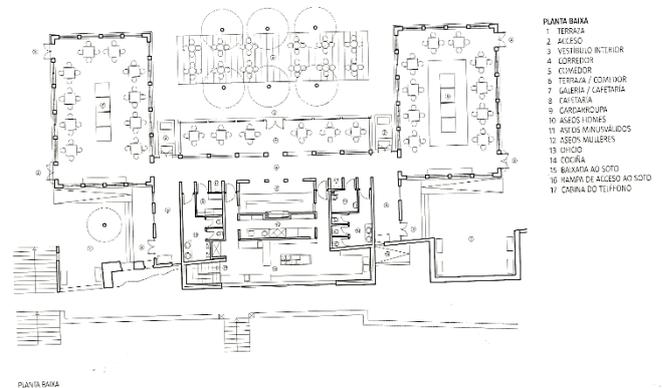


Vista del Almacén de jardinería (12)

Los edificios de la Escuela de Vela, Cafetería-restaurant, Cursos y Seminarios, Residencia Stella Maris, se han rehabilitado, remodelando profundamente sus distribuciones interiores pero respetando escrupulosamente y restaurando las fachadas originales, dañadas por el paso del tiempo, y en algún caso desvirtuadas por desafortunadas intervenciones.



Cafetería restaurante estado Primitivo (13)



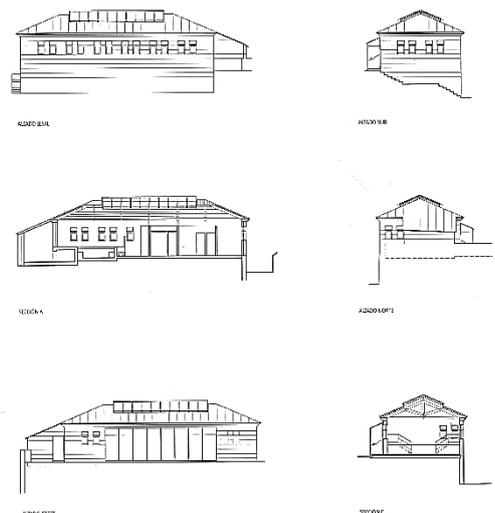
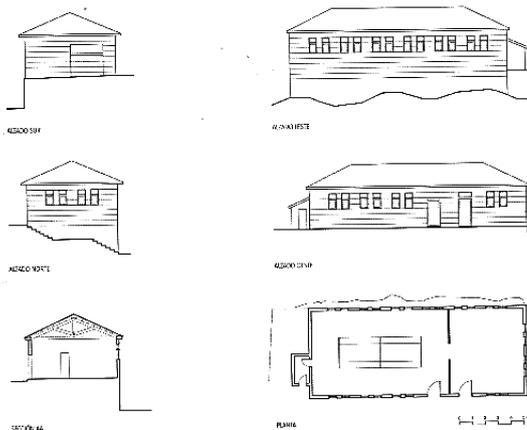
Cafetería restaurante estado Rehabilitado (14)

A todos estos edificios se les ha dotado de luz y confort de los que en general carecían, mediante la implantación de lucernarios que meten luz en el interior de los edificios, inundando éstos de claridad y luminosidad.

Se han dotado también de galerías que permiten disfrutar del exterior a resguardo como si estuviéramos en el interior; de porches que configuran una sucesión de capas, a lo largo de las islas, que permiten organizar y realizar un itinerario, al protegidos de las inclemencias del tiempo.

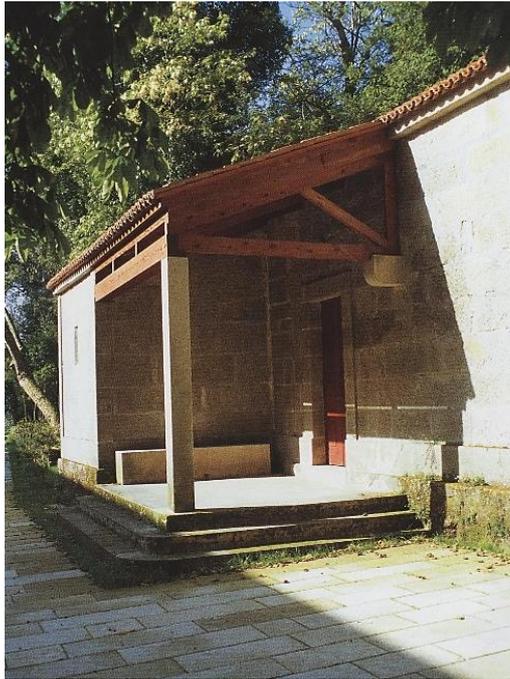


*Lucernario Casa de Baños (15)*

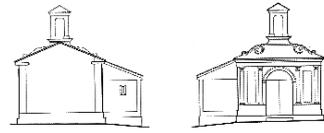


*Alzados y secciones Casa de Baños estado Rehabilitado (16)*

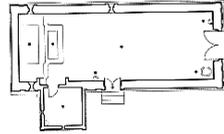
*Alzados y secciones Casa de Baños estado Primitivo (17)*



Vista del porche de la Capela de San Simón (18)



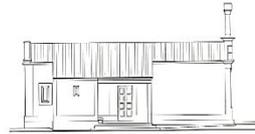
ALZADO SUR ALZADO NORTE



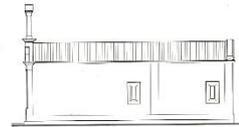
- PLANTA
- 1. ENTRADA PRINCIPAL
  - 2. ENTRADA LATERAL
  - 3. NAVE
  - 4. ALTAR MAIOR
  - 5. S. DOCELA PRINCIPAL
  - 6. N. DOCELA
  - 7. SACRISTIA
  - 8. ATILAR

PLANTA 1:00

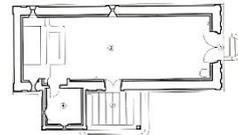
Planta Capela San Simón estado Primitivo



ALZADO SUR



ALZADO NORTE



- PLANTA
- 1. ALZADO
  - 2. PORTADA
  - 3. CRISTAL
  - 4. VENTILACION

PLANTA 1:00

Planta Capela San Simón estado Rehabilitado (19)

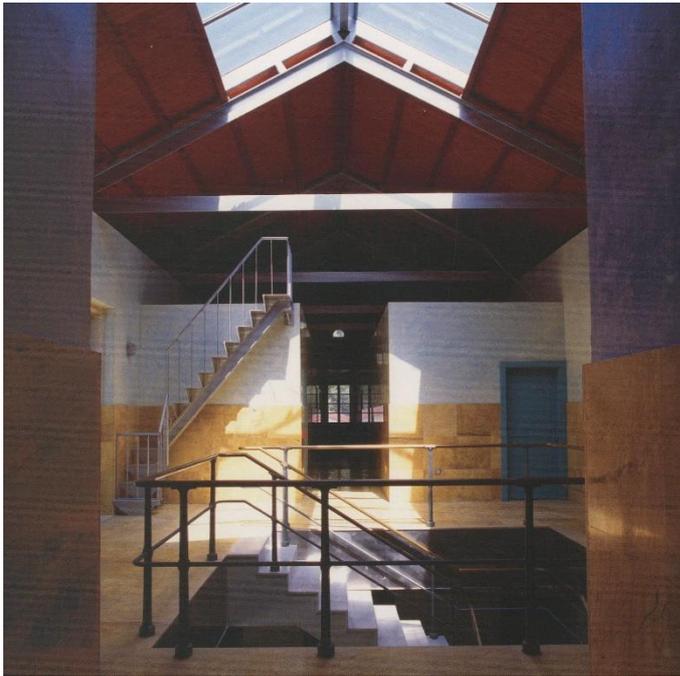


Porche acristalado Residencia Stella Maris (20)



Porche Casa de la Cultura y de los deportes del mar (21)

También se ha aplicado una gran variedad de colores, tanto en el exterior como en el interior de los edificios, que dan vida a cada una de las estancias y que acentúan ese carácter mestizo gallego-caribeño que las islas tienen y que se manifiestan de manera especial en los edificios: Residencia Stella Maris y Casa de la Cultura y de los Deportes del mar.



Vista interior de Casa de la Cultura y de los deportes del mar (22)



Vista interior de Residencia Stella Maris (23)



Vistas interiores de Residencia Stella Maris (26)



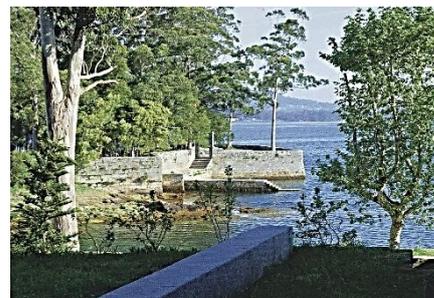
Vista exterior de la Cafetería (24)



Vista exterior de Centro de Interpretación (25)

En el proyecto se tiene la oportunidad de observar nuevos motivos escultóricos para simbolizar algo o enfatizar y enriquecer un determinado lugar, esculturas seleccionadas y realizadas por grandes artistas, o también nuevos y variados elementos vegetales ya que la intervención se caracteriza por dedicarle gran importancia a la vegetación, con ello se complementa lo existente, abre y cierra vistas, crea nuevos ámbitos de sombra o simplemente nuevos referentes de color.

*“Esta pequeña ágora marina con sus plazas y edificios, con sus paseos y jardines, con su capacidad de proyectarse hacia el paisaje circundante incorporando a su reducida superficie todo el entorno territorial que desde ella se divisa, demostró ser un lugar público de gran vitalidad y, al mismo tiempo, un armonioso fragmento de naturaleza”<sup>12</sup>, (PORTELA, C. 2008, p 8) decía Carlos Martí en una de sus visitas a las islas cuando aún estaban en proceso de construcción.*



Vistas exteriores (27)

<sup>12</sup> PORTELA, C. (2008), *Illas de San Simón y San Antoni*, Xunta de Galicia, p.8

El resultado finalmente es una arquitectura escueta, sobria, silenciosa, al margen del mercado del suelo y de las formas, también de la coyuntura de las modas, que busca configurar unos espacios para ser disfrutados, no consumidos, que cada mañana se encienden con la luz natural y cada atardecer se apagan con las sombras, y es entonces cuando las nuevas lámparas, las nuevas galerías, los nuevos miradores y los nuevos lucernarios, todos ellos de vidrio, con los que se enriquecieron las tipologías arquitectónicas preexistentes, se encienden con la luz artificial, concitando a su alrededor a personas.

En las islas todo es arquitectura, piedras, arboles, ruinas, edificios, esculturas y también el aire que los envuelve. Todo ello con el mismo espíritu que acertadamente describió Lao- Tsé cuando afirmaba *“Arquitectura no solo son cuatro paredes y un techo, sino el aire que queda dentro”*<sup>13</sup>

Historia, cultura y naturaleza conviven en las islas. *“El trabajo del arquitecto ha sido capaz de absorber las huellas de la vida humana, y con ello todo ha adquirido una riqueza especial”*<sup>14</sup>. (BARRAGAN, L. 1985, p 10)

Recuperar y poner en valor el pasado, no solo como vestigio histórico sino como cimiento sobre el que construir un futuro teniendo cuidado en no perder de vista la memoria de lo allí ocurrido para que ese futuro no cometa los mismos errores que se dieron anteriormente.

Como dijo Cesar Portela: *“Hace falta una mínima sensibilidad para construir en la naturaleza, sin destruirla. Hasta qué punto yo puedo intervenir, y hasta qué punto tenemos que dejar que las cosas nos hablen por si mismas”*<sup>15</sup>. (PORTELA, C. (2008, p 9)



<sup>13</sup> BARRAGAN, L. (1985) *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. México. p. 10

<sup>14</sup> ZUMPTOR, P. (2004) *Pensar la Arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.

<sup>15</sup> PORTELA, C. (2008) , *“Illas de San Simón y San Antonio”*, Xunta de Galicia p. 9



### 2.3.2 MUSEO CASTELVECCHIO – CARLO SCARPA (1957-75)

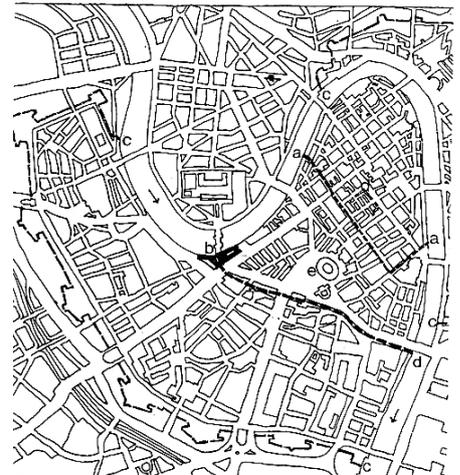
El Museo de Castelvecchio se encuentra en el castillo medieval de San Martino in Acquaro en la ciudad de Verona, ciudad anteriormente amurallada, conocido como Castelvecchio a partir de la construcción en la ciudad de los castillos de San Pietro y San Felice.

El conjunto fue mandado erigir por Cangrande II della Scala a mediados del siglo XIV a orillas del Adige con una triple finalidad: residencia familiar y protección de ciudad de ataques externos, además de asegurar la propia huida de la familia de la Scala través del Puente Scaligero, de su exclusivo uso, ante posibles rebeliones populares.

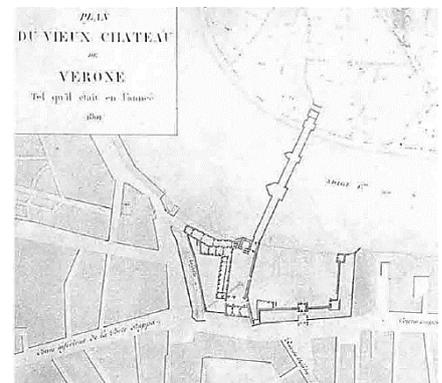
En 1404 la ciudad pasó a formar parte de la República de Venecia y el castillo sólo se utilizó como almacén de armas y municiones.

En el siglo XVIII se convirtió en la sede del Veneto Militar Collegio, la academia de ingeniería militar de Venecia, construyéndose un nuevo edificio en ángulo recto con el antiguo palacio.

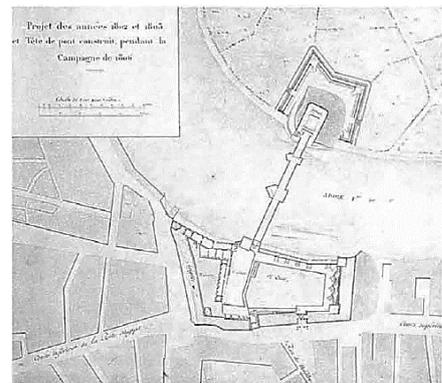
La dominación napoleónica supuso el inicio de su transformación radical para conformarlo como cuartel militar, demoliéndose gran parte de su antigua estructura y erigiéndose nuevos pabellones. Durante la dominación austriaca conservó esa función.



Plano de Verona trazadas las murallas (28)



Planta de Castelvecchio 1801 (28\*)



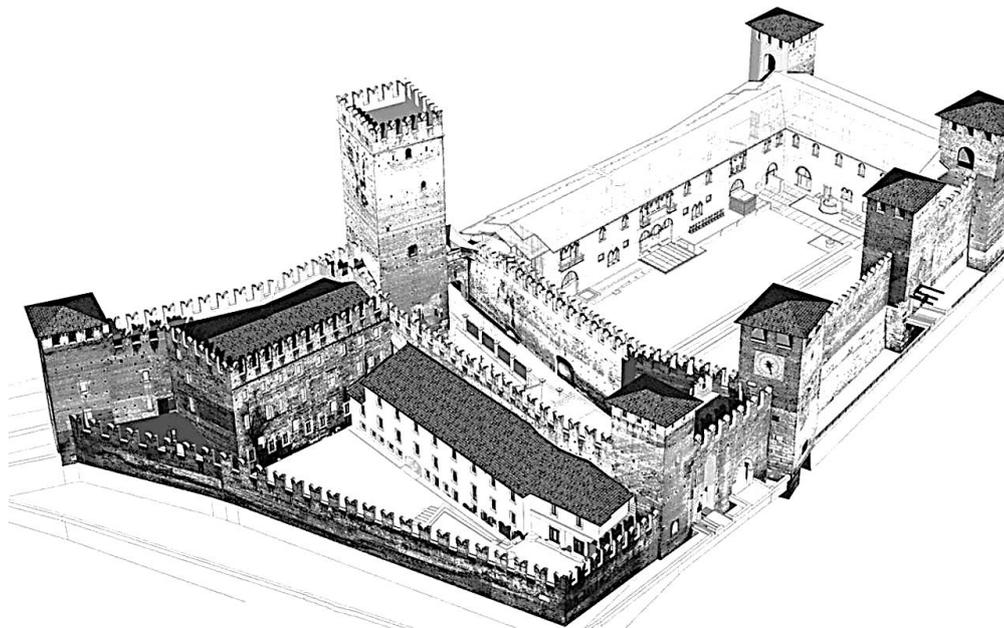
Proyecto de Expansión 1802 · 1803 (29)



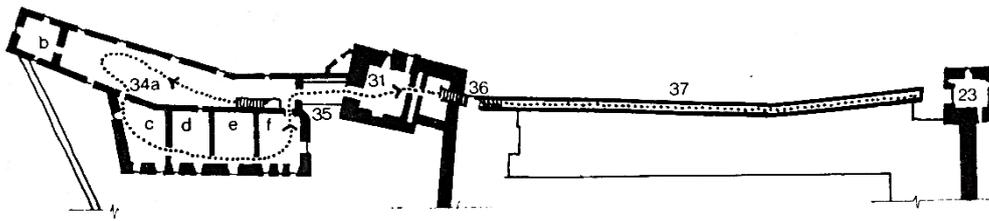
Plano Castelvecchio 1806 (30)

A partir de la administración italiana siguió teniendo el mismo uso hasta que en 1923 la ciudad decidió convertirlo en museo para albergar sus colecciones de arte, aprobándose un proyecto del arquitecto Ferdinando Forlati según los planes Antonio Avena, director de los Musei Civici d'Arte de Verona, que consistió en su adecuación para la nueva función, la decoración con pintura goticista, la reconstrucción de las almenas o la inserción de elementos decorativos del gótico tardío y renacentistas en las fachadas.

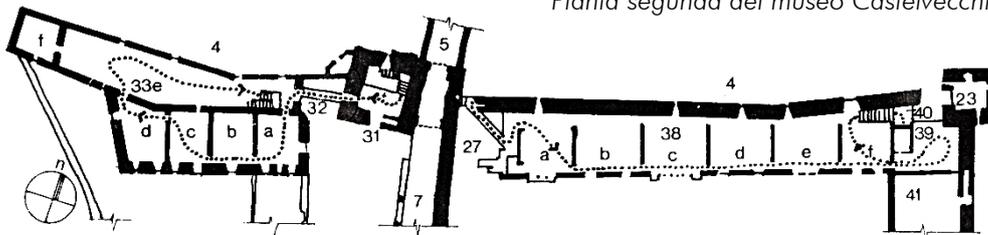
Pero durante la II Guerra Mundial el conjunto sufrió importantes daños, quedando en estado ruinoso. La intervención para convertirlo en el actual museo se inició en 1957, bajo la dirección del arquitecto Carlo Scarpa, como parte esencial de un proyecto de renovación iniciado por Licisco Magagnato, nombrado director de los Musei Civici d'Arte de Verona el año anterior, de acuerdo con las nuevas teorías de la restauración tras la guerra, quedando inaugurado en 1964 aunque todavía estuvieran pendientes de rehabilitar otras partes del museo como la biblioteca, abierta en 1970, y la sala dedicada a la pintura del siglo XVIII, que quedó concluida en 1974.



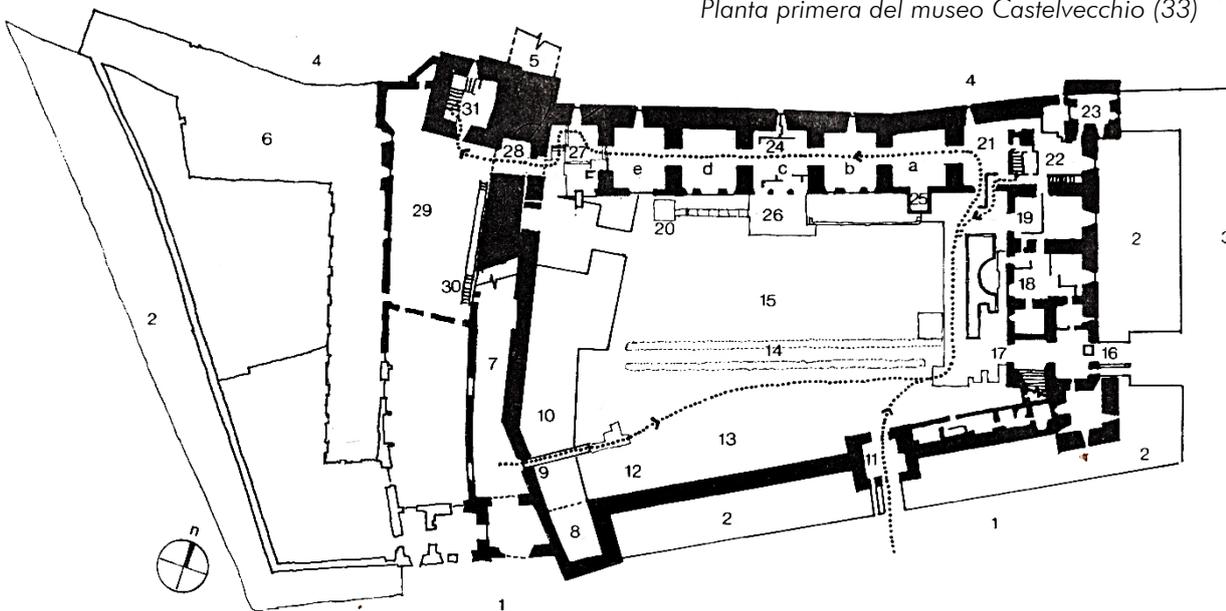
*Axonometría Castelvecchio (31)*



*Planta segunda del museo Castelvecchio (32)*



*Planta primera del museo Castelvecchio (33)*



*Planta baja del museo Castelvecchio (34)*

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, aunque los espacios fueron completándose lentamente durante otros diez años.

Este proyecto se caracteriza porque 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.

En Castelvechchio todo aquello que existe podríamos entenderlo como materia a elaborar. Su estudio será fundamental para el arquitecto. A partir de aquí, Scarpa encuentra la naturaleza y la forma de cada uno de los materiales a yuxtaponer.

Para entender el proyecto, es necesario hacer algunas conexiones en todo el museo, para identificar los temas e ideas, ya que la descripción principal del edificio divide necesariamente el edificio en áreas geográficas.

Ciertamente este análisis tratará de evitar el enfoque de historia del arte de trazar una larga lista de influencias, más bien tomará como referencia una mirada un tanto holística, seguido de un juego de clasificaciones donde Wright, Hoffman y Japón son fuentes de auto-reconocimiento. Pero quizás Rudi explica mejor las relaciones entre las fuentes de Scarpa y su obra:

*"No hubo grandes o pequeños pintores que Scarpa no conocía. Él vio a Rothko en la Bienal y en el Palazzo Grassi. Scarpa fue devorador de libros de imágenes para el cual sería invertir una gran cantidad de dinero. Sobre este tema fue muy estimulante a sus alumnos, sino que explicaría cómo leer un libro, no sólo pasar las páginas, sino para meditar, cómo se ven realmente y cómo hacer notas Sus interlocutores eran en las historias completas de arquitectura, escultura y pintura.*

*El hecho de que hoy en día..., en un momento de crisis ideológica en la arquitectura, uno mira a Scarpa, es debido a su pragmatismo, su experimentación y la densidad de sus referencias que carezcan de cliché y madurado en su propia experiencia.*"<sup>16</sup> (MURPHY, R. 1990 p.14)

Esta última observación es tal vez la más reveladora. Castelvecchio está completamente carente de cliché. Incluso ahora, años después de su terminación tiene una calidad intemporal. William Curtis también observó la misma calidad cuando describió la obra de Scarpa como "tocar un núcleo atemporal". Scarpa mismo dijo: "Yo soy un hombre de Bizancio que ha venido a Venecia a través de Grecia" y de hecho debe ser fenómeno de Venecia que debemos recurrir a tratar de entender su trabajo."<sup>17</sup> (MURPHY, R (1990) p. 14)

El romance de Scarpa con el agua duró toda su vida y se manifiesta en casi todos los proyectos, quizás culminando en el uso impresionante del elemento para transmitir mensajes profundos metafóricos en el Cementerio Brion.

En la mayoría de los dispositivos es la idea del contenedor lleno hasta el borde, lo podemos encontrar en la tienda de Olivetti en Venecia donde se establece la escultura en Viani en la cual se permite una bandeja que refleja de agua justo antes del desbordamiento. En el Pabellón de Turín, el sentido del color y el control de las aguas se utilizan en las piscinas en diferentes niveles.

En Castelvecchio la idea se utiliza de nuevo, donde metafóricamente el pavimento interior de la planta baja, sin duda, ha venido de la misma inspiración, pero aquí el agua es sustituida por hormigón pulido o el yeso pulido, reflexivo y homogéneo, de las bases de la escultura figurativa.

---

<sup>16</sup> MURPHY, R. (1990) CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO. Roma. Butterworth Architecture p. 14

<sup>17</sup> Id p 14

En la entrada a la galería el rodapié se convierte en una pequeña cascada. De hecho los muy pequeños cambios de nivel que uno encuentra en todo el museo están originados a partir de la misma inspiración. Una variación de este interés es el posicionamiento vertical cuidadoso de la fuente de agua potable en el estanque cuadrado.



*Vista acceso a la galería. Canal perimetral (35)*

De igual inspiración que en Venecia tiene efecto el agua en las fachadas. La erosión continua de las fachadas de yeso desde abajo tiene dos efectos - el enlucido regular de fachadas en capas delgadas y su posterior exposición en las proximidades de la orilla.

Es una idea transportada literalmente al Querini Stampalia (1961-63), donde las pantallas de yeso se colocan sobre las paredes, colgando del techo, pero que termina por encima del suelo de hormigón grueso, el yeso se convierte en una nueva superficie discontinua con el antiguo, una piel que aquí se aferra a tramos superiores del edificio.

Una idea muy similar ocurre en la escalera de salida en el museo de Castelvecchio, con las pantallas escalonadas que cuelgan encima de las escaleras que revelan el hormigón grueso de la viga anterior. Sin embargo, la idea adquiere interpretaciones más abstractas y podemos observar dos fenómenos que hace que surgen de esta inspiración.

La primera es la idea de la materia - la solidez del edificio - se revela en sus bordes como una serie de pieles finas o depósitos en la forma de una roca sedimentaria. Ciertamente el tratamiento de Scarpa en la fachada del reloj del cuartel con su intento de crear planos yuxtapuestos delgados todavía discontinuos, apoya esta idea.

Es particularmente claro en el extremo, donde la pared como un fenómeno se expone a través de su corte. Aquí las laminaciones implícitas están expuestas, terminando cada una independientemente de las otras. El desarrollo de esta idea hasta su plena expresión se puede ver en la fachada Banca Popolare.



*Fachada Banca Popolare. Scarpa (36)*

La segunda idea es la naturaleza de la nueva capa sobre el viejo, derivado quizás de este re-revestimiento de fachadas venecianas. Una de ellas es positiva, controlada, precisa - un objeto hecho por el hombre; la otra ha sido erosionada por el clima, tal vez análoga a las etapas de descomposición de la construcción veneciana.

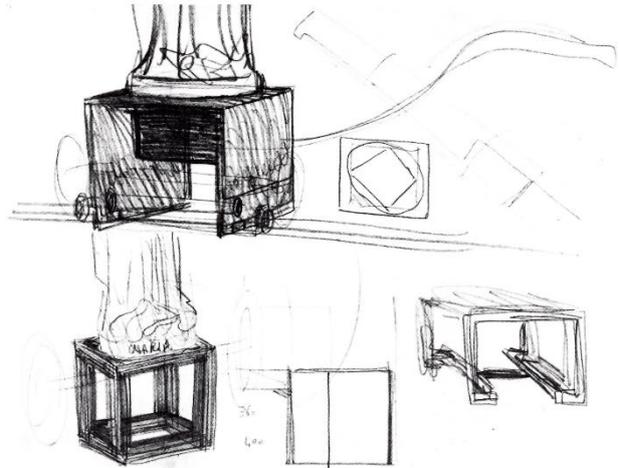
Todas las nuevas inserciones de Scarpa de lo nuevo a lo ya existente, o yuxtaposiciones de la misma, apuntan a este contraste por el uso de lo ortogonal contra las formas más libres de las estructuras anteriores y del uso de texturas y acabados, precisamente de materiales articulados y adyacentes a las superficies ásperas homogéneas.

En sus nuevas construcciones a lo largo del castillo también hay una permanente preocupación por las composiciones de planos, a veces doblados para crear objetos y otros deliberadamente separados el uno del otro en los espacios esquina.



*Puente de Cangrande (37)*

Ejemplos de lo primero se pueden ver en la madera donde la superficie se dobla alrededor de la esquina del vestíbulo en la puerta de entrada a la Sala Boggian y en los parapetos del puente de Cangrande; en concreto, el pedestal de la estatua de Cangrande y los parapetos que descenden de la escalera, que



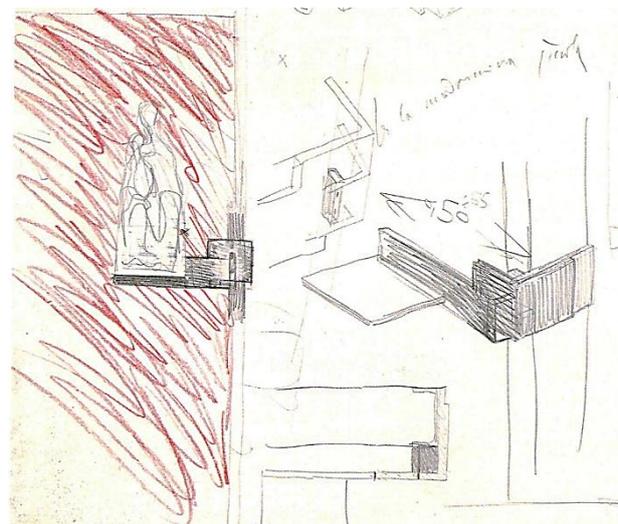
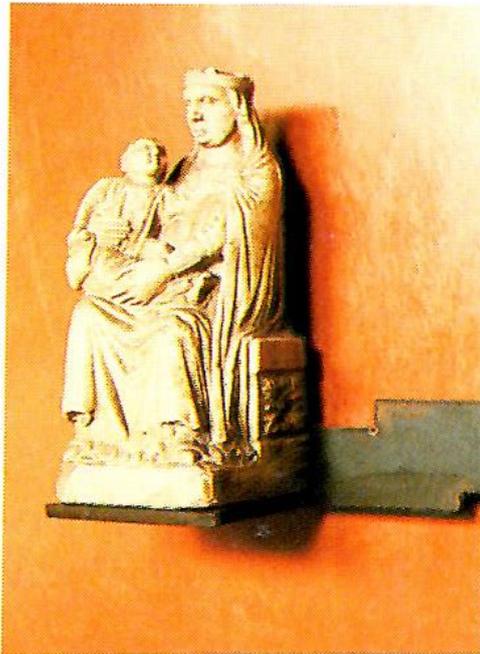
*Dibujo de pedestales de acero. Scarpa (38)*



*Entrada a la Sala Boggian (39)*

atraviesa la pared; otro ejemplo está en el ladrillo de los muros de apoyo de la escalera en la Torre del Mastio;

También en el acero, donde las esquinas de los pedestales de algunas esculturas quedan libres de los soportes que definen un plano plegado en el espacio; y en el yeso con el plegamiento de los soportes independientes en la galería superior y alrededor de la Virgen en la sala central de la galería inferior, de la cual se hablara más adelante.



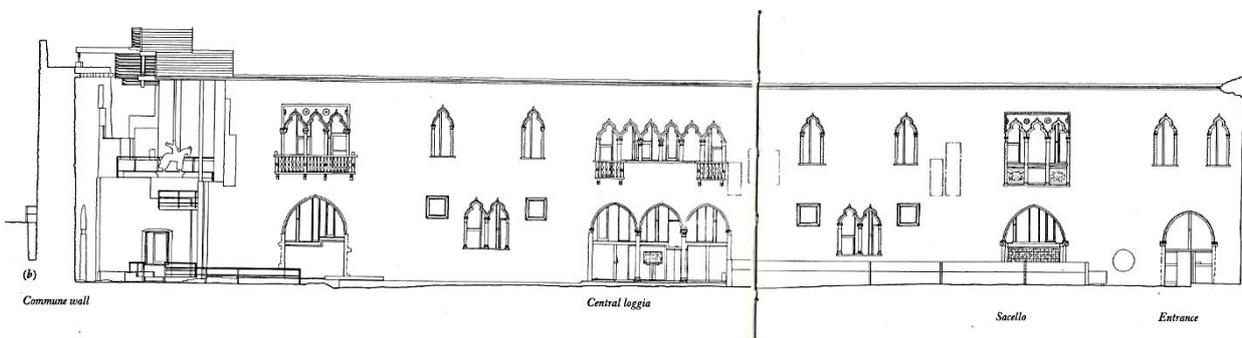
Vista y dibujo de La Virgen sobre pedestal de acero (40)

Se descubre en toda la obra generada la búsqueda de planos y escalas por parte de Scarpa. Las incisiones se realizan para revelar la delgadez interior de la superficie. En concreto podemos ver estos en el pedestal de la estatua de Cangrande, en el haz de láminas descolgadas a la entrada; como si de un nido de un pájaro complejo se tratara la estructura en el espacio de Cangrande, éste responde en su masividad a la nueva escala del espacio. El final de la galería se termina por una serie de pantallas de madera y vidrio; donde una de las pantallas a dos aguas está formada por banderas "heráldicas" de madera detrás de la estatua en acero; en el ladrillo con la misma idea, crea las ranuras de la escalera de la Torre de Mastio.

El tratamiento de los materiales se aprecia en la fachada norte del jardín del Museo de Castelvecchio, en la cual se da el uso del mortero bastardo, empleado como revestimiento contemporáneo para unificar el soporte escenográfico sobre el que se resuelven carpinterías, introduciendo formas geométricas que marcan una distancia temporal con las formas góticas de la reconstrucción del XIX guiados por expresiones que explican esta decisión del arquitecto como:

*"En Castelvecchio todo [la fachada] era falso... decidí adoptar ciertos valores verticales para romper la simetría natural; el gótico lo necesitaba, especialmente el gótico veneciano, ya que no es muy simétrico"* <sup>18</sup>Carlo Scarpa (MURPHY, R. 1990 p. 8)

<sup>18</sup> MURPHY, R. (1990) CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO. Roma. Butterworth Architecture. p 8



Vista estado primitivo y estado actual y Alzado de la Fachada Norte (41)

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.

El recorrido hacia la entrada del Museo de Castelvecchio, como se ha mencionado con anterioridad, 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"<sup>19</sup> (DI LIETO, A, 2006, p 348), idea inspirada en la cultura japonesa.

---

<sup>19</sup> DI LIETO, A (2006). *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Marsilio Ed. Venezia. p. 348

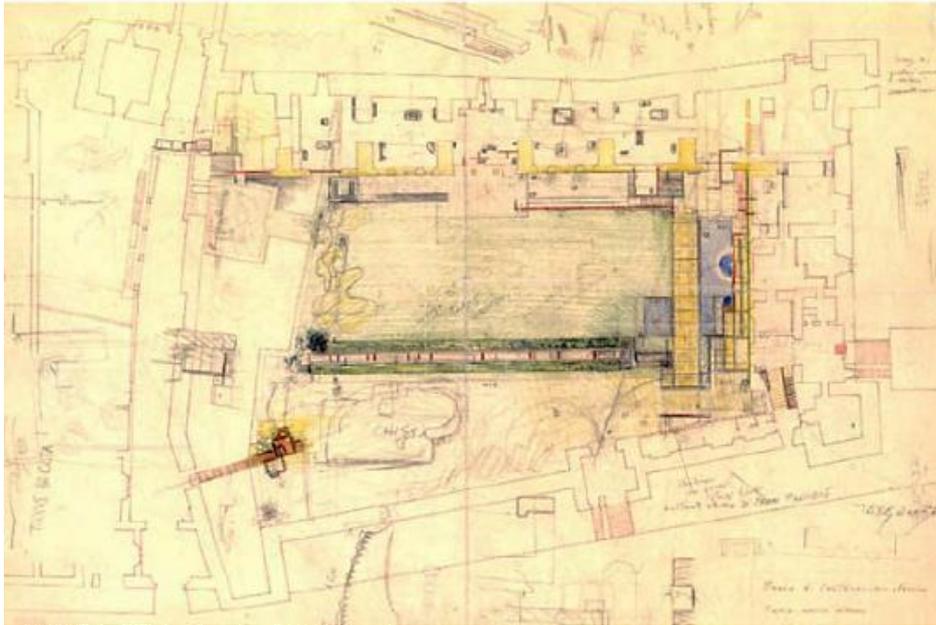
También Álvaro Siza, en la recuperación de los jardines de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, construye una pieza de agua frente a otra existente, precisamente aquella que era final de ciclo. Lugar de huida de las aguas de escorrentía de la ladera. Este paso, espacio de entrada al recinto, nos prepara. Se convierte en un umbral de agua que hay que atravesar.



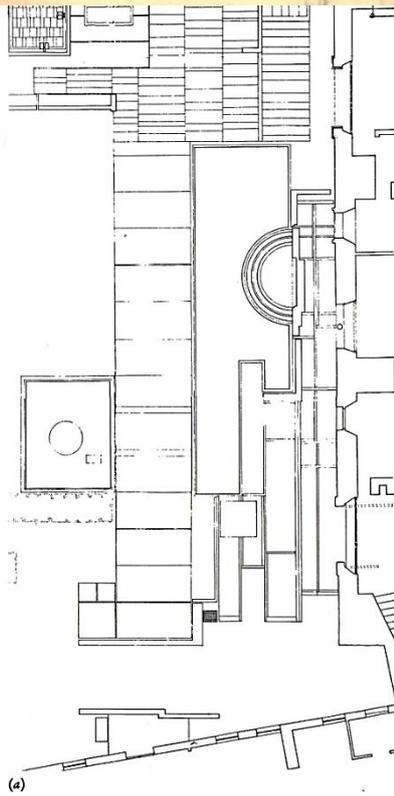
*Umbral de aguas. Jardines de Santo Domingo de Bonaval.  
Santiago. Álvaro Siza. (42)*

Es parte de la idea general el uso de los materiales adecuados, intentando revelar sus realidades interiores debajo de una superficie. Esto es particularmente cierto cuando se utiliza la piedra Prun. En el patio la pavimentación real subyacente de la piedra, se revela colocando unas losas de piedra labrada arbitrarias, generando un contraste con lo existente.

El desprendimiento de los planos se encuentra en casi todas partes. Scarpa requiere la horizontal para cumplir con la vertical, en particular cuando el primero es la inserción ortogonal precisa y el último es una textura gruesa que representa la estructura original.



*Plano patio central (43)*



*(a)  
Pavings and fountains along the  
eastern edge of the courtyard.*



*Vista Acceso al museo.  
Umbral de aguas (44)*

*Pavimentos y fuentes a lo largo del lado  
este del patio (45)*

El dispositivo utilizado para el desprendimiento de los planos es, o bien pronunciado - como los diversos detalles de zócalo - o más comúnmente se crea un vacío entre los dos elementos que ocultan su unión real.



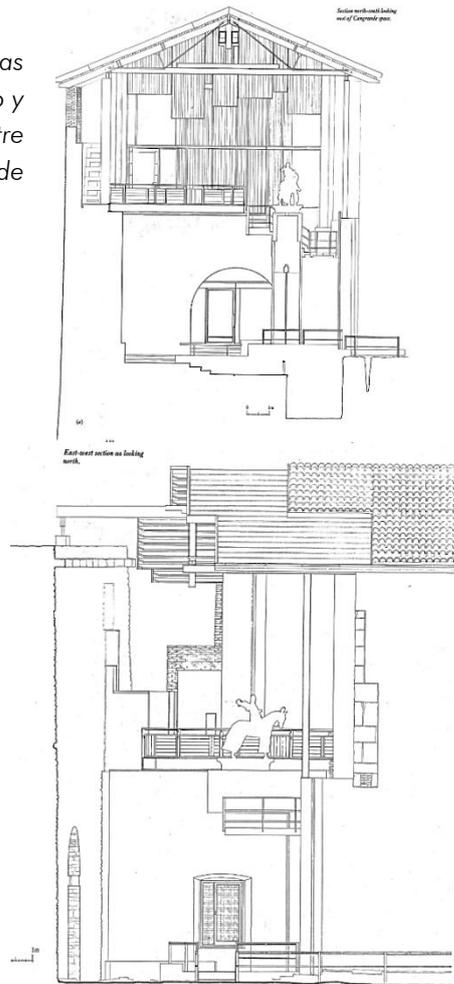
*Detalles de los zócalos: diferentes soluciones formales y materiales para resolver el encuentro entre las superficies horizontales y los paramentos (46)*

En el espacio Cangrande, por ejemplo, tanto en las plantas baja y primera, los planos horizontales de pavimentos se separan de las paredes circundantes, flotando libremente o, como en el caso del puente, flotando libre sobre los demás materiales.

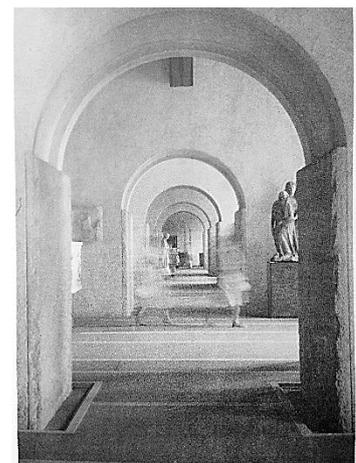
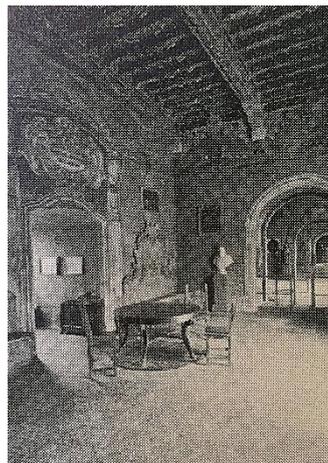
Los paneles de yeso que forman el techo de la galería superior se encuentran con un vacío; el pedestal horizontal enyesado se encuentra en la galería inferior flotando sobre el suelo; la escalera Reggia flota sobre el suelo pulido.

La agrupación de espacios como lugares independientes hace de este proyecto una de las ideas fundamentales, generando entre si espacios de vacío tan interesantes como acertados, ya que esa diferenciación hace que las distintas salas con las diferentes actuaciones produzca sensaciones de lugares aislados pero unidos al conjunto.

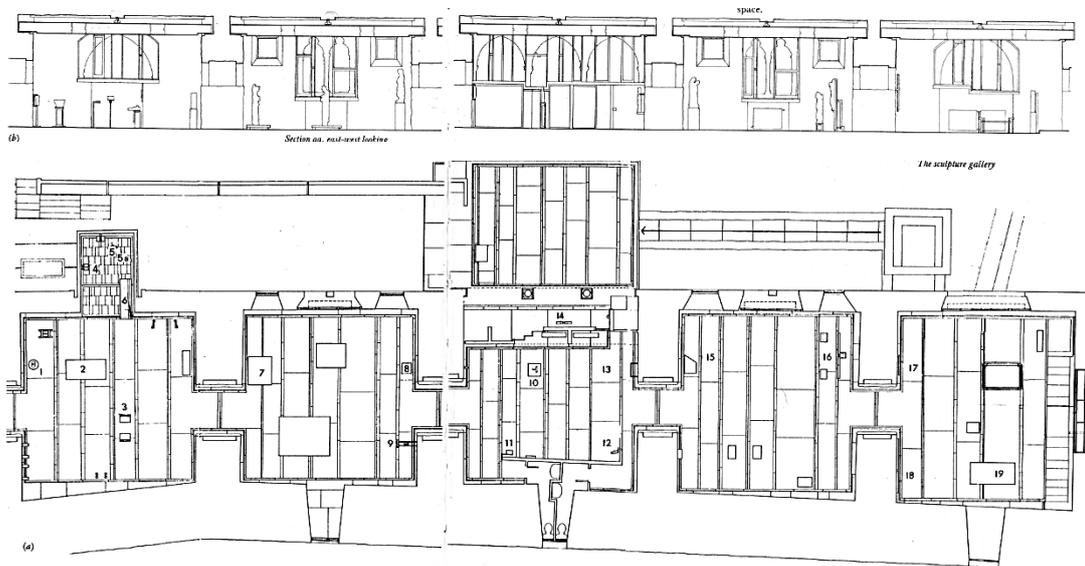
Secciones y vistas  
del espacio y  
estatua ecuestre  
de Canarande



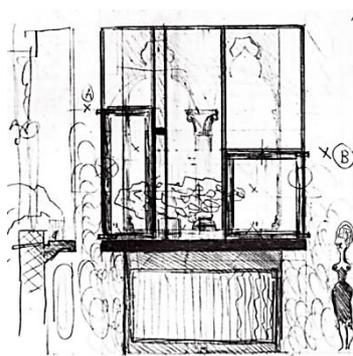
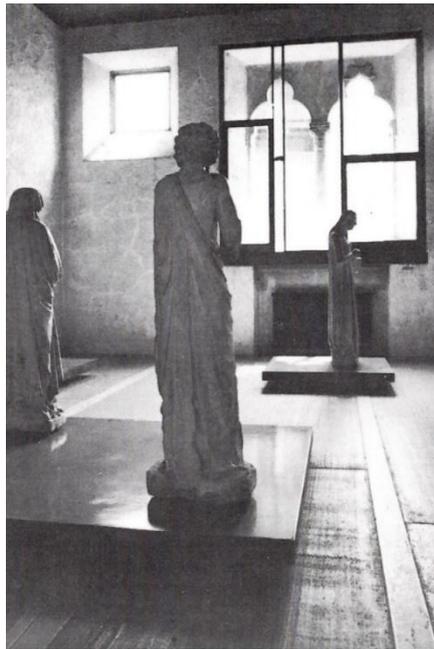
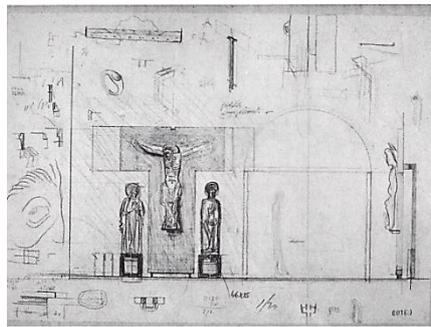
Este uso del vacío se extiende y une con la luz al crear ilusiones en la galería de la estatua; el haz desaparece y aparentemente va más allá de la superficie de las paredes transversales para volver a surgir en la habitación de al lado; la luz desde fuera de la piel interior de la fachada del cuartel, desaparece en el vacío detrás de las aberturas originales, y parece que se extienden tanto horizontal como verticalmente detrás de la fachada, para reaparecer en otras aberturas.



*Estado primitivo y estado actual de la Galería de la Estatua (48)*



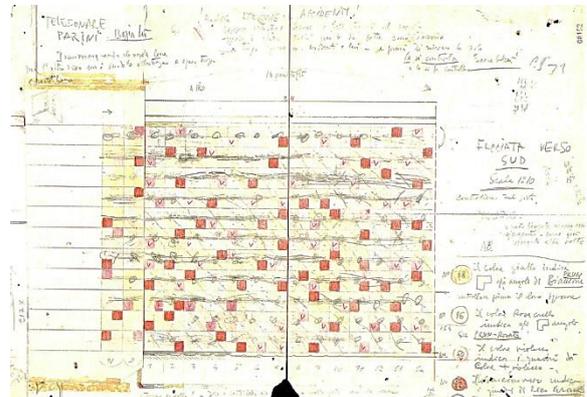
Planta y Sección Galería de la Escultura (48')



Vistas y dibujos del interior de la Galería de la Escultura (49)

Kahn acuñó la frase "ornamento es la adoración de la articulación"<sup>20</sup> (MURPHY, R (1990) p. 16), y es detallando la unión de materiales, donde es más evidente una gran habilidad de Scarpa. En casi todos los casos cada material o elemento adapta su estado al encuentro de otro, no necesariamente de un mero punto de vista constructivo, sino a reconocer formalmente la reunión: para que sea un evento deliberado y expresivo.

Esto ocurre en el caso del Santuario, donde se da una articulación entre los detalles de los materiales interiores y exteriores, ya que en el exterior interactúa con la idea de la lámina de agua, dejando flotar la pieza y resolviendo los encuentros entre la materialidad al igual que sucede con el interior y la mimesis con la luz.



Vistas y dibujo del exterior de Sacello (50)



Vistas y dibujo del interior de Sacello (51)



<sup>20</sup> MURPHY, R. (1990) CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO. Roma. Butterworth Architecture p. 16

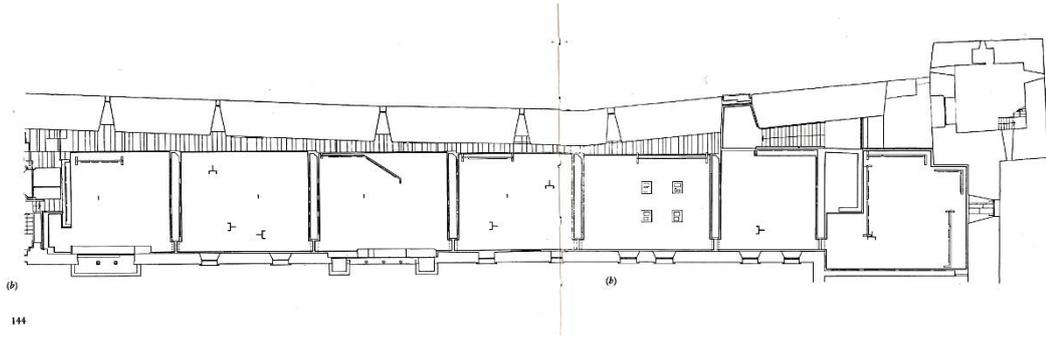
El color muestra los materiales, el azul para el yeso, rojo para baldosas de terracota, amarillo para la madera y lápiz para el acero, así como el efecto de la luz en el espacio. Esto podría denominarse la "idea" de dibujo de la cual se pueden entender los demás. Los soportes de las esculturas son una parte integral de un esqueleto de acero en el espacio, bien suben desde el suelo o colgando de la banda de acero alrededor de la ventana o del tejado.

Scarpa hizo uso del color en sus dibujos de manera intencionada - la especificación exacta sería investigada en el sitio o en ocasiones por referencia a las pinturas (por ejemplo, los colores del interior de la Banca Popolare se derivan de las pinturas de Rothko). Sin embargo en el dibujo de la Virgen (40), podemos ver sus diseños para la pared de color rojo en la sala central contra el que se establecen algunos soportes y en particular el que sostiene a la Virgen, dibujado con el lápiz rojo que contrasta fuertemente con el marfil, con el blanco y los bordes de acero.

En la temática del color, hay numerosas ideas tomadas de la pintura moderna, especialmente del movimiento de Stijl y sobre todo el mayor exponente como fue Piet Mondrian: de Mondrian definitivamente tomó inspiración para las opciones de color del estuco veneciano y los elementos de diseño, como las ventanas, mientras que en Stijl la encuentra en la ortogonalidad de elementos estructurales (en los suelos de hormigón, en cajas de piedra Prun, el crucero de las plantas, en el signo de la viga de hierro que se ejecuta en la galería)

Pero sería un gran error desprender detalles de Scarpa de su contexto, tratándolos como ejercicios aislados de virtuosismo. "La unión" también se aplica a los espacios y elementos más grandes y Scarpa crea una gran cantidad dentro del umbral de todo el museo entre un espacio y otro, o en los inicios de escaleras, por ejemplo, haciendo un gesto especial de la primera etapa. Esta riqueza de pensamiento entre los materiales, elementos, espacio, estos eventos especiales son lo que Kahn llama "ornamento".

Si el tratamiento de la forma de Scarpa es decididamente del siglo XX, también lo es su percepción del espacio. Castelvecchio es un edificio entendido como un evento dinámico - una secuencia de desarrollo continuo de espacios, visitas y objetos no estáticos o previsibles, siempre invitando además al descubrimiento y la penetración. De Scarpa se destaca su capacidad de control de la vista y se puede comprobar a la vista de las líneas, tanto en planta como en sección de una serie de dibujos.



*Planta primera. Galería superior  
(52)*

Sus rutas están pobladas de incidentes, uno emergente tras otro culminando todos en el más complejo de todos ellos, el espacio alrededor del Cangrande, una gran creación centrífuga, una composición asimétrica de fondo dinámico y totalmente de nuestro tiempo. Ideas de acompañamiento de movimiento es la idea de una articulación rítmica de superficie. Scarpa aborrecía lo repetitivo. Otro ejemplo de inspiración en Mondrian, se da sobre todo en las pantallas de la ventana, los patrones de encofrado de hormigón y madera, todos tienen un patrón que no se repite, al igual que el ya mencionado pavimento exterior e interior en disonancia con el fuerte ritmo de las cinco habitaciones y las escaleras- no hay dos anchos adyacentes iguales.

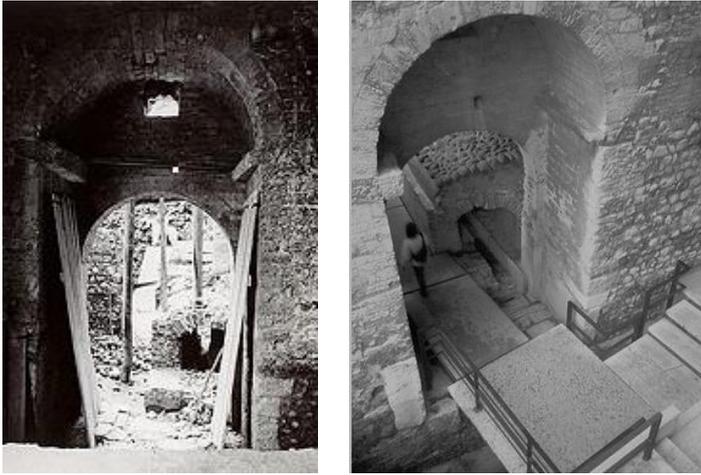
Las escaleras, de manera similar son para Scarpa la oportunidad de disfrutar de una reducción rítmica para expresar ideas de movimiento hacia arriba o hacia abajo, así como hacia adelante.

La escalera de la torre, la escalera a través de la pared de la Comuna, la escalera a la plataforma de observación Cangrande, la escalera de salida y la escalera del cuidador en el patio Reggia, todas tienen grande, y por lo general irregular, los elementos adyacentes o como parte de su construcción.



*Escaleras de acceso a área de época Napoleónica escalera del Mastio y de acceso a la sala Reggia (53)*

El resultado final como en el caso anterior gravita en torno a dos premisas fundamentales: la primera de ellas tiene que ver con la relación entre contenido y continente mientras que, la segunda, lo hace en torno al vínculo que ha de establecer lo nuevo con lo viejo, tras el proceso evolutivo de la intervención, donde como se ha hablado, esta intervención se llevó a cabo en varias fases en las que el hallazgo de numerosos hitos escondidos por el paso del tiempo, como lo es la puerta del Morbio, hacen que el proyecto de Scarpa evolucione y se adapte a lo antiguo.



*Puerta del Morbio estado primitivo y estado actual (55)*

Esta propuesta parte del respeto por lo existente, de forma que la introducción de nuevos usos y la adaptación de los viejos espacios no implican en ningún momento la destrucción total de lo preexistente.

Scarpa asume como parte natural de la vida del edificio algunas alteraciones de realizadas a principios de siglo, incorporándolas con sutileza a su proyecto.

Se decide marcar claramente la intervención, actuando por superposición y nunca por sustitución. Lo nuevo y lo viejo conviven de forma armoniosa sin llegar a imponerse nunca el uno al otro, logrando un conjunto unitario y perfectamente trabado en el que es posible leer la historia del edificio.

Mención especial merece el patio y el encuentro del edificio con las murallas. A partir de un simple patio rectangular compone una estructura tridimensional de visuales y recorridos complejos, dominados siempre por la estatua ecuestre de Cangrande della Scala. La figura, fijada sobre un soporte de hormigón ligero y colocado en posición heráldica, se erige entre el fondo de las murallas medievales y la moderna composición de paneles de maderas, de los cuales se ha hablado con anterioridad, que remata el ala del palacio –eco, según varios estudiosos del maestro italiano, de la influencia de Frank Lloyd Wright en su obra -.



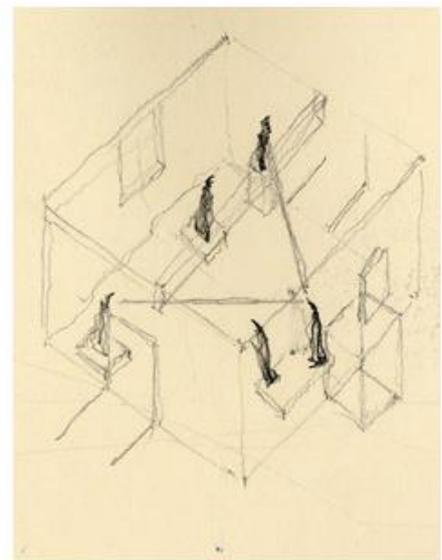
*Paneles de madera en el espacio Cangrande (55)*

Esta premisa se traduce magistralmente en la atención por los detalles y la elección de materiales como uno de los valores más importantes en la obra de Scarpa.

Las juntas entre elementos parten del respeto y el deseo de poner en valor lo antiguo a la vez que logran dotar a los añadidos modernos de una singular importancia. Las texturas y el color, también son recursos utilizados para realzar los nuevos elementos, dentro de los valores estudiados.

En cuanto a la relación entre contenido y continente, Scarpa decide considerar todo el conjunto como un solo organismo, entendiendo que la restauración del propio edificio y la reestructuración del equipamiento museológico deben ir de la mano.

El objetivo era que cada espacio construido cobijara la obra más adecuada para éste, realizándose uno al otro y viceversa.



*Vista y dibujo de la sala de Escultura (56)*

El contenido del museo es diverso, albergando desde pintura italiana y múltiples esculturas hasta armas antiguas, joyas o piezas cerámicas. Scarpa piensa específicamente cada uno de los elementos sobre los que se apoyará cada pieza artística. Sutilmente diseñados -ya sean en acero o en piedra-, marcos, pedestales, caballetes o mesas separan de cualquier paramento las obras de arte, consiguiendo magnificar su presencia e integrarlas de forma equilibrada en cada espacio.



### 3. CONCLUSIONES

Tras el trabajo realizado en base a los ejemplos analizados, el estudio detallado y la oportunidad de realizar una visita a ambos lugares, se obtiene una conclusión importante, toda propuesta de intervención debe tener un motor, un elemento impulsor que la caracterice y que propicie el cambio, en ambos ejemplos se ha llegado a la identidad del proyecto encontrando en ellos ese motor que genera la idea principal. En estos casos se han encontrado espacios arquitectónicos de interés, capaces de estimular al usuario, en el sentido de identificar los valores históricos y culturales añadidos.

El impulso puede centrarse en la reutilización, con cambio de uso, de arquitecturas industriales recicladas, como: la Tate Gallery de Londres; la antigua fábrica de cervezas El Águila de Madrid; el Matadero Madrid, el Matatoio de Roma,... O bien, se puede centrar en la mejora del uso existente.

En relación al tema social, hablando desde una perspectiva experimental obtenida tras las visitas a ambos lugares del trabajo, hablamos de una regeneración de espacios obsoletos los cuales generaran a la sociedad una nueva visión del lugar, en el caso de las Islas de San Simón y San Antonio se ofrece un espacio cultural nuevo, donde la interacción y relaciones sociales se ven beneficiadas junto con la puesta en común de diversas culturas y ámbitos sociales. Algo similar ocurre en Verona, donde la regeneración del Museo viene dada tras la devastación producida por la guerra, lo cual derivó en un espacio obsoleto y que con la intervención vuelve a ser un lugar de reunión de culturas, conocimientos y arte.

Se llega también a la conclusión, de que la forma, es posiblemente la herramienta más potente que dispone la arquitectura, para establecer el dialogo entre lo nuevo y lo preexistente. Por ello, y dado que en la intervención el valor de la preexistencia es un valor fundamentalmente material, parece adecuado posicionarse en la idea de que la actuación debe imprimir una nueva imagen que nos remita a un compromiso con el tiempo y la cultura actual siempre teniendo en cuenta el uso final y la forma de funcionamiento que tendrá la reconstrucción de lo existente.

Esto nos lleva a saber que una arquitectura clara, sencilla y sólida como es el caso de Cesar Portela, es capaz de otorgar carácter e identidad a la propia intervención, estimulando nuevas sensaciones y creando espacios arquitectónicos de calidad.

Pero también es una cuestión estética, en la se trata de hacer visible aquello que era invisible como en el segundo caso de Scarpa, mediante las técnicas propias de la disciplina. La materialidad establecida como un valor fundamental, debe estar vinculada con la optimización de recursos, buscando aproximarse al objetivo de la interacción entre lo antiguo y lo nuevo.

Se ha dicho todo lo anterior procurando no olvidar un síndrome que pudiera nombrarse como “exceso de conciencia histórica”. Es bueno reanudar la continuidad histórica pero también aceptar el carácter evolutivo aplicado a la arquitectura y a la ciudad, esto es clave en ambas intervenciones, donde cada arquitecto sabe hasta dónde llega cada intervención.

La nueva actuación debe salvar el conflicto entre la individualidad de los nuevos objetos y la identidad propia del lugar. También el que pudiera haber entre el derecho de lo nuevo y el compromiso a favor de perpetuar los significados históricos. Algo que la memoria social necesita que se preserve. Así es como nos aproximamos, de un modo positivo, a la identificación de la noción de intervención.

Ante el riesgo inminente de perder irreversiblemente los valores que se han expuesto anteriormente, que representa la preexistencia arquitectónica y urbana, se propone con este trabajo llegar a una serie de ideas criteriosas que tracen la base de proyectos de intervención futuros.

A modo de conclusión final tras todo el desarrollo, este método obtenido para intervenciones futuras en lo construido –abierto y adaptable a la situación específica del caso que se interviene-, debe implementarse considerando los siguientes pasos, retroalimentables, siempre en actitud crítica y buscando la máxima eficiencia del diseño:

- Recopilación acabada de antecedentes, que permitiera acceder a un conocimiento clasificador, irrefutable y veraz de sus características históricas, urbanas, arquitectónicas, funcionales, constructivas y planimétricas.

- La identificación y valoración de las cualidades estructurales fundamentales del preexistente, basada en una discriminación tipológica ajustada a la función urbana, cultural, económica y social de la arquitectura, permitirá identificar los niveles de flexibilidad espacial-estructural, versatilidad funcional, y los límites para identificar las capacidades de refuncionalización.

- Un diagnóstico multifuncional de los valores identificados anteriormente, del estado de conservación físico y grados de mantenimiento de la autenticidad, permitirá definir estrategias, escalas y niveles de intervención. Estos deberán compatibilizar objetivos, criterios normativos y criterios técnicos en el marco sostenible de puesta en valor de la preexistencia como entidad paisajística de la ciudad, asociada a la comunidad y la sociedad.

Estamos en condiciones de afirmar que la intervención sería aquella que, sin recurrir necesariamente a la copia, establece un conjunto morfológico con lo existente. Dicho de otro modo: las dos partes disfrutan de una interacción enriquecedora.



#### 4. BIBLIOGRAFIA

##### Libros:

- AAVV, *Carlo Scarpa. Castelvecchio Museum*. Tokio. Space Design
- BALLART, JOSEP, TRESSERRAS, JORDI, (2008) *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ed. Ariel.
- BARRAGÁN, L. (1985) *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. Museo Rufino Tamayo. México.
- BRANDI, C, (1972) ,*Carta del Restauro 1972*
- DI LIETO, A.(2006) *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Marsilio Ed. Venezia.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A, (1999) *La restauración objetiva*, Barcelona, EDIM.
- MARTÍ ARÍS, C. (1993), *Las Variaciones en la Identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona, España, El Serbal.
- MURPHY, R. (1990) *CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO*. Roma. Butterworth Architecture
- XUNTA DE GALICIA, (2008), *"Illas de San Simón y San Antonio" A Recuperación dun sitio Histórico*. Xunta de Galicia
- ZUMPTOR, P. (2004) *Pensar la Arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.

##### Capítulos:

- MARTÍ ARÍS, C. (2004), *El concepto de transformación como motor del proyecto, La Cimbra y el Arco*. Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, España, 39-51.

Artículos y revistas:

- ALGORRY, E, (2006) "Pasado Presente" Revista Arquitectura Viva, N° 110, Edit. Arq. Viva SL, Madrid, p 31
- BARRIONUEVO FERRER, A. et al. (1978), "Hospital de la Caridad", 2C, 11, p 38-43.
- DECAROLIS, N (2002), *El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible*. La Plata (8 noviembre 2002)
- MAGAGNATO, L (1983), *Historia i genesi de la intervenció al museu de Castelvecchio*, Quaderns d'arquitectura i urbanisme, N° 158, p 25-48.

Recursos electrónicos

- SCARPA, C, Museo Castelvecchio  
\_www.carloscarpa.es/Castelvecchio.htm (21 julio 2014)
- ZABALBEASCOA, A, Mansilla y Tuñón ¿Cómo lidiar con lo existente?  
\_http://blogs.elpais.com/del-tirador-a-la-ciudad/2011/02/como-lidiar-con-lo-existente.html (21 de febrero de 2011)

Referencias Fotográficas y planimétricas:

- (1) BARRIONUEVO FERRER, A. et al. (1978), Hospital de la Caridad, 2C, 11, 38-43.
- (2)-(9) (11)-(14)(16)-(20),(22)-(27) XUNTA DE GALICIA, (2008), "Illas de San Simón y San Antonio" *A Recuperación dun sitio Histórico*. Xunta de Galicia
- (10)(15) (18) (20)(21) Fuente propia
- (28)-(30) MAGAGNATO, L (1983), *Historia i genesi de la intervenció al museu de Castelvecchio*, Quaderns d'arquitectura i urbanisme, N° 158
- (32) – (34) MURPHY, R. (1990) *CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO*. Roma. Butterworth Architecture

- (35) Fuente propia
- (36) [http://www.carloscarpa.es/Banca\\_Verona.html](http://www.carloscarpa.es/Banca_Verona.html)
- (37), (42), (44), (46), (53) Fuente propia
- (38)-(40) MURPHY, R. (1990) *CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO*. Roma. Butterworth Architecture
- (41) Fuente: MGCG, 2009
- (43), (45), (47)-(55) MURPHY, R. (1990) *CARLO SCARPA & CASTELVECCHIO*. Roma. Butterworth Architecture
- (56) [\\_http://www.carloscarpa.es](http://www.carloscarpa.es)

