

**Encuentros que construyen espacio.
(In)tersticios del detalle en Carlo Scarpa.**



Manuela Amann Nebreda

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



TRABAJO FIN DE GRADO

Manuela Amann Nebreda

*Encuentros que construyen espacio.
(In)tersticios del detalle en Carlo Scarpa.*

ENCUENTROS QUE CONSTRUYEN ESPACIO.
(IN)TERSTICIOS DEL DETALLE EN CARLO SCARPA.

Estudiante

Manuela Amann Nebreda
Expediente 20015

Tutora

Tamar Awad Parada
Departamento de DIGA

Aula TFG 6

Eduardo Pesquera González, *coordinador*
Giuseppe La Ferla, *adjunto*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

Carlo Scarpa. El detalle como lenguaje

PARTE I. FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS

Los elementos en la teoría arquitectónica

La materia y el vacío en la obra de Carlo Scarpa

Método de aproximación: mirar, recorrer, dibujar

Cronología como mapa del viaje

PARTE II. ESCULPIR EL ESPACIO

1. El agua que contruye

2. El hueco que revela

3. La plataforma que ordena

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado propone una lectura fragmentaria pero profundamente significativa de la obra del arquitecto italiano Carlo Scarpa, a partir del análisis detallado de tres elementos fundamentales que estructuran su lenguaje arquitectónico: el agua, las plataformas y los huecos geométricos. Lejos de entenderse como simples componentes constructivos, estos elementos se abordan como dispositivos espaciales, poéticos y simbólicos, capaces de construir recorrido, atmósfera y sentido.

A través de un enfoque tipológico y fenomenológico, el estudio se articula en torno a una selección de obras clave como la Fondazione Querini Stampalia, la Tumba Brion, el Museo Castelvecchio o el Negozio Olivetti. En cada una de ellas se examina cómo Scarpa transforma lo cotidiano en arquitectura extraordinaria, trabajando el detalle con precisión artesanal y materializando una concepción del espacio profundamente sensible.

La investigación evidencia cómo estos elementos, tratados con rigor formal y carga simbólica, permiten entender a Scarpa no solo como un maestro del detalle, sino como un autor cuya arquitectura se construye desde la geometría, la luz, el silencio y la memoria. El trabajo reivindica así una arquitectura que se aleja de lo espectacular y lo genérico, para reivindicar una práctica atenta, lenta y cargada de significado.

PALABRAS CLAVE

Carlo Scarpa · arquitectura · detalle · fragmento · agua · plataformas · huecos geométricos · cubiertas · materia · percepción · recorrido · simbolismo · arquitectura moderna · análisis tipológico · espacio sensorial

INTRODUCCIÓN

Carlo Scarpa.

El detalle como lenguaje.

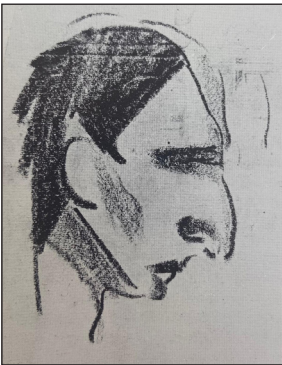


Fig. 1. Caricatura de Scarpa

Carlo Scarpa, fue un arquitecto, diseñador y profesor italiano, nacido en Venecia en 1906, donde regresó en 1919 después de pasar su infancia en Vicenza, para estudiar en la Academia de Bellas Artes, entorno en el que conoció y se convirtió en asistente del arquitecto veneciano Vincenzo Rinaldi¹. Mientras todavía estudiaba en la Academia obtuvo su primer encargo profesional: comenzó a trabajar como diseñador con algunas cristalerías de Murano. En 1926 se graduó y ese mismo año se convirtió en profesor en la Escuela de Arquitectura de Venecia (IUAV), fundada ese mismo año, y al mismo tiempo, desde 1927 a 1930, trabajó para la cristalería artística de Murano MVM Cappellin & Co².

1. "Carlo Scarpa", MCN Biografías.

2. Academia-Lab. "Carlo Scarpa".



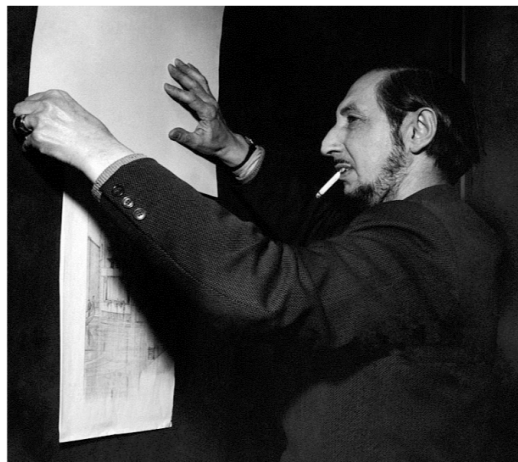
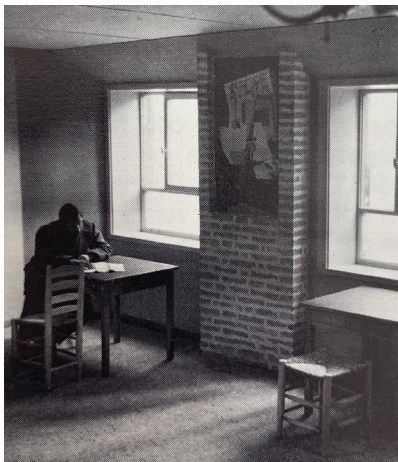
Fig. 2. Viaje de estudios a Pula con el arquitecto Cirilli, 1926. Scarpa es el último de la derecha.

A finales de los años veinte diseñó sus primeros muebles y empezó a integrarse en los círculos artísticos e intelectuales de Venecia, relacionándose con figuras como Giuseppe Ungaretti, Arturo Martini o Diego Valeri, que influyeron profundamente en su sensibilidad artística³. En 1933 comenzó su colaboración con la fábrica de vidrio Venini, que duró hasta 1947 y consolidó su prestigio como diseñador¹. Su primera exposición tuvo lugar en la Bienal de Venecia de 1932, y dos años más tarde participó en la Trienal de Milán⁴.

3. "Biografía de Carlo Scarpa", Carloscarpa.es.

4. Tafuri, Manfredo. Venecia y el Renacimiento. Editorial Nerea, 1989.

Al cumplir sus treinta años, entre 1935 y 1937, Scarpa hizo su primer trabajo de entidad, la adecuación de Ca'Foscari en Venecia, sede de la universidad: su intervención se produjo principalmente en las zonas más importante, que albergaban el Rectorado y el salón de actos académico. Esta actuación, que el arquitecto veneciano modificó entre 1955 y 1957, resultó ser uno de los más innovadores proyectos de restauración de ese periodo. Las grandes ventanas con parteluz con vistas al Gran Canal, el elemento más interesante de la primera restauración se contrasta con la actuación más interesante de la segunda restauración, o la configuración de la tribuna de madera que el mismo había diseñado veinte años antes, indican claramente la competencia alcanzada por el arquitecto, que en el primer caso siente la influencia de Le Corbusier y en el segundo la de Frank Lloyd Wright⁵.



5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

Fig. 3. Sentado en una mesa de lectura en Ca'Foscari, Venecia, 1937.

Fig. 4. Scarpa estudiando los dibujos de Frank Lloyd Wright en Venecia, 1954.

A partir de 1948, con el montaje de la exposición retrospectiva de Paul Klee, inició una fructífera colaboración con la Bienal de Venecia, desarrollando un lenguaje propio como diseñador de museos y espacios expositivos. A lo largo de su carrera, diseñó más de 60 montajes entre Italia, Europa, EE. UU. y Japón, donde exploró las relaciones entre arte, espacio y percepción⁶.

Su actividad no se interrumpió ni siquiera durante la Segunda Guerra Mundial, aunque, por supuesto, a partir de 1945 se reanuda de forma más activa. Hay que destacar la realización del Pabellón del libro en los jardines de la Bienal al inicio de los años cincuenta, en el que son evidente algunas ideas de Wright: se trata de un pequeño edificio de madera con grandes ventanales protegidos con aleros, en el que emergen una serie de elementos particulares, marcos de madera distorsionados y estructuras triangulares aéreas⁷. Después de conocer a Frank Lloyd Wright en persona, se produjo una influencia aun mayor en sus obras posteriores, especialmente en el proyecto de 1953 de la Villa Zoppas en Conegliano³.

En 1956 ganó el Premio Nacional Olivetti de Arquitectura y la misma empresa le encargó el diseño de una sala de exposición de Olivetti en la plaza de San Marcos de Venecia, pero en ese mismo año es acusado por el Co-

6. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

7. Lazzaro, Claudia. "Carlo Scarpa's Exhibition Designs for the Biennale". *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1 (1991).

3. "Biografía de Carlo Scarpa", Carloscarpa.es.

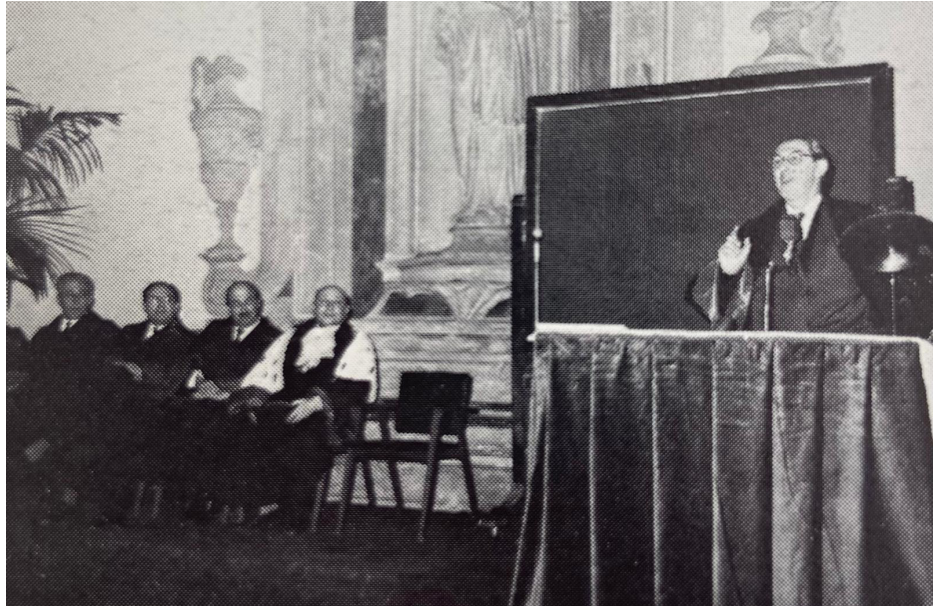


Fig. 5. Prolusión del año académico en la IUAV, Venecia, 1961.



Fig. 6. Con Ragghianti, Apollonio, Viani, Mazzariol en la "Colomba" de Venezia, 1966.



Fig. 7. En el estudio con los arquitectos Motterle, Tommasi y Toyoda, Vicenza, 1975.

legio de Arquitectos de ejecutar la profesión ilegalmente y por eso, es llevado a los tribunales².

De 1954 a 1960 realizó una serie de conferencias anuales para el seminario de becarios Fullbright en Roma, por invitación de la Comisión Americana de intercambios culturales con Italia³.

A finales de los años sesenta, el prestigio internacional de Carlo Scarpa comenzó a consolidarse. Aunque en Italia el ambiente cultural y político del momento tendía a relegarlo a un segundo plano, fuera de sus fronteras su obra y su pensamiento eran cada vez más valorados. En 1967 recibió el Premio de la Presidencia de la República para la Arquitectura, y pocos años después, en 1970, fue nombrado miembro del Real Instituto Británico de Diseño. Finalmente, en 1976, se integró en la Academia di San Luca en Roma, reconocimiento que sellaba su relevancia dentro del panorama arquitectónico europeo². Su trabajo fue objeto de numerosas exposiciones individuales tanto en Italia como en el extranjero, lo que le permitió presentar su visión arquitectónica a un público más amplio. Entre las más destacadas se encuentran la del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1966, la de Venecia en 1968, y las de Vicenza, Londres y París en 1974. Poco antes de su muerte, en 1978, su obra de exhibió también en Madrid⁴.

En 1978 recibió un doctorado honoris causa en arquitectura por el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, poniendo así fin al debate sobre la legitimidad de sus actividades. Lamentablemente no pudo asistir a la ceremonia porque murió el 28 de noviembre en Japón debido a un accidente: Scarpa durante un paseo vio un escalón de mármol italiano trabajando de forma particular, se acerca para observarlo mejor, pero tropezó y cayó de la escalera. Murió más tarde en el hospital por las consecuencias del golpe en la cabeza⁸.

2. Academia-Lab. "Carlo Scarpa".

3. "Biografía de Carlo Scarpa", Carloscarpa.es.

2. Academia-Lab. "Carlo Scarpa".

4. Tafuri, Manfredo. Venecia y el Renacimiento. Editorial Nerea, 1989.

8. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

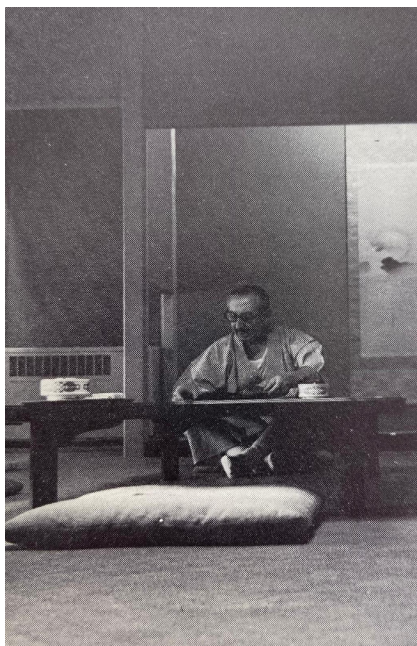


Fig. 8. Kyoto, 1969.

Fig. 9. En el estudio de Villa Valmarana, Vicenza, 1972.



Fig. 10. En compañía de Carlo Ludovico Ragghianti en Cortona, 1977.



Fig. 11. Chianciano, 1978.



Fig. 12. A Viena con Nini, la sobrina Carlotta y Caterina Noever en 1976.

PARTE I. FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS

Los elementos en la teoría arquitectónica

En el estudio de la arquitectura, los elementos constructivos han sido tradicionalmente considerados como las unidades mínimas y esenciales a partir de las cuales se conforman los espacios habitables. Sin embargo, lejos de ser simples componentes técnicos, estos elementos configuran un sistema simbólico, un léxico formal cuya transformación a lo largo del tiempo revela la evolución del pensamiento arquitectónico. Desde los muros y cubiertas hasta los huecos y plataformas, cada parte no solo cumple una función estructural, sino que participa activamente en la percepción sensorial, emocional y cultural del espacio.

Autores como Gottfried Semper y Jean-Nicolas-Louis Durand abordaron esta cuestión desde perspectivas metodológicas y fenomenológicas distintas. Mientras Semper propuso en 1851 una taxonomía basada en las técnicas y materiales primigenios —hogar, techo, envolvente y plataforma— conectando lo técnico con lo antropológico¹, Durand optó por una sistematización racionalista que distinguía entre éléments (muros, forjados, soportes, bóvedas) y parties (patios, vestíbulos, escaleras), anticipando un método proyectual normativo que marcó época en la École des Beaux-Arts².

Esta visión fragmentaria de la arquitectura fue revisitada por Rem Koolhaas en la Bienal de Venecia de 2014, donde propuso una lectura no cronológica ni estilística, sino tipológica de quince elementos arquitectónicos universales. Allí planteó que cada uno de estos fragmentos —la cubierta, el suelo, la puerta, el hueco o la escalera— tiene su propia lógica interna, su propia historia, y que en su relectura se encuentra la posibilidad de un nuevo relato para la arquitectura contemporánea³.

Luis Fernández-Galiano amplía esta lectura en su texto “32 elementos de la arquitectura” (Arquitectura Viva, nº169), donde agrupa los fragmentos según pares conceptuales (puerta/ventana, suelo/techo, cubierta/cimiento, etc.), reforzando la idea de que cada elemento no se define solo por su función física, sino por la densidad simbólica que arrastra consigo. La

1. Semper, Gottfried. Los cuatro elementos de la arquitectura. Ediciones Akal, 2005.

2. Durand, Jean-Nicolas-Louis. Précis des leçons d'architecture. Paris, École Polytechnique, 1802.

3. Koolhaas, Rem. Elements of Architecture. Biennale di Venezia / Taschen, 2014.

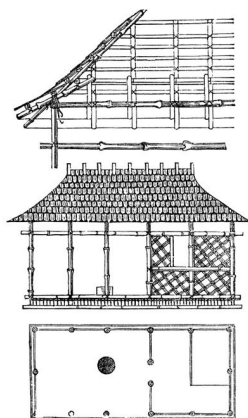


Fig. 1. Cabaña caribeña. (Semper, 1860)

arquitectura se configura, así, como una forma de lenguaje donde cada fragmento tiene sentido en su relación con el otro⁴.

Este marco conceptual permite una relectura del trabajo arquitectónico de Carlo Scarpa. En su obra, los elementos que componen la arquitectura no responden simplemente a programas funcionales ni se integran como partes subordinadas al conjunto. Por el contrario, cada uno de ellos —el agua, los planos de suelo, los huecos— posee una autonomía material, formal y sensitiva que trasciende la función y se convierte en dispositivo poético⁵.

En Scarpa, el hueco no solo permite el paso de la luz, sino que enmarca y revela. La plataforma no es base pasiva, sino plinto narrativo que introduce el recorrido o lo suspende. Y el agua, más que elemento decorativo, es sustancia articuladora del tiempo y de la memoria⁶. Esta lectura de los elementos como fragmentos activos es lo que justifica su estudio separado en este trabajo, para entender cómo Scarpa construye arquitectura desde lo mínimo, desde lo esencial, y cómo cada uno de estos elementos se convierte en vector de sentido.

Este planteamiento se inscribe dentro de una genealogía crítica de la arquitectura que no pretende reducir la obra a un conjunto de piezas intercambiables, sino destacar el poder expresivo, simbólico y proyectual de los elementos primarios. Esta mirada fragmentaria, más que una estrategia analítica, se convierte en método de lectura: uno que permitirá acercarse al universo scarpiano desde el agua que fluye, desde el plano que se eleva, desde el hueco que delimita o la cubierta que flota. Cada uno de estos elementos será abordado no como pieza aislada, sino como entidad con autonomía significativa, capaz de revelar la intensidad y la sensibilidad que Carlo Scarpa imprimió en su arquitectura⁷.

4. Fernández-Galiano, Luis. “32 elementos de la arquitectura”, *Arquitectura Viva*, nº169, 2014.

5. Del Corral del Campo, Francisco José. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Universidad de Granada, 2007, p. 229 y ss.

6. *Ibid.*, p. 276-302.

7. Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1988.

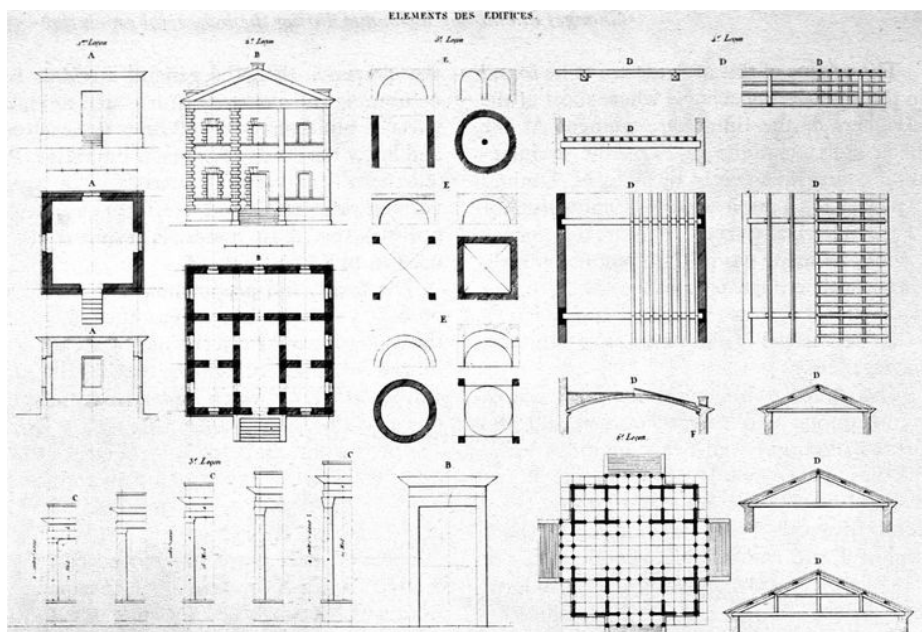


Fig. 2. Elementos de los edificios. (Durand, 1802)

La materia y el vacío en la obra de Carlo Scarpa

Carlo Scarpa, profundamente vinculado a su origen veneciano, encuentra en su sensibilidad hacia lo artesanal, su conocimiento del arte japonés, su formación académica y su obsesión por el detalle, un lenguaje propio que le permite navegar entre la modernidad y la tradición¹. Alejado de los dogmas racionalistas, pero sin renegar de los fundamentos de la arquitectura moderna, Scarpa trabaja desde una visión personal, donde el peso simbólico de los materiales, la experiencia sensorial del espacio y el vínculo con el contexto son condiciones imprescindibles del proyecto arquitectónico². En Scarpa, existe una voluntad de trabajar desde una visión universalista, pero canalizada a través de recursos profundamente personales. Y es precisamente esa tensión entre lo general y lo singular la que construye su universo formal³.

El Movimiento Moderno propuso una relectura radical de los elementos de la arquitectura tradicional: la ventana, el muro, la estructura o la cubierta fueron reformulados desde la abstracción geométrica, la técnica y la función⁴. En la obra de Scarpa, sin embargo, estos elementos no pierden su complejidad simbólica ni sensorial. Todo lo contrario: son multiplicados, fragmentados, reinterpretados. En su arquitectura, los elementos constructivos más básicos —el agua, el plano elevado, el hueco, la techumbre— se convierten en campos de experimentación técnica y expresiva⁵. En este sentido, la obra de Scarpa se aleja de las soluciones genéricas y propone una arquitectura donde cada parte participa de una composición emocional y simbólica más amplia⁶.

El agua, por ejemplo, lejos de actuar como simple elemento paisajístico o decorativo, se convierte en materia esencial para la creación del espacio. Sus formas, sonidos, reflejos y movimientos son componentes activos de la experiencia⁷. En obras como la Fondazione Querini Stampalia o el Monumento Brion, el agua participa tanto de la estructura compositiva como de la narrativa del lugar⁸. Es una presencia que canaliza el tiempo, marca recorridos y sugiere pasajes⁹.

1. "Biografía de Carlo Scarpa", Carloscarpa.es. Disponible en: <http://www.carloscarpa.es/>

2. Academia-Lab. "Carlo Scarpa". Disponible en: <https://academia-lab.com/enciclopedia/carlos-scarpa/>

3. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

4. Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Gustavo Gili, 2009.

5. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

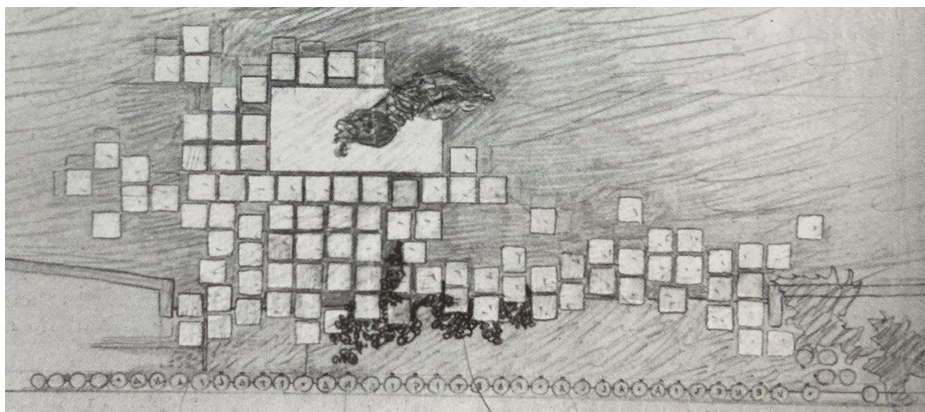
6. Pérez Oyarzun, Fernando. "El detalle y lo fragmentario en la obra de Carlo Scarpa", ARQ, n°35, 1996.

7. Bachelard, Gaston. El agua y los sueños. Fondo de Cultura Económica, 1988.

8. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

9. Pérez, Daniel. "Scarpa y el agua como materia narrativa", Estudios del Hábitat, 2020.

Otro recurso recurrente en Scarpa son las plataformas. Más allá de su función técnica o topográfica, las plataformas sirven para jerarquizar, ordenar, ralentizar¹⁰. Subir un peldaño o rodear una cota elevada en sus obras implica siempre una transición simbólica¹¹. En el Museo de Castelvecchio, por ejemplo, el visitante es conducido a través de una coreografía de niveles que transforma el paseo en una secuencia poética. Las plataformas son mecanismos de relación entre el cuerpo y el espacio, entre el tiempo y la materia¹². O en Venecia, las plataformas sobre las que se poca la escultura de Partigiana de Augusto Murer.



10. Fernández-Galiano, Luis. "Arquitectura y gravedad: las plataformas de Scarpa". *Arquitectura Viva*, nº122, 2008.

11. Tafuri, Manfredo. *Venecia y el Renacimiento*. Editorial Nerea, 1989.

12. Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar, 2004.

Fig. 3. Monumento a la Partisana. f. 123 Estudio. Lápiz y pastel sobre papel de seda. (MAXXI). Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

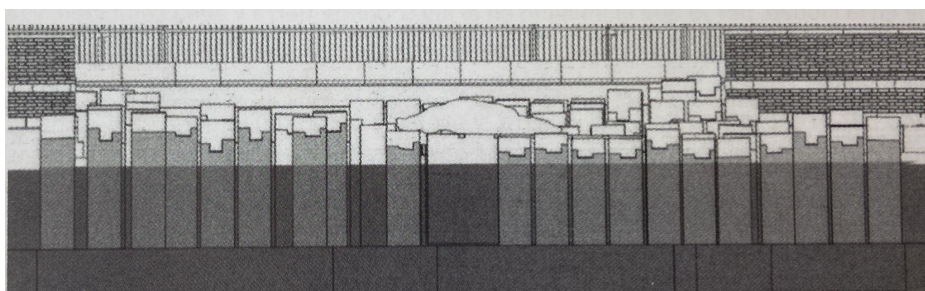


Fig. 4. Monumento a la Partisana. f. 124. Basamento sumergido. (MAXXI). Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

También los huecos geométricos son característicos en su trabajo. Más que vacíos funcionales, son cortes controlados que filtran la luz, encuadran vistas o enfatizan la materialidad de los muros¹³. El hueco en Scarpa no es una ausencia, sino una forma plena, una geometría viva que organiza el ritmo visual. La precisión con la que se diseñan ventanas, ranuras o cortes verticales —como puede verse en la Tienda Olivetti o en la Gipsoteca Canoviana— convierte cada abertura en una declaración de intenciones¹⁴.

Estos elementos, por más diversos que sean, están siempre interconectados en una estrategia común: potenciar la experiencia sensible del espacio, otorgar significado a la materia, y enriquecer las formas del habitar¹⁵. Lejos de imponer una estética homogénea, Scarpa desarrolla un repertorio arquitectónico complejo, donde el agua, las plataformas y los huecos son tratados como partes de un sistema narrativo y simbólico. En cada proyecto, estos elementos son reinterpretados y transformados, como variaciones de un mismo motivo, que se adaptan a la escala, el lugar y el programa, pero siempre bajo una mirada coherente¹⁶.

13. Lazzaro, Claudia. "La precisión de los huecos", *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1 (1991).

14. Braghieri, Giovanni. op. cit.

15. Cacciari, Massimo. *Carlo Scarpa. La ética del fragmento*. Editorial Gustavo Gili, 2013.

16. Dal Co, Francesco. op. cit.

Método de aproximación: mirar, recorrer, dibujar

Para abordar el tipo de análisis anteriormente descrito, se ha procedido en primer lugar a acotar la selección de casos de estudio a una serie de obras clave dentro de la trayectoria de Carlo Scarpa, prestando especial atención a aquellas en las que los elementos objeto de investigación — el agua, los huecos y los pavimentos— aparecen con mayor claridad e intensidad conceptual¹. Se ha priorizado el estudio de intervenciones de mediana escala, donde la complejidad técnica, simbólica y sensorial de su lenguaje arquitectónico se manifiesta de forma especialmente significativa: la Fondazione Querini Stampalia en Venecia, el Museo de Castelvecchio en Verona, la Tienda Olivetti y la Gipsoteca Canoviana en Possagno entre otros².

A partir de este corpus de proyectos, se han identificado y analizado tres elementos clave que articulan buena parte del pensamiento arquitectónico de Scarpa: el agua, los huecos y los pavimentos³. Estos tres componentes — que aquí se consideran como “dispositivos scarpianos”— no actúan como motivos decorativos o fórmulas repetitivas, sino como estructuras dinámicas cargadas de intención poética y constructiva⁴. Cada uno de ellos responde a una lógica interna, pero también al diálogo que Scarpa establece con el lugar, el tiempo, la materia y el cuerpo del habitante⁵. Lejos de ser soluciones formales, se trata de elementos transformadores que se adaptan a cada contexto con una sensibilidad particular⁶.

Una vez definidos estos tres elementos y documentada su aparición y evolución a lo largo de las obras seleccionadas, la investigación se estructura en tres capítulos principales, cada uno de los cuales ofrece un análisis monográfico, tipológico y poético de uno de los elementos⁷. Cada capítulo —o “lectura”, en términos metodológicos— traza una genealogía material y simbólica, y propone subcategorías internas que permiten comprender la riqueza expresiva y conceptual de cada uno: el agua como canal, espejo o superficie ritual; el hueco como corte, ranura o vacío contenido; el pavimento como tapiz, topografía o plano geométrico⁸. Se trata de una

1. Pérez Oyarzun, Fernando. “El detalle y lo fragmentario en la obra de Carlo Scarpa”. ARQ, n°35, 1996.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Univer

6. Tafuri, Manfredo. Venecia y el Renacimiento. Editorial Nerea, 1989. sidad de Granada, 2007.

7. Moneo, Rafael. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Actar, 2004.

8. Pérez, Daniel. “Scarpa y la geometría simbólica del vacío”. Estudios del Hábitat, 2020.

aproximación que no solo observa la forma construida, sino también su dimensión atmosférica, sensorial y simbólica⁹.

El objetivo final es mostrar que, en manos de Scarpa, estos elementos no operan como recursos estilísticos, sino como mecanismos vivos de composición y pensamiento¹⁰. Su reiteración a lo largo de distintas obras no conduce a la repetición, sino a la variación consciente. Cada aparición del agua, del hueco o del pavimento se inscribe en una búsqueda proyectual abierta, en una forma de interrogación constante sobre el espacio, el tiempo y la materia¹¹. En la arquitectura de Carlo Scarpa, la recurrencia se convierte en método, y el detalle en campo de experimentación¹².

9. Fernández-Galiano, Luis. "32 elementos de la arquitectura". *Arquitectura Viva*, nº169, 2014.

10. Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, 2009.

11. Lazzaro, Claudia. "Carlo Scarpa's Exhibition Designs for the Biennale". *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1 (1991).

12. Dal Co, Francesco. *op. cit.*



Fig. 5. Detalle de la Tumab Brion. Libro: Carlo Scarpa. *Electa*. 1906 - 1978..

Cronología



GIARDINI DELLA BIENNALE - PABELLÓN CENTRAL

- Localización: Venecia, Italia
- Construida: Si

1952 - 1954



PABELLÓN DE VENEZUELA - BIENAL DE VENEZIA

- Localización: Venecia, Italia
- Construida: Si

1952 - 1968



GIPSOTECA CANOVIANA

- Localización: Possagno, Italia
- Construida: Si

1955 - 1957



CASA VERITTI

- Localización: Udine, Italia
- Construida: Si

1955



NOSTRA SIGNORA DEL CADORE

- Localización: Borca di Cadore, Italia
- Construida: Si

1955 - 1962



NEGOCIO OLIVETTI

- Localización: Plaza San Marcos, Venecia, Italia
- Construida: Si

1957 - 1958

FUNDACIÓN QUERINI STAMPALIA

- Localización: Venecia, Italia

- Construida: Si

1959 - 1963



MUSEO CASTELVECCHIO

- Localización: Bardolino, Italia

- Construida: Si

1956 - 1964



NEGOCIO GAVINA

- Localización: Bologna, Italia

- Construida: Si

1961 - 1963



CASA OTTOLENGHI

- Localización: Bardolino, Italia

- Construida: Si

1974 - 1975



ACCESO A LA UNIVERSIDAD DE ARQUITECTURA

- Localización: Venecia, Italia

- Construida: Si

1966 - 1984



TUMBA BRION

- Localización: San Vito d'Altivole, Italia

- Construida: Si

1969 - 1978

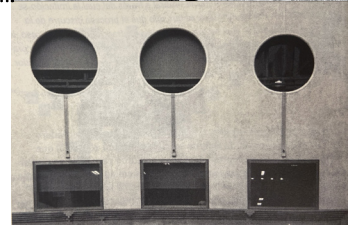


BANCA POPULAR DE VERONA

- Localización: Verona, Italia

- Construida: Si

1973 - 1978



VILLA PALAZZETTO

- Localización: Monfumo, Italia

- Construida: No

1976 - 1978



PARTE II. ESCULPIR EL ESPACIO

1. EL AGUA QUE CONSTRUYE

EL AGUA QUE CONSTRUYE

1. Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1988.

2. Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Gustavo Gili, 1975.

3. Cacciari, Massimo. *Carlo Scarpa. La ética del fragmento*. Gustavo Gili, 2013.

4. Braghieri, Giovanni. *Carlo Scarpa. Guía de obras*. Electa, 1996.

5. Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: The Complete Works*. The Monacelli Press, 1997.

6. Pérez Oyarzun, Fernando. "El detalle y lo fragmentario en la obra de Carlo Scarpa". *ARQ*, n°35, 1996.

7. Lazzaro, Claudia. "Carlo Scarpa's Exhibition Designs for the Biennale". *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1 (1991).

8. Del Corral del Campo, Francisco José. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Universidad de Granada, 2007, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 276-302.

Desde tiempos antiguos, el agua ha sido considerada no solo como origen de vida sino también como una sustancia con capacidades formales y simbólicas¹. En la arquitectura, este elemento se manifiesta más allá de lo funcional: introduce el tiempo, la luz, el sonido y el reflejo, transformando el espacio en una experiencia sensorial y poética². En el caso de Carlo Scarpa, la presencia del agua adquiere una dimensión profundamente arquitectónica, al mismo tiempo que mística y material, convirtiéndose en una herramienta con la que construir atmósferas cargadas de memoria, silencio y contemplación³.

Como si escuchara el ciclo vital del agua y sus formas, Scarpa la transforma en materia arquitectónica, integrándola en estanques, canales, escorrentías o espejos inmóviles que dialogan con los materiales sólidos de su arquitectura⁴. El agua se convierte en hilo conductor de muchas de sus obras, más allá del plano funcional de drenaje o acumulación. En sus intervenciones, es frecuente encontrar el agua controlada, enmarcada, guiada o liberada, como si quisiera captar sus diferentes naturalezas —desde la gota suspendida hasta el mar abierto— y proyectarlas sobre el espacio construido⁵.

En este sentido, el agua se convierte en la gran protagonista de esta primera parte del análisis de los elementos esenciales de la obra de Carlo Scarpa. El análisis de su uso, forma y presencia permite no solo descubrir aspectos técnicos o constructivos, sino también entender su arquitectura como un sistema de relaciones donde lo líquido y lo sólido, lo natural y lo cultural, lo tangible y lo simbólico se entrelazan⁶. Esta lectura no solo revela una sensibilidad singular hacia el medio, sino también una actitud proyectual que convierte al agua en detonante de espacio, en partitura que organiza recorridos, que introduce pausas, reflejos, límites, emociones⁷.

Como afirma Francisco del Corral del Campo en su tesis *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*, "Scarpa canaliza la energía contenida en el agua para crear arquitectura"⁸. Por eso, en su obra, el agua no se limita a estar presente: construye, transforma, genera. La analizaremos como materia esencial de sus proyectos, pero también como concepto fundacional de una poética que convierte el espacio en experiencia. En las siguientes páginas se rastrearán sus apariciones en distintas obras, cada una de ellas con su propia interpretación de lo líquido: desde la escorrentía vertical hasta el reflejo detenido, desde el susurro sonoro hasta la disolución simbólica⁹.

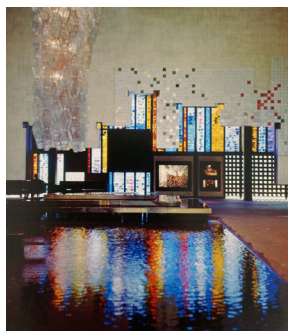


Fig. 1. Exposición "El sentido del color y el dominio de las aguas", Turín, 1961. Libro Sergio Los

1. AGUA ESTANCADA

En la arquitectura de Carlo Scarpa, el agua estancada no se presenta como un recurso decorativo ni funcional, sino como una materia simbólica y espacial cargada de intensidad poética¹. Frente a la linealidad del canal o al dinamismo de la corriente, el agua inmóvil representa la pausa, el reflejo, el silencio². Scarpa utiliza estas láminas de agua quieta para construir atmósferas de contemplación, para duplicar lo construido, para convertir el cielo en suelo³. La estasis del agua no es inactividad: es densidad simbólica, es profundidad óptica⁴.

Uno de los primeros ejemplos en los que se manifiesta este uso aparece en la Gipsoteca Canoviana, en Possagno⁵. En esta ampliación del museo dedicado a Antonio Canova, Scarpa introduce pequeñas láminas de agua en el recorrido exterior que acompaña las salas curvas. Estas superficies están contenidas entre muros bajos de piedra, y actúan como espejos naturales que reflejan la vegetación, la luz y las formas del edificio⁶. El agua no ocupa aquí un papel protagónico, pero su presencia estancada amplifica la percepción del entorno, multiplicando la profundidad visual del paisaje arquitectónico. El estanque funciona como un plano de duplicación, y a la vez como un espacio de interrupción visual, que ralentiza el paso y convoca la atención⁷.

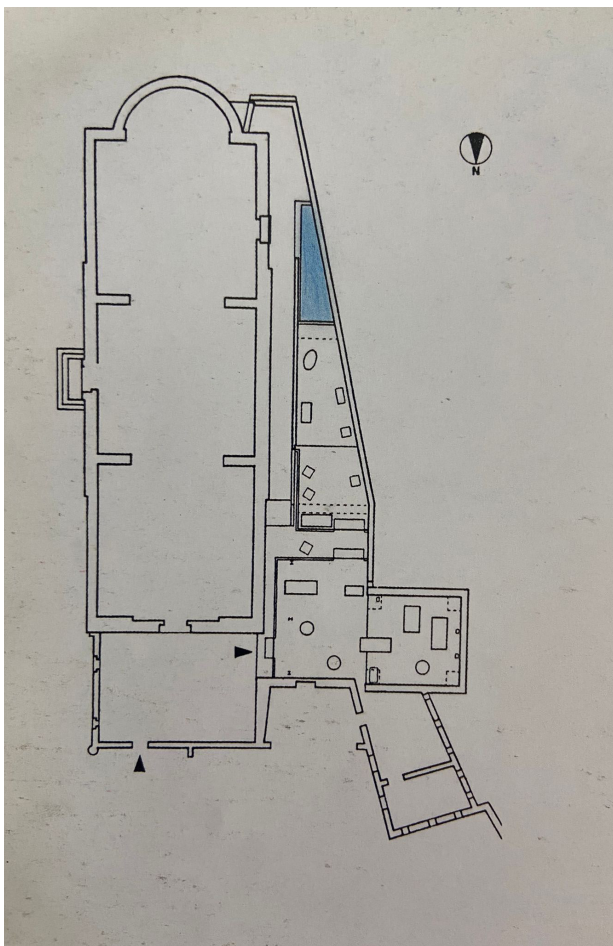


Fig. 2. Estanque de la Gipsoteca Canoviana. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Bachelard, Gaston. El agua y los sueños. Fondo de Cultura Económica, 1988.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez, Daniel. "Scarpa y la poética de lo inmóvil". Estudios del Hábitat, 2021.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

7. Lazzaro, Claudia. "Reflejo y pausa: las láminas de agua en Scarpa". Journal of Design History, Vol. 4, No. 2 (1992).

Fig. 3. Ubicación estanque en planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

2. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Lazzaro, Claudia. "La densidad del reflejo: estrategias líquidas en la Casa Veritti". *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 1 (1993).

En la Casa Veritti, obra residencial proyectada en Udine, Scarpa sitúa un estanque de agua inmóvil en el patio interior, delimitado por muros de hormigón visto¹. Esta superficie, de forma geométrica precisa, aparece encajada entre los volúmenes del proyecto, como si fuera una pieza más de su composición tectónica². El agua estancada ocupa aquí un lugar de transición entre lo doméstico y lo natural, aportando luz reflejada al interior de la vivienda y ampliando la percepción espacial del patio³. Su presencia no es decorativa, sino estructural: conecta los materiales (piedra, hormigón, vidrio) a través del reflejo, y da profundidad a un espacio de escala íntima⁴.

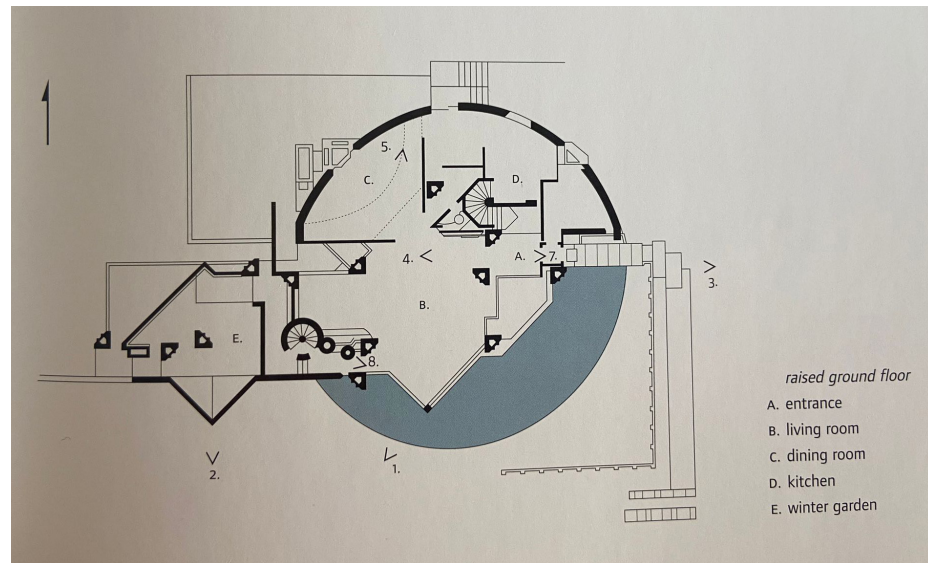


Fig. 4. Ubicación estanque en planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

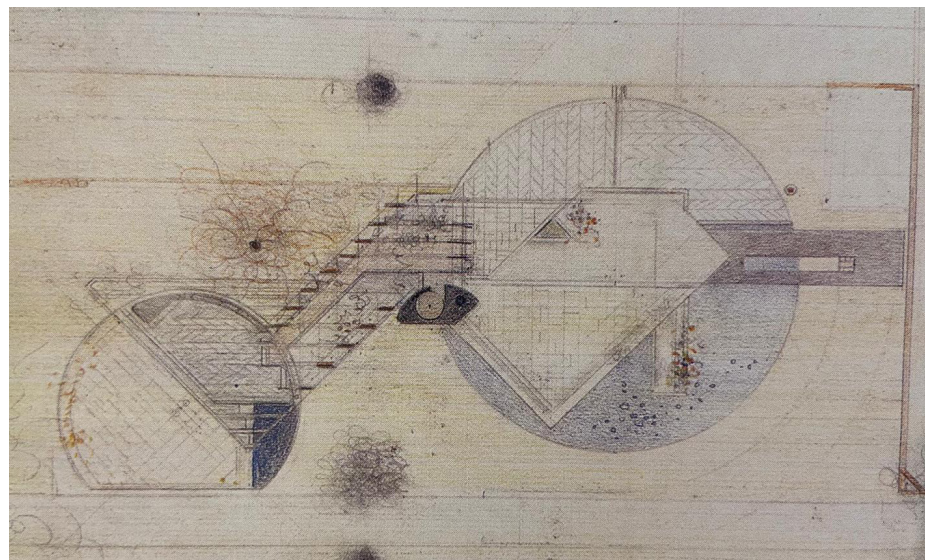
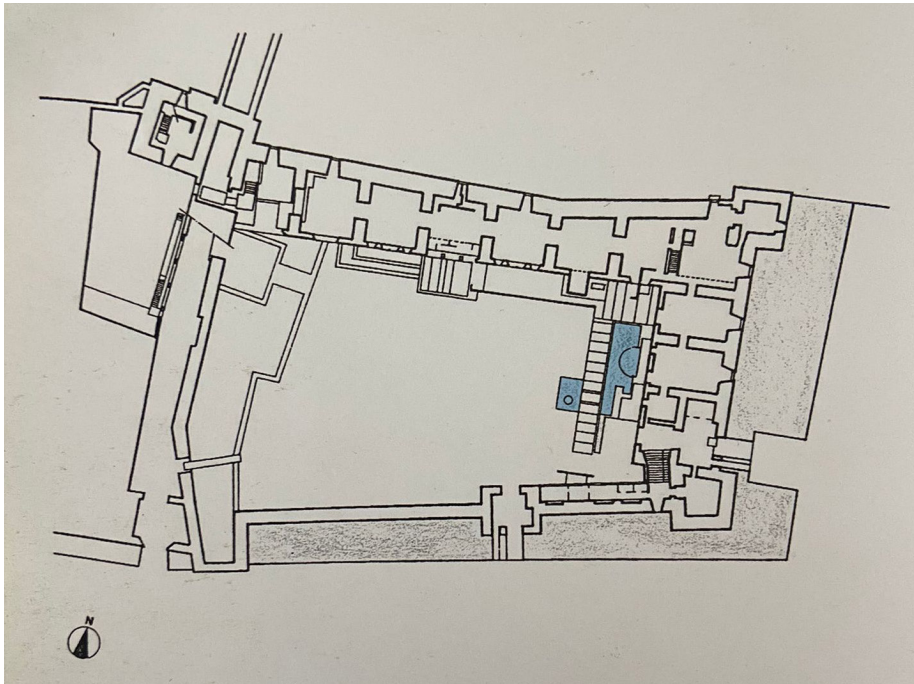


Fig. 5. Dibujo de la planta de la vivienda. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.



Fig. 6. Límites. Casa Veritti. Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

En el Museo Castelvecchio, en Verona, la lámina de agua aparece en uno de los patios principales, insertada como una piscina rectangular adosada al muro perimetral¹. Este estanque, de agua completamente inmóvil y bordes de piedra oscura, sirve como espejo para reflejar los muros medievales del castillo y el cielo abierto². Su proporción horizontal, su contención geométrica y su ubicación lateral hacen que el agua no interrumpa el recorrido, sino que lo acompañe en silencio³. La superficie espejada actúa como un contrapunto visual a la materialidad rugosa del entorno, generando una sensación de suspensión⁴. El visitante no interactúa físicamente con el agua, pero su imagen está presente en cada movimiento, en cada reflexión. Aquí, la quietud del agua construye el tiempo del museo⁵.



1. C Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Lazzaro, Claudia. "Tiempo detenido: la lámina de agua en el Castelvecchio". *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 2 (1993).

Fig. 7. Ubicación en planta del estanque. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.



Fig. 8. Estanque del patio interior. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Pérez Oyarzun, Fernando. "La pausa como arquitectura: el agua en el Negozio Olivetti". ARQ, nº41, 1999.

En el Negozio Olivetti, en la plaza San Marcos de Venecia, Scarpa introduce una lámina de agua estancada en el fondo del local¹. El estanque está compuesto por una pequeña piscina cuadrada revestida de piedra y con una escultura en su centro². Su ubicación no es inmediata ni frontal: el visitante la descubre al final del recorrido, como si se tratara de una sorpresa secreta³. El agua aquí no separa ni acompaña, sino que concluye. Es el final silencioso del trayecto comercial, donde la mirada ya no se dirige a los objetos, sino a su reflejo⁴. La estasis del agua subraya la intimidad del espacio y convierte el fondo del local en un espacio contemplativo. La presencia del agua en este contexto, comercial y urbano transforma radicalmente la atmósfera, introduciendo una pausa en medio del ritmo de la ciudad⁵.

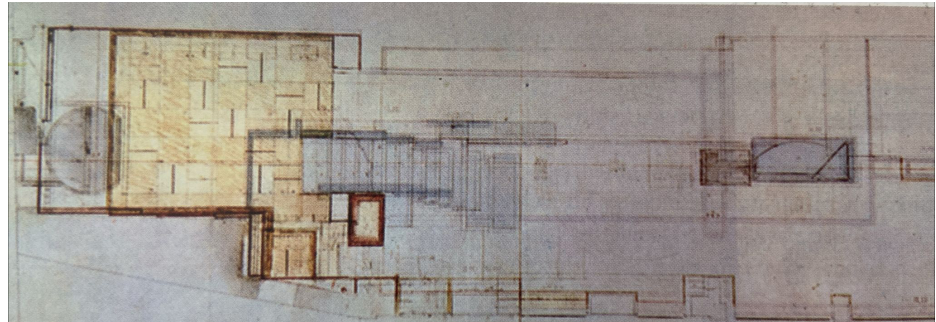


Fig. 9. Ubicación en planta del estanque. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.



Fig. 10. Pequeña piscina de agua dentro del negocio. Y detalle fuente. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En la Fondazione Querini Stampalia, el agua estancada aparece contenida en el patio interior del edificio, como parte del sistema hidráulico que Scarpa diseña para canalizar el agua de la laguna veneciana¹. Aunque el proyecto incluye tramos de agua fluyente, es en el espacio del patio donde la lámina se detiene, retenida en un canal de piedra negra que ocupa el centro del suelo². Esta agua detenida refleja el cielo y los muros, y transforma el patio en un espacio de recogimiento³. Su estaticidad, reforzada por la elección del material oscuro, amplifica el efecto espejo, convirtiendo el suelo en una imagen líquida del entorno construido⁴. El patio se convierte así en un lugar entre lo real y lo reflejado, donde el visitante no solo transita, sino que observa⁵.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Pérez, Daniel. "Lo reflejado como construcción poética en Scarpa". Estudios del Hábitat, 2021.



Fig. 11. Ubicación del estanque del patio interior, en planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

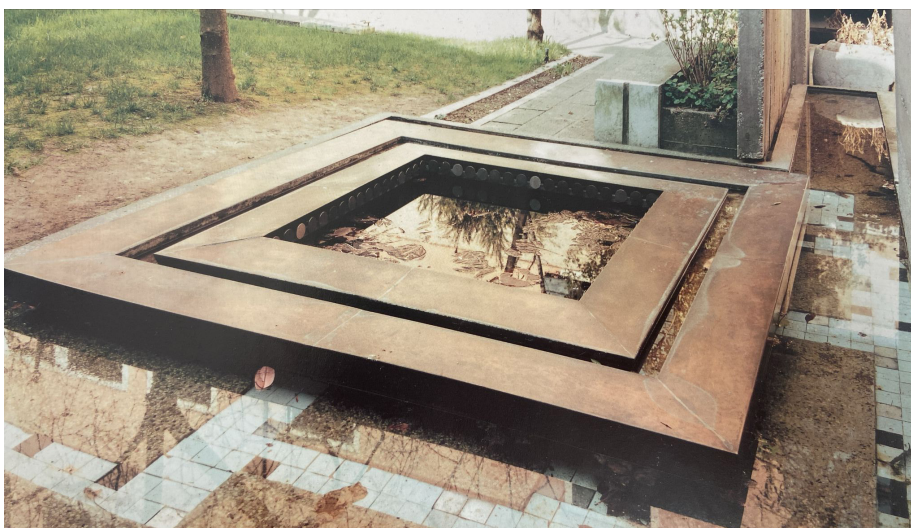


Fig. 12. Estanque del patio interior. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Pérez Oyarzun, Fernando. "La tumba como espacio de suspensión: Scarpa y el agua detenida". ARQ, nº45, 2000.

La Tumba Brion, uno de los proyectos más densos y personales de Scarpa, incluye el uso más profundo del agua estancada en toda su obra. En el sector del pabellón-isla, el estanque que lo rodea forma una lámina completamente inmóvil, que separa físicamente el pabellón del resto del complejo. Este espejo de agua, contenido por muros bajos de hormigón y con fondo oscuro, no refleja solo el edificio, sino también el cielo, la vegetación, el visitante. El pabellón, pensado como lugar de meditación y contemplación, parece flotar sobre este plano acuático que duplica el mundo y lo suspende. El agua, aquí, no es medio ni camino: es sustancia de la experiencia simbólica, es materia espiritual. Su quietud amplifica el silencio del conjunto funerario y convierte el estanque en un espacio para detener el tiempo.

Fig. 13. Ubicación del estanque en planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

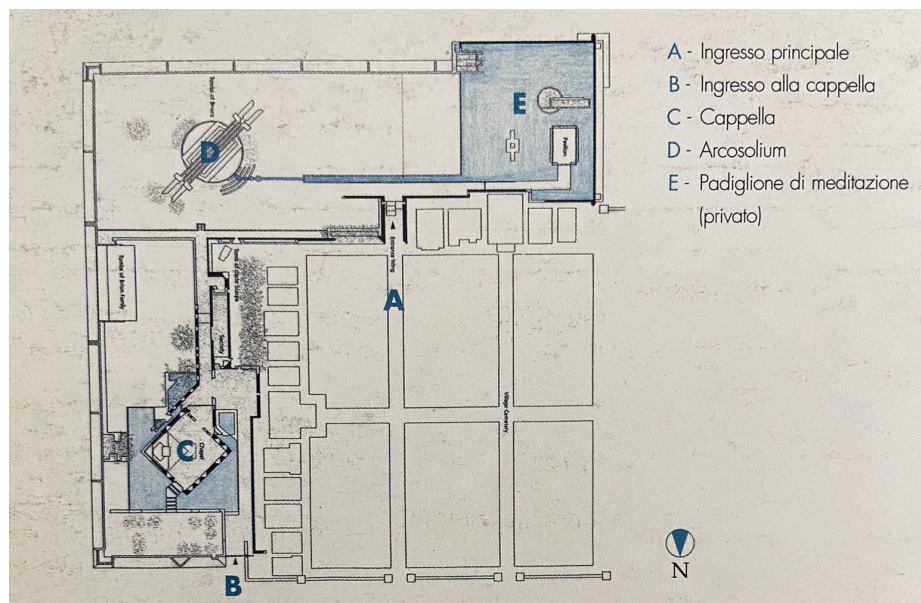


Fig. 14. Estanque. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

Por último, en la Casa Ottolenghi, proyecto no construido pero documentado en planos y maquetas, Scarpa proyecta un sistema de láminas de agua estancada en el jardín¹. Estas superficies rectangulares, situadas entre la arquitectura y la vegetación, no forman un recorrido, sino una serie de pausas líquidas que modulan el paisaje². El agua detenida se convierte en herramienta para estructurar la mirada desde el interior de la vivienda hacia el exterior, generando composiciones visuales cambiantes con la luz, el cielo y el jardín³. En este caso, Scarpa utiliza el agua como parte del diseño paisajístico, pero sin perder su dimensión arquitectónica⁴. La superficie inmóvil actúa como espejo del entorno, pero también como materia silenciosa que organiza el espacio sin imponerse⁵.



1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Fernández-Galiano, Luis. "La mirada detenida: agua, paisaje y arquitectura en Scarpa". Arquitectura Viva, nº150, 2012.

Fig. 15. Ubicación del estanque en planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.



Fig. 16. Villa Ottolenghi, Verona. Vista del patio y el estanque en el lado este. Libro: To construct to compose. Carlo Scarpa and The Villa Ottolenghi. Francesco Dal Co

En todos estos ejemplos, el agua estancada no es ausencia de vida, sino intensidad de presencia. Es lo inmóvil que refleja lo móvil, lo horizontal que duplica lo vertical, lo oculto que revela. Scarpa encuentra en estas superficies de agua un medio para construir un tiempo lento, un espacio detenido, una arquitectura del reflejo. La lámina de agua se convierte en un instrumento de observación, en un plano de pensamiento, en una forma de hacer visible la arquitectura más allá de su masa.

2. AGUA LINEAL

En la arquitectura de Carlo Scarpa, el agua adopta formas geométricas precisas que trascienden su condición natural para convertirse en dispositivo proyectual¹. Entre ellas, una de las más depuradas es la forma lineal, entendida como canal, cinta o trazo que organiza el espacio desde la fluidez controlada². Estas líneas de agua, contenidas entre bordes duros, no buscan protagonismo, pero atraviesan los proyectos con una fuerza invisible: son estructuras líquidas que guían el recorrido, acompañan la mirada y trazan la memoria del lugar³.

Uno de los ejemplos más completos de esta estrategia aparece en la Tumba Brion, donde el agua lineal atraviesa literalmente todo el complejo⁴. Desde el acceso principal, una serie de canales rectilíneos de sección constante recorren longitudinalmente los jardines y flanquean los elementos principales del proyecto, como el arcosolio, los propileos o el pabellón-isla⁵. Estos canales se disponen a ras de suelo y están revestidos de cemento oscuro o piedra, lo que refuerza la percepción del agua como línea gráfica⁶. El visitante no siempre puede ver el fondo, pero percibe el reflejo y el leve movimiento del agua contenida. Su trazado recto y su constancia compositiva hacen que el canal no solo actúe como elemento hidráulico, sino como sistema de orientación espacial: se convierte en guía visual y sonora, en una especie de línea de continuidad entre las partes del proyecto⁷.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Pérez Oyarzun, Fernando. "Líneas líquidas: geometría y flujo en la obra de Scarpa". ARQ, n°43, 1998.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Lazzaro, Claudia. "La materia gráfica del agua: el canal en Scarpa". Journal of Design History, Vol. 6, No. 1 (1994).

7. Fernández-Galiano, Luis. "Canales, trayectorias y memoria". Arquitectura Viva, n°156, 2013.



Fig. 17. Vista del "arcosolium" desde el sur con el canal que, desde el estanque, bordea el pórtico del cementerio. Libro Sergio Los.

1. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

2. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "El ritmo del agua: Scarpa en la Querini Stampalia". ARQ, nº42, 1998.

5. Lazzaro, Claudia. "Diseñar el fluir: percepción sonora del agua en la obra de Scarpa". Journal of Design History, Vol. 6, No. 2 (1995).

6. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

En la Fondazione Querini Stampalia, el canal lineal adquiere un carácter más urbano y funcional, aunque no por ello menos poético¹. Scarpa interviene en la planta baja del palacio veneciano para resolver el problema de la entrada del agua de la laguna. En lugar de impedir su paso, decide integrarla mediante un canal recto que atraviesa longitudinalmente el vestíbulo y parte del jardín². Este canal, revestido en piedra Istria, no solo recoge y encauza el agua de las crecidas, sino que estructura el espacio³. A lo largo de su recorrido, la sección del canal varía sutilmente: en algunos tramos se ensancha, en otros se estrecha o se curva ligeramente, generando modulaciones en el flujo y en la percepción⁴.

La linealidad del agua en este caso no marca tanto un eje visual como un ritmo en el recorrido. El visitante camina junto al agua, la ve avanzar, la escucha⁵. No se trata de una corriente fuerte, sino de una cinta líquida que avanza en silencio, que acompaña sin interrumpir. Scarpa convierte lo que en otro contexto sería un problema técnico (la entrada del agua) en una oportunidad para definir el carácter del espacio: el canal lineal transforma el vestíbulo en un lugar casi litúrgico, donde el paso del visitante se acompaña al flujo lento del agua⁶.



Fig. 18. Vista del jardín ilustrando el uso del agua vinculando esculturas, senderos y áreas de césped. Fundación Querini Stampalia. Libro Sergio Los.

Finalmente, en la Casa Ottolenghi, el agua lineal aparece proyectada en el jardín, como parte de una estrategia paisajística más amplia¹. Aunque la obra no llegó a construirse, los planos y maquetas revelan la intención clara de Scarpa de introducir canales rectos, paralelos a los muros del jardín y perpendiculares al cuerpo de la casa². Estos canales no se conciben como elementos circulatorios, sino como líneas que enmarcan la vegetación, que definen franjas de relación entre la arquitectura y la naturaleza³. La presencia del agua no es activa ni monumental: es serena, contenida, limitada a una forma mínima que produce reflejos y establece una relación visual entre suelo y horizonte⁴.

En este proyecto, los canales lineales forman parte del sistema compositivo de todo el conjunto: sus proporciones, sus posiciones y su relación con los muros y las plataformas responden a una lógica de diseño rigurosa⁵. El agua, como línea, estructura el espacio exterior del mismo modo que lo haría un eje, un muro o un camino. Pero lo hace desde la materialidad líquida, desde el silencio, desde el reflejo⁶.

1. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

2. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Lazzaro, Claudia. "Líneas de agua en Scarpa: composición y paisaje". *Journal of Design History*, Vol. 7, No. 1 (1996).

5. Fernández-Galiano, Luis. "La arquitectura del trazo". *Arquitectura Viva*, nº138, 2011.

6. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.



Fig. 19. Casa Ottolenghi. Convergencias de aguas. Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.



Fig. 20. Casa Ottolenghi. Vista del detalle del canal lineal y su llegada al estanque. Libro: To construct to compose. Carlo Scarpa and The Villa Ottolenghi. Francesco Dal Co

En todos estos casos, el agua lineal es más que un canal: es un trazo en el espacio, una inscripción líquida que articula el proyecto desde la discreción. Scarpa no la enfatiza, no la destaca con ornamentos. La deja fluir en silencio, contenida por materiales nobles y guiada por una geometría exacta. Así, el agua se convierte en línea de pensamiento, en arquitectura fluida que acompaña, ordena y transforma sin imponerse.

3. AGUA EN MOVIMIENTO

En la arquitectura de Carlo Scarpa, el agua en movimiento no es simplemente un elemento funcional que se desplaza: es una presencia activa, sensorial, que define el ritmo de los espacios, acompaña el recorrido y produce una arquitectura sonora y viva¹. Frente a la calma del agua estancada o la linealidad controlada de los canales, aquí el agua vibra, fluye, cae, se agita en pequeños gestos precisos que transforman profundamente la percepción del entorno².

Uno de los ejemplos más significativos de esta categoría aparece en el Jardín de la Escultura de la Bienal de Venecia, diseñado por Scarpa en 1952 dentro del Padiglione Centrale³. Este pequeño jardín, situado en el corazón del complejo expositivo, es un espacio contenido, íntimo, articulado por vegetación, plataformas y un sistema de agua cuidadosamente proyectado⁴. En el centro del jardín, Scarpa ubica un estanque geométrico de piedra, del cual emergen una serie de chorros de agua que rompen con la quietud de la lámina líquida⁵. Estos chorros no son espectaculares ni ornamentales: son breves, medidos, de altura controlada, casi como un suspiro que interrumpe la superficie para generar un ritmo sonoro constante. El agua cae, golpea el estanque y vuelve a disolverse en la quietud. Este ciclo continuo de pequeñas erupciones convierte el agua en una especie de respiración del espacio⁶.

El visitante, al recorrer el jardín, se encuentra rodeado por esta vibración líquida. La disposición de las esculturas y los caminos se organiza en torno al sonido y al movimiento del agua. Scarpa logra aquí una integración perfecta entre naturaleza, arte y arquitectura⁷. El agua no enmarca ni decora: estructura. Los chorros verticales atraviesan el plano horizontal del estanque como signos gráficos, generando una lectura tridimensional del espacio⁸. La tensión entre la verticalidad del agua y la horizontalidad del suelo provoca una pausa perceptiva, una contemplación atenta. El movimiento, aunque mínimo, construye el tiempo del lugar⁹.

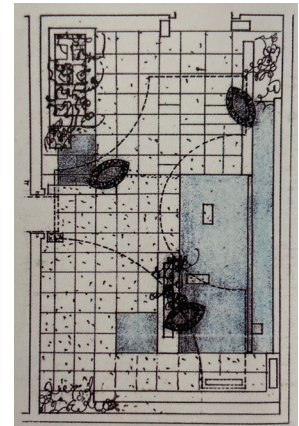
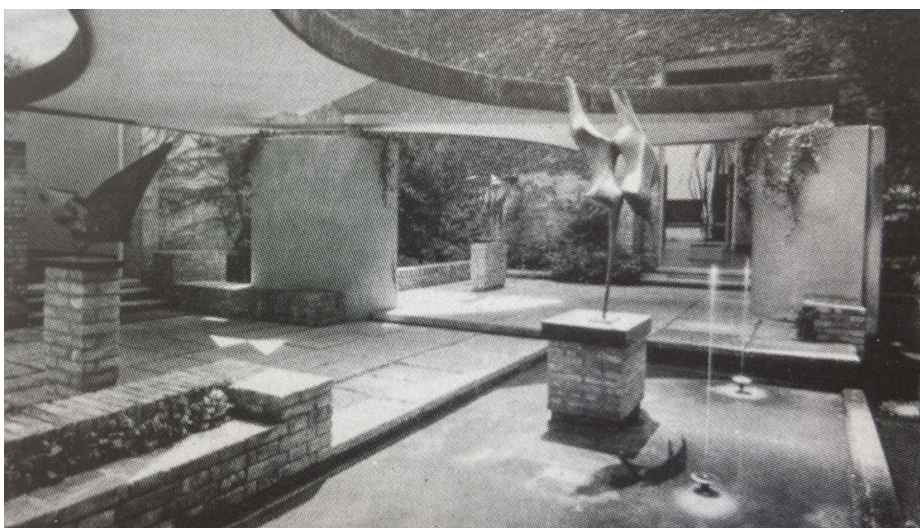


Fig. 21. Pabellón de Venezuela. Ubicación de las fuentes sonoras. Planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

3. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Pérez Oyarzun, Fernando. "Scarpa y la poética del agua en movimiento". ARQ, nº47, 2001.

6. Lazzaro, Claudia. "La respiración del espacio: sonidos mínimos en Scarpa". Journal of Design History, Vol. 7, No. 2 (1997).

7. Tafuri, Manfredo. Venecia y el Renacimiento. Editorial Nerea, 1989.

8. Fernández-Galiano, Luis. "Vertical y horizontal: el agua como estructura en Scarpa". Arquitectura Viva, nº160, 2013.

9. Norberg-Schulz, Christian. Existencia, espacio y arquitectura. Gustavo Gili, 1975.

Fig. 21. Jardín de los sonidos, 1952. Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Lazzaro, Claudia. "El agua como atmósfera: el Negozio Gavina de Carlo Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 7, No. 3 (1996).

4. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

Esta misma sensibilidad hacia el agua como elemento dinámico y sensorial se encuentra en el Negozio Gavina, en Bolonia¹. En el patio posterior del local, Scarpa introduce una pequeña fuente escalonada en la que el agua cae suavemente por diferentes niveles². No es un elemento visual dominante, sino una presencia sonora constante que acompaña el recorrido del visitante. El sonido del agua fluyendo suavemente transforma el ambiente comercial en un espacio introspectivo. El visitante no solo observa muebles: los escucha en un contexto donde el agua articula una atmósfera de recogimiento³. El flujo del agua, preciso y dosificado, se integra en la arquitectura sin buscar protagonismo, pero aportando una cualidad atmosférica esencial⁴.

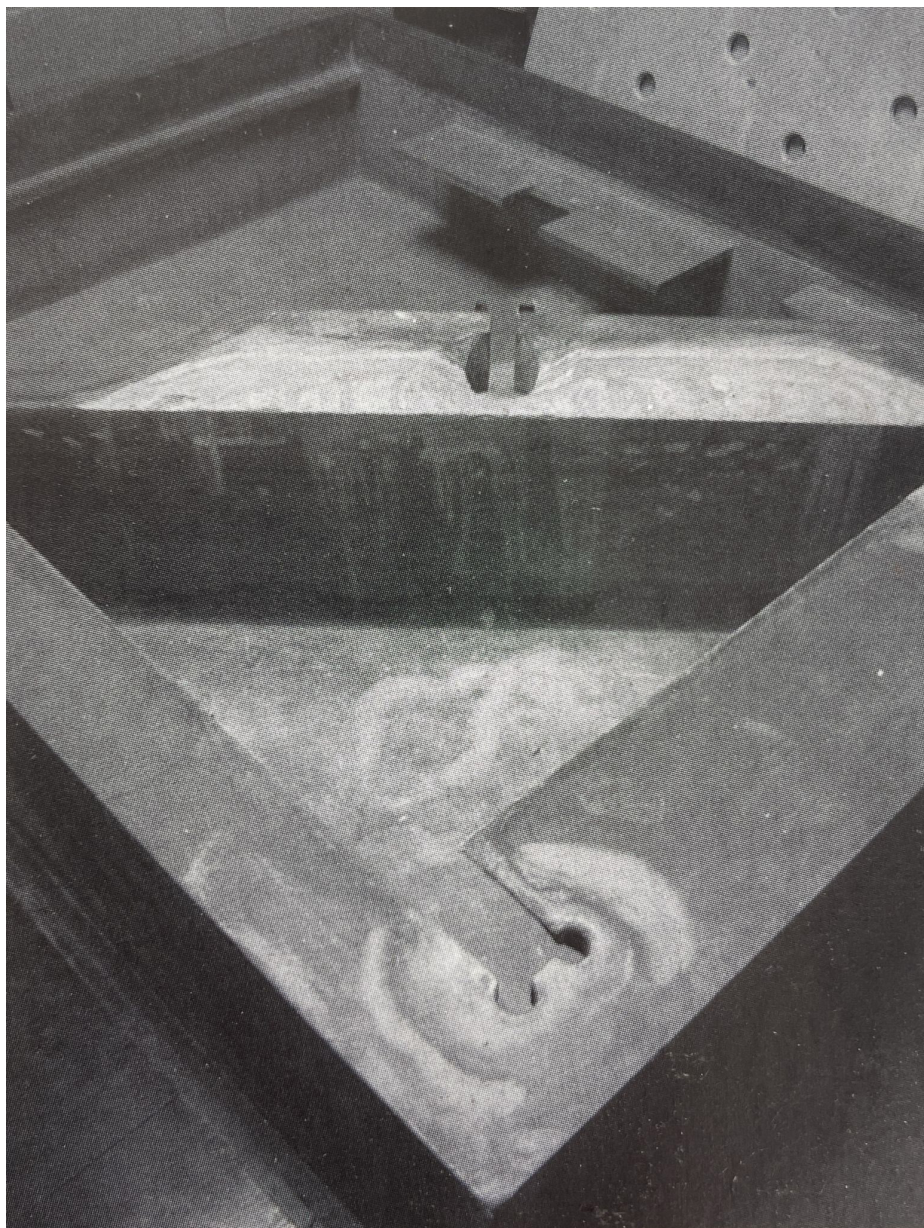


Fig. 22. Negozio Gavina. Huellas de agua. Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo

Finalmente, en la Fondazione Querini Stampalia, el movimiento del agua forma parte del propio gesto fundacional del proyecto⁵. Scarpa no bloquea la entrada del agua de la laguna veneciana, sino que la incorpora mediante un canal que penetra directamente desde el exterior⁶. Este canal fluye por el vestíbulo en un recorrido cuidadosamente diseñado, con ligeras pendientes y variaciones de sección que modulan la velocidad y el sonido del agua⁷. El visitante camina junto al flujo, lo escucha deslizarse sobre la piedra, y percibe cómo el agua atraviesa el edificio desde el canal urbano hasta el jardín interior. Esta presencia líquida en movimiento acompaña y transforma el recorrido, convirtiendo lo que era un problema técnico en una experiencia arquitectónica rica y fluida⁸.



5. Pérez Oyarzun, Fernando. "Scarpa y la Querini Stampalia: arquitectura del agua". *ARQ*, n°45, 2000.

6. Fernández-Galiano, Luis. "El agua como argumento arquitectónico". *Arquitectura Viva*, n°156, 2013.

7. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. *La ética del fragmento*. Editorial Gustavo Gili, 2013.

8. Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Gustavo Gili, 1975.

Fig. 23. Fundación Querini Stampalia. Piedra, agua y reflejo (f. Prsodocimo Terrasan). Libro: *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Francisco del Corral del Campo.

En estos tres ejemplos —el Jardín de la Escultura de la Bienal, el Negozio Gavina y la Fondazione Querini Stampalia— Scarpa trabaja el agua como un material en transformación, no solo física, sino perceptiva⁹. El agua que se mueve en su arquitectura no recorre: narra, no adorna: ritma. Es una materia que produce arquitectura, que da forma al tiempo y a la memoria, que convierte el espacio en un organismo sensible, en constante respiración¹⁰.

9. Tafuri, Manfredo. *Venecia y el Renacimiento*. Editorial Nerea, 1989.

10. Pérez, Daniel. "Agua, tiempo y emoción en la arquitectura de Scarpa". *Estudios del Hábitat*, 2020.

1. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

2. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

3. Lazzaro, Claudia. "Profundidad y silencio: el agua como masa en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 7, No. 2 (1997).

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Pérez Oyarzun, Fernando. "Materia opaca: agua y densidad en Scarpa". *ARQ*, nº48, 2002.

7. Fernández-Galiano, Luis. "El umbral líquido: Scarpa y la percepción interior". *Arquitectura Viva*, nº170, 2014.

4. AGUA PROFUNDA

En la obra de Carlo Scarpa, hay ocasiones en las que el agua no se presenta ni como línea, ni como espejo, ni como sonido, sino como profundidad¹. No se trata de una categoría técnica, sino de una condición espacial y perceptiva: el agua profunda es aquella que oscurece el fondo, que absorbe la luz, que genera silencio y misterio². Es un agua que no refleja con nitidez, sino que invita a la introspección. En estos casos, Scarpa trabaja la masa líquida como si fuera un volumen opaco, que ancla el espacio, lo densifica, y lo convierte en un lugar cargado de tiempo³.

Un ejemplo de esta presencia aparece en el Pabellón de Venezuela en los Giardini della Biennale de Venecia⁴. En este edificio, diseñado entre 1954 y 1956, Scarpa articula una serie de patios y recorridos en los que el agua tiene un papel atmosférico esencial⁵. En uno de los patios interiores, introduce una lámina de agua contenida dentro de un estanque de piedra, cuya profundidad no es excesiva, pero sí lo suficiente para que la superficie no sea reflejante, sino densa⁶. El agua aparece allí como un plano oscuro, absorbente, que no devuelve con claridad las imágenes, sino que las distorsiona, las hunde. En lugar de duplicar el mundo, lo enmudece. Esta condición convierte el espacio en algo más íntimo, más cerrado, como si el agua actuara como umbral visual y emocional, separando el interior del pabellón del bullicio exterior⁷.

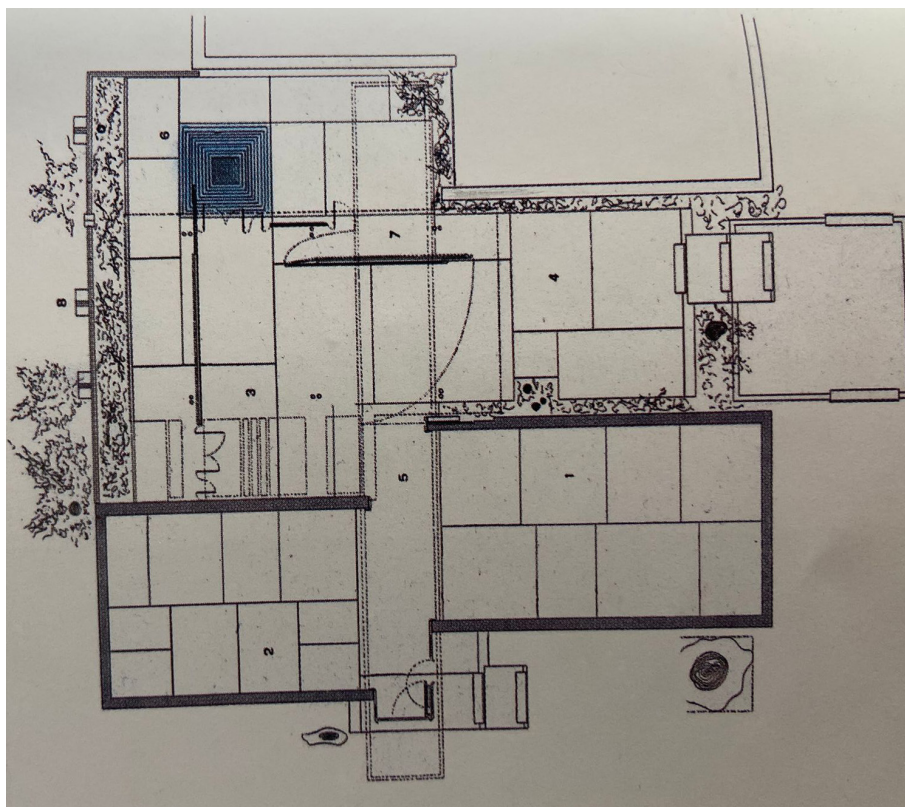


Fig. 24. Jardín del Pabellón. Ubicación del estanque en el patio. Planta. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

En la Facultad de Arquitectura de Venecia (IUAV), en la zona de Tolentini, Scarpa introduce el agua de manera simbólica y ceremonial¹. Antes de acceder al edificio, el visitante debe cruzar una pasarela de piedra que flota sobre una masa de agua profunda, situada justo antes del umbral de entrada². Este gesto, aparentemente sencillo, transforma el acto de acceder en una experiencia ritual: el cruce sobre el agua obliga a ralentizar el paso, a mirar hacia abajo, a tomar consciencia del entorno³. La profundidad del agua no está enfatizada por su tamaño, sino por su color oscuro, por la forma del canal y por el rebaje que genera una sensación de foso⁴. Esta operación no pretende reflejar, sino provocar: el agua no se muestra, se insinúa. Se convierte así en un elemento de separación simbólica, un filtro entre el mundo exterior y el recinto del saber arquitectónico⁵.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "El agua como umbral: Scarpa en Tolentini". ARQ, nº49, 2003.

5. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

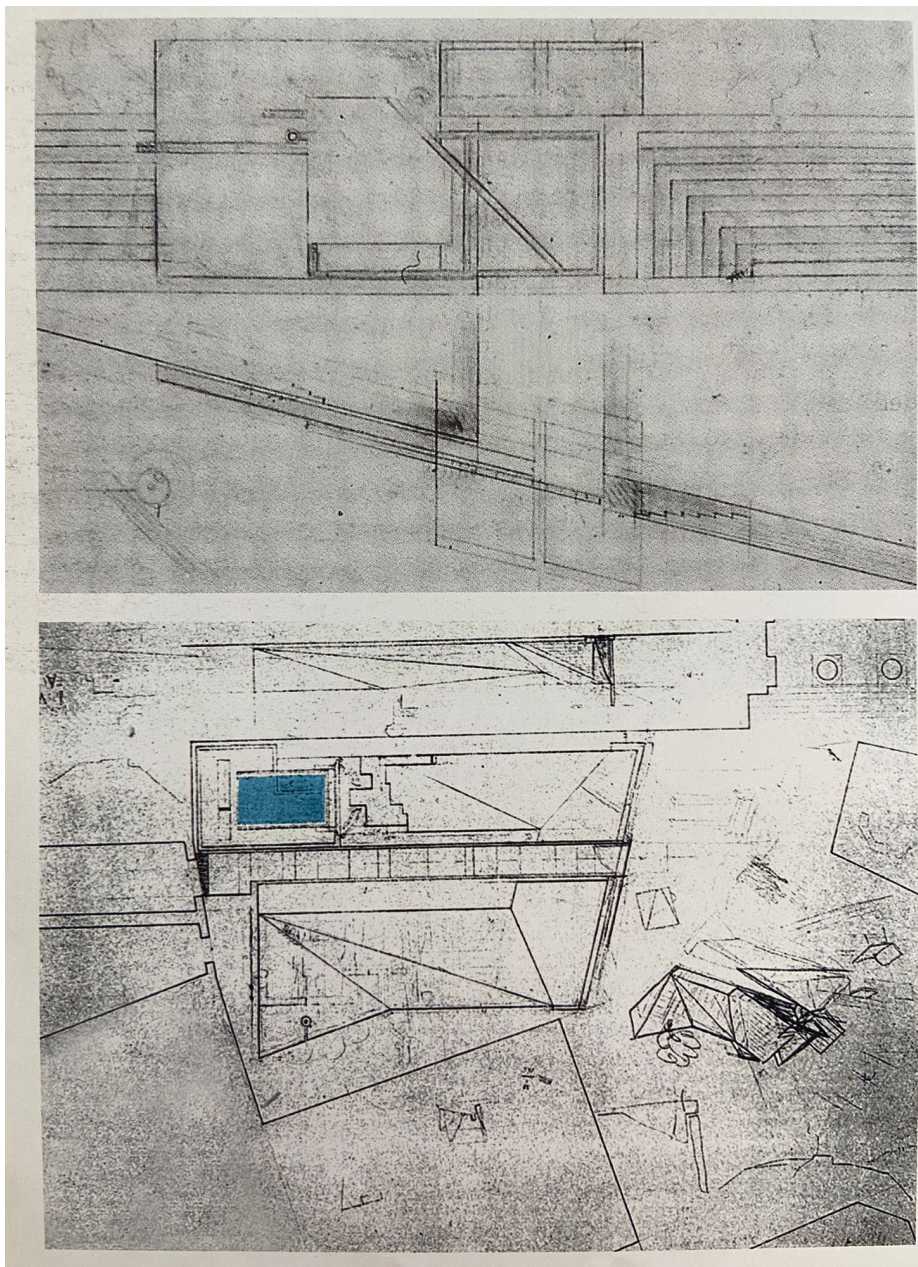


Fig. 25. Universidad de Venecia. Ubicación del estanque. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

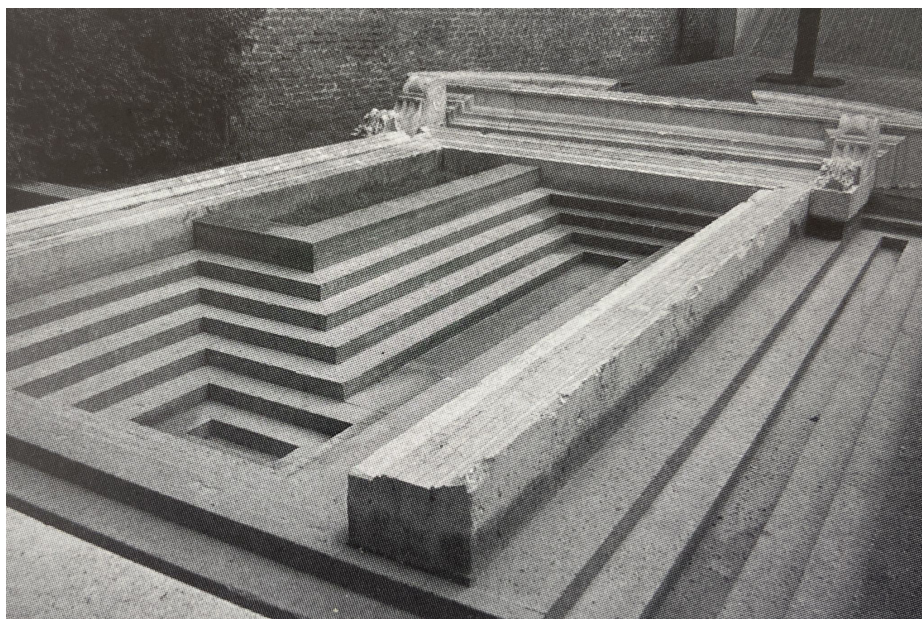


Fig. 26. Acceso al Instituto Universitario de Arquitectura. Umbral de agua. Gradación líquida. Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

Finalmente, en la Villa Palazzetto, en Monselice, el agua profunda aparece como parte del sistema paisajístico del jardín¹. En este proyecto residencial, Scarpa proyecta canales y estanques de proporciones controladas, situados entre los muros del jardín y las plataformas de acceso a la casa². En uno de los puntos más representativos del proyecto, introduce un cuerpo de agua contenido por muros laterales, cuya profundidad aparente —reforzada por el tratamiento del fondo en piedra negra— genera una sensación de vacío tenso³. No es un estanque ornamental: es una presencia densa, silenciosa, que marca la gravedad del espacio⁴. El agua se convierte en límite, en sombra, en masa líquida que dialoga con el espesor de los materiales sólidos. No hay reflejo, sino una absorción de la luz. No hay movimiento, sino peso visual⁵.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Fernández-Galiano, Luis. "La gravedad del agua: Villa Palazzetto". *Arquitectura Viva*, nº158, 2013.

5. Lazzaro, Claudia. "Sombras líquidas: materia y silencio en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 1 (1998).

En todos estos ejemplos, Scarpa trabaja la idea de agua profunda como una estrategia para cargar el espacio de gravedad. Lo profundo no es solo lo hondo: es lo que no se puede abarcar con la mirada, lo que permanece oculto, lo que sugiere más de lo que muestra. A diferencia del agua lineal, sonora o estancada, esta categoría no busca ni acompañar ni duplicar, sino detener. La profundidad líquida opera como fondo, como base inmaterial sobre la que se elevan muros, plataformas y gestos constructivos. En sus obras, Scarpa hace del agua profunda una arquitectura en sí misma: un vacío que pesa, un reflejo que no devuelve, una sustancia que detiene el tiempo.

2. EL HUECO QUE REVELA

EL HUECO QUE REVELA

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Pérez Oyarzun, Fernando. “Los cortes del muro: vacío y precisión en Scarpa”. ARQ, nº50, 2004.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Norberg-Schulz, Christian. Existencia, espacio y arquitectura. Gustavo Gili, 1975.

La arquitectura de Carlo Scarpa es, ante todo, un ejercicio de precisión y detalle¹. Cada corte, cada abertura, cada línea o junta expresa una decisión proyectual consciente. En este marco, los huecos —esas interrupciones controladas del muro, del suelo o del techo— no solo responden a necesidades funcionales como la ventilación o la iluminación, sino que se convierten en herramientas de composición, de orientación y, sobre todo, de significado².

Scarpa no concibe el hueco como “ausencia de materia”, sino como presencia activa del vacío, como un espacio que encuadra, revela, filtra o transforma la percepción³. Así, los huecos se configuran como elementos autónomos dentro del lenguaje arquitectónico: geometrías puras que actúan como filtros sensoriales y conceptuales entre el interior y el exterior, entre la luz y la sombra, entre el lleno y el vacío⁴.

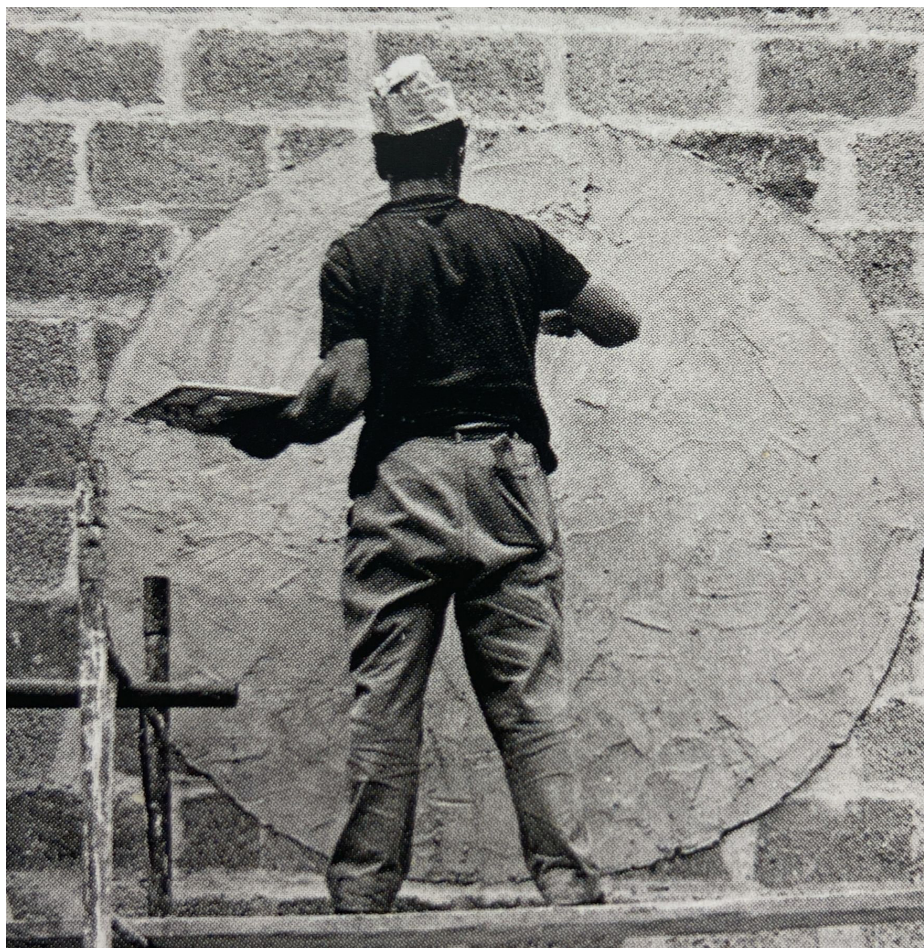


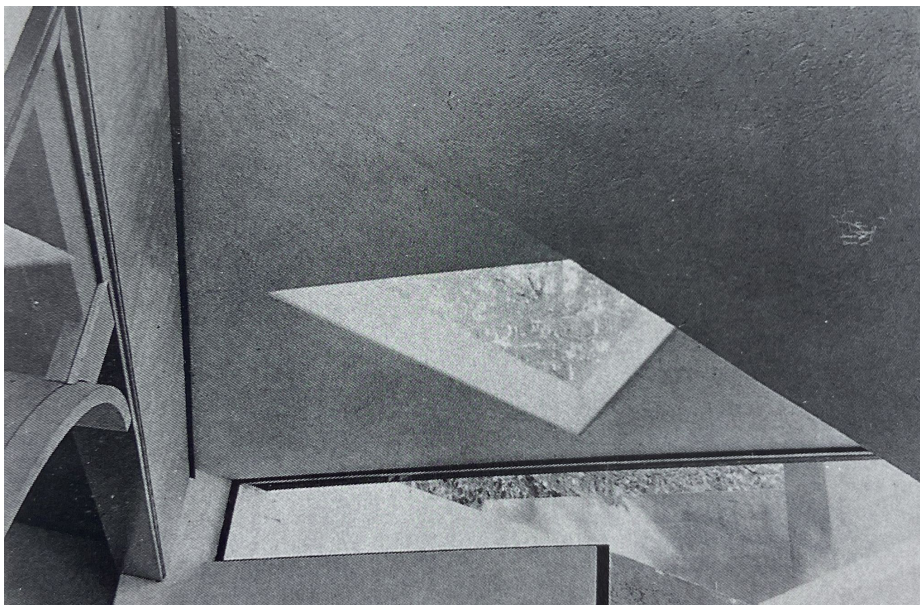
Fig. 27. Pabellón italiano, XXVI Bienal de Venecia, 1968. Montaje de la elipsoide ej la fachada del acceso. Libro de Sergio Los.

A lo largo de su obra, es posible identificar una taxonomía propia de huecos escarpianos, que se manifiestan en formas geométricas precisas y reiteradas. Este capítulo se centra en tres de ellas: los huecos circulares, elípticos u oculares, que evocan lo cósmico, lo ritual o lo introspectivo⁵; los huecos rectangulares o lineales, que introducen el paisaje o marcan el ritmo de la arquitectura⁶; y finalmente, los huecos en forma de ranura, rejilla o celosía, que filtran la luz y el aire, y generan secuencias visuales cargadas de profundidad⁷.

Estos huecos no son intercambiables ni aleatorios. En la obra de Scarpa, cada forma tiene una intención precisa, una resonancia simbólica, una carga histórica⁸. Como explica Francesco Dal Co, “Scarpa diseña los vacíos como quien talla en mármol: con conciencia del tiempo, del gesto y de la memoria”⁹. Así, los huecos no se entienden solo como soluciones técnicas o formales, sino como dispositivos proyectuales que permiten abrir, orientar, respirar y pensar la arquitectura¹⁰.

El análisis de estas tipologías nos permite adentrarnos en la manera en que Scarpa utiliza la geometría no como simple recurso compositivo, sino como principio organizador del espacio¹¹. Cada hueco es una decisión que afecta a la luz, al recorrido, a la atmósfera. Por eso, más que interrupciones, son estructuras. Más que vacíos, son presencias geométricas con capacidad para transformar lo construido¹².

En las siguientes secciones se abordará cada una de estas tres familias tipológicas de huecos, a través de sus apariciones más significativas en obras clave como la Tumba Brion, la Fondazione Querini Stampalia, la Gipsoteca Canoviana, el Negozio Olivetti, el Pabellón de Venezuela o el Showroom Gavina¹³. Cada uno de estos huecos nos servirá para entender cómo Scarpa talla el espacio con la luz, cómo convierte la geometría en experiencia y cómo el vacío se vuelve arquitectura¹⁴.



5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

7. Lazzaro, Claudia. “Ranuras, celosías y tránsitos de luz: huecos en Scarpa”. *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 2 (1998).

8. Tafuri, Manfredo. *Venecia y el Renacimiento*. Editorial Nerea, 1989.

9. Dal Co, Francesco. op. cit., p. 77.

10. Fernández-Galiano, Luis. “El hueco como estructura simbólica”. *Arquitectura Viva*, nº174, 2015.

11. Pérez, Daniel. “Geometría sensible: Scarpa y el orden del vacío”. *Estudios del Hábitat*, 2021.

12. Cacciari, Massimo. op. cit.

13. Braghieri, Giovanni. op. cit.

14. Del Corral del Campo, Francisco José. op. cit.

Fig. 28. Techo del pabellón de libros, Bienal de Venecia. Libro: *Intervening with history*. Carlo Scarpa.

1. CIRCULARES, ELÍPTICOS U ÓCULOS

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

3. Pérez Oyarzun, Fernando. "El símbolo del círculo en la arquitectura de Scarpa". ARQ, nº52, 2005.

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Fernández-Galiano, Luis. "Óculos y encuadres: Scarpa y la mirada circular". Arquitectura Viva, nº177, 2016.

7. Lazzaro, Claudia. "Geometría observada: estrategias visuales en Scarpa". Journal of Design History, Vol. 9, No. 1 (1999).

En la arquitectura de Carlo Scarpa, los huecos circulares no se entienden como meras perforaciones funcionales, sino como operaciones proyectuales cargadas de contenido simbólico, perceptivo y compositivo¹. A través del uso del círculo, Scarpa introduce un elemento que organiza el espacio desde una lógica más profunda que la estrictamente geométrica: el círculo detiene el tiempo, señala momentos de pausa, enmarca lo esencial². Ya no se trata de "ver a través", sino de "entender a través"³.

En la Banca Popolare di Verona, el hueco circular aparece como una estrategia visual que articula la relación entre volúmenes dentro del complejo bancario⁴. Este óculo se sitúa en uno de los patios interiores del edificio, perforando el muro de hormigón con una apertura de sección generosa y borde perfilado⁵. La operación no solo permite la entrada de luz natural, sino que encuadra deliberadamente el edificio adyacente, creando una conexión visual y formal entre los distintos cuerpos del conjunto⁶. El círculo funciona aquí como mecanismo de encuadre arquitectónico, cargado de precisión compositiva: enmarca un volumen curvo, construyendo un juego entre la geometría del hueco y la de lo observado⁷.

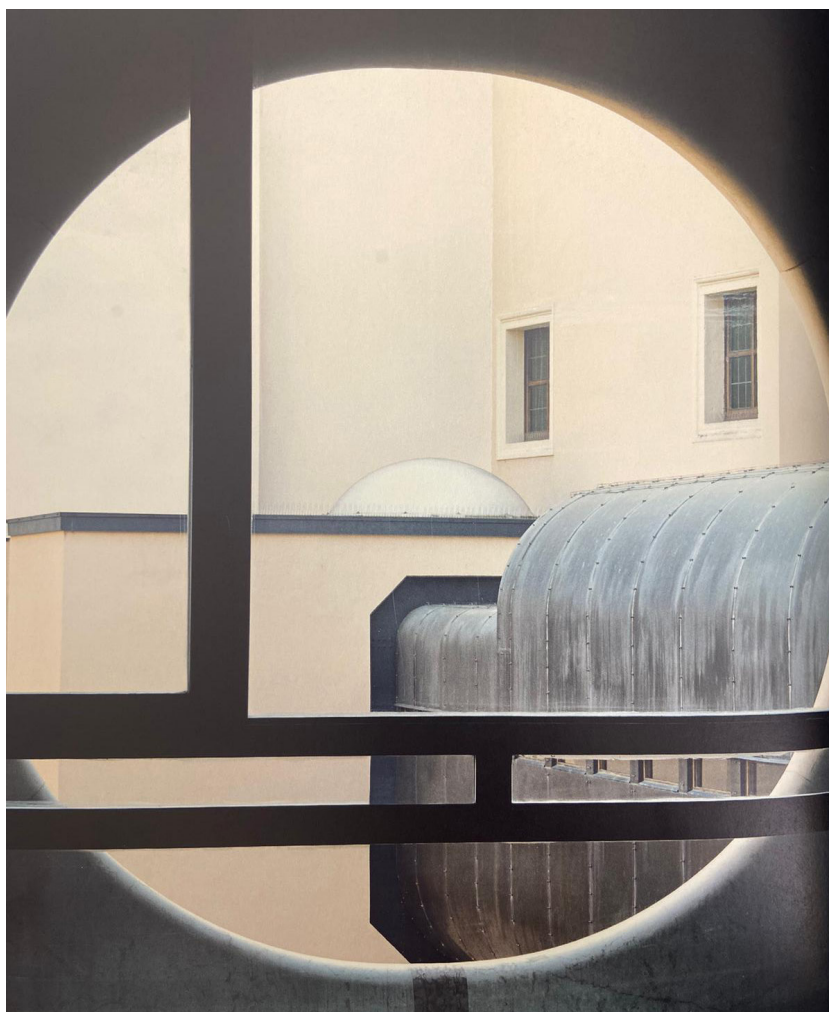


Fig. 29. El pasaje aéreo de conexión entre los dos edificios visto desde las ventanas circulares. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

El segundo gesto y aparición del círculo, se encuentra en las ventanas de la fachada principal. En esta fachada juega con la combinación de círculos y cuadrados, para así enfatizar más las formas geométricas y el contraste entre ellas.

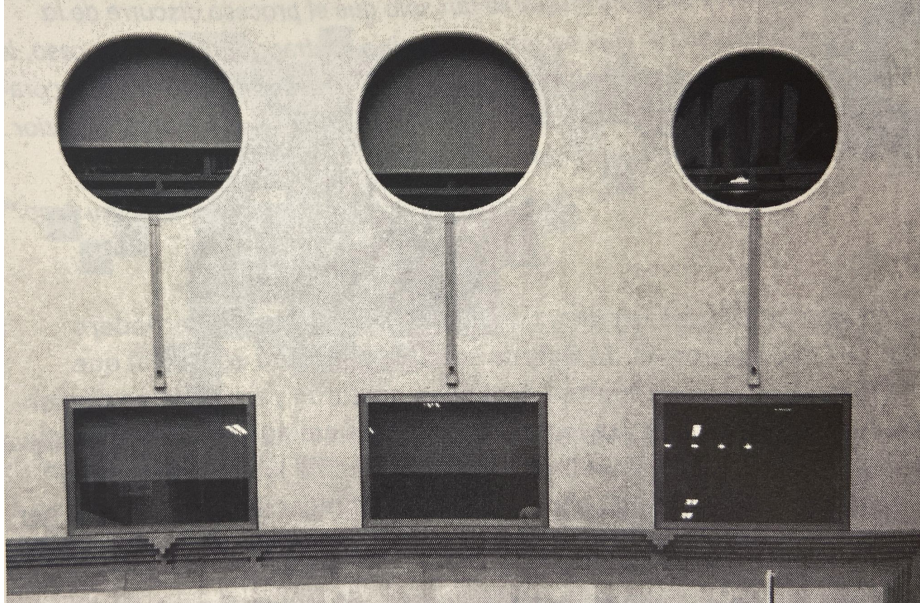


Fig. 30. Detalle compositivo de la fachada de la Banca Popular de Verona. 1973-78. Libro: La arquitectura de los sentidos; matices y significados. Andrés Ros.

En la Tumba Brion, dos intervenciones circulares alcanzan un nivel de intensidad simbólica mayor¹. La primera se encuentra en el llamado arco-solio, estructura curva de hormigón situada en el sector noreste del conjunto, donde descansan los cuerpos de los esposos Brion². Scarpa abre un hueco circular monumental en el muro estructural que enmarca el espacio funerario, generando un umbral entre la arquitectura y el vacío³. La geometría pura del círculo, inscrita en el muro, sugiere una dimensión trascendente: es un umbral simbólico entre la vida y la muerte, un marco hacia lo invisible⁴.

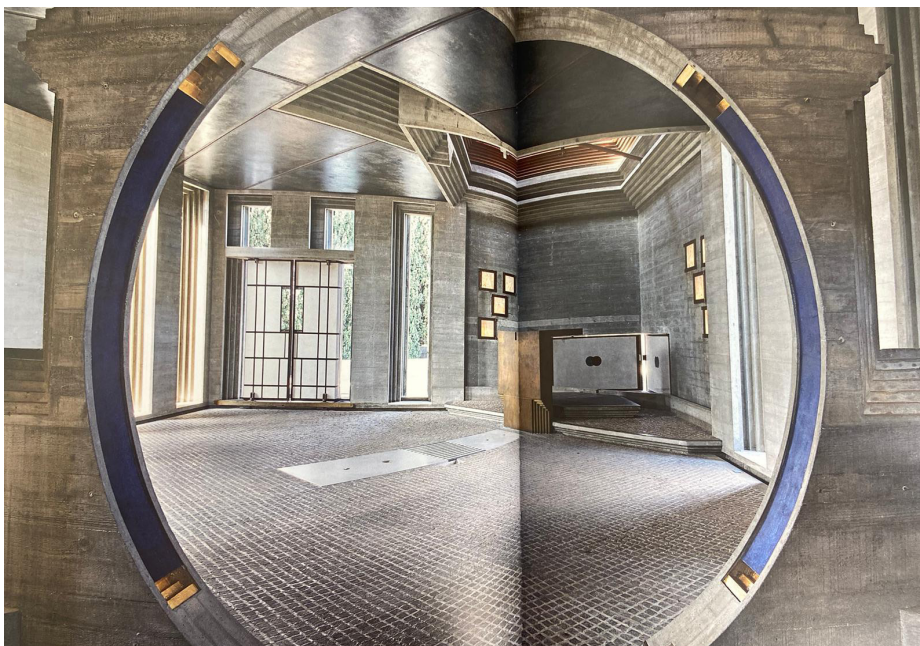


Fig. 31. La puerta en forma de omega del aula de oración. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez, Daniel. "Geometría simbólica en la Tumba Brion". Estudios del Hábitat, 2020.

5. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

El segundo gesto circular del proyecto se sitúa en la zona suroeste, en el pabellón más íntimo del conjunto: el denominado pabellón-isla, también conocido como Omphalos¹. Allí, Scarpa diseña una abertura compuesta por dos círculos parcialmente entrelazados, insertados en un muro curvo que cierra el extremo del pabellón². Estos huecos no atraviesan completamente la estructura, sino que enmarcan la luz, el aire y el horizonte inmediato del jardín³. La disposición geométrica —dos círculos que se cruzan— remite a la vesica piscis, una figura simbólica ancestral asociada a la unión, el equilibrio y la eternidad⁴. Scarpa refuerza esta lectura mediante la inserción de teselas de vidrio coloreado que delimitan el borde de cada círculo, introduciendo así una dimensión cromática y litúrgica⁵.

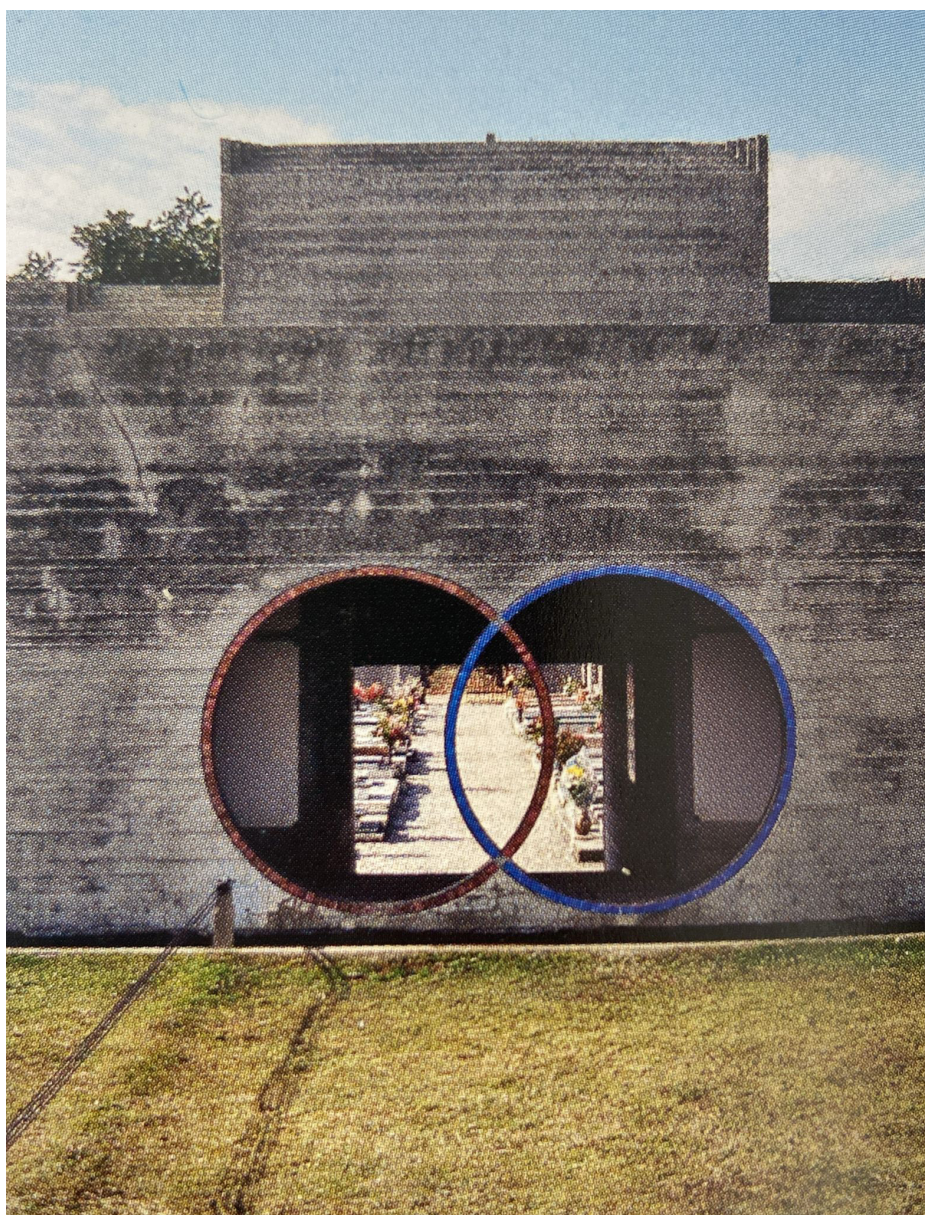
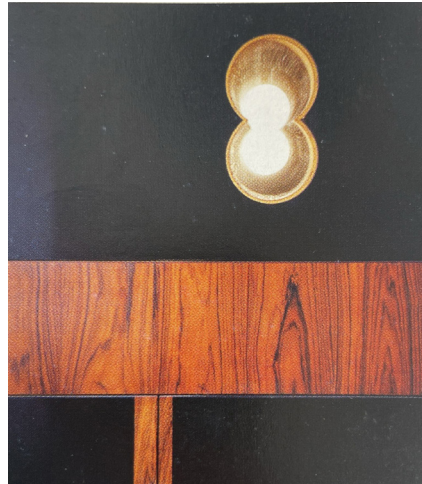


Fig. 32. Círculos intersecantes en el pórtico. Libro: Sergio Los.

En el *Negozio Gavina* (1961–1963), showroom situado en una antigua iglesia desconsagrada en el centro de Bolonia, Scarpa trabaja el hueco circular desde una escala más doméstica y material¹. En una de las divisiones interiores del espacio, realiza un óculo tallado en un panel de madera maciza, con un labrado cóncavo que genera un efecto de volumen dentro del vacío². Este tipo de hueco, de pequeño formato, funciona como elemento focal que capta y modula la luz, convirtiendo el muro en superficie tridimensional³.



1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

y geometría escarpiana". *Arquitectura Viva*, nº175, 2015.

Fig. 33-34. Showroom Gavina, Bolonia, 1961-63. Detalle del acceso al área de caja. Libro Sergio Los.

Además, en otra parte del local, próximo a una zona de exposición de mobiliario, proyecta un segundo hueco circular de mayores dimensiones, que aparece enmarcado con un aro metálico y dispuesto en el plano del cerramiento⁴. Esta apertura establece un contrapunto visual dentro del espacio comercial, funcionando como elemento de identidad formal y como recurso para enmarcar fragmentos del mobiliario o del recorrido⁵.



4. Lazzaro, Claudia. "El detalle circular en Scarpa: madera, luz y vacío". *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 2 (1999).

5. Fernández-Galiano, Luis. "Arquitectura comercial y geometría escarpiana". *Arquitectura Viva*, nº175, 2015.

Fig. 35. Showroom Gavina, Bolonia, 1961-63. Ventana hacia el exterior. Libro: Carlo Scarpa. *Oltre la materia*.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

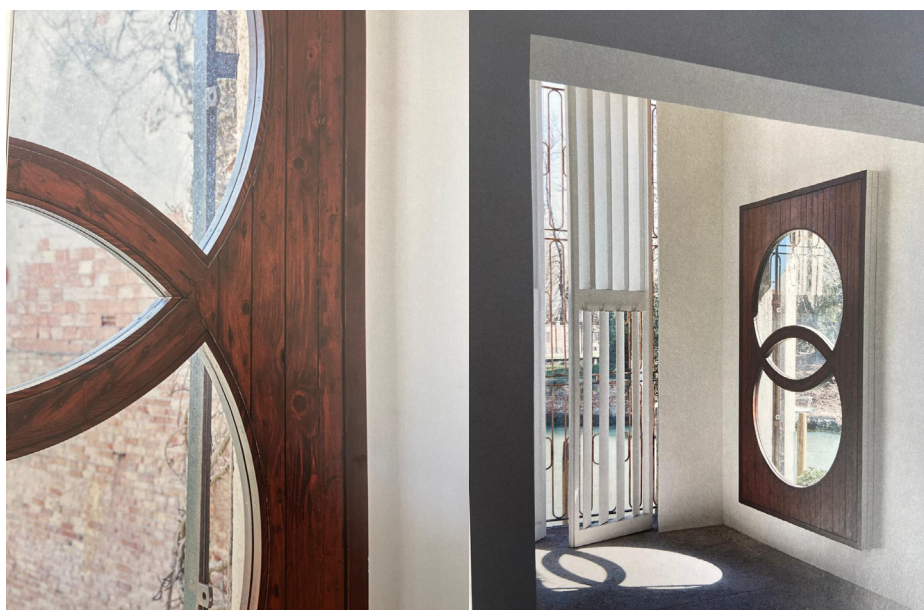
2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "Luz, geometría y tiempo en el detalle escarpiano". ARQ, nº53, 2005.

5. Fernández-Galiano, Luis. "La sombra como arquitectura: Scarpa y el tiempo visible". Arquitectura Viva, nº178, 2016.

Finalmente, en el Pabellón Central de la Bienal de Venecia, Scarpa retoma el hueco circular en un gesto doblemente simbólico y compositivo¹. En uno de los espacios de circulación que conectan las salas expositivas con el exterior —más concretamente en el acceso hacia los muelles del canal— introduce una doble ventana circular tallada en un marco de madera². Este elemento se sitúa sobre un muro blanco orientado al sureste, permitiendo el ingreso oblicuo de la luz matinal³. Lo interesante de esta intervención no es sólo la forma pura del círculo, sino su capacidad de proyectar geometría sobre el suelo: la luz atraviesa la doble ventana y dibuja sobre el pavimento una sombra circular perfectamente reconocible, que cambia su orientación con el paso del día⁴. El hueco, por tanto, no se limita a perforar el muro, sino que actúa como reloj solar arquitectónico, haciendo visible el tiempo a través de la luz⁵.



Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

Fig. 36-37. La doble ventana en el interior del pabellón central. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En todos estos casos, el hueco circular es más que una solución geométrica: es una estrategia conceptual. Sirve para revelar relaciones espaciales, para establecer momentos de detención, para introducir lo sagrado o lo ritual en la arquitectura cotidiana. Scarpa no lo utiliza de forma genérica, sino siempre en contextos donde el espacio necesita un centro, un punto de atención, un silencio. Por eso, cada hueco circular en su obra no es solo una ventana: es un acto de pensamiento.

2. RECTANGULARES Y LINEALES

Frente a la intensidad simbólica del círculo, los huecos rectangulares en la arquitectura de Carlo Scarpa responden a una lógica mucho más ligada a la composición del espacio, a la modulación de la luz y al control visual del entorno¹. Son huecos que acompañan la estructura, que ordenan el ritmo del recorrido y que permiten a la luz entrar, casi siempre, de forma controlada y precisa². Scarpa no los usa como un mero recurso funcional; en su arquitectura, el hueco rectangular es una herramienta de diseño rigurosa, con la que talla el muro y organiza la percepción³.

En el *Negozió Gavina*, el hueco rectangular aparece con gran fuerza en dos momentos distintos⁴. El primero se da en la cubierta, donde Scarpa abre un lucernario profundo, de sección trapezoidal invertida, que introduce luz cenital sobre una vitrina aislada en una de las salas del showroom⁵. Esta luz no es difusa ni neutra, sino un corte de iluminación natural muy delimitado, que construye una atmósfera de recogimiento y concentración sobre el objeto expuesto⁶. El hueco rectangular actúa aquí como un reflector natural, dotando de protagonismo a un simple vaso de vidrio mediante la calidad del vacío y de la luz⁷.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Fernández-Galiano, Luis. "El hueco como sistema: Scarpa y la precisión visual". *Arquitectura Viva*, nº180, 2016.

3. Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Gustavo Gili, 1975.

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Pérez Oyarzun, Fernando. "Luz dirigida y percepción material en el *Negozió Gavina*". *ARQ*, nº54, 2006.

7. Lazzaro, Claudia. "Iluminación y encuadre: el hueco rectangular en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 10, No. 1 (2000).



Fig. 38. Vista general de la tienda. Libro: Carlo Scarpa. *Oltre la materia*.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Fernández-Galiano, Luis. "El hueco como ritmo visual". *Arquitectura Viva*, nº180, 2016.

El segundo gesto se encuentra en la fachada del local, donde se integra un hueco longitudinal que forma parte de la composición del acceso¹. Este hueco se resuelve con un corte limpio en el paramento de piedra, delimitado por elementos metálicos y vinculado visualmente al diseño del logo del establecimiento, también compuesto con una retícula de líneas rectas². Aquí el hueco no cumple una función de iluminación, sino que introduce una pausa en el plano de fachada, creando un ritmo visual que da paso a lo interior desde la geometría del corte³.



Fig. 39. Acceso a la tienda. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.



Fig. 40. El logotipo de la tienda en la fachada y, al lado, en el escaparate, la butaca Digamma de Ignazio Gardella (1957), producción Gavina. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En la iglesia de Nostra Signora del Cadore, Scarpa utiliza el hueco rectangular como una herramienta para conectar arquitectura y paisaje¹. Este templo, situado en un entorno alpino, presenta varias ventanas en forma de trapecio o rectángulo irregular, que se abren en la parte alta de los muros o se proyectan en voladizo hacia el exterior². Uno de los casos más expresivos es el hueco que enmarca la vista de las montañas, dispuesto en el lateral del altar. La sección del hueco, profundamente trabajada, genera un embudo visual que concentra la mirada hacia la cima del monte Antelao³. Este gesto convierte el hueco en un verdadero instrumento óptico, una cámara que transforma el paisaje en imagen⁴. En otro punto de la iglesia, Scarpa utiliza una ventana inclinada en cubierta para proyectar luz rasante sobre el muro interior del ábside, generando un juego dramático de sombras que subraya la textura del hormigón⁵. En ambos casos, el hueco rectangular está tallado con una sensibilidad escultórica que lo convierte en algo más que una simple apertura: es una operación espacial de alto contenido poético⁶.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "El paisaje como imagen: ventanas escarpianas". ARQ, nº55, 2007.

5. Lazzaro, Claudia. "La luz como materia: estrategias visuales en Scarpa". Journal of Design History, Vol. 10, No. 2 (2001).

6. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

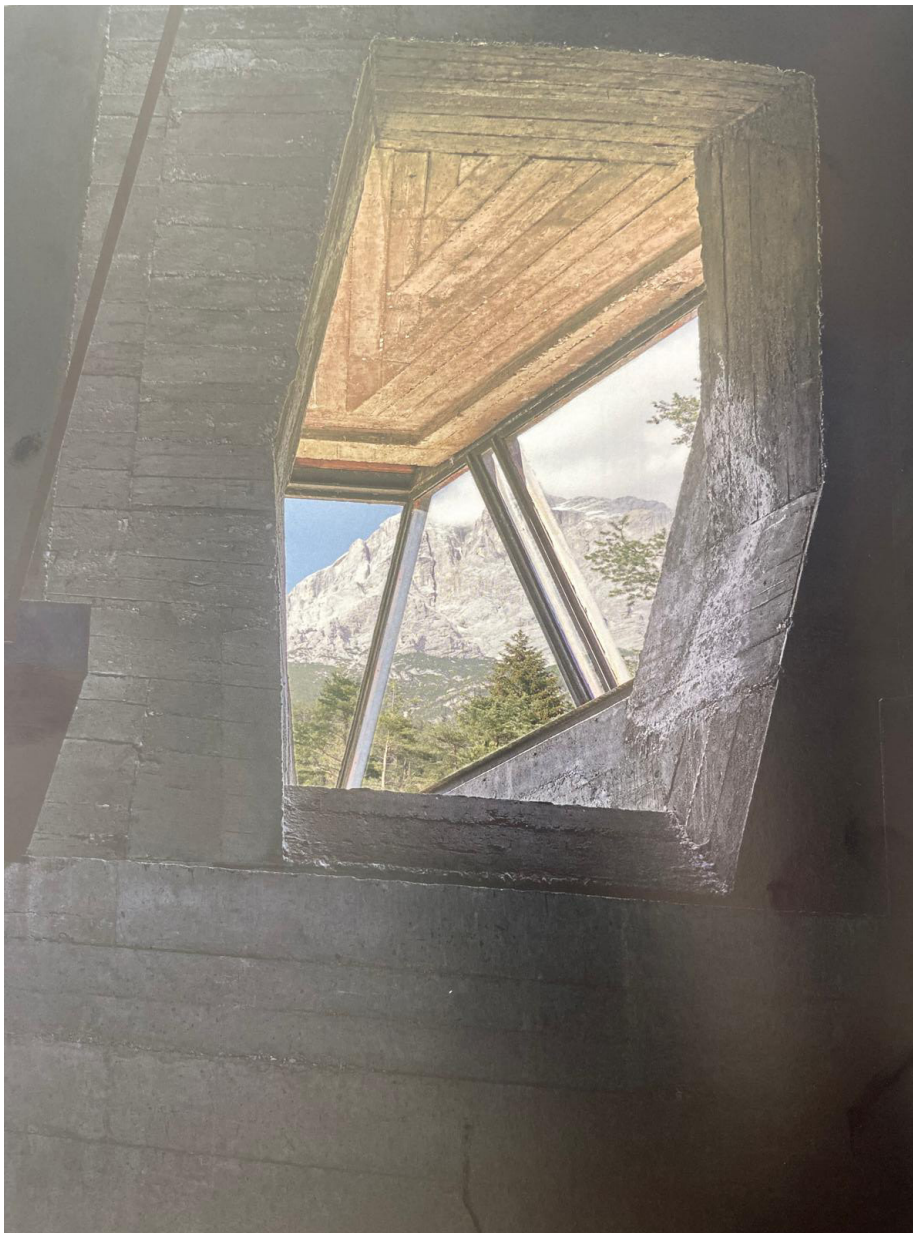


Fig. 41. Un diálogo continuo entre interior y exterior: la ventana saliente en el volumen que sostiene el sistema de campanario y la aguja. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez, Daniel. "Luz precisa, sombra medida: la ventana horizontal en Scarpa". Estudios del Hábitat, 2020.

5. Lazzaro, Claudia. "Entre el muro y el paisaje: ventanas como extensiones proyectuales". Journal of Design History, Vol. 11, No. 1 (2002).

6. Fernández-Galiano, Luis. "El hueco como objeto: cajas de vidrio en Scarpa". Arquitectura Viva, nº182, 2017.

En la Gipsoteca Canoviana, situada en Possagno, los huecos rectangulares aparecen organizando la entrada de luz de manera sistemática¹. En las salas de exposición, Scarpa diseña una serie de ventanas altas y horizontales, dispuestas en los extremos superiores de los muros². Estas aberturas permiten una iluminación natural controlada, que baña suavemente las esculturas de yeso sin producir sombras duras ni deslumbramientos³. La ubicación elevada y la sección estrecha de los huecos hacen que la luz descienda de forma diagonal, destacando volúmenes y detalles con delicadeza⁴. En otras partes del edificio, como en el ángulo de las salas curvas, Scarpa proyecta huecos rectangulares de menor tamaño, a ras de suelo o en las esquinas, que introducen vistas laterales del paisaje o refuerzan el carácter envolvente del espacio⁵. Algunos de estos huecos se prolongan hacia el exterior mediante cajas de vidrio que sobresalen del muro, reforzando la idea de que el hueco no es solo una abertura, sino una pieza proyectual autónoma, con su propia materialidad y profundidad⁶.



Fig. 42. Juegos de luz en la sala con Amor y Psique. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

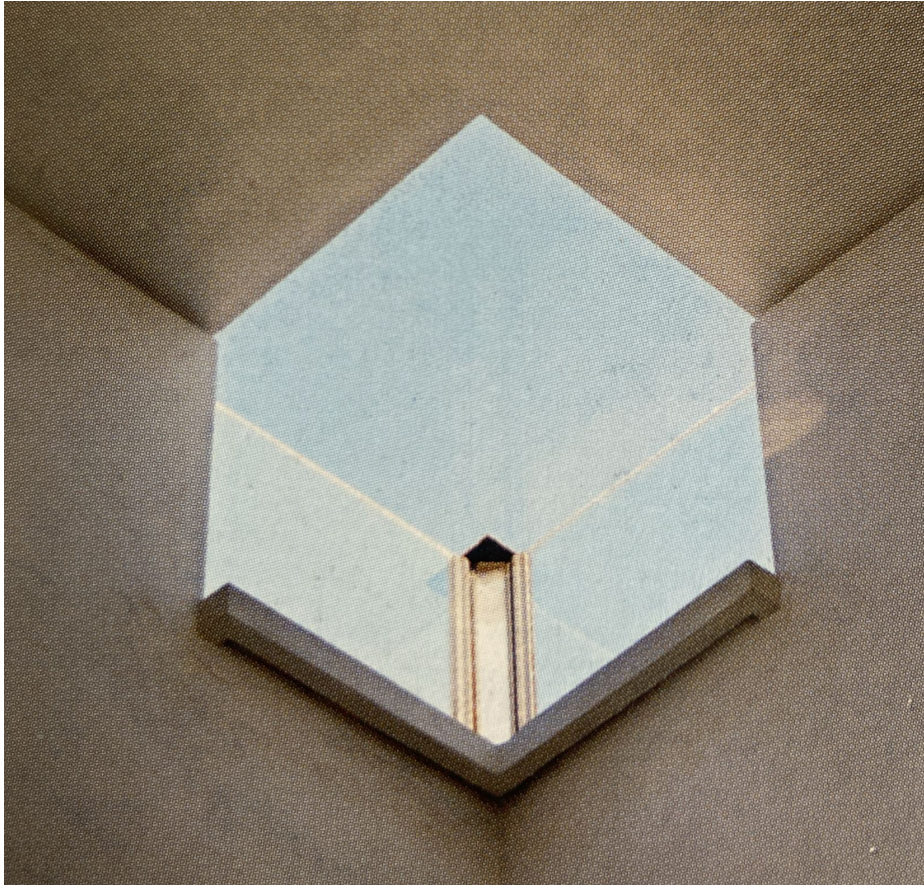


Fig. 43. Ventana en ángulo en el anexo realizado por Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Libro Sergio Los.



Fig. 44. Detalle de los lucernarios. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia..

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Lazzaro, Claudia. "Luz y ventilación en la arquitectura de Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 2 (2003).

4. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

5. Fernández-Galiano, Luis. "El hueco como interfaz visual". *Arquitectura Viva*, nº83, 2017.

6. Pérez Oyarzun, Fernando. "Vertical y horizontal: composiciones escarpianas". *ARQ*, nº56, 2008.

En el Pabellón de Venezuela de la Bienal de Venecia, los huecos rectangulares dominan la composición de fachada¹. Se trata de una serie de aberturas verticales, dispuestas de forma rítmica entre los muros de hormigón visto². Estas ventanas están parcialmente cubiertas por lamas metálicas horizontales que permiten la entrada filtrada de luz natural y ventilación cruzada³. La repetición de estos huecos genera una modulación del plano que refuerza la geometría del pabellón y su conexión con el entorno arbolado de los Giardini⁴. Desde el interior, los huecos permiten visiones fragmentadas del exterior, haciendo que la luz y el paisaje entren de forma indirecta, tamizados por el marco arquitectónico⁵. La verticalidad de estos huecos se contrapone a la horizontalidad del edificio, generando un equilibrio compositivo preciso⁶.

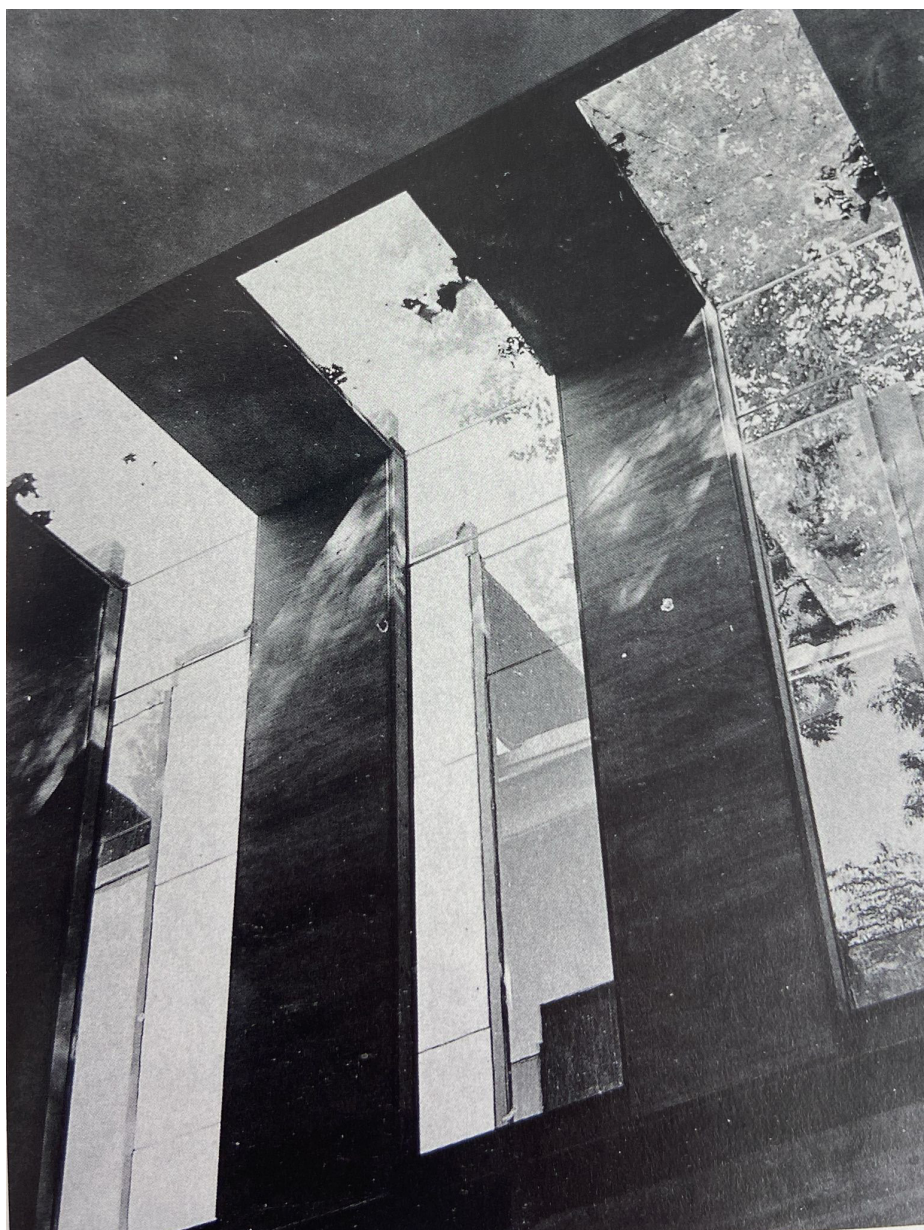


Fig. 45. Ventanas en el Pabellón de Venezuela. 1954-1956. Bienal de Venecia. Libro: *Intervening with history*. Carlo Scarpa.

Por último, en la Tumba Brion, los huecos rectangulares aparecen en el pabellón principal, especialmente en el lateral del espacio cubierto que da al jardín¹. Scarpa introduce una serie de aberturas verticales muy delgadas entre los muros de hormigón, separadas por pilares también estrechos que refuerzan el ritmo repetitivo². Estos huecos permiten la entrada de luz lateral, y, al mismo tiempo, encuadran las vistas hacia el exterior ajardinado³. En este caso, el hueco rectangular no solo permite mirar hacia fuera, sino que se convierte en parte de una coreografía de luz y sombra que acompaña el movimiento del visitante a través del espacio⁴. Además, su disposición refuerza la axialidad del proyecto y su vocación de recorrido ritual⁵.



1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "La luz como guía: variaciones espaciales en Scarpa". ARQ, nº57, 2009.

5. Fernández-Galiano, Luis. "Ritual y geometría: la lógica visual de la Tumba Brion". Arquitectura Viva, nº184, 2017.

Fig. 46. Ventanas del interior de la capilla en la Tumba Brion. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En todos estos ejemplos, el hueco rectangular en la obra de Scarpa no es neutro ni técnico: es una línea que corta, que organiza, que revela. Se convierte en una herramienta de diseño para controlar la luz, dirigir la mirada, o articular la geometría del edificio. Con una precisión casi quirúrgica, Scarpa convierte el hueco en una forma de pensar el espacio, y en una de las expresiones más depuradas de su lenguaje arquitectónico.

3. RANURAS, REJILLAS O CELOSÍAS

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Lazzaro, Claudia. "Fugas de luz: cortes y ranuras en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 1 (2003).

3. Pérez Oyarzun, Fernando. "El vacío como materia: Scarpa y lo mínimo". *ARQ*, nº58, 2010.

4. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

5. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

6. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

7. Fernández-Galiano, Luis. "Geometría perforada: la celosía escarpiana". *Arquitectura Viva*, nº185, 2017.

8. Tafuri, Manfredo. Venecia y el Renacimiento. Editorial Nerea, 1989.

Entre las formas más sutiles y sofisticadas del vacío en la arquitectura de Carlo Scarpa, destacan aquellas que no se manifiestan como grandes aperturas, sino como incisiones, fisuras y cortes precisos en la materia¹. Las ranuras, las rejillas o las celosías aparecen en su obra como gestos mínimos que transforman radicalmente la experiencia del espacio, la textura del muro o la calidad de la luz². Son huecos discretos, a menudo secundarios, pero que en la arquitectura escarpiana tienen un papel estructurante: respiran, iluminan, ordenan³.

En la Banca Popolare di Verona, Scarpa trabaja el concepto de rejilla de forma explícita en la fachada⁴. En el zócalo del edificio, compone una retícula a partir de aberturas horizontales y verticales que, dispuestas de forma alterna, conforman un panel simétrico⁵. Estas aberturas no se entienden como ventanas funcionales, sino como un sistema compositivo de huecos que modula la masa del edificio⁶. La geometría de esta rejilla, tallada sobre una superficie pétreo clara y colocada sobre un basamento de piedra roja, establece un ritmo visual que contrasta con la verticalidad de las ventanas superiores⁷. Es una celosía de carácter abstracto que introduce sombra, textura y ventilación sin perder la densidad material del muro⁸.

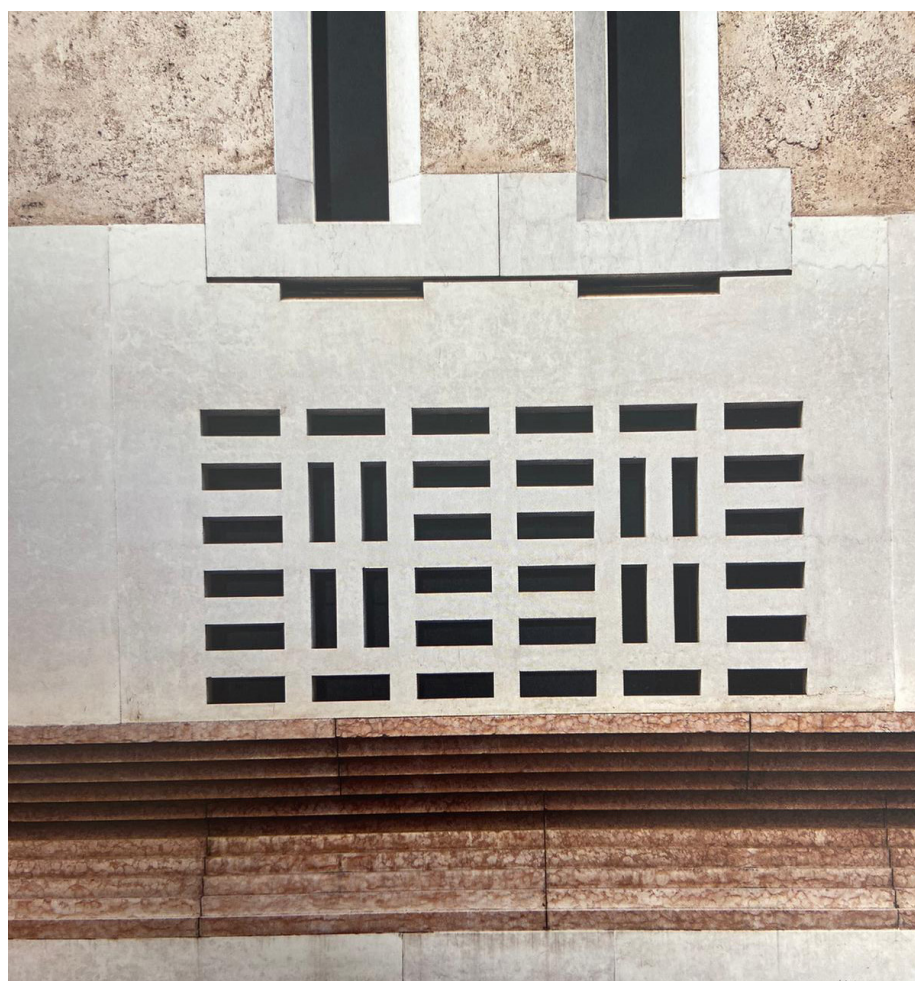


Fig. 47. Detalle en la fachada del Banco Popular de Verona. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En la Tumba Brion, Scarpa introduce el lenguaje de la rejilla y de la ranura con una intención simbólica¹. Un ejemplo claro se encuentra en el acceso al tempietto, concretamente en la doble apertura que lo introduce desde el pórtico exterior². La puerta central, construida en madera de ébano, presenta en su parte inferior una celosía fija de sección cuadrada, una retícula cerrada que aporta textura visual y filtra la base del hueco³. Esta celosía no comunica visualmente, sino que funciona como pantalla intermedia entre el exterior y el interior del espacio de meditación, otorgando al umbral una profundidad mayor, como si la entrada estuviera compuesta por capas de materia y sombra⁴.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

3. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

4. Fernández-Galiano, Luis. "Umbral, celosía y silencio: Scarpa en la Tumba Brion". Arquitectura Viva, nº186, 2018.



Fig. 48. La doble apertura que introduce al tempietto: la puerta central en ébano y, al lado, la puerta móvil giratoria sobre rodillos. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Pérez Oyarzun, Fernando. "El corte y la materia: ranuras en Scarpa". ARQ, nº59, 2010.

En otro punto del mismo conjunto funerario, Scarpa plantea una intervención aún más radical: sobre uno de los muros perimetrales del nártex del tempietto, abre una única ranura vertical, estrecha y profunda, tallada con extrema precisión en el muro de hormigón¹. Esta incisión es casi imperceptible desde lejos, pero al acercarse revela su presencia como corte puro, una línea negra que fragmenta el muro sin comprometer su solidez². Aquí el hueco no ilumina ni ventila: marca. Es una decisión gráfica y tectónica a la vez, una inscripción de la geometría sobre la materia³.



Fig. 49. Vista general desde la calle del nártex del tempietto. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En la Fondazione Querini Stampalia, Scarpa utiliza la ranura como gesto técnico y ornamental en la puerta de acceso a la sala de conferencias¹. Esta pieza, realizada en travertino, presenta una hendidura vertical y angular que recorre el encuentro entre dos placas de piedra, acompañada de una lámina metálica que refuerza el corte². El conjunto se completa con pequeños encajes de bronce que enfatizan la artesanía del detalle³. Esta ranura no responde a una necesidad funcional directa, sino que forma parte del lenguaje constructivo escarpiano, donde cada junta, cada corte, cada intersección es una decisión proyectual con valor en sí misma⁴. El hueco se convierte en línea de lectura, en lugar de encuentro, en traza visible de la lógica del material⁵.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Lazzaro, Claudia. "Detalles constructivos en Scarpa: artesanía y geometría". *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 2 (2004).

4. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

5. Fernández-Galiano, Luis. "La junta como trazo: Scarpa y el dibujo del material". *Arquitectura Viva*, nº187, 2018.



Fig. 50. Detalles de la puerta de travertino de la sala de conferencias. Libro: Carlo Scarpa. *Oltre la materia*.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Pérez Oyarzun, Fernando. "La insinuación como método: Scarpa y lo no dicho". ARQ, nº60, 2011.

4. Lazzaro, Claudia. "Materialidad del vacío: ranuras y encuadres en el Negozio Olivetti". Journal of Design History, Vol. 13, No. 1 (2005). del material". Arquitectura Viva, nº187, 2018.

El uso de ranuras con función más directa puede verse también en el Negozio Olivetti, tanto en los espacios de circulación como en las zonas de servicio¹. En uno de los muros que separan el área expositiva de la zona privada del local, Scarpa abre una ranura vertical de proporción estrecha, que permite la entrada filtrada de luz y, al mismo tiempo, marca la presencia de un espacio oculto tras la pared². La ranura actúa como indicio, como un gesto que sugiere sin revelar del todo, que hace visible lo invisible³. En la parte posterior del mismo local, en planta baja, Scarpa incorpora otros cortes lineales en las superficies de los muros, algunos de ellos con marcos de latón o acero, que insinúan el paso del tiempo y el uso del espacio sin necesidad de explicitarlo⁴.



Fig. 51. Detalle de la abertura en el muro que oculta la zona de servicios. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

Fig. 52. Parte trasera del Negozio en la planta baja. Libro: Carlo Scarpa. Oltre la materia.

En todos estos casos, Scarpa demuestra que el hueco no tiene por qué ser siempre apertura total. A veces, basta una incisión, una rejilla, una celosía para activar el muro, para hacerlo respirar, para introducir luz, ritmo o profundidad. Las ranuras y rejillas escarpianas son operaciones de precisión quirúrgica, donde lo mínimo transforma lo esencial. Son gestos de gran densidad expresiva, que no buscan protagonismo, pero que sostienen buena parte del carácter atmosférico de su arquitectura.

3. LA PLATAFORMA QUE ORDENA

LA PLATAFORMA QUE ORDENA. PAVIMENTOS.

1. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

2. Norberg-Schulz, Christian. Existencia, espacio y arquitectura. Gustavo Gili, 1975.

3. Pérez Oyarzun, Fernando. "La arquitectura desde el suelo: Scarpa y el habitar". ARQ, nº61, 2012.

4. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

5. Fernández-Galiano, Luis. "Pavimento y plataforma: Scarpa y la gravedad arquitectónica". Arquitectura Viva, nº188, 2018.

6. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

7. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

8. Utzon, Jørn. Citado en Frampton, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica. Gustavo Gili, 2002.

9. Lazzaro, Claudia. "Topografías interiores: plataformas en la obra de Scarpa". Journal of Design History, Vol. 13, No. 2 (2006).

10. Pérez, Daniel. "La plataforma como pausa y transición". Estudios del Hábitat, 2021.

En la obra de Carlo Scarpa, el pavimento no es nunca un plano indiferente o secundario¹. Antes que ser un soporte pasivo, el suelo se convierte en una estructura activa de pensamiento arquitectónico, una superficie construida desde la materia, el cuerpo y la luz². Lejos de concebirlo como un simple acabado, Scarpa trabaja el pavimento como territorio arquitectónico: lo recorta, lo eleva, lo fragmenta y lo modula, otorgándole una función compositiva y simbólica³. Es, quizás, el primer plano donde la arquitectura empieza a tomar forma⁴.

En este sentido, una de las operaciones más significativas en su lenguaje es la construcción de plataformas: pavimentos elevados, dispuestos con precisión y detenimiento, que organizan el espacio desde su propia lógica⁵. Estas plataformas no son soluciones funcionales, ni estrategias de nivelación. Son gestos arquitectónicos cargados de intención, que ordenan el recorrido, intensifican la experiencia del habitar y crean situaciones espaciales de carácter ritual⁶.

Scarpa hereda esta concepción de múltiples tradiciones —la japonesa, la veneciana, la clásica— pero la transforma en una herramienta propia⁷. Como escribió el arquitecto Jørn Utzon, cuya sensibilidad tectónica dialoga profundamente con la de Scarpa:

“Es muy importante mostrar la fuerza expresiva de la plataforma y no destruirla con las formas que se construyen sobre ella”.

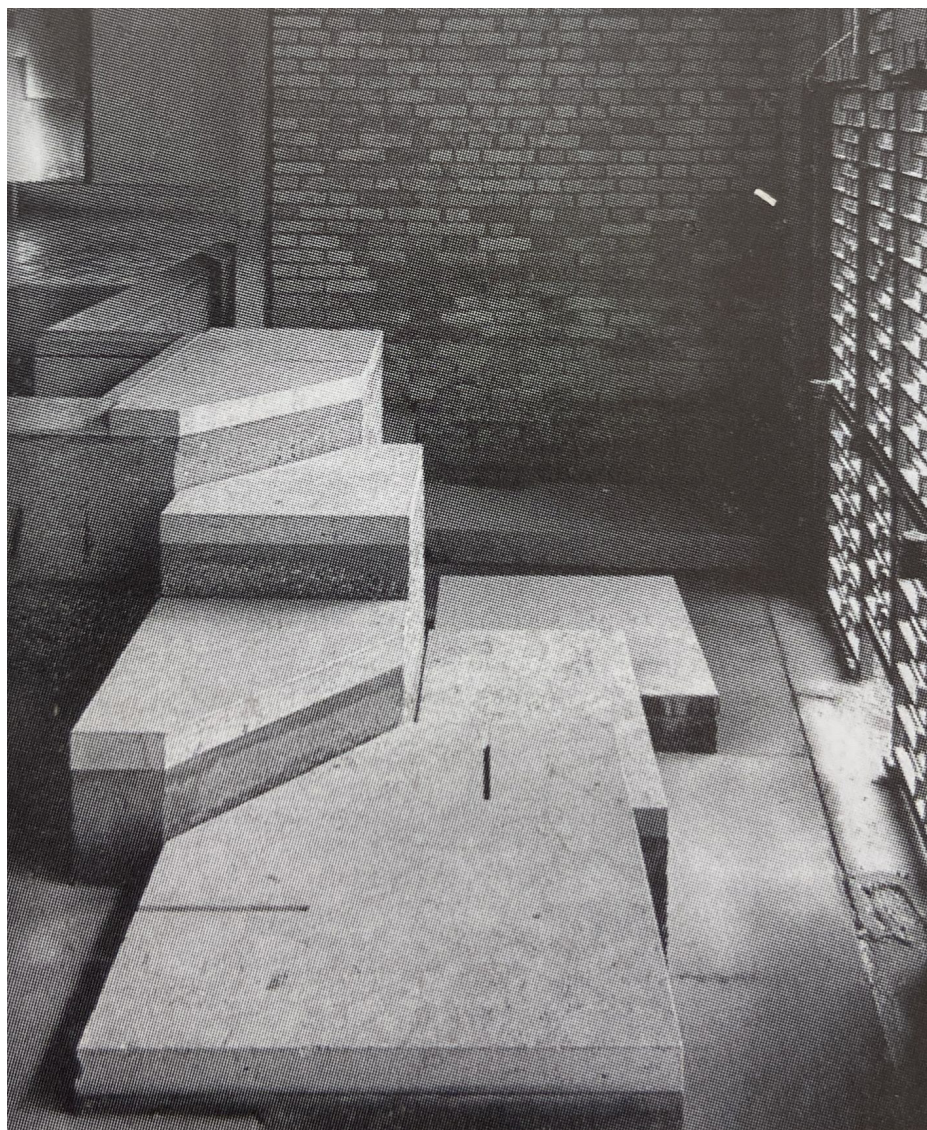
— Jørn Utzon⁸

En Scarpa, esa fuerza expresiva se manifiesta en la forma en que cada plataforma está dibujada, materializada y emplazada⁹. No se trata solo de un nivel distinto del suelo, sino de un momento en la secuencia del espacio, de una pausa, de un paso a otra dimensión¹⁰.

1. PLATAFORMAS FLOTANTES

Uno de los formatos más significativos de plataforma en la obra de Scarpa es aquella que flota sobre un nivel inferior, separada visual y materialmente del suelo base¹. Esta disposición crea un efecto de levitación, de despegue, donde el pavimento se transforma en superficie delicada, suspendida entre lo terrestre y lo arquitectónico².

En la Fondazione Querini Stampalia, este gesto alcanza una intensidad excepcional³. En el vestíbulo de acceso, Scarpa diseña una plataforma elevada de piedra de Istria que se extiende paralela al canal, permitiendo al visitante desplazarse en seco mientras el agua fluye libremente por debajo⁴. La plataforma no es una protección, sino una estrategia de convivencia con el agua: caminar sobre ella es entrar en un estado de suspensión controlada, entre lo natural y lo construido⁵. La ligereza de su trazo, su encaje preciso y su flotación calculada la convierten en una forma de arquitectura casi silenciosa⁶.



1. Pérez, Daniel. "Levitación y corte: el espacio entre plataformas en Scarpa". *Estudios del Hábitat*, 2021.

2. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. *La ética del fragmento*. Editorial Gustavo Gili, 2013.

3. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: *The Complete Works*. The Monacelli Press, 1997.

4. Del Corral del Campo, Francisco José. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Universidad de Granada, 2007.

5. Fernández-Galiano, Luis. "Caminar sobre el agua: Querini Stampalia y la plataforma suspendida". *Arquitectura Viva*, nº189, 2018.

6. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. *Guía de obras*. Electa, 1996.

Fig. 53. Fundación Querini Stampalia. Escalera hacia el agua. Disolución. (f. Antonio Martinelli). Libro: *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Francisco del Corral del Campo.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

3. Del Corral del Campo, Francisco José. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Universidad de Granada, 2007.

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "El suelo como umbral: Scarpa en la Tumba Brion". ARQ, nº62, 2013.

Este mismo gesto reaparece en la Tumba Brion, donde las losas del pabellón central se alzan levemente sobre el agua que las rodea¹. Aquí la plataforma actúa como superficie ritual, como plano de paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos². Las losas parecen apenas tocar el agua, como si flotaran sobre ella³. El visitante camina con lentitud, reconociendo el suelo no solo como soporte físico, sino como territorio simbólico⁴.



Fig. 54. Porta del tempietto verso l' "Ortus cupressus". Libro: La arquitectura de los sentidos; matices y significados. Andrés Ros.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Fernández-Galiano, Luis. "Topografía y acceso: Scarpa en Tolentini". Arquitectura Viva, nº190, 2019.

También en el acceso a la Facultad de Arquitectura de Venecia (Tolentini), Scarpa construye una gran plataforma de hormigón que se pliega y se eleva desde el suelo¹. No hay escaleras: el pavimento sube, se convierte en gesto escultórico, en corte diagonal que guía el acceso². Es una arquitectura del suelo, donde la forma nace desde el plano horizontal³.



Fig. 55. Vista del nuevo acceso hacia el campus de la universidad con la puerta corredera cerrada. Universidad de Venecia. Libro Segio Los.

2. PLATAFORMAS SECUENCIADAS

En otras ocasiones, Scarpa transforma la plataforma en una sucesión gradual de planos, componiendo el pavimento como una coreografía que acompaña el cuerpo¹. No hay un único nivel, sino una serie de microdesniveles conectados por rampas, peldaños o planos partidos².

En el Museo Castelvecchio, esta estrategia es central³. El pavimento articula el recorrido museográfico, no solo mediante materiales distintos (piedra, madera, metal), sino también mediante plataformas que se elevan o descienden ligeramente, marcando momentos de pausa, tránsito o contemplación⁴. Las esculturas no están simplemente apoyadas en el suelo, sino situadas sobre pedestales integrados en el pavimento, como si cada plataforma fuera un escenario⁵. El visitante no camina sobre una superficie uniforme, sino sobre un plano fragmentado, denso, narrativo⁶.



1. Pérez Oyarzun, Fernando. "Coreografías del suelo: Scarpa y el cuerpo". ARQ, nº63, 2014.

2. Cacciari, Massimo. Carlo Scarpa. La ética del fragmento. Editorial Gustavo Gili, 2013.

3. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

4. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

5. Lazzaro, Claudia. "El pedestal como arquitectura: plataformas en Castelvecchio". Journal of Design History, Vol. 13, No. 2 (2006).

6. Fernández-Galiano, Luis. "El suelo como relato: Scarpa en Castelvecchio". Arquitectura Viva, nº191, 2019.

Fig. 56. Imagen del interior del museo. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.

1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

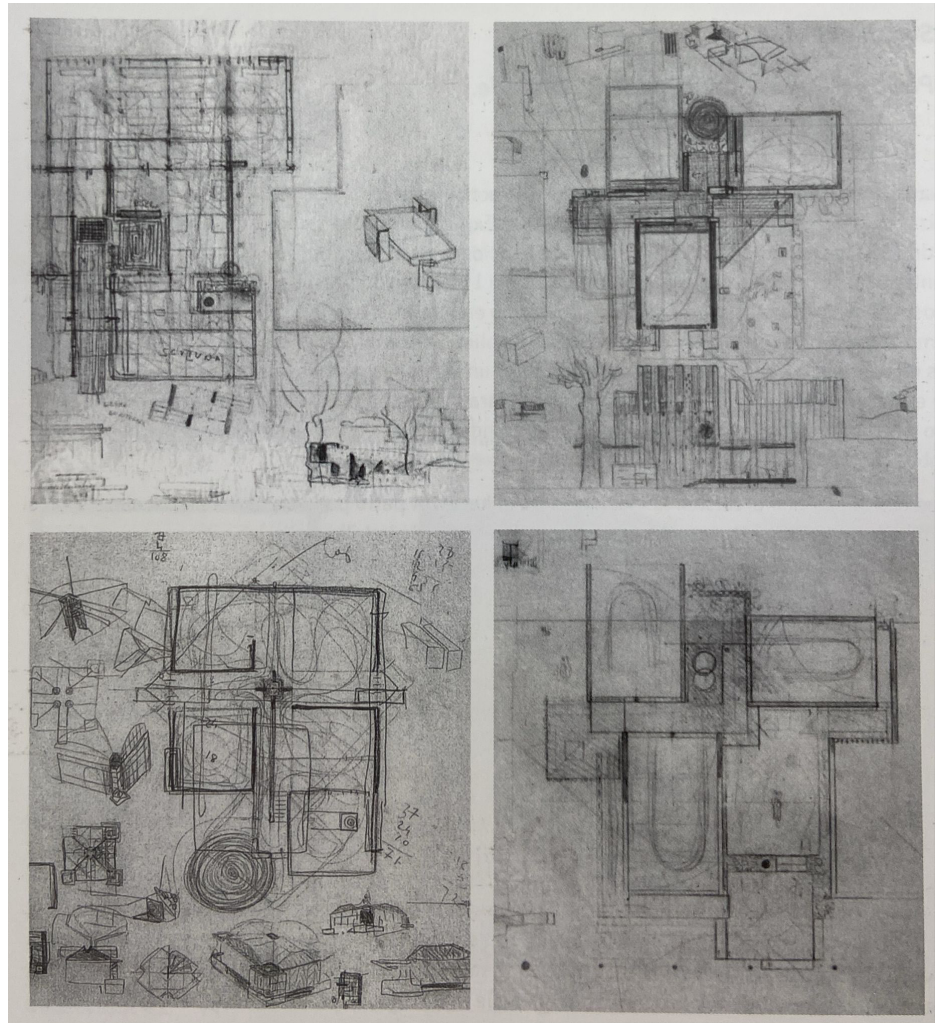
2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Pérez, Daniel. "La plataforma como curaduría espacial: Scarpa en los Giardini". Estudios del Hábitat, 2021.

Lo mismo ocurre en el proyecto para los Giardini della Biennale, donde el jardín de esculturas se organiza a través de una secuencia de plataformas de piedra a diferentes alturas¹. Cada escultura se sitúa sobre un plano específico, con su propia proporción y relación con el suelo vegetal². El pavimento se convierte en un sistema de exposición, pero también en un recorrido que se adapta al terreno, al ritmo del cuerpo y a la luz del entorno³.



Fig. 57. Imagen de los jardines del pabellón en la Bienal de Venecia. Libro: Carlo Scarpa. Electa. 1906-1978.



Pabellón de Venezuela.

Fig. 58. Segunda solución. Fragmento grafito sobre vegetal. (MAXXI)

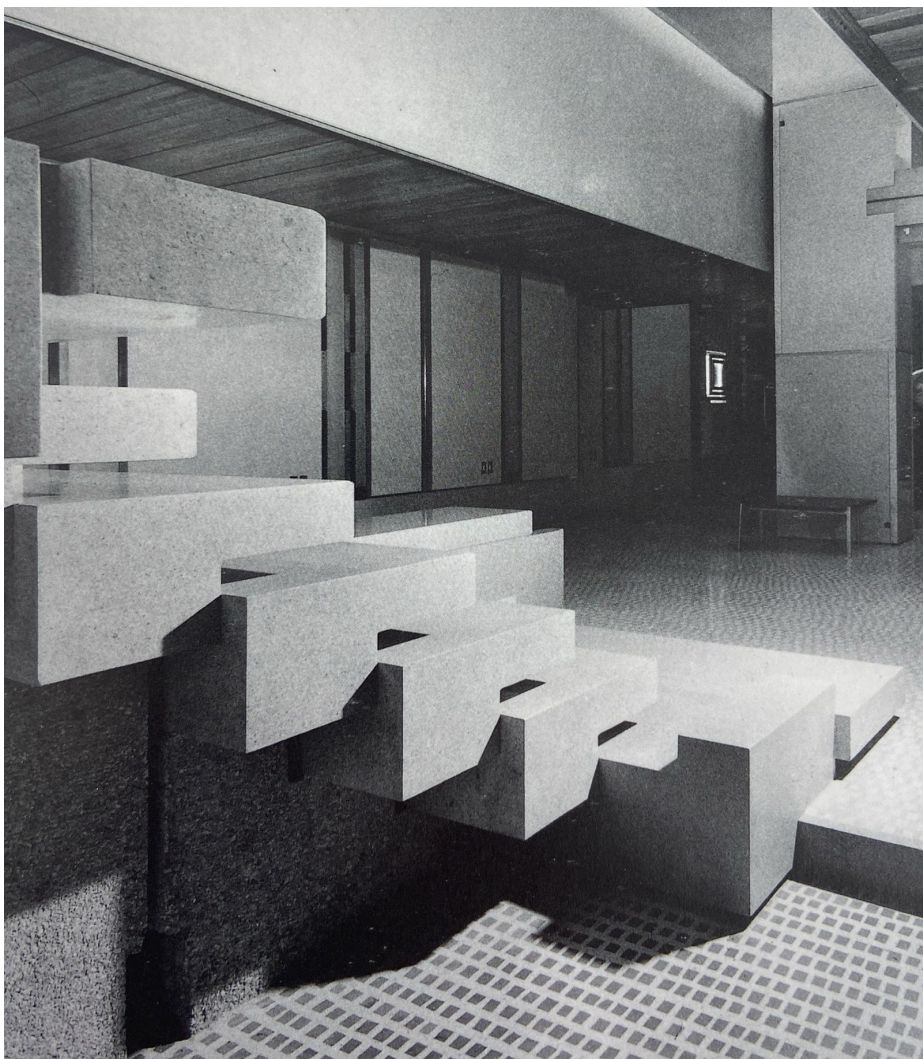
Fig. 59. Segunda solución. Fragmento grafito sobre vegetal (MAXXI).

Fig. 60. Tercera solución. Grafito y pastel sobre vegetal. (MAXXI)

Fig. 61. Tercera solución. Grafito sobre vegetal (MAXXI).

Libro: Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. Francisco del Corral del Campo.

Un caso especialmente refinado de esta lógica de secuenciación aparece en el *Negozio Olivetti* (1957–58), donde Scarpa diseña la escalera principal como una sucesión de plataformas flotantes¹. Más que una escalera convencional, se trata de una serie de bloques pétreos que se intercalan a distintas alturas, generando un ascenso que es al mismo tiempo recorrido y composición². Cada plataforma es un plano autónomo, cuidadosamente tallado, que parece estar suspendido en el aire, como si el pavimento se hubiese fragmentado en una serie rítmica de planos estructurados³. Aquí, el suelo se vuelve arquitectura escultórica: cada peldaño no sólo permite el ascenso, sino que introduce un momento de contemplación, de equilibrio, de silencio⁴.



1. Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa: The Complete Works. The Monacelli Press, 1997.

2. Braghieri, Giovanni. Carlo Scarpa. Guía de obras. Electa, 1996.

3. Lazzaro, Claudia. "La piedra suspendida: plataformas como escalera en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 14, No. 1 (2007).

4. Pérez Oyarzun, Fernando. "Contemplar el paso: peldaños escarpianos". *ARQ*, n°64, 2014.

Fig. 62. Showroom Olivetti. Escaleras, 1962. Libro: *Intervening with history*. Carlo Scarpa.

En todos estos casos, Scarpa convierte el suelo en una experiencia gradual. Las plataformas no sólo estructuran el espacio, sino que lo escriben en capítulos, lo descomponen en secuencias. El cuerpo recorre la arquitectura como quien lee un poema en voz baja, donde cada plano, cada corte, cada elevación tiene un ritmo, un significado y una pausa.

3. PLATAFORMAS CON PODIO O PEDESTAL

1. Pérez, Daniel. "Jerarquía del plano: plataformas como signo". *Estudios del Hábitat*, 2021.

2. Cacciari, Massimo. *Carlo Scarpa. La ética del fragmento*. Editorial Gustavo Gili, 2013.

3. Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: The Complete Works*. The Monacelli Press, 1997.

4. Braghieri, Giovanni. *Carlo Scarpa. Guía de obras*. Electa, 1996.

En algunas obras, la plataforma adopta una escala mínima pero simbólicamente intensa: es el plano elevado que aísla un objeto, lo singulariza y lo pone en valor¹. Esta operación, heredada de la tradición clásica y oriental, aparece en Scarpa como una forma sutil de jerarquización espacial².

En Castelvecchio, las esculturas se presentan sobre bases pétreas integradas en el suelo o elevadas en pequeños escalones³. El pavimento deja de ser fondo y se convierte en parte de la composición expositiva. La plataforma no solo eleva, sino que dignifica y aísla⁴.

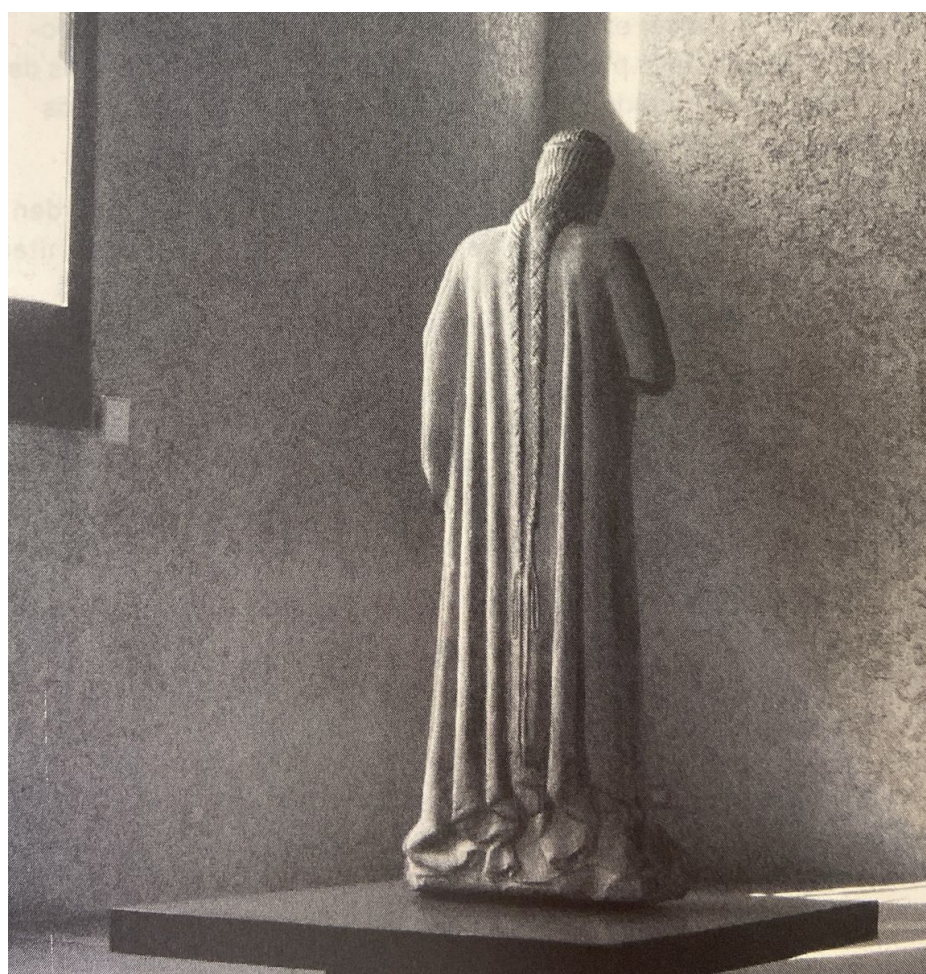


Fig. 63. Soporte de la escultura en el Museo Castelvecchio. Libro: *La arquitectura de los sentidos; matices y significados*. Andrés Ros.

5. Lazzaro, Claudia. "La base y la forma: podios escultóricos en Scarpa". *Journal of Design History*, Vol. 14, No. 2 (2007).

6. Fernández-Galiano, Luis. "El suelo como soporte simbólico". *Arquitectura Viva*, nº192, 2020.

Este mismo gesto aparece en la Bienal de Venecia, donde las esculturas ubicadas en el jardín reposan sobre pequeñas plataformas cuidadosamente diseñadas⁵. El suelo, nuevamente, actúa como soporte visual y simbólico, como superficie que delimita y otorga presencia⁶.

De forma especialmente significativa, esta lógica se traslada al plano litúrgico en la Tumba Brion, donde el altar de la capilla se encuentra elevado respecto al resto del espacio mediante una plataforma sobria y precisa⁷. Este podio no responde a una necesidad constructiva, sino a una jerarquización simbólica: el altar se distingue como núcleo sacro dentro del conjunto, remarcado por la geometría del pavimento⁸. El visitante debe ascender, aunque sea mínimamente, para situarse ante él. El suelo se convierte así en umbral litúrgico, en marco silencioso que anuncia la presencia de lo sagrado⁹. La plataforma eleva el altar, pero también lo separa del mundo cotidiano, generando una dimensión espiritual desde la materia y el plano¹⁰.

7. Del Corral del Campo, Francisco José. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Universidad de Granada, 2007.

8. Pérez Oyarzun, Fernando. "La elevación simbólica: el altar como arquitectura". *ARQ*, nº65, 2015.

9. Tafuri, Manfredo. *Venecia y el Renacimiento*. Editorial Nerea, 1989.

10. Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Gustavo Gili, 1975.



Fig. 64. Detalle de la escalera interior. Libro: Carlo Scarpa. *Electa*. 1906-1978.

CONCLUSIONES

Este Trabajo de Fin de Grado ha sido un viaje en profundidad por los silencios materiales y las resonancias poéticas que construyen la arquitectura de Carlo Scarpa. Lejos de aproximarnos a su obra desde la mirada convencional de la composición formal o la historiografía de estilos, hemos optado por un enfoque centrado en tres elementos esenciales —el agua, las plataformas y los huecos geométricos— que, a modo de claves sensibles, permiten descifrar la complejidad de su lenguaje arquitectónico.

El análisis de estos elementos, presentes en múltiples obras del arquitecto veneciano, ha revelado cómo Scarpa no diseñaba formas, sino experiencias. Cada plataforma no es solo una cota constructiva, sino una puesta en escena del recorrido; cada hueco geométrico, una ventana hacia la luz o hacia el silencio. Pero es el agua —materia prima, memoria y símbolo— la que quizás mejor condensa el pensamiento de Scarpa, funcionando no solo como material físico, sino como idea fundacional de su arquitectura: fluir, reflejar, envolver, transformar.

Desde la Fundación Querini Stampalia hasta la tumba Brion, pasando por la Gipsoteca Canoviana o Castelvechchio, hemos observado cómo estos elementos actúan como fragmentos con vida propia, pero también como integrantes de una sintaxis arquitectónica única. En Scarpa no hay detalle menor, porque todo fragmento está cargado de intención, tiempo y significado.

Los huecos, por su parte, revelan otra dimensión esencial de su pensamiento. Huecos que no solo perforan muros, sino que proponen relaciones: entre luces y sombras, entre dentro y fuera, entre el espectador y la materia. La geometría de estos vacíos no responde a la simple lógica funcional, sino a una lógica poética. A través de ellos, Scarpa talla la luz, filtra la mirada y establece ritmos espaciales precisos que modulan el habitar. Son aberturas que contienen gesto, medida y metáfora.

Las plataformas y pavimentos, finalmente, son la topografía invisible de sus proyectos. No se limitan a elevar o conectar; construyen el andar, definen la escena, marcan la coreografía de los cuerpos en el espacio. La arquitectura de Scarpa se piensa también desde abajo, desde el suelo, como una sucesión de episodios que se descubren al caminar. La manipulación sutil de cotas, materiales y texturas en sus plataformas demuestran su dominio absoluto como herramienta proyectual y narrativa.

Este trabajo, más allá de clasificar o etiquetar, ha buscado leer entre líneas el pensamiento proyectual de Carlo Scarpa. Nos ha interesado comprender cómo sus decisiones nacen de una escucha atenta al lugar, a la materia y a la historia, y cómo su arquitectura se manifiesta como una forma de sabiduría implícita. El método adoptado, basado en el análisis de elementos, ha sido una forma de recorrer su obra desde dentro, como quien sigue el hilo invisible de un relato silencioso, hecho de materia, tiempo y emoción.

Podemos concluir que la arquitectura de Carlo Scarpa, lejos de ser una obra cerrada o de autor, es un campo abierto a múltiples lecturas. Es arquitectura que se experimenta con el cuerpo, con la piel y con el oído. Una arquitectura que no busca imponerse, sino revelarse lentamente, como el agua que corre entre piedras. Por ello, su legado no se limita a sus construcciones, sino que vive de la manera en que nos enseña a mirar, a escuchar, a proyectar desde la materia y desde el alma.

En un tiempo donde la velocidad y la estandarización dominan el proyecto arquitectónico, redescubrir a Scarpa a través de estos elementos es también una llamada a la pausa, a la medida exacta, a la belleza construida desde la emoción. Su obra, como este trabajo intenta poner de relieve, no es tanto una respuesta como una pregunta abierta: ¿cómo puede la arquitectura, desde el fragmento, hablar del todo?



BIBLIOGRAFÍA

- Academia-Laboratorio. (sf).** Carlos Scarpa . <https://academia-lab.com/enciclopedia/carlos-scarpa/>
- Bachelard, G. (1988).** El agua y los sueños . Fondo de Cultura Económica.
- Braghieri, G. (1996).** Carlos Scarpa. Guía de obras . Electa.
- Cacciari, M. (2013).** Carlos Scarpa. La ética del fragmento . Gustavo Gilí.
- Carloscarpa.es. (sf).** Biografía de Carlo Scarpa . <http://www.carloscarpa.es/>
- Dal Co, F. (1997).** Carlo Scarpa: Las obras completas . La prensa Monacelli.
- Del Corral del Campo, FJ (2007).** Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Durand, J.-N.-L. (1802).** Précis des leçons d'architecture . Escuela Politécnica.
- Fernández-Galiano, L. (2008–2018).** Artículos varios en *Arquitectura Viva* (nº 122, 138, 150, 156, 158, 160, 169, 170, 174, 175, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192).
- Frampton, K. (2009).** Historia crítica de la arquitectura moderna . Gustavo Gilí.
- Koolhaas, R. (2014).** Elementos de la arquitectura . Bienal de Venecia / Taschen.
- Lázaro, C. (1991–2005).** Artículos varios en *Journal of Design History* (Vols. 4-13).
- Biografías de MCN. (sf).** Carlos Scarpa . <https://mcnbiografias.com/app-bio/do/scarpa-carlo>
- Moneo, R. (2004).** Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos . Actar.
- Norberg-Schulz, C. (1975).** Existencia, espacio y arquitectura . Gustavo Gilí.

Pérez, D. (2020–2021). Artículos varios en Estudios del Hábitat .

Pérez Oyarzun, F. (1996–2015). Artículos varios en ARQ (nº 35, 41–65).

Semper, G. (2005). Los cuatro elementos de la arquitectura . Akal.

Tafuri, M. (1989). Venecia y el Renacimiento . Nerea.

