

El uso del concreto armado en la arquitectura de Carlo Scarpa. El Pabellón de Venezuela, el Museo de Castelvecchio y la Tumba Brion

*The use of reinforced concrete in the architecture of
Carlo Scarpa.
The Venezuelan Pavilion, the Castelvecchio Museum
and the Brion Tomb*

Tommaso Cigarini

Investigador independiente
Recibido: 28 de julio de 2024
Aceptado: 30 de agosto de 2024

Antecedentes del documento. Este artículo es el resultado de una investigación, individual y propia, sobre la vida y la obra de Carlo Scarpa, considerando en particular aspectos constructivos y estructurales. La investigación tiene por motivación el interés del autor por el diseño y la historia.

Tommaso Cigarini Castelbarco. Arquitecto graduado en el Politécnico de Milán. Trabajó en Italia en la oficina de Mauro Galantino y en Perú en la oficina Barclay & Crousse. Fundó, con Miriam Saavedra, el Estudio Cigarini Saavedra. Realiza proyectos de edificios privados y públicos, diseño de interiores y diseño industrial. Egresado de la Maestría de Museología y Gestión Cultural (Universidad Ricardo Palma). Docente en la Universidad Peruana de Ciencia Aplicadas y en la Universidad de Lima. Ha publicado sobre temas de arquitectura contemporánea en revistas especializadas, peruanas y extranjeras.

El uso del concreto armado en la arquitectura de Carlo Scarpa. El Pabellón de Venezuela, el Museo de Castelvecchio y la Tumba Brion

The use of reinforced concrete in the architecture of Carlo Scarpa. The Venezuelan Pavilion, the Castelvecchio Museum and the Brion Tomb

Resumen

El presente artículo inicia con una breve síntesis de los beneficios del concreto armado en arquitectura. Luego, se analiza la codificación del uso del concreto armado en el Movimiento Moderno para luego definir cómo, a partir de la década de 1950, se hace de este material un uso más extenso, expresivo y profundo. Emblemática de esta época es la arquitectura de Carlo Scarpa, que utiliza el concreto de manera amplia, aprovechando al máximo sus posibilidades y su ductilidad, tal como se muestra en el análisis de tres obras suyas. Para finalizar, se ve cómo desde la posguerra otros arquitectos, como Oscar Niemeyer y Tadao Ando, han seguido usando el concreto armado de manera siempre nueva y experimental. En la arquitectura peruana actual hay también una corriente neo brutalista de extremo interés, representada por recientes edificios públicos construidos en Lima, que siguen usando de manera plástica y estética el concreto armado expuesto.

Palabras clave: Carlo Scarpa, concreto armado, piedra, tradición, modernidad, museografía.

Abstract

This article begins with a brief summary of the benefits of reinforced concrete in architecture. Then, it analyses the codification of the use of reinforced concrete in the Modern Movement, and then defines how, from the 1950s onwards, this material was used in a more extensive, expressive and profound way. Emblematic of this period is the architecture of Carlo Scarpa, where he used concrete extensively, taking full advantage of its possibilities and ductility, as shown in the analysis of three of his works. To finish, it can be seen how since the post-war period other architects, such as Oscar Niemeyer and Tadao Ando, have continued to use reinforced concrete in ever new and experimental ways. In current Peruvian architecture there is also a neo-brutalist trend of extreme interest, represented by recent public buildings built in Lima, which continue to use exposed reinforced concrete in a plastic and aesthetic way.

Keywords: Carlo Scarpa, reinforced concrete, stone, tradition, modernity, museography.

El concreto armado

El concreto armado es una técnica constructiva que ha revolucionado el lenguaje arquitectónico desde el siglo XIX, con gran desarrollo en el siglo XX y que marca el inicio de lo que entendemos por arquitectura moderna. La arquitectura, durante siglos, se construyó con muros portantes de piedra o de ladrillo. Esto imponía varios límites constructivos: muros de gran espesor, espacios internos pequeños y ventanas reducidas, no pudiendo ser más grandes por la casi nula resistencia a la tracción de la piedra. Con el concreto armado, disponible de manera cada vez más extendida en Occidente hacia el final de la Segunda Revolución Industrial (1900-1914), se suma la considerable resistencia a la compresión del concreto con la enorme resistencia a la tracción del armazón de acero. La suma del acero y del concreto permitió la creación de una nueva arquitectura, nunca vista antes, hecha de columnas esbeltas y losas delgadas. Finalmente se pudo obtener grandes espacios con menos paredes y vigas de grandes luces. Además, eso permitía flexibilidad en el uso de los espacios, así como abundante aire y luz para los usuarios.

El primero que codifica de manera sistemática los beneficios del concreto armado es Le Corbusier. Con sus *5 puntos de una nueva arquitectura*, en 1928, el maestro suizo francés sostiene que gracias al concreto armado la arquitectura moderna tiene cinco nuevas posibilidades: los pilotes, la planta-libre, la fachada-libre, la ventana corrida y el techo-terraza. Gracias a los pilotes de concreto en la planta baja el edificio puede “volar” en el aire, suspendido sobre ligeras columnas y no, como antes, por pesados muros portantes. De esa manera la planta de la casa, sostenida por columnas, puede ser libre y sus espacios tener diferentes formas de un piso a otro, de manera independiente de la estructura. Por su parte, la fachada liberada de la estructura, que ahora ya no es de muros portantes sino puntiforme, puede ser totalmente de vidrio (muro cortina) u horizontal, como la ventana corrida de la Villa Savoye. El concreto armado permite quitar de las casas los techos inclinados y tenerlos planos (techos-terraza) con el gran beneficio de ser usados como terrazas y jardines colgantes. Estos cinco puntos serán

la base de gran parte del lenguaje de la arquitectura del Movimiento Moderno, a partir de 1920. Sin embargo la corriente racionalista representada por algunos maestros como Mies, Le Corbusier y Gropius, de 1920 hasta 1945, utiliza el concreto armado en las estructuras, pero el acabado es casi siempre con tarrajeo pintado o con enchape de diferentes materiales.

A partir de la posguerra (1945) se hablará de “*estética brutalista*” en arquitectura, haciendo referencia al concreto, en francés *betón brut*, que ahora se deja “cara a la vista”. La misma Unidad de Habitación de Le Corbusier en Marsella (1952), es una de las primeras viviendas multifamiliares enteramente en concreto expuesto, mostrando los patrones y las huellas que le imprime el encofrado. El edificio se deja desnudo, con su piel de concreto. Una vez quitados los encofrados de madera, se considera terminado el edificio. Es a partir de la década de 1950 que los arquitectos empiezan a experimentar sistemáticamente con el uso del concreto armado expuesto.

La arquitectura de Carlo Scarpa

En el panorama italiano cabe destacar la figura de Carlo Scarpa, arquitecto veneciano conocedor de distintos materiales de construcción y de sus características. Fruto de su gran curiosidad, en sus obras hay una experimentación constante de materiales y texturas, hasta llevarlos a sus máximas posibilidades. La obra de Scarpa demuestra su adhesión al Movimiento Moderno y a la vez la voluntad de ir más allá de sus logros, apuntando por la experimentación (Dal Co, Mazzariol, 1984; Marciano, 1985; Duboy, 2016; Frediani, 2019). En sus obras hay un uso constante del concreto armado, a menudo asociado a la piedra, aprovechando al máximo su gran resistencia estructural, su textura y su ductilidad. Del concreto le interesa su capacidad de generar una trama, una huella, casi como un tejido y a la vez su gran maleabilidad, la que le permite obtener diversas formas.

Su trabajo tiene tres grandes referencias: la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright, el neoplasticismo holandés y la cultura tradicional japonesa. A todo esto, hay que

añadir su infinita curiosidad por las técnicas, los materiales y su profundo conocimiento de las tradiciones constructivas italianas, así como su gran amor y respeto por la arquitectura medieval y renacentista veneciana, visitada y estudiada repetidas veces. En su obra encontramos el eco de todas estas referencias, metabolizadas con su lenguaje personal y de difícil catalogación. El resultado son obras con un carácter atemporal, muy modernas y antiguas a la vez. El ser un arquitecto de carácter tímido y reservado, con un lenguaje difícilmente clasificable, le costará cierto aislamiento profesional. En los concursos que participa, casi siempre llega último y no logra acceder a los grandes encargos de edificios públicos. Scarpa no se rinde y escoge trabajar lentamente, en constante y paciente soledad, acompañado por pocos pero valientes colaboradores y fieles artesanos. Eso le permite trabajar proyectos de menor dimensión, pero con un cuidado increíble en cada una de sus partes, con gran amor y atención por el detalle.

En la década de 1950 cobra gran éxito la Bienal de Arte de Venecia, que comienza a internacionalizarse, convirtiéndose en la más importante exposición de arte contemporáneo en Italia y una de las más importantes en el mundo. Scarpa, viviendo en Venecia y enseñando en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV), conoce a los más importantes artistas e intelectuales del momento: Carlo Carrá, Felice Casorati, Alberto Viani, Marino Marini, Lucio Fontana, Lionello Venturi, entre otros. Gracias a estas amistades y a su gran talento en proyectos de pequeña escala, consigue varios encargos en el rubro de la museografía. Diseñará exposiciones temporales para la Bienal de Venecia y, con el tiempo, le encargarán la remodelación de importantes museos italianos. Para Scarpa, la museografía no consiste simplemente en disponer obras de arte en un espacio expositivo; su gran amor por el arte y el respeto por los artistas, lo llevan a observar cuadros y esculturas durante horas para luego decidir su correcta colocación en el espacio. La idea constante es que la obra de arte tenga el espacio y el respiro suficiente a su alrededor para cantar su belleza en silencio y así ser contemplada de manera intensa

por el visitante y, a la vez, valorizar el espacio en donde se coloca. Son temas que vamos a ver en tres obras emblemáticas: el Pabellón de Venezuela, el Museo de Castelvecchio y la Tumba Brion.

El Pabellón de Venezuela (Venecia, Italia, 1954-1956)

El pabellón nace por voluntad del arquitecto Graziano Gasparini, que fue alumno de Scarpa en el IUAV y que en los años de 1950 vivía en Venezuela. Gran admirador de la obra de Scarpa, sugiere al gobierno venezolano contactar al maestro veneciano para el proyecto del pabellón nacional. Se trata de un pequeño y significativo edificio que se encuentra en los *Giardini di Castello* (Jardines del Castillo). Cuenta con un área de 300 m² y está ubicado entre el pabellón suizo y el pabellón de la ex Unión Soviética. El terreno tiene como preexistencias grandes árboles que Scarpa decide conservar integrándolos al proyecto (Figura 1).

El pabellón está definido por dos paralelepípedos de concreto armado desfasados, que sirven de salas expositivas, a los cuales se llega a través de una secuencia de espacios. Estos dos volúmenes son exteriormente de concreto expuesto, mezclado a la grava blanca lavada. El resultado es muy táctil: una piel lítica, ruda, que parece moderna y antigua a la vez: se ve un edificio moderno, pero a la vez con una memoria antigua. Desde la calle de acceso, pisamos una serie de plataformas de concreto al aire libre, para que haya una gradual transición desde el espacio exterior hacia el interior. Una secuencia de niveles que nos llevan a un piso elevado, a 70 centímetros de altura respecto al nivel de la calle. El ingreso está definido por un techo en concreto armado suspendido por ligeras columnas metálicas pintadas de negro, que define el eje transversal del recorrido del pabellón (Figura 2). Este techo ha tenido un encofrado de madera con un particular diseño geométrico que ha dejado su huella en el concreto. En realidad, es una sala expositiva al aire libre, definida por paredes pivotantes, que se abre a una franja lateral en "L", un pequeño patio con bajos muros perimetrales, plantas y flores. Este espacio es limitado por ligeras paredes desfasadas que recuerdan la archi-



Figura 1. Pabellón de Venezuela, Venecia, vista desde la calle de ingreso.
Foto: Miriam Saavedra, 2015.



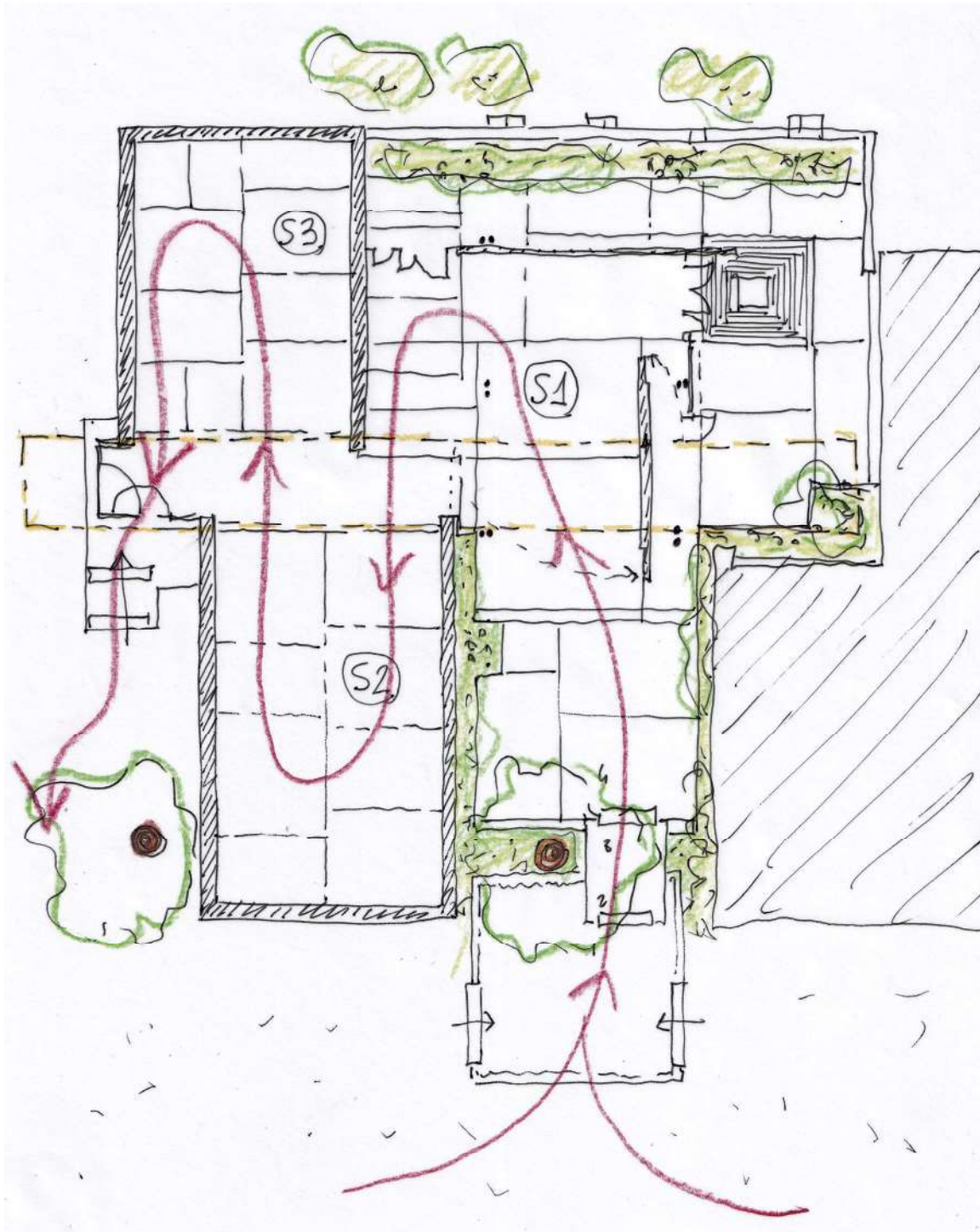
Figura 2. Pabellón de Venezuela, patio-sala expositiva al aire libre.
Foto: Tommaso Cigarini, 2015.



Figura 3. Pabellón de Venezuela, sala expositiva con doble altura.
Foto: Miriam Saavedra, 2011.



Figura 4. Pabellón de Venezuela, segunda sala expositiva con doble altura.
Foto: Miriam Saavedra, 2011.



itectura neoplasticista y dan la impresión de que el espacio sea más grande de lo que es. Durante las bienales de arte se usa para colocar esculturas e instalaciones que pueden estar al exterior sin dañarse. En el patio, además de contemplar las obras de arte, el público puede mirar el cielo y los grandes árboles de los jardines. En origen, los muros perimetrales tenían pequeñas aberturas para observar la laguna de Venecia desde la lejanía. De esta manera, se logra crear una coreografía visual, donde lo artificial construido y lo natural entran en silencioso diálogo para el deleite espiritual del visitante.

El techo en concreto armado, como una guía en línea recta, nos conduce hacia el interior de los dos paralelepípedos: son salas con una altura de 5 metros, iluminadas por altos cortes verticales, que giran en el techo (Figuras 3 y 4). Estos cortes permiten la iluminación natural de las dos salas desde arriba y abren la vista hacia la copa de los árboles y el cielo de Venecia. Estamos dentro, pero seguimos sintiendo la presencia de la naturaleza, de los jardines de afuera. Estos dos espacios expositivos están conectados visualmente y pueden ser usados de manera individual o como una única sala. Durante las bienales, se usan de diferentes formas: para albergar esculturas grandes, hacer murales en las paredes, colgar cuadros y fotografías o para exhibir maquetas en vitrinas. El piso, en el exterior y en el interior, tiene la misma textura de concreto mixto con grava lavada, para así marcar la continuidad del espacio desde afuera hacia adentro. El techo de conexión entre las dos salas es de concreto por afuera y adentro continúa con listones de madera y estructura de acero pintada de negro, que nos guía hacia la salida, proyectándose en voladizo al exterior.

Este pabellón es, en síntesis, un pequeño edificio compuesto por una sala expositiva exterior y dos interiores, unidas por el espacio longitudinal comprimido del pasillo (Figura 5). Los espacios están concebidos para permitir una gran flexibilidad museográfica: espacios de exposición al aire libre, galería expositiva y dos espacios de exhibición con doble altura. La flexibilidad de uso era una de las condiciones del programa, sabiendo que cada año las obras a exponer pueden

ser muy variadas, en permanente alternancia entre una bienal de arte y otra de arquitectura. A esto hay que sumar la importancia de la conexión con la naturaleza. En ese sentido, la arquitectura moderna logra crear una situación ambigua e interesante: estar dentro y sentirse afuera.

El Museo cívico de Castelvechio (Verona, Italia, 1957-1974)

Scarpa trabaja en la restauración y remodelación de este importante museo durante 17 años, con paciencia y perseverancia. Es considerado su trabajo más importante en el rubro de la restauración y de la museografía (Magagnato, 1982). Se trata de un castillo medieval, construido en 1356 para uso defensivo y militar; en 1924 es entregado al Estado italiano y es convertido en museo cívico, dotándolo de una importante colección de arte italiano con obras desde la Edad Media hasta 1700. Durante la Segunda Guerra Mundial el museo sufre un bombardeo y algunas de sus partes fueron dañadas, otras destruidas. En 1957 Scarpa es encargado de su restauración y remodelación museográfica. Su método de trabajar lentamente y su capacidad de escuchar a la arquitectura histórica hace que el proyecto crezca con diferentes hipótesis, decantadas con el tiempo. Para lograr su objetivo, realiza una secuencia de dibujos a mano en donde construye un recorrido secuencial por las salas históricas del castillo medieval y en donde hay un diálogo constante entre el visitante, las obras de arte exhibidas y el espacio expositivo. Analizaremos el uso del concreto armado en algunas salas de esculturas del primer piso del museo.

Tras el ingreso al castillo, encontramos un gran patio trapezoidal. A través de un recorrido sobre dos filas de césped, con pisos de mármol blanco bordeados por fuentes de agua, Scarpa nos guía hacia el ingreso del museo, ubicado en la esquina este, en un edificio de época napoleónica en estilo gótico, que bordea dos lados del castillo, ahora transformado en museo (Figura 6). Una vez superada la boletería, encontramos la colección de esculturas medievales dispuestas en una galería de cinco salas cuadradas en secuencia, remarcadas en el eje central por arcos de medio punto que recortan enormes

muros medievales, de dos metros de espesor. El visitante pasa entonces por un recorrido museográfico longitudinal compuesto por una secuencia de espacios comprimidos (el de los arcos) y dilatados (el de las salas expositivas). Si nos ponemos al centro de la primera sala, vemos toda la profundidad de la galería (Figura 8). El espacio comprimido debajo de los arcos está bordeado por dos enormes planchas de mármol rosado veronés de 10 centímetros de espesor con acabado abujardado e irregular, en contraste deliberado con el tarrajeo blanco granulado de la cal cruda de las paredes de las salas expositivas. Scarpa quiere que el recorrido museográfico sea una gradual experiencia sensorial, visual y táctil, de descubrimiento del edificio histórico y de las obras exhibidas. El techo de estas cinco salas expositivas está definido por dos vigas de acero acopladas, que guían longitudinalmente al visitante a lo largo del eje central de las salas. Las losas del techo de estas salas están divididas por vigas de concreto armado expuesto, en cuatro sectores equivalentes tarrajeados y pintados de verde oscuro. Esta discreta nota de color le quita monotonía al ambiente monocromático de las salas. El nuevo piso de las cinco salas dedicadas a la escultura parece un gran tapiz de cemento y piedra, separado unos 30 centímetros de los muros perimetrales del edificio histórico, haciéndolo así respirar y volviendo visible la diferencia entre la parte restaurada y la parte remodelada. Al no tocar las paredes, el nuevo piso está delimitado en sectores de concreto gris oscuro divididos en rectángulos por tiras de mármol blanco. Se trata de un diseño abstracto geométrico, que dialoga muy bien con el mármol blanco de las obras expuestas. El cemento del piso está “peinado” por rastrillos de madera que le dan una textura ligeramente brillante.

El recorrido museográfico en estas cinco salas es siempre variado por la disposición asimétrica de las esculturas que, al estar separadas de las paredes y apoyadas sobre bases de estuco veneciano negro, ligeramente suspendidas en el aire, dialogan con el espacio y permiten ser contempladas por el visitante desde múltiples puntos de vista. Scarpa rompe la simetría de cada sala no solo con la museografía sino con el diseño

de las nuevas ventanas que están retiradas respecto al filo de la fachada histórica, creando el efecto de una pared de vidrio continua que atraviesa longitudinalmente el edificio napoleónico. Esta pared de vidrio está retirada del muro existente entre 50 centímetros y 1 metro y medio, lo que permite crear profundidad y sombra a los arcos de mármol del frontis histórico gracias a una nueva fachada dividida en sectores geométricos irregulares, con un diseño de influencia neoplasticista.

En la sala 3 hay una sorpresa museográfica. El muro bajo que delimita los baños de los visitantes, se convierte en soporte para las esculturas. Es un muro de concreto en “L” bordeado por perfiles de acero en “C”, con un plano azul que hace de fondo a una escultura de la *Virgen con el niño*, apoyada sobre un soporte de acero voladizo, y otro de color rojo bermellón que sirve de fondo a tres obras en mármol blanco. Este muro colorado, al ser directamente iluminado por una ventana gótica ubicada al frente, genera emoción y sorpresa en el visitante, haciendo resaltar el blanco de las esculturas (Figura 9). En la esquina de la sala 4, hacia la ventana, encontramos una escultura de Cristo crucificado acompañado por dos santos. Scarpa coloca el Cristo del grupo escultórico de la *Crucifixión de tumba* en un soporte en forma de “T”, alusión a la cruz cristiana, de concreto y bordes de acero anclados al piso, con acabado de estuco veneciano negro que resalta, por contraste, con el blanco de la escultura, permitiendo así apreciar cada detalle. Los dos santos que acompañan a Cristo están elevados 50 centímetros del piso, apoyados sobre soportes metálicos cúbicos, formando con él una imagen unitaria (Figura 10).

En la sala 5 vemos cómo la base de una escultura de un santo se vuelve una extrusión en concreto del piso, mientras que otro sector rectangular del piso está excavado y delimitado por un bajo recinto metálico para mostrar el nivel del antiguo piso del castillo medieval, que apareció durante la obra. Al fondo, el último arco, que se abre hacia un patio cuadrado con una mampara de vidrio, tiene una reja interna corrediza de acero, dividida en cuatro partes, diseñada por Scarpa



Figura 6. Museo de Castelvecchio, Verona, patio de ingreso. Foto: Miriam Saavedra, 2011.



Figura 7. Museo de Castelvecchio, Verona, vista a distancia de la estatua ecuestre de Cangrande de la Escala. Foto: Miriam Saavedra, 2011.



Figura 8. Museo de Castelvecchio, Verona, galería de esculturas del primer piso. Foto: Tommaso Cigarini, 2011. ■ 53

Figura 9. Museo de Castelvecchio, Verona. Galería de esculturas del primer piso, el muro-soporte de esculturas medievales.
Foto: Tommaso Cigarini, 2011.



Figura 10. Museo de Castelvecchio, Verona, sala 4 con la museografía de la Crucifixión de tumba.
Foto: Tommaso Cigarini, 2011.



Figura 11. Museo de Castelvecchio, Verona, estatua ecuestre de Cangrande vista desde el patio-sala expositiva del primer piso.
Foto: Tommaso Cigarini, 2011.

Figura 12. Museo de Castelvecchio, Verona, estatua ecuestre de Cangrande vista desde el segundo piso.
Foto: Tommaso Cigarini, 2011.



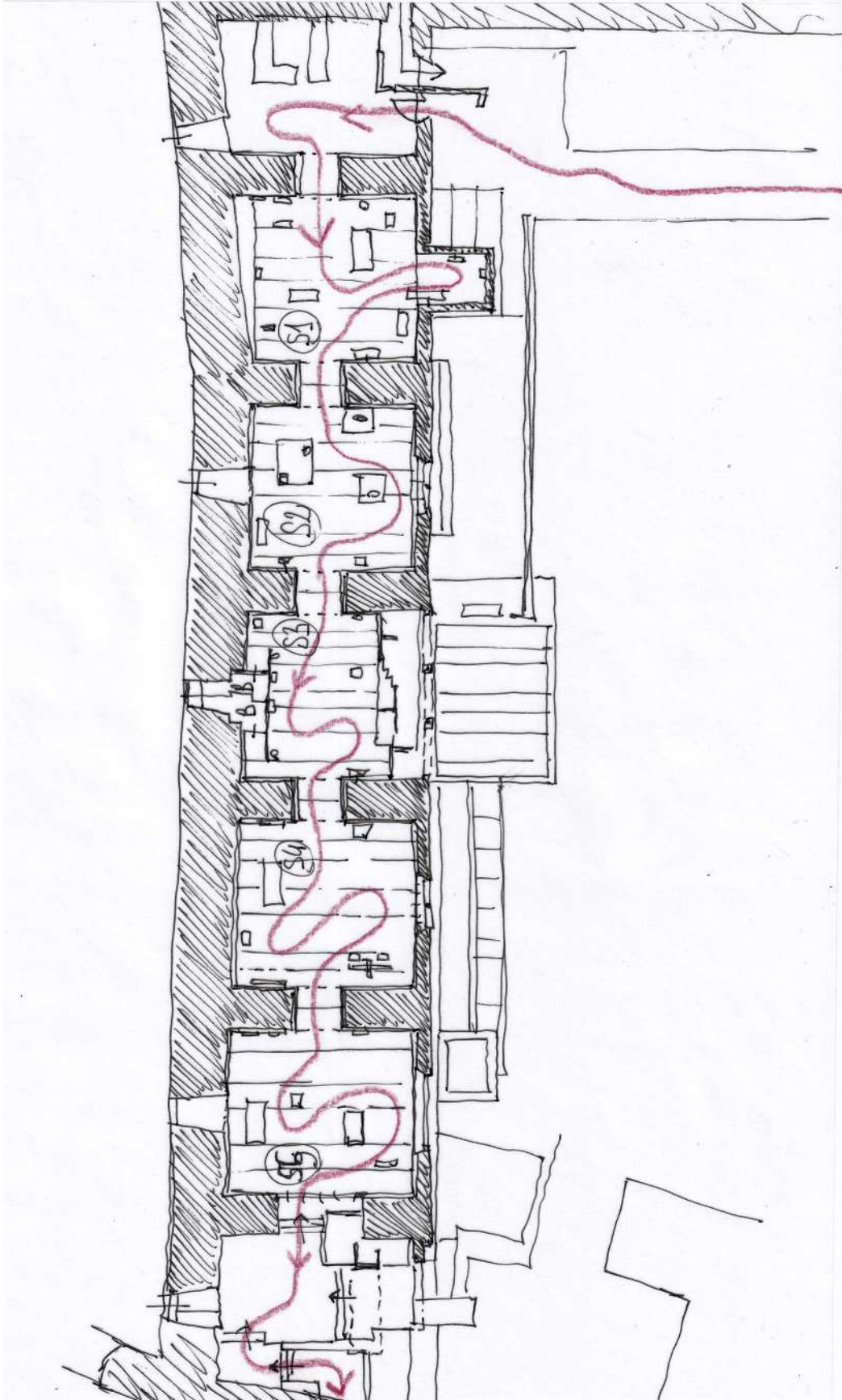


Figura 13. Museo de Castelvecchio, Verona, Carlo Scarpa. Planta redibujada por Tommaso Cigarini, 2024. ■ 55

como un textil de cuadrados grandes y pequeños. No vemos completamente el exterior, pero podemos intuir su presencia. Superada esta sala, salimos hacia el patio, tratado museográficamente como una sala expositiva al aire libre, desde la cual podemos ver enteramente el muro medieval del castillo, en ladrillo caravista y piedras, rescatado durante la obra. El piso de este patio trapezoidal tiene sectores irregulares con mármol blanco y está dividido por gradas en diferentes niveles.

En este espacio podemos contemplar una gran campana de bronce y la base de la gran ménsula en “L” de concreto armado expuesto que sostiene la estatua ecuestre de *Cangrande de la Escala*, gobernador medieval de Verona y fundador del castillo. Scarpa estudia varias soluciones expositivas para esta escultura, la más importante del museo. Al final decide colocarla en este patio techado sobre una gran ménsula de concreto armado a 7 metros de altura. De esta manera el visitante ve la estatua desde lejos, una vez que ingresa al jardín del museo, para luego verla desde abajo en este patio (Figuras 7 y 11). Después de recorrer la pinacoteca del museo, volvemos a ver la estatua de *Cangrande* desde arriba hacia abajo. Al final tenemos la posibilidad de acercarnos a ella, a través de un sistema de pasarelas y balcones suspendidos, de acero y concreto, oportunamente diseñados (Figura 12).

El espacio vacío tiene la misma importancia del lleno y este museo es una clara demostración del método scarpiano. Vemos como la arquitectura antigua preexistente, la redefinición museográfica de sus espacios y recorridos y la correcta ubicación de las obras de arte dialogan entre ellos (Figura 13). Un nuevo concepto de museografía que usa un lenguaje con materiales modernos, pero con un acabado que parece antiguo, sin ofender el edificio histórico, sino respetándolo y valorizando sus espacios. A pesar de las grandes dimensiones del castillo y de la variedad de estilos arquitectónicos que se han superpuesto en la historia, Scarpa logra crear un recorrido continuo dentro del museo, que guía al visitante por una secuencia de espacios comprimidos y dilatados, abiertos y cerrados, interiores y exteriores.

La Tumba Brion

(San Vito di Altivole, Italia, 1969-1978)

Más que una tumba, se trata de un complejo monumental. Es el último trabajo relevante del arquitecto veneciano, al cual se dedica con gran amor y energía hasta sus últimos días (Bresolin, 2008). Después de la muerte del empresario Giuseppe Brion, en 1968, su esposa Onorina decide encargar el diseño de la tumba familiar a Carlo Scarpa. En el cementerio San Vito, Onorina compra un terreno en “L” de 2000 metros cuadrados, dispuesto a lo largo de los lados este y norte



Figura 14. Tumba Brion, San Vito di Altivole, camino de acceso a los Propileos. Foto: Miriam Saavedra, 2012.



Figura 15. Tumba Brion, San Vito di Altivole, pabellón de la meditación y muro de concreto con los dos círculos, símbolo de la unión de la pareja Brion. Foto: Miriam Saavedra, 2012



Figura 16. Tumba Brion, San Vito di Altivole, vista de los propileos y del pabellón de la meditación desde el arcosolio. Foto: Miriam Saavedra, 2012.



Figura 17. Tumba Brion, San Vito di Altivole, el arcosolio con las dos tumbas de Onorina y Giuseppe Brion. Foto: Tommaso Cigarini, 2012.



Figura 18. Tumba Brion, San Vito di Altivole, ingreso a la capilla. Foto: Tommaso Cigarini, 2012.
 Figura 19. Tumba Brion, San Vito di Altivole, espacio interior de la capilla. Foto: Tommaso Cigarini, 2012.



Figura 20. Tumba Brion, San Vito di Altivole, espacio interior de la capilla con la zona del altar. Foto: Tommaso Cigarini, 2012.
 Figura 21. Tumba Brion, San Vito di Altivole, camino de acceso a la capilla desde la calle. Foto: Tommaso Cigarini, 2012.



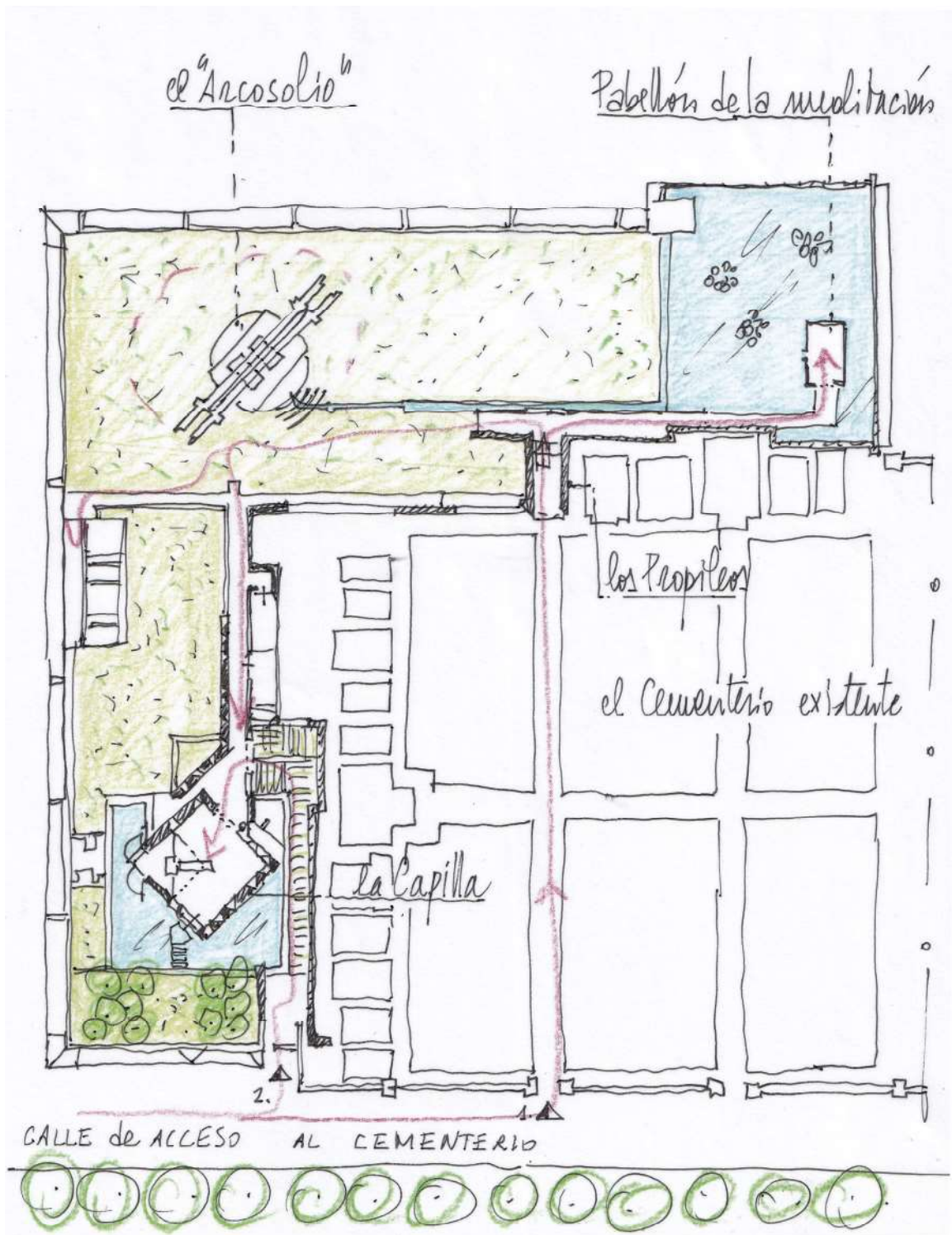


Figura 22. Tumba Brion, San Vito di Altivole, Carlo Scarpa. Planta redibujada por Tommaso Cigarini, 2024. ■ 59

del cementerio. El complejo está organizado como un gran recinto funerario al aire libre, delimitado por un muro perimetral de concreto armado expuesto, que está inclinado hacia el interior, con la imagen de una ciudadela medieval. En el recinto encontramos una pequeña capilla para la comunidad, la tumba de los cónyuges Onorina y Giuseppe Brion (llamada el “arcosolio”), el santuario de los familiares de la pareja Brion y el pabellón de la meditación. Son pequeños edificios al aire libre, de fuerte carga espiritual, rodeados por plantas y por estanques de agua. Scarpa organiza este complejo como un recorrido que lleva al progresivo descubrimiento de edificios sagrados, relacionados visualmente entre ellos.

Después de haber recorrido una larga avenida de cipreses, entramos en el cementerio existente a través de un camino central, al fondo del cual encontramos los propileos: el ingreso al complejo monumental es un pórtico de concreto, conectado con el muro perimetral, que remata sobre una pared perforada por dos grandes vanos en forma de anillos entrelazados, de dos metros de diámetro, cuyo perímetro está revestido de mosaico azul y rosado, para simbolizar el amor conyugal de la pareja. Los círculos intersectados son el símbolo de la unión de dos opuestos en una única alma, alusión al ying y al yang oriental (Figuras 14 y 15).

Luego del pórtico, a la derecha, encontramos el pabellón de la meditación, rodeado por un estanque de agua, lleno de nenúfares. El pabellón sirve para contemplar el cementerio, el paisaje lejano de las montañas y para rezar. Es un ligero paralelepípedo de madera con estructura de acero, suspendido en el aire por cuatro ligeras columnas metálicas que surgen misteriosamente desde el agua. El muro perimetral de concreto que bordea el pabellón es atravesado por una fila de mosaicos, de téseras de vidrio de color blanco, negro y dorado dispuestas a la altura del ojo humano (Figura 15).

Desde este espacio místico se puede ver el arcosolio de la tumba Brion. El término arquitectónico se aplica a un espacio abovedado, con forma de arco, usado como lugar de enterramiento. En este caso, se trata de un arco de concreto armado, debajo del cual en-

contramos las tumbas de Onorina y Giuseppe Brion: dos paralelepípedos de mármol blanco, granito gris con tapa en listones de madera, ligeramente convergentes. Esta deformación de las tumbas simboliza la tensión del amor conyugal incluso después de la muerte física (Figuras 16 y 17). Hay aquí una referencia al arcosolio paleocristiano, de las tumbas subterráneas de la antigua Roma, en donde las familias importantes eran sepultadas debajo de un arco. Scarpa retoma esta referencia reinterpretándola de forma moderna, con un arco de concreto, parcialmente revestido en su interior de mosaicos cuadrados de vidrio de color oro, azul y verde, que crean innumerables reflejos de luz natural (Figura 17). El asociar el concreto con mosaico de vidrio colorado es una constante en su obra. La encontramos en otros proyectos, como el jardín de la Fondazione Querini Stampalia, lo que demuestra su constante voluntad de experimentar con la percepción de los materiales, creando un contraste entre la textura mate, ruda y monocromática del concreto y la textura ligera, brillante y colorada de las téseras de vidrio. Es conocido su gran amor por la pintura de Gustav Klimt y la arquitectura vienesa de Joseph Hoffman que son sutilmente evocadas en estos detalles.

Caminar sobre la hierba, en una cota de 70 centímetros más alta respecto al nivel del terreno del cementerio, nos permite ver el paisaje del pueblo de San Vito, su iglesia y los Alpes, más allá del muro perimetral del cementerio que corre a la altura de la línea del horizonte. Bajando al nivel +/-0.00 recorreremos un pequeño sendero de bloques cuadrados de mármol y entramos en otro pórtico de concreto armado que nos lleva a la capilla. Esta pequeña iglesia tiene una planta cuadrada, rotada 45 grados respecto a la forma del lote. Es un cubo de concreto rodeado por un estanque de agua. Siendo veneciano, Scarpa tiene un gran vínculo con el agua y la usa arquitectónicamente para reflejar las superficies de la capilla y el azul del cielo, dando al conjunto una atmósfera espiritual.

Entramos en la capilla a través de una pared pivotante de acero y yeso blanco, un espacio previo triangular (Figura 18). Aquí encontramos una pequeña fuente de agua ben-

quita, diseñada en mármol blanco, para luego pasar por un gran arco de concreto casi circular, formas que el arquitecto retoma de la cultura tradicional japonesa, que por aquellos años está estudiando. En la esquina norte de la capilla se ubica el altar, de concreto revestido con planchas de bronce, con dos paredes pivotantes que se pueden abrir y así permitir, durante los días de sol, el ingreso de la luz reflejada en el estanque que bordea la capilla. El altar está cubierto por una cúpula piramidal de base cuadrada, revestida internamente de madera escalonada y externamente de concreto. La capilla está iluminada por ventanas verticales de piso a techo que parecen verdaderos cortes en las paredes de concreto. Scarpa enfatiza el espesor de los muros a través de perfiles escalonados que crean un ritmo visual de líneas de luz y sombra, evocando la imagen de una ruina antigua (Figuras 19 y 20).

El mismo efecto lo encontramos en el exterior, en el estanque de agua, en donde volúmenes escalonados de concreto están inmersos en el agua, rememorando la silenciosa presencia de una misteriosa civilización sepultada en los mares. Estos elementos amplifican la trascendencia y la atemporalidad de este lugar sagrado. La capilla tiene también un acceso directo desde la calle de ingreso al cementerio, camino que está definido por franjas rectangulares de concreto alternadas con césped: la naturaleza respira desde el terreno (Figura 21). La pared sur, que divide este camino de acceso a la capilla del cementerio existente, es de concreto armado expuesto, con algunas partes tarrajeadas, compuesto por pegamento y yeso de color beige.

La Tumba Brion, cuya construcción duró nueve años, es la síntesis de la arquitectura scarpiana, donde encontramos varios elementos constantes en su obra y de su método (Figura 22). El proyecto es una suma de características notables: claridad en la organización de los cuatro edificios sagrados, dispuestos en puntos clave y delimitados por un muro perimetral; un recorrido hecho de alternancias de espacios cerrados y abiertos, de visuales hacia el paisaje y hacia el jardín interno con los espacios de la meditación; la creación de un nuevo paisaje artificial con

volúmenes contruados de concreto, acero y madera; la referencia a la arquitectura del pasado sea occidental (el arcosolio romano) sea oriental (la capilla); la experimentación con los materiales de diferentes acabados y las formas escalonadas en el espesor de los muros en concreto; el uso del agua como material que refleja la arquitectura y así duplica su perfil y significados, creando una sensación de atemporalidad; finalmente, el infinito cuidado por el detalle y su perfecta ejecución gracias a la colaboración de pocos, pero muy hábiles artesanos.

La fuerte amistad que se desarrolla entre Scarpa y Onorina Brion hace que el arquitecto decida ser sepultado en este mismo cementerio. Morirá en 1978, en Japón, a causa de un banal accidente, justo cuando estaba terminando este trabajo. Su cuerpo descansa en este cementerio, debajo de una pequeña lápida de mármol, diseñada por su hijo Tobia, también arquitecto.

El concreto armado a partir de 1950 en el contexto internacional

El uso del concreto armado expuesto se difunde, a partir de 1950, en la obra de algunos maestros de la arquitectura mundial. Tenemos que recordar el uso plástico y escultórico del concreto armado en la Catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer, un singular edificio compuesto por columnas y vigas curvas, que parecen pétalos de una flor. El concreto, en las manos de Niemeyer, se convierte en algo muy dúctil, poético y ligero visualmente. En otro contexto, en la India, el arquitecto Louis Kahn usa el concreto expuesto combinándolo con tiras horizontales de mármol en el Parlamento de Dacca, convirtiendo a este monumental edificio en una ruina moderna, en el que el material contribuye a dar carácter atemporal a una extraordinaria arquitectura. Otra manera de usar el concreto armado lo podemos ver en el trabajo del arquitecto japonés Tadao Ando. En su caso, desde sus primeras obras en la década de 1960, vemos el material sin revestimiento, al exterior y al interior de sus edificios, confirmando así su plena validez, belleza y dignidad. Mirando sus obras la sensación es que el concreto de las paredes se vuelve una “piel lítica”, presente afuera y adentro de los espacios, creando así

una continuidad espacial, visual y táctil. El objetivo es evidenciar la equivalencia entre espacio interior y espacio exterior. El espacio, gracias a esta materia lítica, se vuelve entonces fluido y continuo.

Conclusiones

Hemos analizado algunas aplicaciones del concreto armado en edificios emblemáticos del siglo XX. En el panorama de la arquitectura peruana de las últimas décadas, a partir del año 2000, hay una interesante corriente de arquitectura neo-brutalista, que continúa utilizando de manera sistemática el concreto armado expuesto, después de la importante experiencia brutalista limeña de las décadas de 1960 y 1970. Hay que mencionar algunos edificios públicos y privados construidos recientemente en Lima como la Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC) en Barranco, de las arquitectas irlandesas Grafton architects (2015), ganadora del Premio internacional de arquitectura Royal Institute of British Architects (RIBA), en 2016. Es un edificio enteramente realizado en concreto armado, sin revestir, que ha dado una nueva imagen del ingreso al distrito de Barranco. Hay que mencionar también los museos construidos en Lima en los últimos 15 años: el Lugar de la Memoria (LUM) de los arquitectos Barclay & Crousse

(2013), el Museo de sitio de Pachacamac, de Llosa & Cortegana arquitectos (2015), y el Museo Nacional del Perú (MUNA) de León Marcial arquitectos (2021), importantes ejemplos de arquitectura brutalista contemporánea, que reafirman la validez del uso del concreto armado expuesto, como la nueva piedra del siglo XXI.

Pensando en la continuidad con la tradición constructiva precolombina parece importante preguntarnos: ¿qué tipo de arquitectura harían los constructores incas si estuvieran viviendo hoy? Conocemos los edificios emblemáticos del período incaico en el Cusco, hechos de enormes bloques de piedra, llevando al extremo su máxima expresividad y capacidad estructural. Es posible pensar, entonces, que esos arquitectos y constructores podrían expresarse hoy con un lenguaje brutalista basado en el concreto armado expuesto, entendiéndolo como la nueva piedra de estos tiempos.

Importantes arquitectos de los siglos XX y XXI han sabido utilizar el concreto armado de forma potente, original y poética, como un material insustituible en la técnica constructiva actual. La arquitectura del futuro deberá tener en cuenta el gran valor que pueden tener los edificios que dignifican al concreto armado, experimentando soluciones siempre inéditas. ■

Referencias bibliográficas

Bresolin, E. (2008) Carlo Scarpa. *La Tomba Brion*. Comune di Altivole editor.

Dal Co, F.; Mazzariol, G. (1984) *Carlo Scarpa. Opera completa*. Milano: Electa editora.

Duboy, P. (2016) *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*. Milano: Johan & Levi editor.

Frediani, G. (2019) *Armonia segreta, Carlo Scarpa e il progetto della forma*. Roma: Quotlibet editor, Universidad La Sapienza.

Magagnato, L. (1982) *Carlo Scarpa a Castelvechio*. Milano: Ediciones de Comunita.

Marciano, A. F. (1985) *Carlo Scarpa*. Bologna: Nicola Zingarelli editor.