



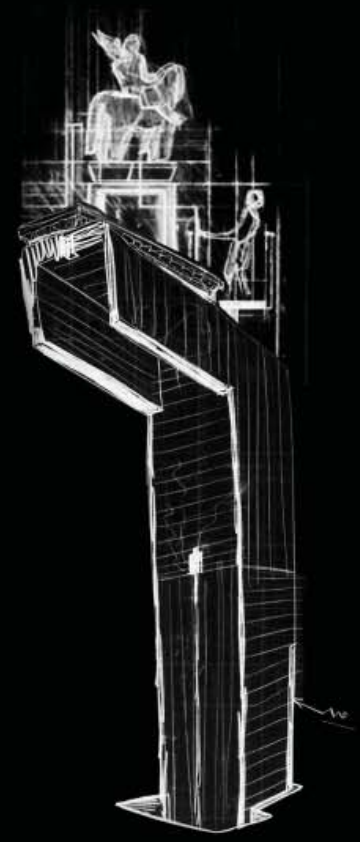
Josue Nathan

CAPITULO 5

El ambiente educa críticamente, el crítico descubre la verdad

Museo de Castelvecchio

Carlo Scarpa



Preámbulo

El resultado del uso en Castelvecchio es Auténtico, es real auténtico, es presente y es un pasado reinterpretado. El edificio es el resultado de lograr un nuevo significado basado en las ficciones tanto de las formas del pasado como de la historia del edificio antiguo, es decir su uso. Por lo que la portación formal de Scarpa es una ficción, su interpretación del pasado se traduce en nuevas formas construidas más su uso real como museo que es una ficción producto de su interpretación histórica del lugar. Sin copiar nada, abstrae formas y usos devolviéndolos en un proyecto nuevo donde el visitante se apropia del nuevo lugar/tiempo tan real como ficticio. Resultado: veracidad y autenticidad del edificio que como museo cumple su función y logra entablar un diálogo a través de las ficciones con lo sujetos de otras épocas a partir de los usos y las formas tanto reales (materializadas) como ficticias (lo que representan). La experiencia no se imagina sino se vive y experimenta con su cuerpo, su conocimiento y apreciación estética, mediante la promenade propuesta por Scarpa.

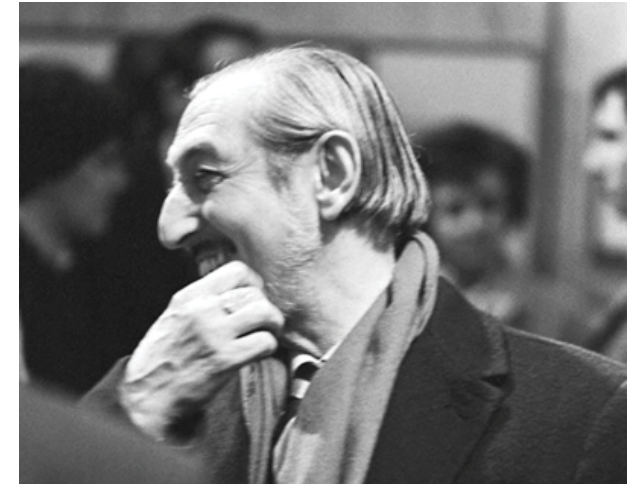
Scarpa entiende el significado de la forma, la consigue, la interpreta y la redefine, entiende la función antigua y a partir de esta propone los movimientos actuales, entonces logra que el usuario se comunique a través de la forma nueva con el uso antiguo, y a través del uso actual con la forma antigua. El cruce entre ficción e historia genera la experiencia fenomenológica, dando lugar a multiplicidad de diálogos

Scarpa visualizó la potencialidad del edificio y ello le facilitó quitar y poner elementos sin limitarse a la restauración tradicional. Esta relación es potencial, y descubrir cómo se da esa potencialidad es lo que pretendo explicar en este capítulo apoyado en el ciclo hermenéutico de Ricoeur.

Es difícil ubicar la obra de Castelvecchio como un proceso lineal en las fases de prefiguración, configuración y refiguración, debido a que es un proyecto realizado a partir de proyectos de diferentes zonas en diferentes épocas. Sin embargo me apegaré a dicho esquema puesto que esta intervención fue compleja y cada una de sus 6 fases de intervención tuvo su propia prefiguración, configuración y refiguración.

Abordaré el proyecto en su totalidad centrándome respecto a la fase prefigurativa en la formación y referencias del autor previas al inicio de esta intervención. En la fase configurativa explicaré las diferentes intervenciones en el proyecto y obra, y su interacción simultánea gracias a la cual se logró un resultado óptimo. Finalmente en la fase de refiguración se abordará el uso de los múltiples espacios, y una interpretación de las ideas de Scarpa en las intervenciones realizadas en el trascurso del desarrollo del proyecto.

El museo posee una historia larga, una gran escala y varias intervenciones por lo que en este capítulo me enfocaré principalmente en la Galería de las esculturas y el espacio Cangrande, espacios que ofrece un interés espacial y temporal precisamente por su tratamiento innovador, de abstracción y síntesis. Estos están presentes en la memoria que identifican al museo y porque son los que ofrecen un diálogo interesante con el edificio preexistente.



1



2

Portada, Collage del espacio Cangrande (Collage y fotografías por el autor). Imagen a la derecha, bocetos del pedestal y de la escultura de Cangrande de Carlo Scarpa, tratados y montados por el autor.

1 Carlo Scarpa, Venecia 1906 - Japón 1978, (Imagen de Archivo).

2 Museo de Castelvecchio (1957-64, 1967-70, 1974), Verona, Italia. (Dibujo por el autor).

**FRAGMENTOS DE UN ARTISTA,
ARTESANO y ARQUITECTO**
Prefiguración



3

Primeras referencias

Carlo Alberto Scarpa nació en Venecia su relación con el agua fue perenne, la trabaja como un elemento más de arquitectura y es una constante en su obra, con sus composiciones geométricas logra encuentros estéticos en los que el líquido encuentra su forma.

Fue además un estudioso del arte, de los materiales, del espacio y de la historia, se relacionó con artistas, arquitectos y académicos con quienes compartía y debatía diversos temas de interés cultural en su biblioteca.

Se diplomó en diseño arquitectónico en la Academia de Bellas Artes y se desempeñó como docente en la IUAV¹ transmitiendo sus conocimientos hasta el año 1977.

Su dedicación, práctica y estudio hicieron que su obra contenga vastas referencias artísticas, arquitectónicas e históricas que caracterizaron sus proyectos desde joven.

Antes de abordar la serie de intervenciones en Castelveccchio ya era conocido y tenía experiencia adquirida en sus obras de restauración y montaje de exposiciones.

Se aisló por 20 años de la arquitectura pero no del arte. Durante su autoexilio en Murano colabora con los Maestros vidrieros Cappellin & C. de 1927 a 1930 y en Venini de 1933 a 1947 donde creó diversas piezas experimentando con diversos motivos, pinta dibujos con temas de Braque a quién admiraba-más que a Picasso- y Léger, también temas abstractos donde resume la tradición oriental y veneto bizan-



4



5



8



6



7



9

Carlo Scarpa, piezas de Venini (1932-47). 4 Vidrio de velardi; 5 Botella ovoide ligeramente iridiscente (tmagazine.blogs.nytimes.com).

Carlo Scarpa, piezas de Murano. 6 Jarrón de cristal de Murano (1936); 7 Jarrón de vidrio de la serie "Batutti" (1940-45) (catawiki.es).

8 *Botella y pescados*, óleo sobre tela, 1908 (Georges Braque).

9 *Las chimeneas en los tejados*, 1911 (Fernand Léger).

¹ Carlo Scarpa "Biografía" [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/>> [Consulta: 16 de marzo de 2019].

tina.² Marino Barovier comenta sobre Scarpa que “Era una persona curiosa, pasaba noches enteras en los hornos. En cualquier cosa que hiciera debía entender la materia hasta llegar a la composición química”.³

De 1928 a 1930 tuvo un periodo muy breve como pintor, de acuerdo a su hermano Gigi Scarpa hizo algunos trabajos menores que tienen una riqueza de cualidades formales y muestran una poética particular.⁴ En su pintura *Desnudo en un Interior* refleja la fluidez del espacio a través de la escalera y las ventanas. En su obra *Paisaje Veneciano* utilizó el color para dar sustancia a la estructura arquitectónica, dándole un aire irreal pero renovándolo poéticamente..

También estudió a Gustav Klimt y tuvo influencia de Piet Mondrian, comprendió la poética De Stijl e igualmente hizo el diseño de una silla, también realizó la Banca Católica de Tarvisio donde se aprecia la influencia del neoplasticismo de Rietveld, tales son muestra de su capacidad de síntesis retomando contenidos actuales y antiguos, representándolos de una forma más personal, en esta etapa se convierte en artesano, Es una época temprana y alejada casi por completo de la práctica de la arquitectura pero no del arte de vanguardia, la abstracción y sobre todo temas de la tradición.

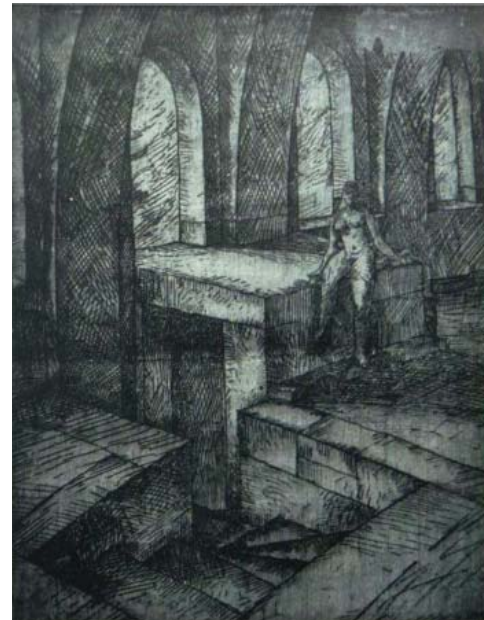
En este periodo de exilio, su intelecto se nutre del estudio de las obras, esbozos y planos de Garnier, Aalto y Frank Lloyd Wright a quien llegó a admirar y a conocer en 1951.⁵ De Wright asimiló el concepto

2 Marcianò, Ada Francesca, *op. cit.*, p. 26.

3 Descendiente de familia de vidrieros de Murado desde 1400 y curador en varias exposiciones de Scarpa. Baovier, Marino, en Fernandez Mileina “Bienvenidos a la orgía de colores de Carlo Scarpa”, [en línea], en El País, 2012, disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/09/21/actualidad/1348249067_125698.html> [consulta: 10 de abril de 2019].

4 Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works*, 1985, p. 150.

5 Scarpa “He admirado siempre a Mies y a Aalto, pero para mí la obra de Wright ha sido un <flechazo>... En algunas de mis casas de los primeros



10



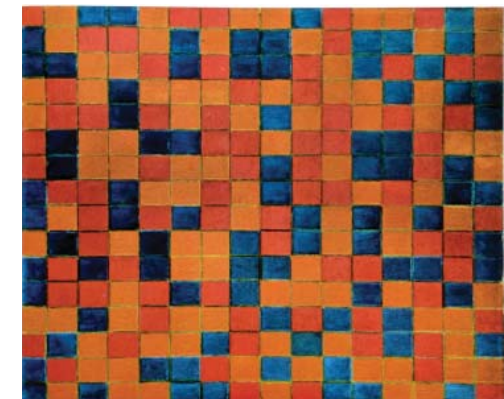
11

10 *Desnudo en interior*, 1922-23 (Carlo Scarpa).

11 *Paisaje Veneciano*, 1929 (Carlo Scarpa).



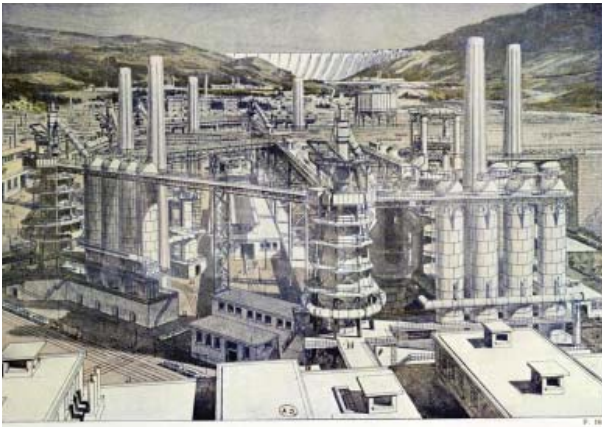
12



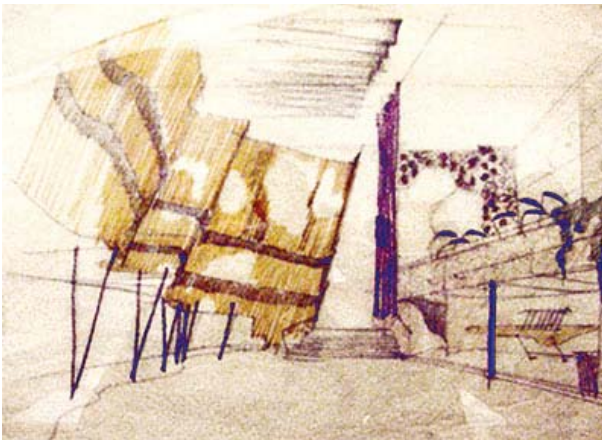
13

12 *Hope II*, 1907-8 (Gustav Klimt).

13 *Tablero de ajedrez con colores oscuros*, 1919 (Piet Mondrian).



14



15



16

14 La poderosa Fondería -diseño de la Ciudad Industrial-, 1917 (Tony Garnier).

15 Pabellón de Finlandia en Nueva York, 1939 (Alvar Aalto).

16 Estudios para la Villa Mairea, 1937 (Alvar Aalto).



17



18

17 Memorial Masieri, 1954 (Frank Lloyd Wright).

18 Casa para el Sr. y Sra. Smith, 1954 (Frank Lloyd Wright).

de lo orgánico que estudia la naturaleza de los materiales, de los instrumentos y de los procedimientos a disposición para edificar el Proyecto. Scarpa era el mejor intérprete italiano de la obra y pensamiento de Wright, esto le ayudó para entender y seguir las pautas naturales de los materiales, buscando la integración de los diferentes elementos de la arquitectura. Viajó a Norteamérica para estudiar directamente las obras de Wright y montar diversas exposiciones.⁶ Aunque en menor medida también estudió a Mies de quien probablemente asimiló el uso del acero y el cristal.

Su primer viaje a Japón fue en el año 1969, sin embargo de acuerdo a Arabella Massonv, infiere que su interés nació mucho antes, debido a la gran cantidad de referencias que había en su biblioteca. Es de suponerse —nos dice— que si estudió mucho a Wright (quien tuvo gran influencia de la cultura y arquitectura japonesa) haya encontrado a través de él una aproximación a Japón. Además le gustaban las obras orientalistas del poeta, ensayista y músico Ezra Pound, así como el Museo de Arte Oriental de Venecia (1929). En su segundo viaje (1978) sufrió un accidente en Sendai que le costó la vida.

Para Arabella la influencia japonesa en la obra de Scarpa se puede reconocer en el manejo del espacio y el tiempo, en los intervalos entre la luz y la sombra, en la superposición y continuidad de tonos cromáticos, en las decisiones para las exposiciones de las esculturas de Alberto Viani y Canova en Passagno, para la Olivetti showroom en Venecia, y en el pabellón de Venezuela para la Bienal de Venecia.⁷

años creo haber rozado el límite de la adulación” Marciánò, Ada Francesca, *op. cit.*, p. 39.

⁶ Son notorias las de la sección de Poesía en el Pabellón Italiano de la Exposición Universal de Montreal (1967) y la Exposición de dibujos de Erich Mendelsohn en Berkeley y San Francisco en 1969. Carlo Scarpa “Biografía” *Idem*.

⁷ Masson, Arabella. *Viajes de arquitectos occidentales a Japón: “La prin-*

Scarpa y su relación arquitectónica con el dibujo

El mismo dibujo se convierte en una guía tanto para el usuario como para el arquitecto, éste es un camino para llegar a la hermenéutica pues se basa en la posibilidad de que el autor y el receptor están en el dibujo, es decir el dibujo comunica al autor y receptor a partir de la experiencia que crea en el usuario.

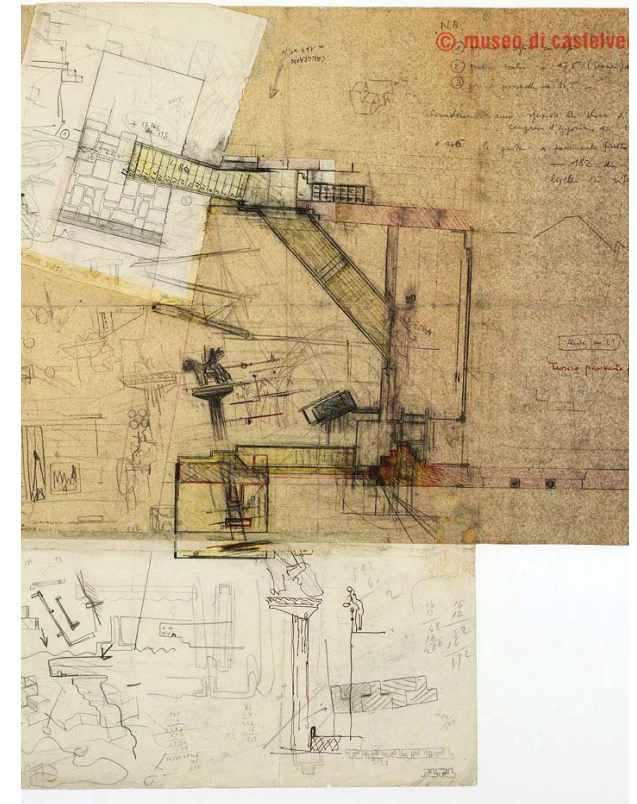
Carolina Dayer. *The conjured drawings of Carlo Scarpa*⁸

Es interesante saber que atendía sus obras de arquitectura desde el dibujo, él mismo decía: “dibujo porque quiero percibir”,⁹ o también: “Solo puedo ver las cosas si las dibujo”.¹⁰

Entre sus primeras obras de arquitectura realizó una en los años 1936/37 que es considerada su primer encargo importante el cual fue una Reestructuración del Instituto Universitario de Economía (Ca’Foscari) –actualmente no existe-, “Capta el antiguo lenguaje del organismo alterado por los daños causados en los siglos XVIII y XIX, recuperando sus auténticos valores”.¹¹ También realizó la adecuación de la Galería de Arte Moderno Il Cavallino en 1942 (demolida años más tarde) la cual sigue una línea de intervención-aunque en menor medida- como la de Ca’Foscari.

Para el Castelvechio se han recuperado casi 900 dibujos, y se cree que realizó muchos otros que se perdieron. Era ambidiestro y dibujaba por igual con la mano derecha que con la izquierda, incluso con ambas al mismo tiempo,¹² elaboraba posibles soluciones sobre otros dibujos-del estado actual del edificio- y hasta sus márgenes llenaba con bocetos, croquis y apuntes. A partir de ahí los materiales y el espacio entablan una conexión en la etapa prefigurativa de la arquitectura. Los dibujos no están fechados pero Alba Di Lieto propuso basarse en los informes semanales del sitio en obra que proporcionan una fecha aproximada de su elaboración. Richard Murphy aclara que la falta de dibujos correspondientes a determinadas intervenciones en Castelvechio no significa que las intervenciones en la obra hayan sido pensadas con poco esfuerzo, simplemente no está el registro gráfico.¹³ Agrega también que en los inicios de la obra también dibujaba sobre fotografías, por ejemplo, en las salas de la galería en la planta baja hizo los nuevos diseños de los marcos de hierro o madera con láminas de vidrio marcando sus ritmos variables en sentido vertical y horizontal sobre fotografías.

En el acto de dibujar una y otra vez las propuestas permaneció su figura de artesano “La habilidad se desarrolla



19



20

cesse est modeste”. Degree: PhD, Proyectos_Arquitectonicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid, p. 169.

⁸ Dayer, Carolina. *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation*. Degree: PhD, Architecture and Design Research, 2016, Virginia Tech.

⁹ Carlo Scarpa citado por Los, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln, Benedikt Taschen, 1994, en p. 10.

¹⁰ Carlo Scarpa citado por Marciànò, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 8.

¹¹ Marciànò, Ada Francesca, *Carlo Scarpa 3^{ra} ed.*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, p. 23.

¹² Murphy, Richard, *Carlo Scarpa and Castelvechio revisited*, Edingurgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 27.

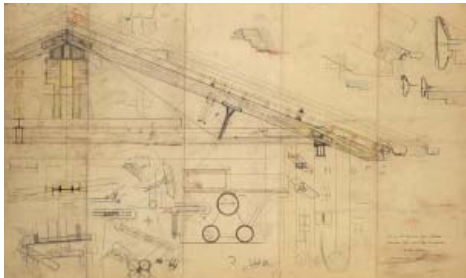
¹³ *Idem*.

19 Lámina con diversos estudios de diferentes elementos del espacio Cangrande, su composición con diferentes láminas y el contenido de muchas ideas sintetizan su insistencia por lograr soluciones integradas. Su realización probablemente fue en 1963 (Carlo Scarpa).

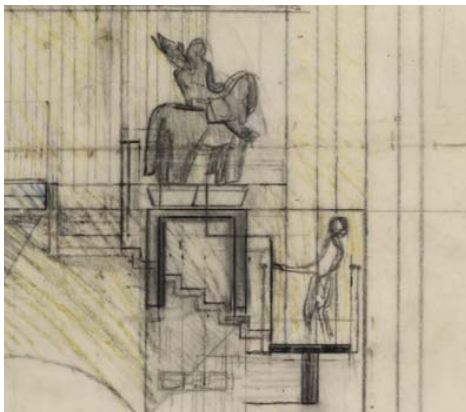
20 *Scarpa confabulation* (Marco Frascari).



21



22



23

21 Boceto de Scarpa sobre la fotografía, 1961-63 (archivo Carlo Scarpa).

22 Estudios de Scarpa sobre impresión de Rudella, aprox. 1963 (archivo Carlo Scarpa).

23 Detalle de plano para la escultura Cangrande, aprox. 1963, 24 Bocetos a Lápiz y colores de Carlo Scarpa (archivo Carlo Scarpa).

con el proceso del trabajo; el trabajo se relaciona con la libertad para experimentar”¹⁴ en este proceso pone en práctica la capacidad crítica de su imaginación confrontada con el análisis de la realidad histórica, ambas cosas se manifiestan en el dibujo. La intensidad del detalle en sus obras está reflejada en el meticuloso trabajo de sus dibujos a lápiz, dialoga con ellos y como si de un palimpsesto se tratara, va sobreponiendo ideas hasta lograr las adecuadas. Los hermanos Anfondillo que tenían a su cargo el taller de carpintería comentaron en el documental “Murray Grigor’s Channel 4” que a Scarpa no le faltaban ideas, su problema era elegir una solución de entre muchas que tenía en la cabeza.¹⁵

Sus dibujos eran prácticamente las soluciones, realizaba el ensamblaje de piezas en perspectiva, compaginando materiales y colores, ejercía en el dibujo la etapa constructiva, y sobre la construcción evaluaba simultáneamente los dibujos a la par de nuevas ideas.

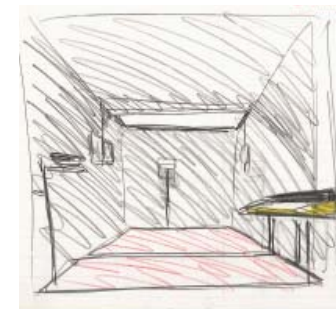
La complejidad le exigía usar este método dialéctico porque su arquitectura está basada en el hacer, el resultado le da la razón pues sus ideas en dibujos son obra y la obra son sus ideas (dibujos). Muchas láminas atribuidas a Scarpa son en coautoría con Angelo Rudella su principal colaborador quien hacía los planos técnicos sobre los que Scarpa continuaba las propuestas.

En sus dibujos la escala humana se caracteriza por dirigir la cabeza hacia el motivo que desea destacar, no se trata sólo de figuras para el estudio funcional y el cuidado de las proporciones, también muestran atención en las perspectivas del visitante.

Murphy describe 4 tipos de representaciones en los dibujos de Scarpa, 1 La idea reflejada en el boceto de perspectiva, 2 El dibujo en dos dimensiones con planos y secciones uno encima del otro, 3 Dibujos en secuencias sobre impresiones ya preparadas que muestran la progresión de sus ideas; y 4 Planos de construcción mejor detallados, sus detalles generalmente están realizados a escala 1: 1.¹⁶



24



14 Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 41.

15 Murphy, Richard, *op. cit.*, p. 27.

16 *Idem*.

Experiencias arquitectónicas previas

El museo de Castelvecchio no surge solamente de la interacción entre el proyecto, el edificio y sus influencias artísticas, sino que Scarpa elaboró un repertorio de obras y proyectos previos que evidencian su capacidad para manejar el espacio, los materiales, las formas y la calidad en los detalles. Exposiciones previas, ubicación de esculturas, museos, rehabilitación de edificios antiguos y otras intervenciones como puentes, anexos, o ampliaciones, le dieron la experiencia para abordar el que posiblemente es el más complejo de sus proyectos. Como referencias considero las siguientes:

·En 1948 con motivo de la Exposición de <Paul Klee> para la XXIV Bienal de Venecia Scarpa prepara 7 salas en el Pabellón central para exponer las obras de Carrá, Chirico, Morande, pero la principal fue la destinada a las obras de Paul Klee, de acuerdo a Ada Francesca “El conocimiento de la sintaxis neoplástica le proporciona una expresión espacial intensa y pertinente, tratada en extensiones cromáticas; estructuras y paneles constituyen un fluido y sensible comentario visual a las obras expuestas. En una radical y nueva fusión de la técnica y el estilo del «presentar»”.¹⁷ Cinco años más tarde hace la adecuación para la exposición «Antonello da Messina y el siglo XV siciliano», en Mesina, Scarpa descifra el código del artista para que su obra sea mejor entendida como lo dijo Roberto Longhi: “Es la primera vez que entiendo y comprendo el espacio de Antonello”.¹⁸

·Entre los años 1945-59 hace la instalación de las Salas en las Galerías de la Academia, en Venecia las instala procurando la “recuperación integral de autenticidad, restitución al presente y al futuro de las obras antiguas por soportes modernos, secuencias moduladas por un orden rítmico que cambia de registro adecuándose a los episodios individuales, empáticamente. Los objetos «crean» el espacio, el espacio enfoca y exalta a los objetos, correlacionados por puntos de contacto o diferenciados por fragmentos improvisados. Un proceso de proyección como forma de conocimiento, creación de un campo de imágenes”.¹⁹

·En el año 1953/54 realiza la restauración y adecuación de la Galería Nacional en el Palacio Abatellis en Palermo, la situación de este proyecto es parecida a la del Castellvecchio pues el edificio original fue obra de Matteo Carnelivari (1488/1495) y también fue afectado por los bombardeos de 1943, en este proyecto Scarpa se encuentra con la complejidad de interpretar la historia así como unir épocas, es una obra en la que el equilibrio entre el edificio y las obras expuestas ofrecen una experiencia que acerca al visitante a una mejor comprensión y apreciación de las obras donde la atmósfera de cada espacio cambia en función a la obra expuesta. Este ritmo de espacios donde la iluminación y los materiales van cambiando nos muestra su habilidad como un arquitecto que sabe articular fragmentos para ofrecer una narración a partir de pequeños relatos.

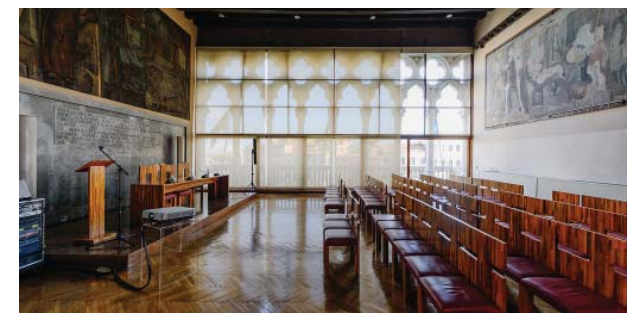
·En el año 1954/1956 regresa a Ca’Foscari para hacer la reestructuración del Aula Magna transformándola en una sala para lecciones, para ello Scarpa devela su principal interés “Me interesaba investigar la relación entre



25



26



27

¹⁷ Marciandò, Ada Francesca, *Carlo Scarpa 3^{ra} ed.*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, p. 34.

¹⁸ “Giuseppe Mazzariol recuerda que, visitando la exposición del siglo XV siciliano y encontrando en ella el Descendimiento, del Museo Correr, colocado en el suelo y por lo tanto sometido a una visión d escorzo de arriba abajo, Roberto Longhi se paró y dijo: <Es la primera vez que entiendo y comprendo el espacio de Antonello>” *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

25 Gallerie dell'Accademia, Venecia 1945 (Carlo Scarpa).

26 Palacio Abatellis, Palermo 1953-54 (Carlo Scarpa).

27 Ca'Foscari, Aula Magna, Venecia 1954-56 (Carlo Scarpa).



28



29

28 Olivetti showroom, Venecia 1957-58 (Carlo Scarpa).

29 Gipsoteca Canoviana, Possagno 1956-57 (Carlo Scarpa).

el muro circundante con sus aberturas y la estructuración del espacio. Por eso las pilastras están yuxtapuestas a las ventanas y por su posición y geometría forman una entidad separada; y el material diferente señala la intromisión diferenciándola del edificio monumental. Incluso la columna está anclada al suelo con una plancha metálica”.²⁰

·Sin embargo en la Tienda Olivetti en Venecia de 1957 a 1958 vemos cómo en un sólo espacio Scarpa logra articular los espacios orgánicamente (influencia de Wright) uniendo al exterior con el interior. En ese pequeño espacio se halla un estanque de mármol negro donde se refleja la escultura dorada de Viani, la escalera de losas que cuelgan y se proyectan hacia delante, también hay una combinación de materiales como madera, estuco, mármoles y texturas. La iluminación lograda por la filtración de la luz exterior a través de las rejillas de madera, nos aproximan al juego de vistas, espacios, materiales y formas que el autor tiene como criterio compositivo. Su capacidad de armonizar múltiples elementos en arquitectura queda manifestada tanto en edificios que requieren una restauración como en los nuevos completamente. Estos criterios los dejó ver en el pabellón de Venezuela de la XXVII Bienal de Venecia en 1954/59 por la que recibió buenas críticas.

·Para 1956/57 se encarga de la ampliación de la Colección de Yesos de Canova en Possagno donde reorganiza la serie de estatuas, el color dominante es el blanco y la luz que entra por la parte superior forma parte de la composición. Mazzariol comenta al respecto que el visitante “se da cuenta de que vive con aquellas criaturas en la luz vertical”.²¹

·La disposición de las esculturas en Castelvechio fue un trabajo en el cual Scarpa demostraba su experiencia para que el visitante pudiera dialogar con las esculturas (sujetos representados) y con los sujetos de otras épocas (los autores de esas esculturas y su sociedad para quien fueron realizadas).

Estas son sólo algunas de sus propias obras que son referencias al museo de Castelvechio, sin embargo su obra previa es mucho más amplia.²² Scarpa al igual que otros arquitectos, se ha formado en diversos ámbitos artísticos, la manipulación de materiales le permite explorar sus potencialidades. Intelectualmente sus conocimientos sobre historia y arte le facilitan ir más allá de lo común, mediante nuevas propuestas arquitectónicas y formas novedosas de materializar otras realidades.

²⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² Negozio Sfriso, Venecia (1932); Aula Magna di Cà Foscari, Venecia (1935-37); Casa Pelizzari, Venecia (1942); Tomba Capovilla, Cimitero de san Michele in Isola, Venecia (1943-44); Casa Bellotto, Venecia (1944-1946); Gallerie dell'Accademia, Venecia (1945-59); Banca Cattolica del Veneto, Tarvisio (UD) (1947-1949); Villa Bortolotto, Cervignano del Friuli (UD) (1950-1952); Tomba Veritti, Udine (1951); Billeteria, Biennale, Giardini, Venecia (1952); Giardino delle Sculture, Padiglione Italia, Biennale, Giardini, Venecia (1952); Casa Romanelli Udine (1952-1955); Galleria Regionale Della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo (1953-54); Museo Correr, Venecia (1953, 1957-60); Galleria e Gabinetto Stampe degli Uffizi, Firenze (1953-56, 1955-60); Padiglione del Venezuela, Biennale, Giardini, Venecia (1954-56); Basamento para la escultura “La Partigiana” di Leoncillo, Venecia (1955); Fondazione Canova – Museo Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso (1955-57); Aula Manlio Capitolino, Tribunale Ordinario di Venecia, Venecia (1955-57); Casa Veritti, Udine (1955-61); Chiesa di San Giovanni Battista Fiorenzuola (1955-1966); Showroom Olivetti, Venecia (1957-58). Carlo Scarpa, “Selección de Obras” [en línea], en *Carlo Scarpa*, disponible en < <http://www.carloscarpa.es/Obras.html> > [consulta 9 de marzo de 2019].

Las memorias de Scarpa y Castelvecchio

Castelvecchio antes de convertirse en el museo que conocemos era el resultado de una suma de capas superpuestas a lo largo de la historia. Es un museo montado a partir de pequeñas intervenciones en un edificio qué desde sus inicios –en el siglo XII- ha estado prácticamente en uso continuo y en consecuencia cuenta con una carga histórica que lo hizo objeto de constantes demoliciones y restauraciones,²³ logrando llegar al siglo XX en un estado utilizable.

La idea de hacer un museo se tuvo años antes cuando en “1924 se le concede al profesor Antonio la liberación del monumento de las estructuras militares”.²⁴ Para el año 1944 fueron bombardeados el puente Scaligero y la estructura de Castelvecchio. En 1950 Pietro Gazzola realiza su reconstrucción.

Los periodos de restauración inician en 1957-58 con un primer llamado a la renovación de las salas para la instalación museográfica “Da Altichiero a Pisanello” ocurrida en julio de 1958, al principio Scarpa sólo eliminó las adiciones arbitrarias del 1924 al 26 por considerarlas inapropiadas como restauración.

Lejos de los criterios de restauración de Viollet-le-Duc o de la recreación de William Burges quien proyectó un pabellón sobre las ruinas del Castillo Rojo en Normandía recreando románticamente un lugar medieval.²⁵ El tratamiento que da Scarpa a Castelvecchio es el de “Emplear los restos del pasado como estímulo del interés estético actual”.²⁶ Fue importante para él identificar los fallos en las estructuras de mampostería para corregirlos con materiales originales, utilizando principalmente, madera, hierro y cemento.

Aunque es un edificio muy contextualizado Scarpa no se limita, ya había realizado trabajos con criterios similares en edificios previos a Castelvecchio, tuvo pues el conocimiento y la experiencia necesarios para el cuidado del detalle, el tratamiento del agua, el cemento, la madera, la luz, la piedra, el hierro y la plasticidad formal.



30



31

²³ S XII se construye muro communal al borde del río Adige. S XVI (1354) Construcción del castillo de San Martino en Aquard. S XV (1404) Se convierte en arsenal la estructura del castillo y a fin de siglo se convierte en la academia militar de la Serenissima. Siglo XIX En la época napoleónica lo transforman en el edificio (demolición de la torre, reducción del foso. Etc.). 1882 La gran inundación causa que se reforme las fachadas de la galería en 1890. 1866-1942 lo restauran en varias ocasiones alteran su autenticidad (las tropas austriacas y después las italianas). Stubrich, Fabiana. “Scarpa en Castelvecchio” en *Khôra, Arquitectura e interpretación dialógica*, no 8, Barcelona, ed. UPC, 2001, pp. 26, 27.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Castell Coch (Castillo Rojo) “Su intención no era otra que hacer una recreación romántica de un lugar medieval” UNWIN, Simon. *Análisis de la Arquitectura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 49.

²⁶ *Idem*.

30 Bombardeos en Castelvecchio 1944 (imagen de archivo).

31 Vista desde la entrada a la Sala Boggian (© museo di castelvecchio).

32 Diagrama neuroprefigurativo Castelvecchio (Imagen por el autor).

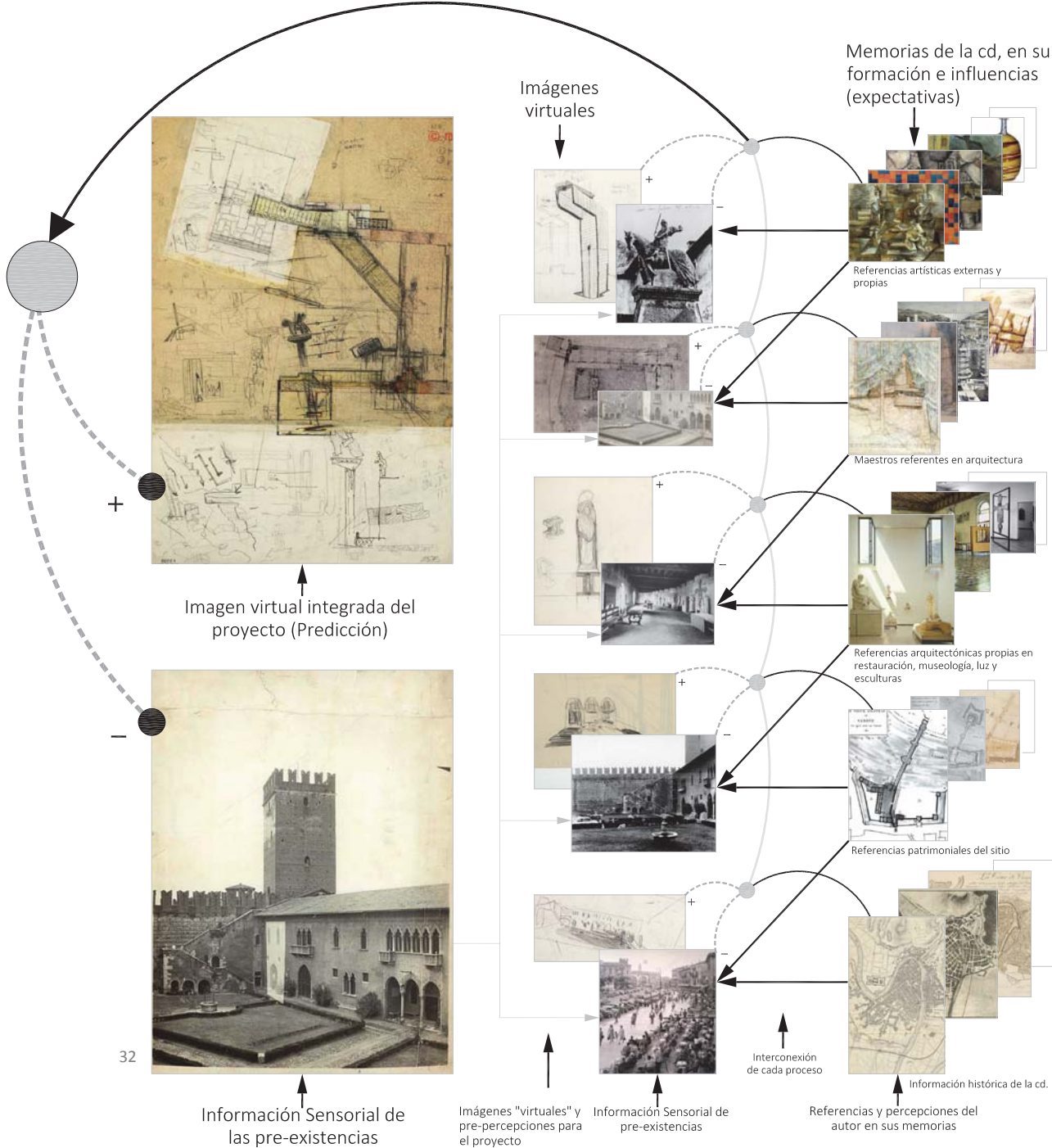
Diagrama neuroprefigurativo Castelvecchio

Retomando una vez más el esquema basado en el planteamiento de Friston y representándolo en cada etapa del ciclo hermenéutico de Ricoeur, vemos en la lámina el sistema de referencias que tenía Carlo Scarpa para resolver situaciones que se presentasen en la etapa prefigurativa, convirtiéndose en una interacción de sus referencias..

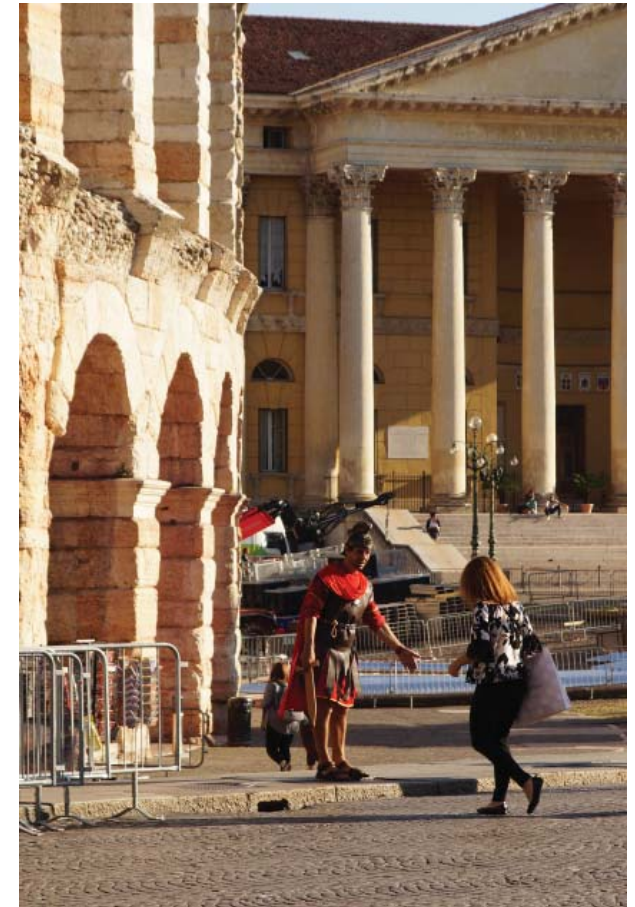
Sus estudios históricos contrastados, su afinidad artística y todas las referencias acumuladas le llevaron a proponer soluciones muy interesantes. Frente al edificio (aún sin intervenir) Scarpa virtualiza su imagen generando otra imagen que representa la solución que contempla la historia, el arte, la ciudad, la técnica, la forma. Es interactivo y lo puede hacer porque tiene la experiencia y los conocimientos como imágenes profundas.

Cada proceso es individual pero en un proyecto arquitectónico se convierte en un proceso de procesos que se dan al mismo tiempo porque las referencias están en sus memorias creando nuevas combinaciones virtualizadas entre la imagen real y la imagen virtual (imagen real pero cargada de múltiples referencias).

Los conocimientos en que se apoya Scarpa seguramente son más, pero las referencias aquí mostradas ayudan a entender la primera fase de abstracción, en la que por cada imagen sensorial hay otra que surge de una abstracción (representada por sus bocetos), este mecanismo neuronal Scarpa lo exterioriza en la cantidad de bocetos que realizó para cada solución, la búsqueda de su imagen virtual la comparaba con la anterior virtual y con la imagen real.



**EN CASTELVECCHIO TODO ERA
UN ESPEJISMO**
Configuración



33

El Proyecto y el Pasado, la construcción de una memoria

Restaurar no significa tan sólo reparar los viejos edificios; consiste en darles otro elemento de vida, de manera que puedan vivir hoy y mañana.

Carlo Scarpa²⁷

Aunque habla sobre restaurar porque en parte lo hizo, su intervención es propiamente un proyecto dentro de otro, además de ser una crítica a los criterios tradicionales de restauración. Castelvecchio adquirió una imagen gótica derivada de la restauración previa del museo por Forlati en 1923, Scarpa decidió entonces demoler las partes que consideraba falsas, pero también quitó anexos de otras épocas moviéndose esta intervención entre la historia, la crítica y el arte.

Scarpa reconoce el conocimiento de los valores arquitectónicos e históricos en los vestigios que tiene ante él, por ello retira las adiciones arbitrarias dando paso a estratos de más valor por medio de cortes que permiten su observación, así como ventanas abiertas en el suelo.²⁸ No hay de casualidad en lo que hace, plantea y replantea soluciones para dar con la que mejor refleje lo que quiere transmitir.

Scarpa tiene como estrategia el uso de los fragmentos, y con ellos dialoga sean formales como históricos, introduce los fragmentos contrastando materiales nuevos y antiguos, por ejemplo, emplea la piedra de Prun tan utilizada actualmente en la ciudad como lo fuera en la época de los romanos y la combina con hormigón.

La intervención de Scarpa

La intervención de Scarpa tuvo lugar en épocas que abarcan un periodo de casi 20 años, por ello no hay un proyecto totalizador sino más bien muchos pequeños proyectos que constituyen todo el conjunto centrándose en los puntos que él considera fundamentales. En esa etapa elabora un itinerario más concienzudo para que el visitante pueda apreciar no solo las piezas sino el conjunto.

Conforme avanzaban los trabajos incluyeron más intervenciones como la del patio de la galería, además los descubrimientos del antiguo castillo del Trecento hicieron que los trabajos requirieran más tiempo y mayores dimensiones. Para 1962 Scarpa continúa con el proyecto y en 1964 se inaugura la biblioteca y los servicios anexos al museo por Lina Arianna Jenna, siguieron así hasta 1974. Licisco Magagnato considera que Scarpa fue el primero en abordar la coexistencia entre lo nuevo y lo antiguo haciéndolo de manera instintiva y lúdica al mismo tiempo, fue una época de muchos problemas en cuanto al desarrollo y defensa de las zonas históricas en Italia.²⁹

27 Scarpa citado por Marciànò, Ada Francesca, *op. cit.*, p. 14.

28 Cfr. "Carlo Scarpa e Castelvecchio", [en línea] en *Museo di Castelvecchio*, disponible en: <https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44455&tt=museo> [consulta: 12 de agosto de 2015].

29 Magagnato, Licisco, "The Castelvecchio Museum" en Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works*, 1985, p. 159.



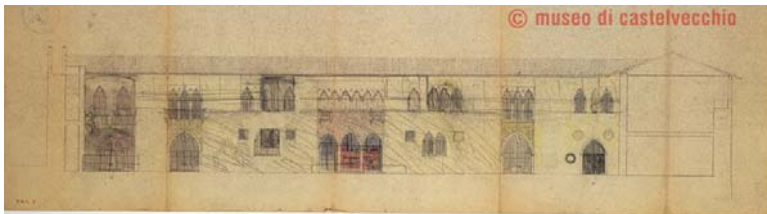
34



35

34 Angelo Rudella y el equipo de construcción, prob. 1964 (Imagen de archivo).

35 Magagnato y Carlo Scarpa Licisco bajo el retablo de Bevilacqua, Castelvecchio (archivo Licisco Magagnato).



36



37



38



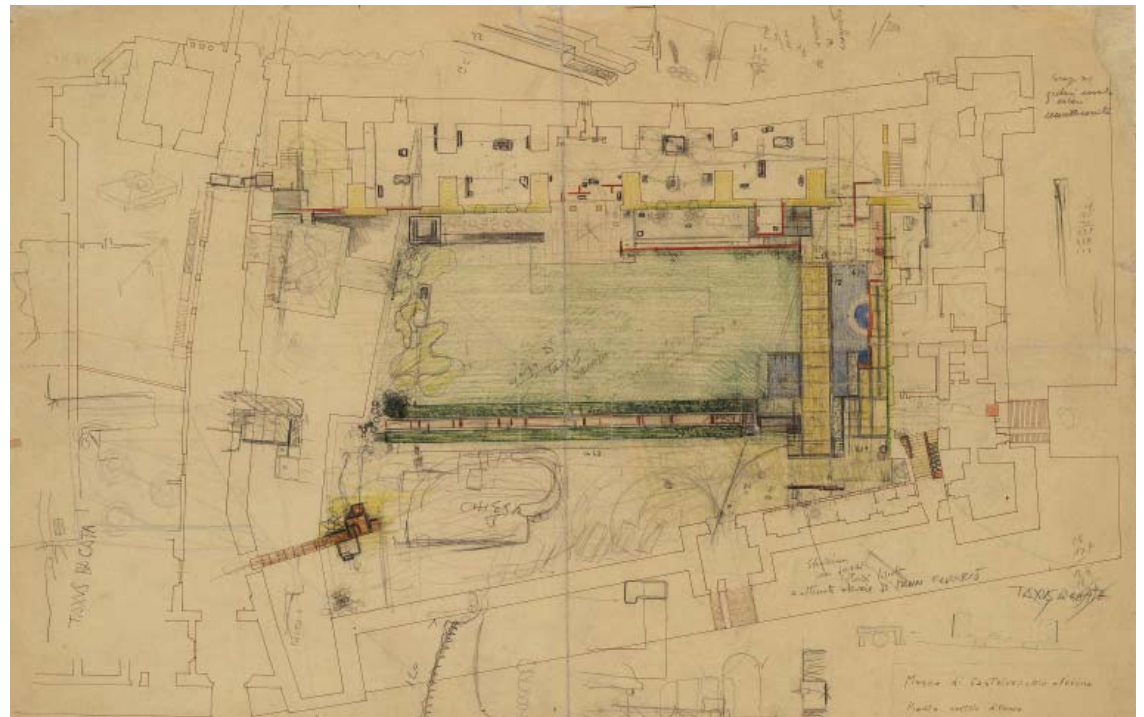
39



40

36-38 Estudios para la nueva fachada (archivo Carlo Scarpa).

39, 40 Antes y después de la intervención de derribos realizados en la fachada del Ala Napoleónica (archivo Carlo Scarpa).

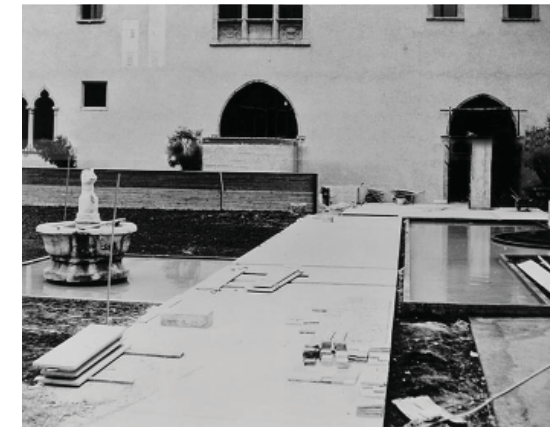


41



42

41 Diseño del jardín por Carlo Scarpa -sobre impresión de Rudella-, es todo un sistema de relaciones externo e interno. Se puede apreciar las líneas de los flujos de los recorridos, así como líneas de dirección de las esculturas, probable 1963 (archivo Carlo Scarpa).



43

42 Trabajos de remoción de tierras, 1964 (archivo C. Scarpa).
43 Camino a la entrada, con pavimento de Prun modulados lisos y rugosos, con las fuentes, en 1er plano están las baldosas para recubrir el Sacellum, 1964 (archivo Carlo Scarpa).

La crítica scarpiana

No podemos decir: “Yo hago lo moderno... pongo acero y cristales” la madera puede ser mejor, o una cosa modesta podría ser más adecuada. ¿Cómo pueden afirmarse ciertas cosas si uno no está educado? ¿Educado, como dice Foscolo, “a las historias”, es decir, a un vasto conocimiento?.

Carlo Scarpa, *Mille cipressi*³⁰

La restauración previa a Scarpa realizada por el arquitecto Forlati y el director del Museo Avena en 1923 le dio la imagen de un Palazzo medieval a la fortificación -en forma de L- realizada por los franceses. A esto se refirió Scarpa cuando en la conferencia de Madrid (1978) dijo “en Castelvecchio todo era un espejismo”, le molestaba lo falso y por ello decidió quitar elementos que eran engañosos.

Sobre su intervención en la fachada decía: “Decidí añadir algunos elementos verticales para interrumpir la simetría, el gótico lo exigía; y el gótico, sobre todo el veneciano, no es simétrico”. La revistió de un enlucido gris de acabado rústico y color natural, pero dejó algunos rectángulos verticales mostrando la capa anterior. Rompe la simetría de esa forma y también transmite el mensaje de que esa capa externa (la suya y la de Forlati) no es original. Otra forma en que rompió esa falsa simetría consistió en colocar el acceso al museo por el extremo derecho de acuerdo al criterio del gótico veneciano.

Decidió conservar las inserciones previas como son las ventanas monóforas y políforas, también los balcones de finales del siglo XV pertenecientes a los palacios del Isolo demolidos entre 1882 y 1890. Al interior de cada sala opuesta a dichas ventanas y puertas, y como símbolo de su desacuerdo con Forlati realiza su propio diseño con bastidores de hierro, madera y vidrio, siguiendo una rigurosa geometría cuya composición posiblemente fue inspirada en las pinturas de Mondrian, a quien admiraba.

Las afectaciones importantes se observan en la fachada en cuyo extremo izquierdo se hizo una demolición para colocar la estatua de Cangrande, y a la derecha se realizó un volumen del Sacellum (capilla) que pareciera emerger desde el interior sin tocar el arco ojival que lo enmarca, y sirve de referencia en el acceso al museo.

En el extremo de la Galería de las esculturas se ubica el espacio Cangrande, antes de la restauración era una sala más del ala Napoleónica, Scarpa la elimina y también a la escalera napoleónica.

El patio también lo reconfiguró, se hicieron trabajos de desmantelamiento del anterior jardín a la par de hallazgos arqueológicos como la cabeza ovina que se colocó nuevamente en el mismo patio, se observa también el muro de acceso y salida del museo y la construcción del Sacellum.



44



45

44 Vista hacia el acceso/salida del museo, en primer plano está la cabeza ovina encontrada en las excavaciones (Foto por el autor).

45 Detalle, líneas verticales que muestran parte de la fachada original napoleónica (Foto por el autor).

³⁰ Scarpa, Carlo, “Mille cipressi” Transcripción de la conferencia en *Madrid en 1978*, [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>> [Consulta: 12 de marzo de 2019].



46

46 Vista hacia la esquina noroeste de la fachada, previo a la demolición de la escalera del siglo XIX y de la última sala del ala napoleónica, Retoque de Carlo Scarpa señalando la zona a demoler, 1961 (archivo Carlo Scarpa).

47 Preparación de andamios para la demolición.

48- Demolición de la escalera y última sala de la galería en planta alta con un sombreado de Scarpa.

49 Trabajos de demolición de la escalera.

50 Trabajos de liberación de cubierta de la última sala.

51 Vista desde el interior de la planta alta de la última sala durante los trabajos de derribo).

52- Trabajos de demolición de la escalera con retoque a lápiz de Scarpa para el estudio de la estatua de Cangrande.

53 Excavaciones arqueológicas después de la demolición de la escalera recuperando la antigua muralla.

54 Trabajos de liberación de la puerta del Morbio.

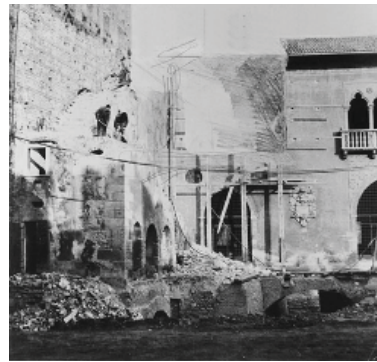
55 Área marcada por Scarpa para la demolición de una sección en el muro que da al río.

56 Estado actual (Foto por el autor).

Los trabajos comprenden desde aprox. de 1960 a 1964, todas las imágenes son del archivo de Carlo Scarpa



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56

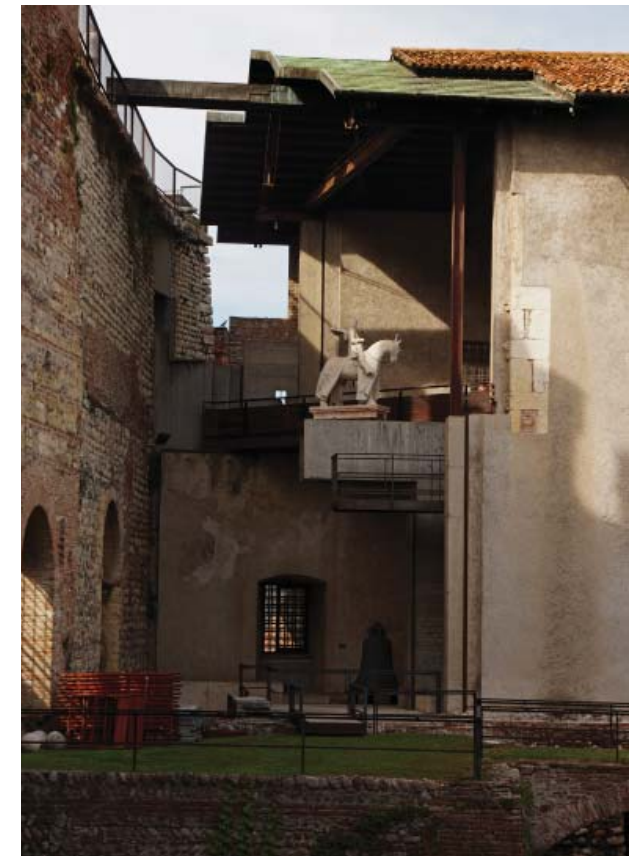
Haciendo un lugar para Cangrande

Vemos en la fotografía [46], un retoque de la mano de Carlo Scarpa en el último tramo de la Galería, indicando la intención de demoler para abrir un espacio en la esquina noroeste de la fachada, el espacio Cangrande, llamado así por la escultura ecuestre dedicada a Canfrancesco de la Scala. Se aprecia también el gran patio que data de los años 20 de Antonio Avena, se distingue al fondo la escalera del siglo XIX la cual estaba apoyada en la muralla medieval que conducía al patio y a la torre del Mastio pero finalmente fue demolida.

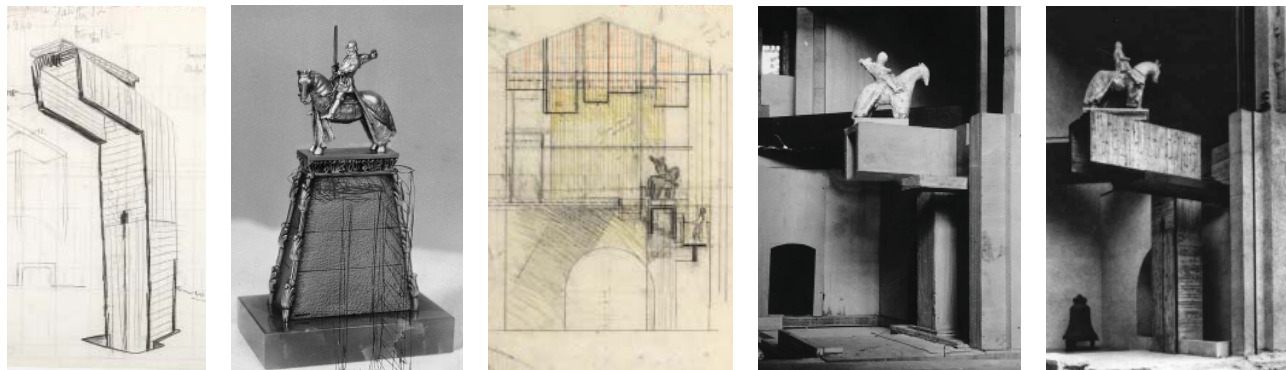
De acuerdo a los criterios de restauración tradicionales la demolición atenta contra la memoria puesto que debe conservarse lo que ya está, sobre todo si su estado estructural actual es funcional. Es importante señalar que en determinados casos la preservación es mejor cuando se realizan demoliciones necesarias que cuando se deja todo tal como está. No es cosa fácil, quitar sin poner algo, o quitar poniendo algo que no dice nada resulta peor.

Scarpa tomó la decisión de demoler una sección que corresponde a la última sala de la galería con su techumbre incluida, la escalera que estaba adosada a la muralla, para generar un espacio que no queda vacío, sino que conserva referencias de historia, arquitectura, arte y cultura.

Fue largo el proceso de estudio para el acomodo de la escultura de Cangrande así como la configuración del espacio final. La riqueza formal en este espacio se logró por la contraposición de ángulos rectos en los nuevos elementos de hormigón y piedra a las formas existentes (muros y los accesos en arco de medio punto de piedras y ladrillos). El pavimento es regular, de piedra tradicional (de Prun) pero con tratamiento neoplástico pues están



57

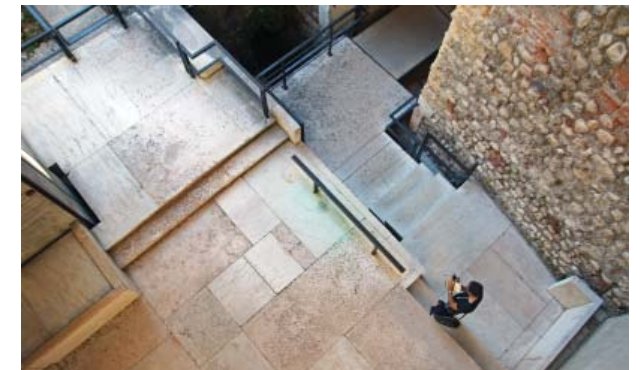


59

60

59 Estudios de Scarpa en boceto, fotografía, plano y maqueta para el diseño del pedestal de la estatua Cangrande (archivo Carlo Scarpa).

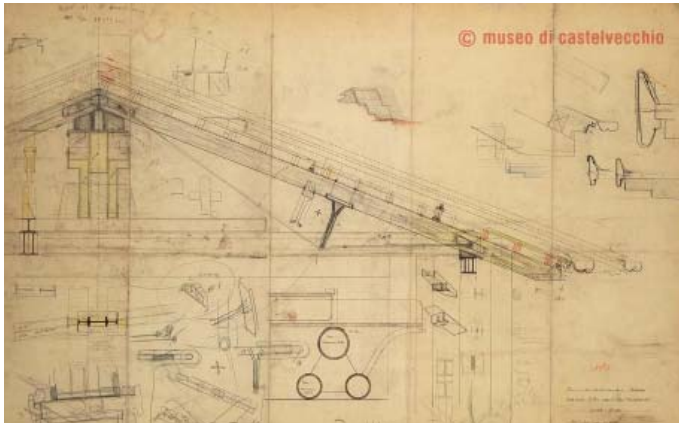
60 Fotografía del espacio Cangrande (Imagen de archivo).



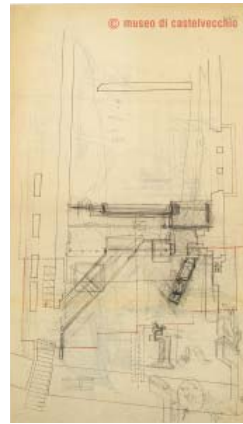
58

57 Vista hacia el espacio Cangrande desde el patio (Foto por el autor).

58 Superficie de transición en el esp Cangrande (Foto por el autor).



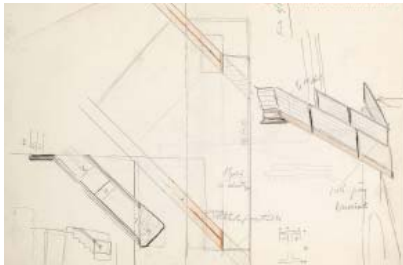
61



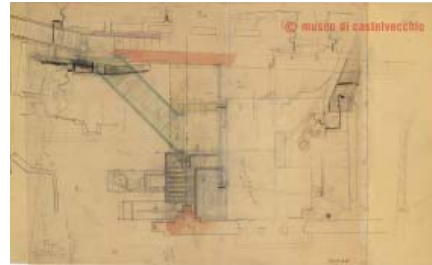
62



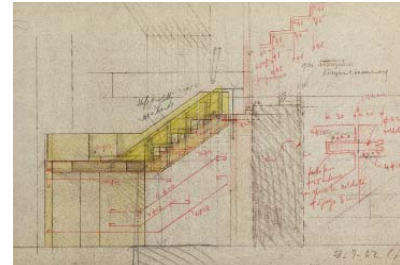
65



63



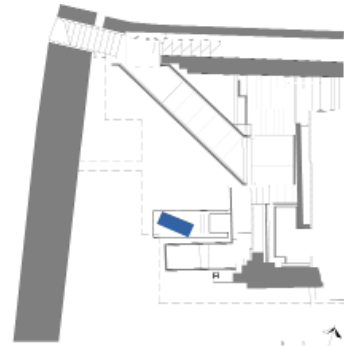
64



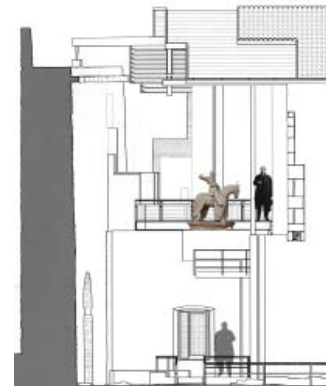
66



67



68



69



70

61 Sección estructural de la cubierta con bocetos de Scarpa (archivo Carlo Scarpa).

62-64 Estudios de Scarpa para la colocación del puente diagonal; 65 Estudio de soporte para la campana de la Torre del Gardello en Piazza delle Erbe de 1370 encima de un soporte de hierro de tres patas; 66 Escaleras para el balcón (archivo Carlo Scarpa).

67 Planta baja del espacio de tránsito; 68 Planta primera con el puente diagonal y la escultura de Cangrande (dibujos por el autor); 69 Sección con vista al espacio Cangrande, (Montaje por el autor)

70 Colocación de la estatua Cangrande (archivo Carlo Scarpa).

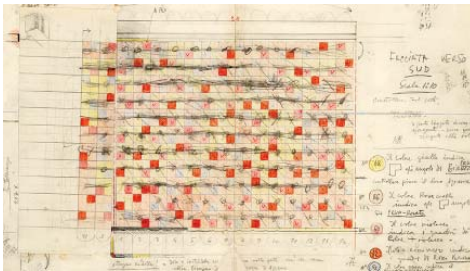
dispuestas en láminas que alternan sus tonalidades en el mismo nivel, esta superficie tiene un carácter topográfico pues también queda fragmentada por sus desniveles a través de unos pocos escalones repartidos que va descendiendo de la salida de la galería a la puerta de la torre del Mastio.

Con esta demolición que separa a las salas de la galería napoleónica (siglo XIX) de la antigua muralla (siglo XII) se delimitaron diferentes épocas, y considerando en ese entonces su futuro uso, dicha separación aunque independiza cada época las une oportunamente como museo.

El Sacellum

En el segundo arco, al lado del acceso, se encuentra un volumen que sobresale de la fachada que no interfiere con las pilastras ni con el arco, está recubierto de mosaico en piedra de Prun en colores rojo, rosa y blanco. Cada pieza tiene un cuarto de textura lisa y el resto rugosa.

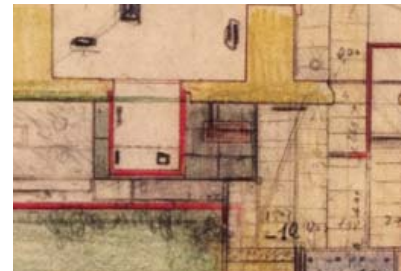
El diseño fue cuidadosamente pensado, sin embargo este patrón ya lo había empleado en el Palacio Querini Stampalia, también influyeron en él los patrones de Piet Mondrian. Por la primera sala se accede a su interior donde se resguardan los tesoros lombardos, su enlucido fue realizado con cal color verde botella liso y el piso es de ladrillo con marcos de hierro. Se trata de un espacio interior dentro de otro espacio interior, que al igual que la primera sala, albergan el mayor número de piezas expuestas.



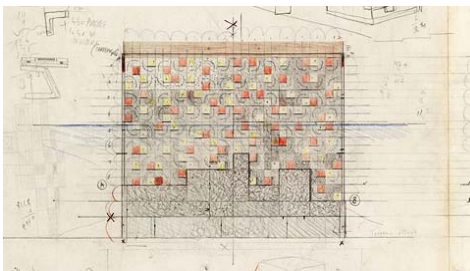
74



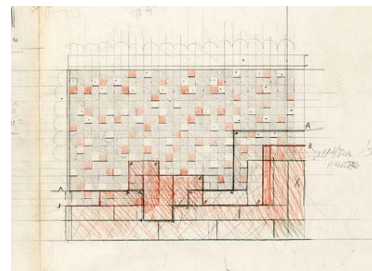
75



78



76



77



79



72



73

74 Diseño de Scarpa, cara norte del Sacellum (archivo Carlo Scarpa).

75 Vista lateral del Sacellum (Foto por el autor).

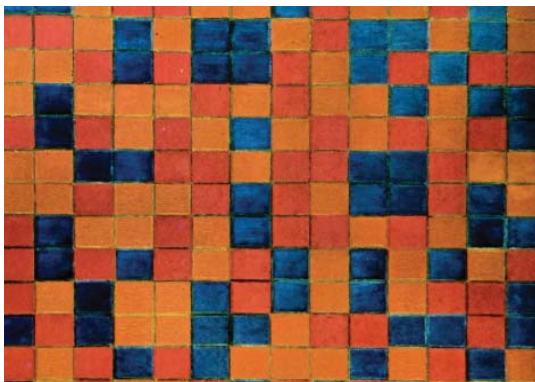
76-77 Estudios de Scarpa para distribución de los mosaicos (a. C. Spa).

78 Sacellum, fragmento de la planta general (archivo Carlo Scarpa).

79 Sacellum, fragmento de la planta general (Richard Murphy).

71 Vista desde la muralla del Sacellum (Foto por el autor).

72, 73 Perspectiva y detalle con arco, Sacellum y fachada (Foto por el autor).



80



81

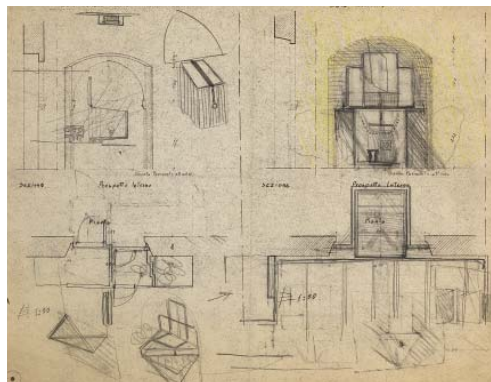


82

80 Detalle de *Tablero de ajedrez con colores oscuros*, 1919 (Mondrian).

81 Mosaicos del Palacio Querini Stampalia de Scarpa (Img. de archivo).

82 Mosaicos del Sacellum de Scarpa (Foto por el autor).



83



84



85

83 Estudios en alzados y perspectivas del Sacellum (archivo C. Scarpa).

84 Boceto de Scarpa del interior del Sacellum (archivo Carlo Scarpa).

85 Vista interior del Sacellum (Foto por el autor).

Galería de las esculturas

Prun antes y ahora

Las salas de exposición en esta zona forman un conjunto de espacios de dimensiones similares que una vez pasando la recepción dan comienzo al recorrido del museo. La articulación de estas salas y sus aperturas de dimensiones generosas hacen que la configuración de estos espacios sea lineal en su conjunto, pues desde el extremo que da inicio al recorrido se puede ver el extremo donde termina.

Los trabajos de demolición consistieron en la eliminación del piso de estilo veneciano, y el reemplazo de los techos de madera artesonados de la década de 1920 por una viga de hierro que sostiene el piso superior y está a una profundidad de 50cm en el muro.

Se observa que cada acceso abovedado desde el zócalo hasta el inicio del arco de medio punto fue revestido con losas monolíticas de textura rugosa de Prun-similar a las paredes fronterizas de las viejas fincas.³¹

Estas piedras se hallaron en el sitio durante la construcción y su textura es parecida a la de los arcos de la Arena de Verona. Esta rugosidad del acabado de las placas está en concordancia con el enlucido rústico de los muros que fue realizado con cal apagada, y cuya rugosidad depende del grano del agregado.



86



87



88



89



90

86 Vista desde la sala uno, 87 Detalle piedra y elucido (Fs. por el autor).

88 Instalación provisional de Scarpa, 1958 (archivo Carlo Scarpa).

89 Colocación de las piedras de Prun, 1961 (archivo Carlo Scarpa).

90 Vista desde la recepción, 1964, (archivo Carlo Scarpa, IRIFOTO).

³¹ Los, Sergio, *Carlo Scarpa. Essay Carlo Scarpa Architect*, Taschen, p. 81.

Pavimentos

El suelo es una de las superficies claves para definir la geometría de un espacio: [en Castelvecchio] fue necesario resolver el problema del ángulo diedro entre la pared, que es una superficie vertical luminoso, y el pavimento horizontal oscuro”.

Carlo Scarpa, 1978³²

Las formas regulares contrastan con el edificio original y con la restauración previa. Ninguna sala tiene ángulos a 90 grados en el muro que da al río Adigio, tampoco tienen una geometría regular y esos márgenes son absorbidos por el pavimento de cemento tallado negro y modulado por tiras de piedra Prun blanca. Los límites de la nueva superficie-elevada a unos 5 cm- están hechos con cantos de la misma piedra que es blanca, pulida y de textura fina. Ese enmarcamiento queda separado de los muros a unos 10cm aproximadamente pues varía según la irregularidad de las salas.

El muro norte que da al río Adigio se construyó adaptándose a la irregularidad del área por lo que al interior de cada sala queda una superficie triangular como excedentes de esa regularización de Scarpa. El área resultante de la separación entre el nuevo pavimento y los viejos muros queda a 5 cm debajo del nivel del piso terminado de las salas, Scarpa quiso individualizar cada sala conservando esas irregularidades, como si se tratara de una serie de plataformas, con ello definía mejor los cuadrados y modulaba el movimiento, dicha separación entre pavimento y muros comunica al visitante la diferencia entre lo nuevo y lo antiguo, para no confundirlo.



91

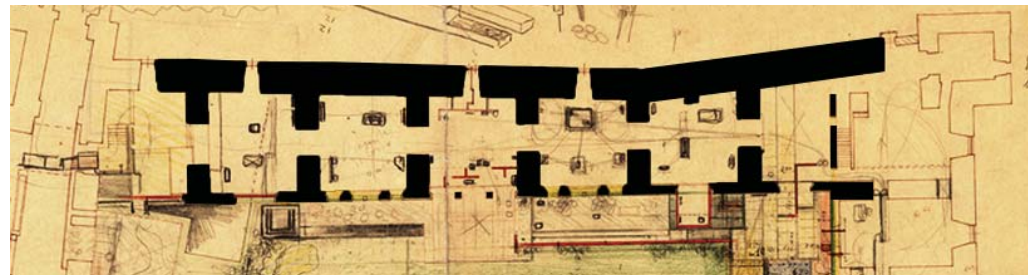


92

91 Vista desde la sala dos, San Juan Bautista, s XIV (Foto por el autor).

92 Detalle de pavimento (Foto por el autor).

93 Galería de las esculturas, Carlo Scarpa (Remarcado por el autor).



93

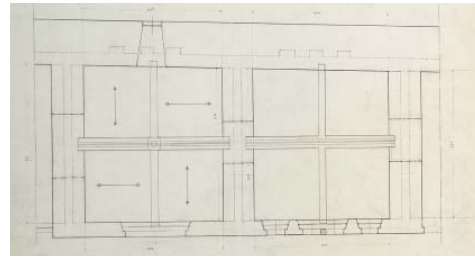
32 Carlo Scarpa, citado por Di Lieto, Alba, Verona en *Carlo Scarpa y Castelvecchio*. Guía de la visita, Milno, Silvana Editoriale, 2011, p. 16.



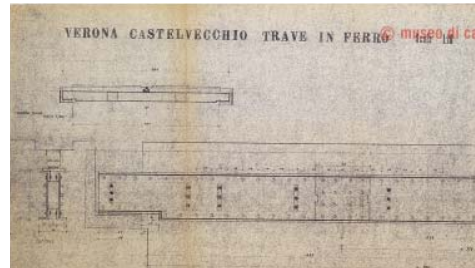
94



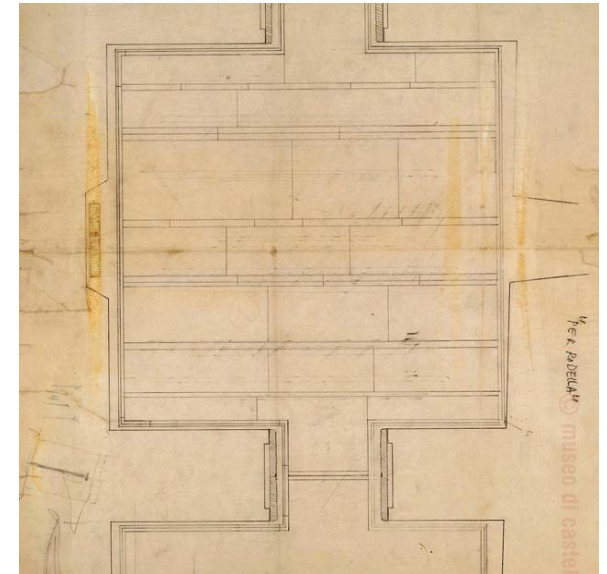
95



98



99



102



96



97



100



101



103

94 Vista desde la sala cinco; 95 Arena de Verona (Fotos por el autor).

96 Acera en la cd de Verona; 97 Pavimento en espacio Cangrande (Fotos por el autor).

98 Plano de Vigas y techo; 99 Plano de viga de acero (archivo Carlo Scarpa).

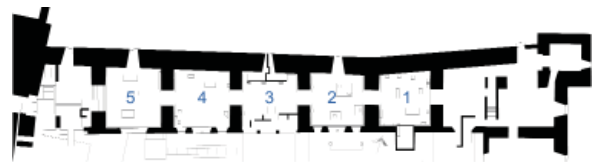
100 Vigas de hormigón y de acero; 101 Detalle de separación de pavimentos con muros (Fotos por el autor).

102 Plano de pavimento, distribución de piedra y cemento (a. C. Spa); 103 Detalle de separación de pavimento con muro (Foto por el autor).

Las Salas de exposición

Al interior de cada una de las salas Scarpa realiza su propia composición en oposición a las puertas y ventanas góticas externas, sus diseños tienen una marcada influencia de Mondrian, y los materiales que emplea son bastidores de hierro, madera y vidrio. Trabaja cada ventana individualmente en función a las piezas de cada sala, de este modo la luz otorga mayor definición a las piezas y más expresividad a las esculturas.

La luz es un elemento del que Scarpa saca provecho en sus obras, el uso de las ventanas en el caso de Castelvecchio obedecen a los efectos luminicos que



Entre las piezas que están en las salas tenemos:

Sala 1 En ella hay una inscripción sepulcral del s VI, el Sarcófago de 1179. En su interior se accede al Sacellum que tiene una iluminación a través de un domo que iluminan los tesoros lombardos.

Sala 2 En la segunda sala están las esculturas de Santa Catalina Santa Cecilia, y Santa Marta, están sobre un pedestal cuadrado, cuyo interior es de ladrillo, su acabado es con cal coloreada y pulida. Estas bases aparentan flotar del suelo.

Sala 3 Es la sala más iluminada, sus ventanas además permiten ver el exterior. Ahí están San Jorge del s XIV, Santa Libera s XIV. Del otro lado sobre el muro divisorio están 3 Vírgenes con niño del s XIV y una escena de la crucifixión del s XIV. Detrás de este muro están los servicios.

Sala 4 Encontramos el grupo escultórico de la "Crucifixión" del Maestro de Santa Anastasia, originales de la iglesia de San Giovanni y Lazzaro alla Tomba; "Madona" y San Giovanni" en un soporte de hierro compuestos por dos C, "Cristo" esta sobre un soporte que es asemeja a una cruz, es gris antracita en su lado visible y gris claro en la parte posterior.

Sala 5 Está la abertura donde se puede ver parte el foso del castillo de las excavaciones arqueológicas, está rodeada por madera de iroko y diferentes piezas metálicas. Al fondo la puerta de hierro abierta de 4 módulos deslizantes, a la derecha está la escultura de "San Pietro" de Bartolomé Giolfino siglo XV.

104, 105, 107, 108, 110, 111, 114-116, 119, 120 Interior de las salas de las galerías 1, 2, 3, 4, 5 (Fotos por el autor).

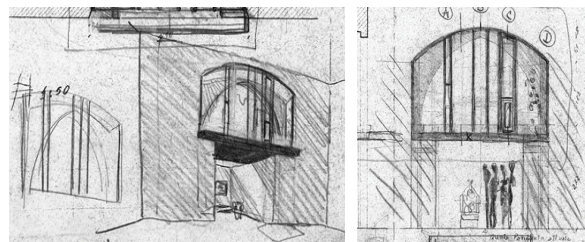
106, 109, 112, 113, 117, 118, 121, 122 Planos y bocetos de ventanas y soportes para las piezas por Carlo Scarpa y colaboradores (archivo Carlo Scarpa).



104



105



106

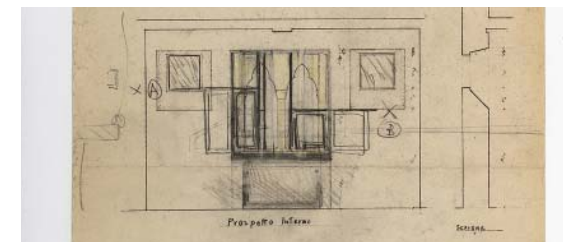
Sala 1



107



108



109

Sala 2



110



114



119



111

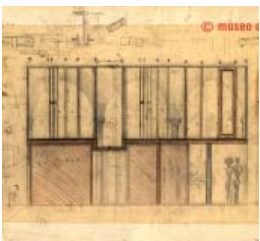


117

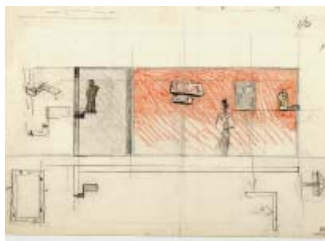
115



120

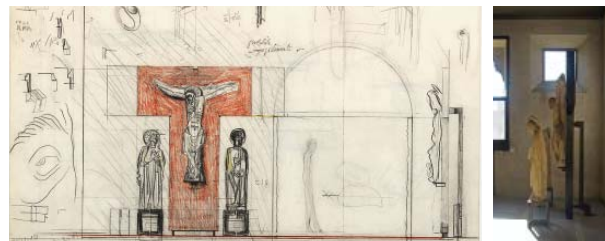


112



113

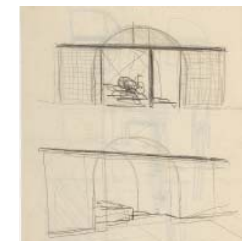
Sala 3



118

116

Sala 4



121



122

Sala 5



123

le interesan para dar mas expresion a las esculturas. Las variaciones realizadas por Scarpa, tanto por fuera como por dentro, cambian de dimensiones para regular la entrada de luz. El espacio en general y los puntos luz artificial permiten que ningún detalle pase inadvertido desde cualquier perspectiva.

La presencia del hormigón y el acero están presentes en todo el edificio, en el piso, en las puertas y en los soportes de las piezas de exposición, en tanto el vidrio lo está en las puertas y ventanas.

Formas nuevas se traslapan con materiales tradicionales, es decir, los materiales de siempre se muestran de una forma diferente a la utilizada usualmente, como ejemplos están los marcos de madera de los ventanales entre el hormigón y el cristal, y los marcos de acero de las obras de arte, así como la piedra de Prun blanca de las líneas que enmarcan el piso de hormigón.

Cada uno de esos materiales tiene su propia fuerza y en cada sala se aprecia la armoniosa combinación que equilibra el carácter de cada uno de ellos.

Scarpa supo abstraer los elementos y reconstruirlos en un nuevo orden. Aunque el proceso de abstracción implica la depuración, Scarpa no lo realiza así, más bien añade fragmentos nuevos a los ya existentes para integrar un conjunto. Confronta la retórica del fragmento antiguo con los fragmentos nuevos-que son antiguos también-.

Sintaxis del espacio y la memoria compartida

Desde la recepción inicia una conexión visual que termina después de la puerta de la quinta sala y es única en el conjunto, la imagen de arcos repetidos en perspectiva invita a iniciar el recorrido atravesando los espacios intermedios. Con el programa UCL Dephtmap se realizó un análisis de conectividad a toda la planta baja, el resultado confirma y señala en color rojo que el eje que va de extremo a extremo tiene una conectividad óptima así como la mejor accesibilidad y visualidad respecto a los demás espacios.

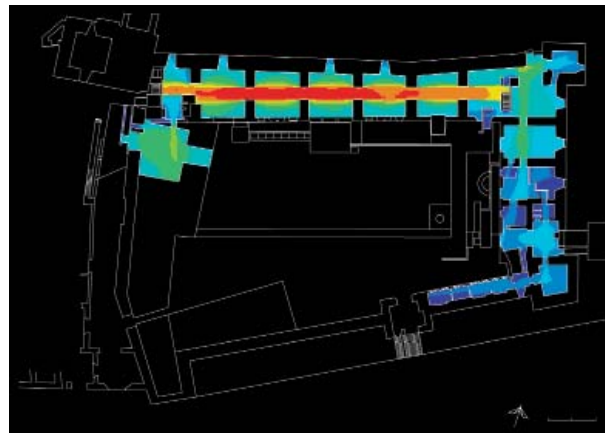
Se repitió el mismo análisis en la Galería de las esculturas y arrojó resultados derivados de la articulación que se presenta con otros espacios. El resultado otorga una jerarquía en esa misma zona. La configuración de todas las salas, las proporciones de esos pasajes, su repetición y conexión en línea recta, hacen que el resultado se confirme a una escala reducida e independiente del conjunto que es Castelvecchio.

En las cinco salas, Scarpa realizó modificaciones no estructurales para reconfigurar el espacio y lo que transmite, tomando decisiones de carácter formal, material, técnico y sobre todo artístico, una de ellas consistió en redistribuir concienzudamente las esculturas para modificar el eje lineal sin alterara la estructura original del edificio.

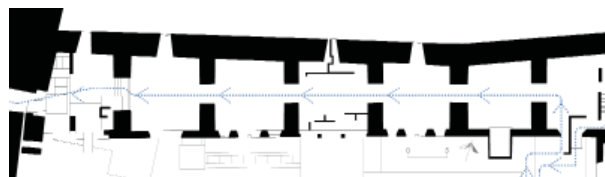
La preparación para el montaje de estas piezas fue muy meditada y duró muchos años de pruebas, hubiera sido fácil para Scarpa abrir o cerrar accesos, pero no se trataba de romper esa circulación, más bien quiso dialogar y aprovechó esa vista pero sin depender de ella para la experiencia del visitante. Todo armoniza, el enlucido rustico y libre de ador-



124



125



126

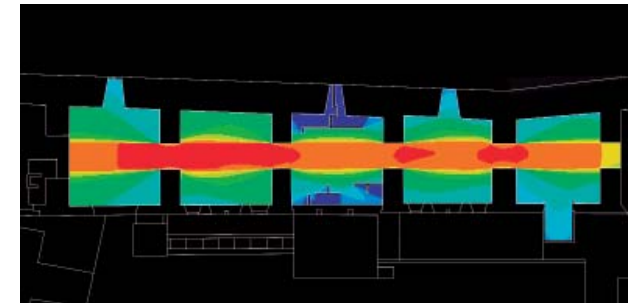
124 Instalación provisional de Scarpa, 1958 (archivo Carlo Scarpa).

125 Análisis de accesibilidad interior del conjunto (Imagen por el autor).

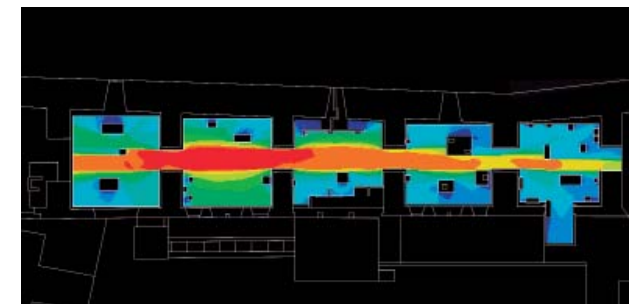
126 Galería de las esculturas y su unidireccionalidad del recorrido (Imagen por el autor).



127



128

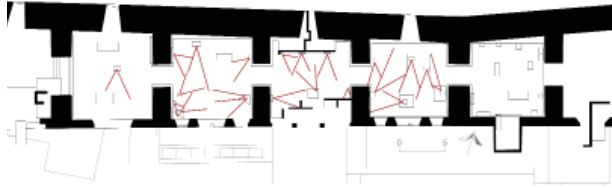


129

127 Vista a la sala dos, Santa Cecilia, San Juan Bautista y Santa Marta, s XIV (Foto por el autor).

128 Análisis de accesibilidad en la Galería de las esculturas sin considerar las intervenciones de Carlo Scarpa (Imagen por el autor).

129 Análisis de accesibilidad en la misma zona considerando la regeometrización de las salas y la disposición de las piezas y esculturas realizadas por Scarpa (Imagen por el autor)



130

nos favorece la apreciación de las esculturas, así mismo los efectos de la luz natural sobre los enlucidos y las esculturas reafirman su volumetría.

Una vez dibujadas las esculturas he realizado el mismo análisis para comparar los cambios de las posibilidades de acción. Se observa que el eje ha perdido jerarquía debido a la modificación de las relaciones espaciales, es normal que aún conserve la definición como puntos de acceso y de tránsito entre las mismas salas. Esto permite valorar cómo el espacio construido se puede reconfigurar con otros elementos que no tienen que ver con intervenciones de construcción.

Sin embargo la estrategia de ubicación de las esculturas rompe completamente la linealidad de ese eje pues se recolocaron como parte de una escena dirigiendo sus miradas a distintos sitios del espacio.

Horror vacui

Este proyecto es un ejemplo –al igual que toda su obra- del horror vacui, o miedo al vacío, no al vacío físico sino al vacío estético que desconecta al visitante del ritmo que él debe mantener en su recorrido.

Scarpa lo logra alternando lo nuevo con lo antiguo, luz y sombra, llenos y vacíos, etc., dualidades bien equilibradas, además cuida mucho el color, el brillo, los matices, texturas, proporciones, la naturaleza, el agua y sus reflejos, los desplazamientos pero sobre todo el tiempo. Todos estos elementos le dan dirección tanto a la mirada como al cuerpo para que este no se sienta desconectado de la obra manteniendo así la calidad de la experiencia estética.

La grandeza de lo pequeño

131-144 Los materiales que predominan son una serie de combinaciones de:

- Piedra de Prun.
- Pisos de cemento obscuro y pulido.
- Barandas y soportes de hierro.
- Techos de hormigón, y vigas de acero.
- Marcos de ventanas de hierro y madera.
- Escaleras de acero y hormigón.

... (Fotos por el autor).



134



138



141



131



135



139



142



132



136



139



143



133



137



140



144

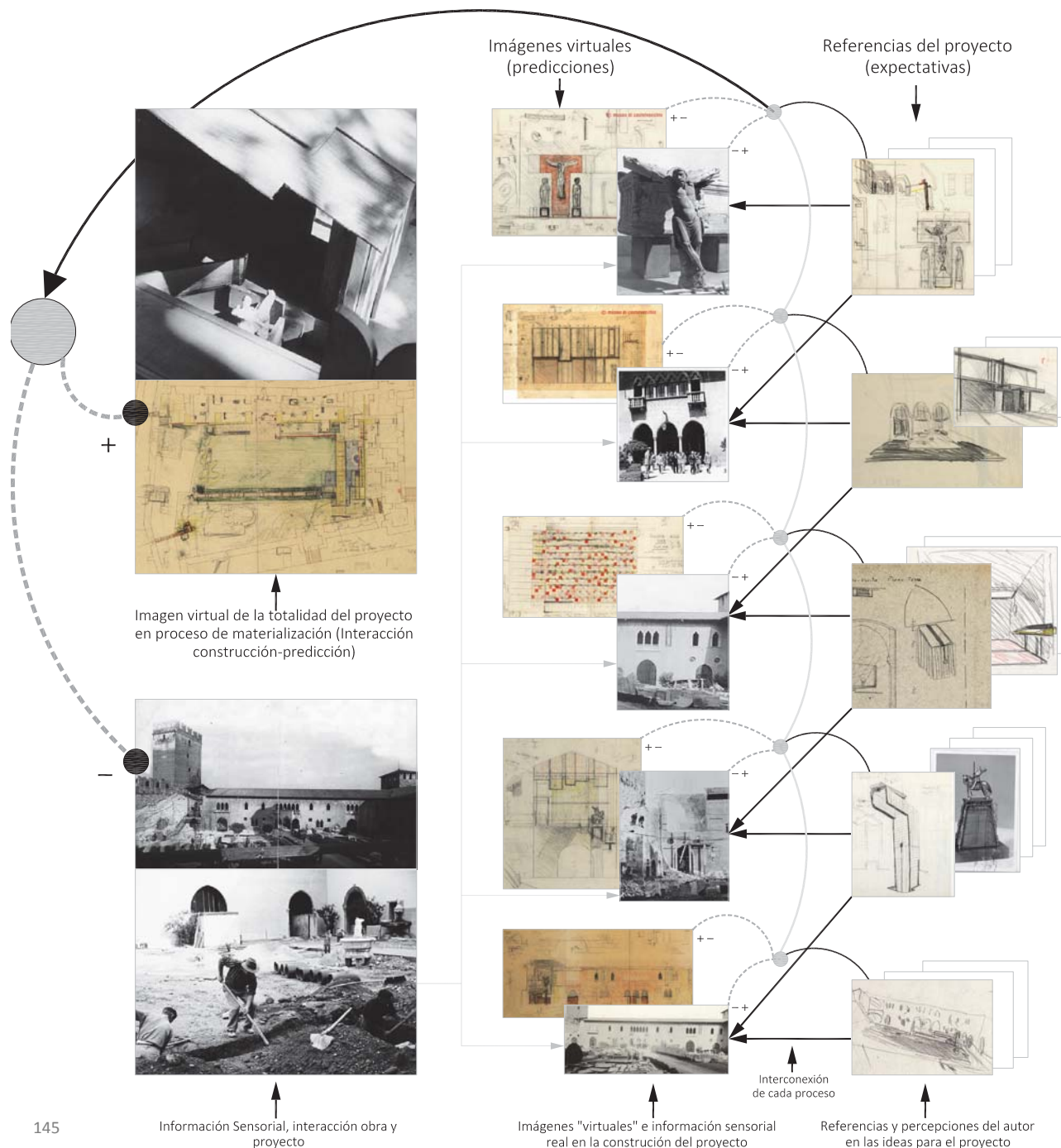
Esquema neuroconfigurativo Castelvecchio

Esta etapa constructiva, externa y escribe lo previamente pensado, las referencias en la memoria son inmediatas e interactúan -una y otra vez- conforme avanzan las demoliciones y las obras de construcción, Scarpa trabaja mezclando bocetos, planos y obra.

La interacción de las imágenes bocetadas las convierte en imágenes virtuales de la obra a construir, pre-escribiéndose a partir de este momento. Los planos y los modelos son una hipótesis que puede ser modificada o descartada dependiendo de su interacción con otras ideas o situaciones. Los muchos estudios de Scarpa representan una ventaja que le facilitó disminuir el margen de error en la interpretación de las memorias virtuales y obtener una imagen que corresponde a la realidad que percibirían los visitantes, eso lo logró proyectando simultáneamente el lugar y el tiempo en la obra.

Generalmente en esta etapa la mayoría de memorias son de carácter técnico porque se necesitan para realizar la etapa configurativa que aborda Scarpa a modo de una gran pintura en la que cada pieza sería una pincelada.

No se separaba de sus memorias artísticas ni de sus referencias previas, cambió la posición de las esculturas durante años, también cambió la localización de la escultura de Cangrande y su pedestal, desechando varias propuestas, incluso con los planos ya realizados, hasta que finalmente le halló el mejor lugar.



**LA EXPERIENCIA EN CASTELVECCHIO,
UN CUBISMO TEATRALIZADO**
Refiguración

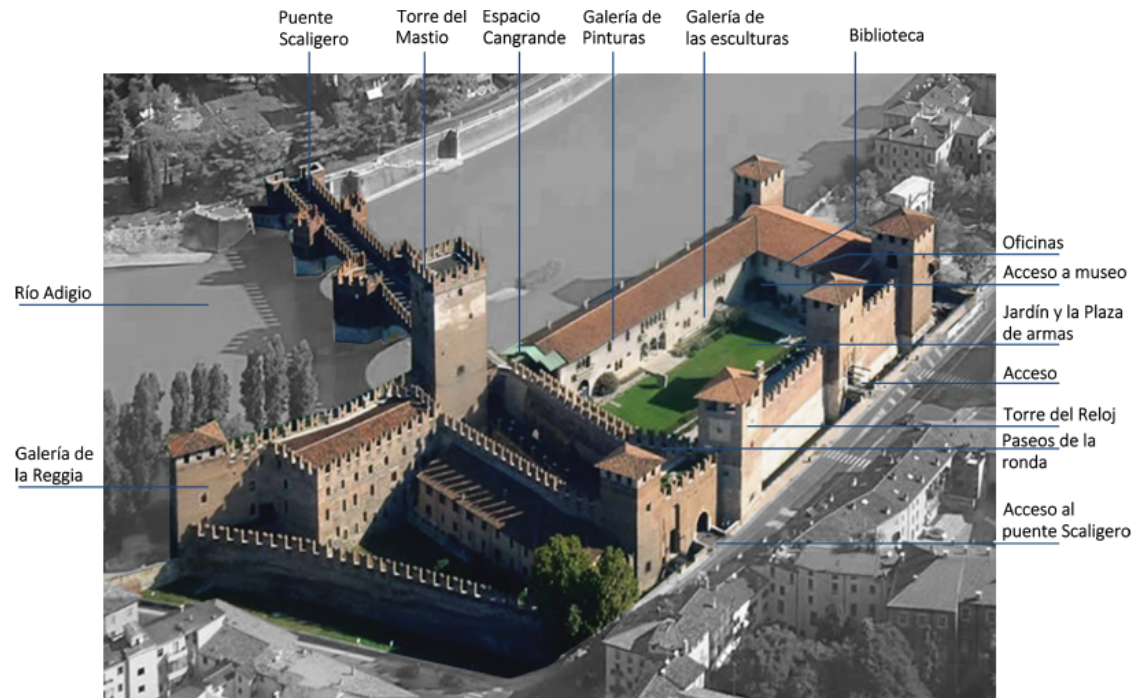


146

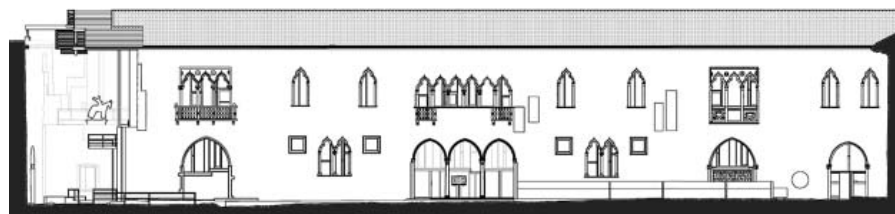
146 Visitantes observan a Cangrande desde diferentes puntos de vista,
2018 (Foto por el autor).

255

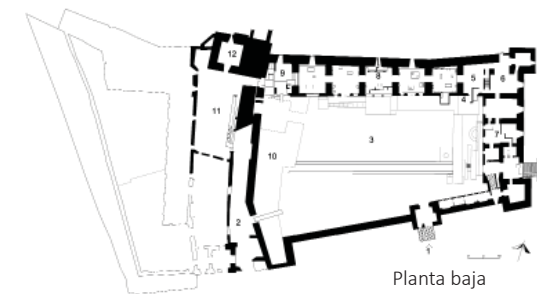
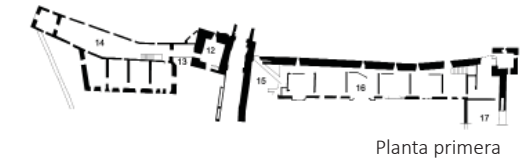
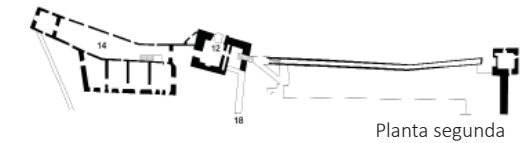
Museo de Castelvecchio en la actualidad



147



149



148

- 1 Ingreso principal al museo
- 2 Acceso secundario
- 3 Patio central
- 4 Ingreso museo
- 5 Recepción
- 6 Biblioteca
- 7 Area Oficinas
- 8 Galería de las esculturas
- 9 Espacio Cangrande
- 10 Foso descubierto
- 11 Patio de la Reggia
- 12 Torre del Mastio
- 13 Pasarela 1er piso
- 14 Zona de la Reggia
- 15 Estatua Cangrande
- 16 Galería pinacoteca
- 17 Sala Boggian
- 18 Camino sobre la muralla hacia la Torre del Reloj

Son variadas las formas de agrupar el proyecto, ya sea por el uso actual, por su época, o su importancia en historia o en intervención, sin embargo la más común es la que obedece a un recorrido desde que se accede al recinto, y puede describirse en 5 agrupaciones:

- El gran patio (Jardín y la Plaza de armas)
- La fachada y el Sacellum
- La Galería de las esculturas
- El espacio Cangrande
- La Torre del Mastio y la Reggia scaligera
- La Torre del Reloj y los paseos de ronda
- La Galería de pinturas

147 Vista aérea de Castelvecchio (Montaje por el autor).

148 Plantas arquitectónicas de Castelvecchio (Dibujo por el autor)

149 Fachada principal del ala napoleónica (Richard Murphy-adaptado por el autor-)

Cruzando miradas

La puerta del Mondrian estaba hecha de hierro; una persona que lo mira puede ver el brillo de las luces y, por la mañana, el sol hace que las paredes se iluminen de manera diferente. No sé si los jóvenes sienten estas cosas, pero no importa: si la arquitectura es buena, quienes la escuchan y miran sienten los beneficios sin darse cuenta. El ambiente educa críticamente. El crítico, sin embargo, es quien descubre la verdad de las cosas.

Carlo Scarpa, *Può l'architettura essere poesia?*³³

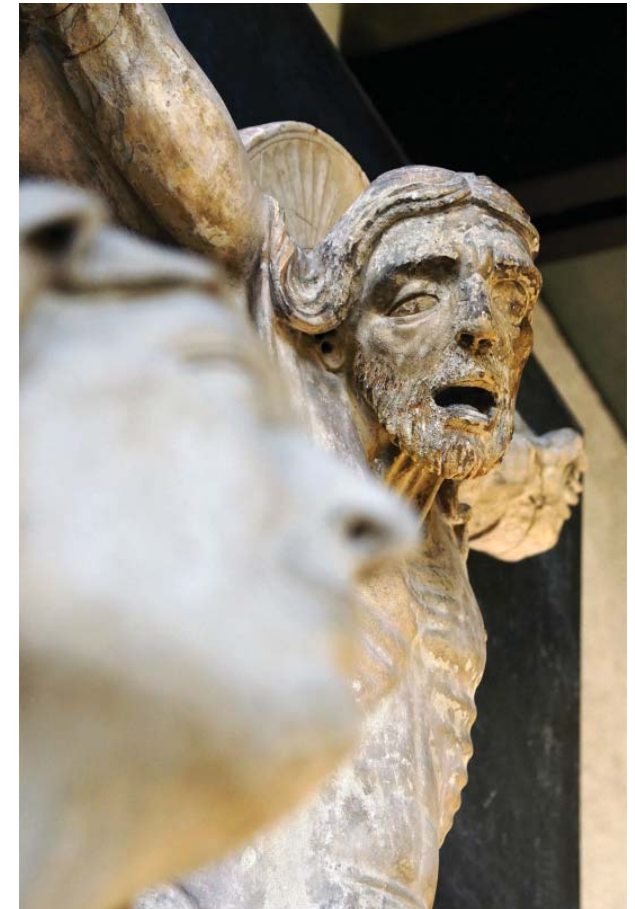
Una cosa es la manera en que integra sus referencias en su obra arquitectónica, otra son los cambios que hace en el lugar al ir construyendo, pero la interpretación final del visitante es la que concluye el ciclo, el valor de que pueda ser interpretado es lo importante, pues no cuestiona su funcionalidad ni su calidad constructiva.

Miro cualquier obra de Carlo Scarpa, arquitecto como si fuera la obra o un pintor. El ojo persiste de instante en instante, atrapado por un detalle, por un elemento específico, sin considerar el todo, sin que surja nunca esa imagen general nos domina y que nos calma en tantas obras de arquitectura y que nos permite reconocer los objetivos e intereses del arquitecto mediante la identificación de sus premisas iconográficas.

Rafael Moneo, *Representation and the Eye*³⁴

Castelvecchio es tratado como un lienzo que fue trabajado técnica y estéticamente desde el mínimo detalle para que el conjunto esté integrado. No hay espacio en el museo que no haya sido revisado por Scarpa, cada elemento del conjunto pasó por su evaluación aunque no lo parezca, el no tocar partes antiguas es parte de la misma intención de integrar el conjunto.

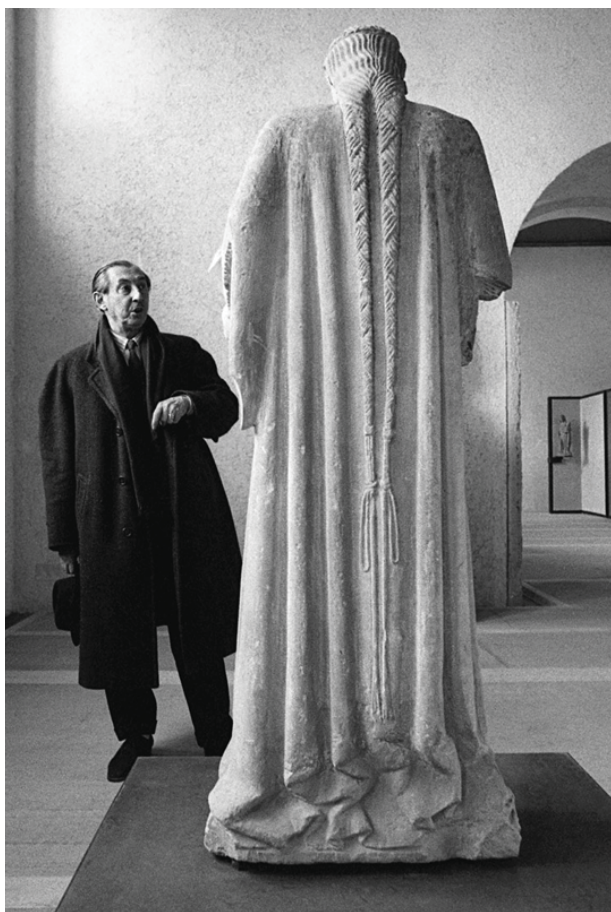
Scarpa como buen arquitecto italiano conocía muy bien el manejo de las perspectivas, esa ventaja le permite romperlas para sumar otras perspectivas a la perspectiva dominante, un ejemplo claro se observa en la serie de arcos de la galería de las esculturas. Sin embargo el trabajo realizado para la colocación de la escultura de Cangrande confirma el manejo de abstracción del tiempo y del espacio, haciendo "girar" a todo el conjunto -incluida la ciudad- alrededor de él, convirtiendo la visita al museo en una experiencia que denomino *Cubismo teatralizado*.



150

³³ Scarpa, Carlo, "Può l'architettura essere poesia?" Transcripción de la conferencia en la Academia de Bellas Artes de Viena en 1976, [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>> [Consulta: 10 de mayo de 2017].

³⁴ Traducción propia. Moneo, Rafael, "Representation and the Eye" en Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works*, 1985, p. 236.



151

151 Carlo Scarpa en el museo de Castelvecchio frente a la escultura de Santa Cecilia, 1966 (imagen de archivo).



152

152 Santa Cecilia, 2018 (Foto por el autor).

El Itinerario

¡En Castelvechio, todo era falso! Se podía acceder al Museo desde arriba y desde abajo, desde el frente y desde atrás. En su lugar, dije: se accede al museo por una sola entrada: haces un recorrido total, subes las escaleras, vuelves a bajar y sales por donde entraste.

Carlo Scarpa, *Mille cipressi*³⁵

El museo está configurado por una serie de articulaciones que van sucediendo una tras otra a través de un recorrido planeado previamente, el manejo de las piezas y las vistas hacen que la experiencia sea única. Uno de los accesos es por el puente después de la torre de entrada, este jardín fue su última intervención previa a la inauguración del museo,³⁶ esta vista del conjunto es la que recibe al visitante. Aunque Cangrande está al interior su visibilidad es pública y queda integrado al contexto urbano.

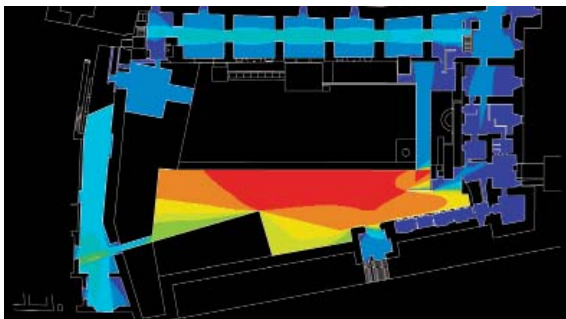
A partir de este acceso y del de la torre central se puede acceder al recinto y dirigirse al propio museo, a la biblioteca, a las oficinas o a la Sala Boggian (para exposiciones temporales). La conexión entre estos dos puntos permite a los habitantes continuar su recorrido preferentemente al interior del patio, también es un atractivo para los turistas que sin oportunidad de entrar al museo por falta de tiempo puedan ver parte del edificio. Este transitar de la gente conecta al museo con la vida diaria de la ciudad. Magagnato acertadamente señaló que la intervención en este patio se convirtió rápidamente en un buen ejemplo de restauración urbana.³⁷



153



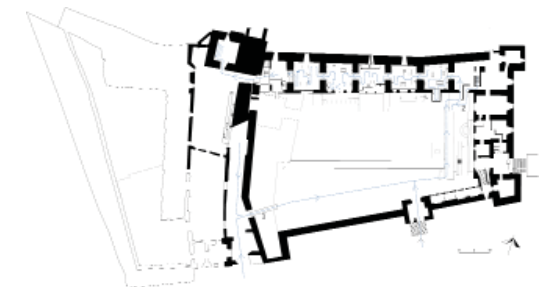
154



156



157



155

35 Scarpa, Carlo, "Mille cipressi" Transcripción de la conferencia en Madrid en 1978, [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>> [Consulta: 12 de marzo de 2019].

36 El jardín fue galardonado en 2001 con el Premio Internazionale per il Giardino, promovido por la Fondazione Benetton.

37 Crf. Magagnato, Licisco, "The Castelvechio Museum" en Mazzariol, Giuseppe op. cit., p. 159.

153 Fachada principal, vista desde el puente [1] (Foto por el autor).

154 Torres y fuentes, inicio y final del recorrido (Foto por el autor).

155 Planta baja principal; 1- puente, 2-acceso y salida del museo.

156 Análisis de accesibilidad, el patio en rojo como el mejor conectado entre esos accesos; 157 Flujos de personas en el patio entre los dos accesos (Imágenes por el autor).



158



161



159



162



160 **Sala 1**

158 Ventana y Sacellum; 159 Interior Sacellum (Fotos por el autor).

160 Visitante, Sarcófago, 1179 (Foto por el autor).

260

161 Santa Marta (Foto y montaje por el autor).

162 Vista a la sala 2 (Foto por el autor).

En la Galería de las esculturas³⁸ -como ya se mencionó-, desde la recepción se visualiza el final, y el ritmo que ofrecen los pasajes de acceso rematados en arco encaminan al visitante para iniciar su recorrido. Esto da la impresión de que el itinerario y el tiempo de éste ya están definidos, sin embargo la visita a estas salas no resulta en una experiencia lineal, esto se debe a que Scarpa trabaja de manera individual cada una de las salas estudiando la posición de cada escultura, relacionándolas con el espacio y al mismo tiempo con las otras piezas.

La ubicación de estas esculturas duró mucho tiempo y no quedó en un mero catálogo de exhibición, más bien se hizo un esfuerzo para que el visitante se involucrara dentro de una escena y entablara una conexión con lo que representa cada una y como conjunto.

La distribución, la posición de éstas y el hecho de que son esculturas figurativas -sobre pedestales y soportes contemporáneos- generan su propia atmósfera dentro de cada sala. Esta atmósfera para ambas presencias (visitantes y esculturas) cambia, se percibe diferente con la presencia o ausencia de otros visitantes. Las mismas esculturas dotan de presencia "humana" al espacio, sin embargo cada sala se complementa mejor con cada persona ubicada ante la obra.

Cada espacio está diseñado para permanecer por más tiempo del que aparenta el recorrido lineal, el visitante contempla una serie de encuentros con cada uno de los personajes que le comunican algo durante el recorrido. En otras palabras, cada sala es un capítulo y se infiere que hay una Narración -que no es literaria sino fenomenológica-, se forma una expectativa desde la recepción, pero cada espacio de la experiencia (cada sala) la irá modificando pues se desconoce el horizonte de expectativa, es decir, la trama y los personajes.

Sala 1 Lo primero que llama la atención en la sala es el contraste de la ventana con la vista al exterior y la cámara que está debajo, pues es un espacio interior dentro de otro interior, y juntos son los que más piezas en exposición tienen. Su enlucido verde oscuro liso y el piso es de ladrillo con marcos de hierro.

Una vez dentro, la escala del espacio lo hace acogedor, y la luz que entra desde su domo compensa el color de la sala, en palabras de Alba di Lieto "el interior del Sacellum se concibe como un ambiente sugestivo, recogido e íntimo, con un haz

³⁸ El motivo principal como uso para esta serie de espacios es la exposición de las esculturas medievales veronesas del Maestro de Santa Anastasia que van de los siglos X al XIV -con un criterio de reordenación de Licisco Magagnato-



163



165



167



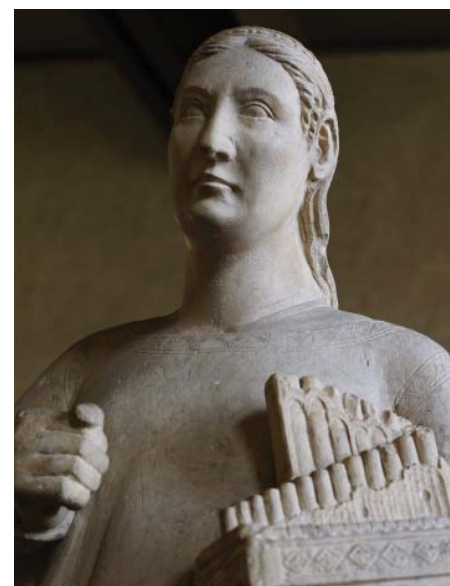
169



164 Sala 2



166



168



170

163-166 Santa Marta con San Bartolomé, siglo XIV (Fotos por el autor).

167 y 168 Santa Cecilia, siglo XIV (Fotos por el autor).

169 San Juan Bautista, siglo XIV; 170 Vista a la sala 3, Santa Libera, siglo XIV (Fotos por el autor).



171



172

Sala 3

171 Composición de puerta y ventanas de Scarpa (Foto por el autor).

172 Santa Libera, siglo XIV (Foto por el autor).

173 Tres Vírgenes y escena de la Crucifixión, siglo XIV sobre muro azul y rojo de Scarpa (Foto por el autor).

174 Trayecto de un visitante (Foto y montaje por el autor).

175 Madona con niño y 176 Crucifixión, siglo XIV (Fotos por el autor).



173



174



175



176

Sala 4

de luz procedente de arriba que hace referencia a los mausoleos de Ravena”.³⁹ Desde la sala se puede ver parte de la siguiente sala enmarcada por las losas de piedra rosa.

Sala 2 Están las esculturas de Santa Marta y San Bartolomé la posición avanzada de ella respecto al eje de los accesos se advierte desde la sala 1, y pareciera que va a atravesar la sala -siguiéndola San Bartolomé-, esto es más notorio porque Santa Marta desde la recepción muestra su figura como la del cuerpo de una persona que está en movimiento cruzando la sala de un lado a otro. Así, al entrar a la sala dos uno debe esquivarla en el recorrido como si de una persona se tratara.

Otra escultura en una posición muy novedosa para esa época es la de Santa Cecilia que al darnos la espalda induce querer conocerla, se suscita un interés. Para apreciar las esculturas es necesario girar alrededor 360º para poder ver sus rostros, sus “vestimentas” y lo que transmiten, estos giros permiten también ver otras posiciones y perspectivas de las otras esculturas, incluidas incluso las de otras salas. Queda así descubierta otra función de los pasajes, que es la de servir de marcos para las esculturas de otras salas.

Sala 3 A esta sala Scarpa le negó ser nuevamente el acceso principal sin que por ello pierda calidad en su interior, ésta abre sus vistas al paisaje que ofrece el jardín a través de los cristales, la composición artística de Scarpa contrasta con los arcos ojivales y sobre todo rompe con la simetría. Los juegos de luz en esa sala son más dominantes, el contraste que ofrece la luz filtrada sobre las piezas y esculturas hacen que se vean más nítidas y expresivas.

Los sanitarios⁴⁰ pasan inadvertidos detrás de un muro compuesto que recuerda las obras de Mondrian con sus colores rojo y azul grisáceo. Dicho muro es fondo y soporte al mismo tiempo de las tres Vírgenes con niño y la escena de la Crucifixión. El color le da calidez a todos los espacios. Esta composición es el “punto blanco” porque el rojo intenso y el sutil azul compensan los tonos neutros en toda la galería. Es en sí mismo una obra de arte abstracto y la composición permite apreciar mucho mejor las piezas que hay en él.

Sala 4 Sin duda ésta es la que ofrece mayor dramatismo de todas, El Cristo no tendría el mismo impacto si el soporte fuera otro, su material, su color natural oscuro, la ausencia de texturas y sus proporciones contrastan con la escultura.

³⁹ Di Lieto, Alba, Verona. *Carlo Scarpa y Castelvechio*. Guía de la visita, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 16.

⁴⁰ El servicio para hombres-al cual tuve acceso- y para mujeres son los únicos dentro del museo, además son individuales, lo cual me parecieron insuficientes considerando las dimensiones del museo.

La virgen Maria ruega por él mirando al cielo y al Cristo, que a su vez le devuelve la mirada. Las esculturas logran una composición que transmite el dramatismo de la pasión de Jesús. La luz que tradicionalmente representa a Dios entra por la ventana reafirmando el carácter divino del conjunto, y en el transcurso del día los cambios de ésta hacen que varíen los matices sobre la escena.

Sala 5 Un atractivo consiste en acercarse a la ventana para ver el foso redescubierto durante las excavaciones. La única escultura en esta sala corresponde a San Pedro, es de pequeñas dimensiones, mira al frente y queda casi a la altura de los ojos, las demás piezas son inscripciones y relieves. La puerta al igual que las ventanas tiene por dentro un entramado reticular metálico con cristales que dan acceso al espacio Cangrande.



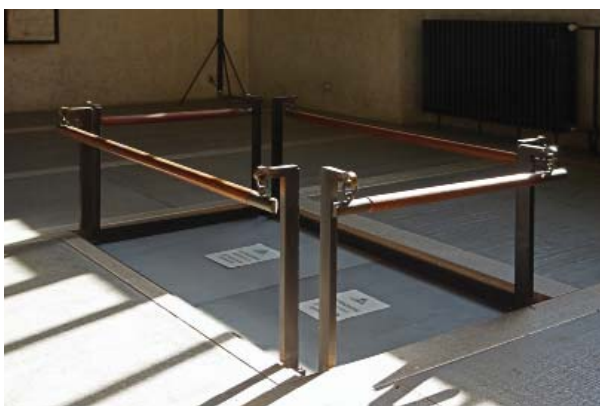
177



178



179



180

Sala 5



181



182

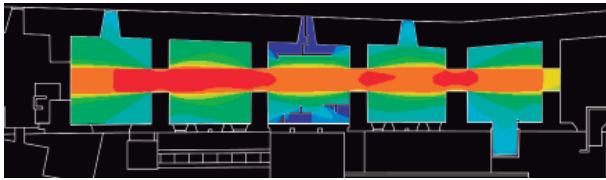
180 Ventana en el suelo con vista al foso, Cerrada temporalmente (Foto por el autor).

181 Escultura de San Pedro por Bartolomé Giolfino (Foto por el autor).

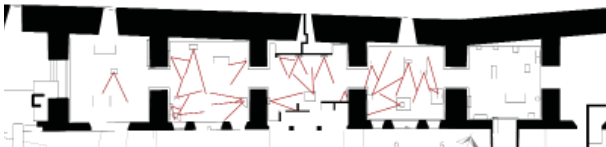
182 Puerta de salida al espacio Cangrande (Foto por el autor).

177-179 Grupo escultórico de La *Crucifixión* del Maestro de Santa Anastasia, siglo XIV (Fotos por el autor).

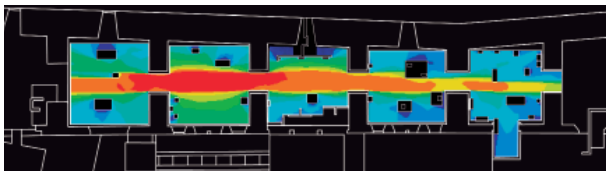
Rehabitar el museo. Análisis



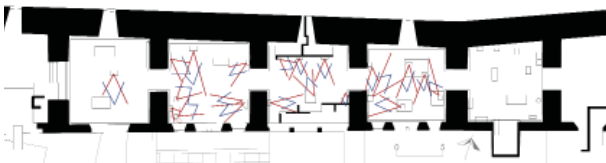
183 Analisis con Space syntax sin las esculturas ni los pavimentos.



184 Nuevo pavimento y representación de la posición de las esculturas.



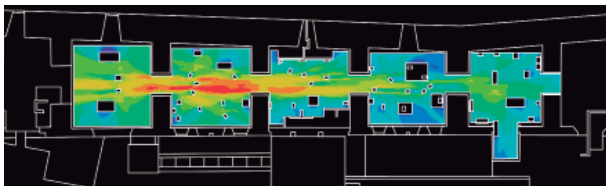
185 Analisis con la ubicación de las esculturas.



186 Visitante frente a las esculturas.



187 Itinerario con las personas.



188 Análisis de Space Syntax considerando un visitante frente a una escultura. (Planos y análisis por el autor).

El estudio de la posición de las piezas pero sobre todo de las esculturas modifican la forma en que se recorren los espacios, en conjunto con la luz y la textura logran la inmersión del visitante no sólo con la escultura, sino con el personaje que ésta representa dentro de una escena, escena que no es la de antes ni tampoco la de ahora. Para conocer al personaje hay que encontrarlo y estar frente a él, esto hace que el recorrido se modifique y que en la apreciación de cada escultura se pueda percibir una infinidad de perspectivas.

Con estas acciones Scarpa rompe la simetría de esa perspectiva, y en su uso también la linealidad queda afectada pues estas piezas que “interrumpen” ese camino adquieren mayor presencia e importancia. En su origen estas esculturas estaban destinadas al culto y eran apreciadas desde otras perspectivas, ahora Scarpa las sitúa frente a frente en diálogo corporal con el visitante. A su valor de culto se le adhiere un valor de ícono.⁴¹ La percepción depende mucho del contexto social en que se encuentre, en este caso pasa de un contexto religioso a un contexto cultural sin dejar el anterior.

La importancia en la reubicación de las esculturas radica también en que Scarpa se esforzó por generar un nuevo tiempo y un nuevo lugar. De acuerdo a W. Benjamín sobre la autenticidad ésta consiste en el “aquí y ahora” de la obra original. El aquí y ahora de Benjamín es el espacio y el tiempo que estamos trabajando. En muchos se despierta la tentación de querer reproducir la misma atmósfera del pasado, en imitar aquel espacio y tiempo. En este caso la ubicación de estas esculturas no busca reproducir lo que en su momento y lugar transmitieron, eso solo pertenece a su propio tiempo y lugar, sin embargo tampoco niega su origen pues conserva su sentido pero de una forma diferente.

Es decir, una escultura que tuvo en su momento un mensaje original ha tenido que ser desplazada a un museo, la pieza adquiere un nuevo sentido de inmortalidad del que ya tenía antes. Ahora comparte su anterior razón de ser con su nuevo discurso.

Scarpa no busca reproducir aquel momento y lugar que tuvieron, sino que genera un nuevo tiempo y lugar a estas esculturas, son también un documento histórico de aquello y lo cuentan a través de una nueva historia. No debe ser ajena a nosotros esta explicación, cada ser humano no deja de ser quien es, si su pasado *fue* en un lugar y tiempo lejano, queda su propio ser que conserva su naturaleza física y sus recuerdos, recuerdos que se suman a las nuevas vivencias, tiempos y lugares. Así estas esculturas son parte de una narración que ofrece el museo en su totalidad, una narración más contextualizada en un tiempo y espacio continuado en sus salas.

Scarpa demuestra que las esculturas no solo son para ser exhibidas, sino que recontextualizándolas logra que éstas rehábilen ese nuevo espacio y tiempo, apropiándose así del nuevo lugar. Las esculturas se benefician por tener una doble prefiguración, configuración y refiguración.

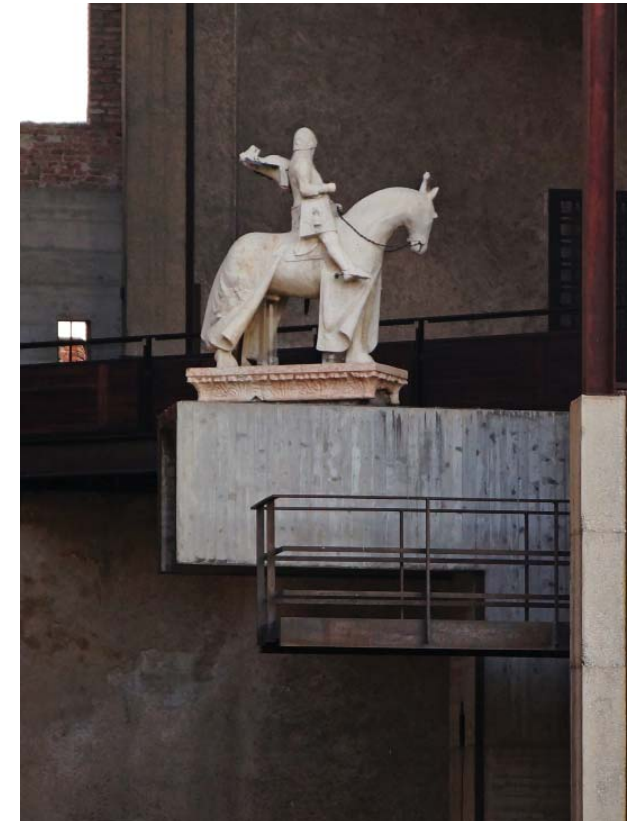
⁴¹ “Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prealecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno” Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 49.

Cangrande y su nueva morada

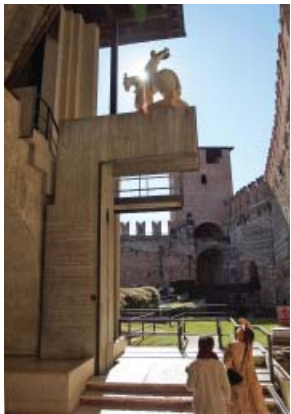
El espacio Cangrande aunque está dentro del museo, se puede apreciar públicamente desde el patio. La escultura da la bienvenida a lo lejos pero su rostro –y el del caballo- se desconocen pues miran hacia el río, quizá porque les lastima el sol, buscan algo, o porque están a punto de girar para hacer su propio paseo. De cualquier forma su imagen desde el puente flotante –también diseñado por Scarpa- invita a la gente a conocerlo. Para mirarlo de frente es necesario pasar por muchos espacios del museo, en cada cruce está su presencia, su volumen o su sombra, pero aún no se le puede conocer, falta pasar por otras rutas del itinerario e ir subiendo hasta el punto de estar casi frente a él para finalizar el recorrido del museo.

A este espacio en la planta baja se accede después de salir de la galería de las esculturas, hay cambios en el espacio y en el tratamiento de los materiales, el pavimento está hecho con piezas regulares de piedra rosa alternando diferentes matices. Según la hora del día la sombra de la escultura queda plasmada en el muro que da al río. La verticalidad del pedestal de hormigón induce a alejarse y dirigir la mirada a la escultura, los colores son relativamente neutros pero hay un rico juego de formas y materiales cuyos encuentros están bien tratados, no hay excedentes, ni parches, ya que son piezas sólidas y completas.

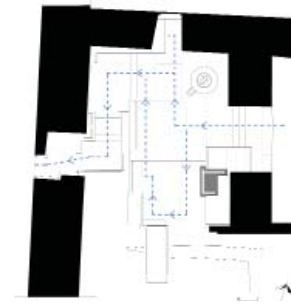
Su configuración recuerda al de una pequeña plaza pues tiene usos de salida, acceso y permanencia, se puede transitar a través y visualizar el jardín del exterior, el foso y gran parte de la zona. En el área de la ventana además de descansar se puede apreciar la escultura y el río. Después para continuar el recorrido se han de bajar unos cuantos escalones para atravesar la puerta del Morbio. Volviendo la vista atrás se tiene otra perspectiva del conjunto, diferente a todas las demás.



189



191



190

189 Vista a Cangrande desde el patio principal (Foto por el autor).

190 Plano con recorridos del espacio de transición (Dibujo por el autor).

191 Secuencia, visitantes haciendo uso del espacio (Fotos por el autor).



193

194



195

196



192

192 Diferentes vistas del espacio Cangrande en planta baja (Fotos por el autor).

197

193, 194 Torre del Mastio; 195, 196 Ala Reggia; 197 Escaleras a pasaje; 198 Baja a puente en diagonal (Fotos por el autor).

198

Este espacio está plásticamente muy elaborado, es prácticamente una obra de arte. Hay mucha expresión por parte del autor logrando múltiples perspectivas. En contraste con la galería previa aquí uno puede deslumbrarse por la luz del sol y sentir su calor, cobijarse por la sombra de la escultura, sentarse a descansar, apreciar los colores y tocar las texturas de los diversos materiales de los muros, escuchar el ambiente. En otras palabras es un espacio que ofrece una experiencia fenomenológica completa, los contrastes entre todos los elementos lo hacen posible.

Después de la puerta del Morbio está el patio de la Reggia por el cual se accede a la torre del Mastio, en su interior hay una colección de campanas. En la planta superior se llega al ala de la Reggia que fue la zona residencia de la fortificación original, ostenta pinturas Veronesas, algunas esculturas, las salas están conectadas entre ellas, y su primera intervención fue con la exhibición «Da Altichiero a Pisanello». Se atraviesan dos salas para salir al exterior donde se puede elegir bajar hacia el puente en diagonal, bajar para subir al muro que da al río, o subir para dirigirse a la torre del reloj por la parte superior de la muralla. De acuerdo a la secuencia del museo esta última opción es la más recomendada.

Por la parte superior de la muralla está el camino que lleva a la torre del reloj, se tiene una panorámica del espacio Cangrande que va cambiando durante ese recorrido. En la torre del Reloj hay una escultura versión de Cangrande-y su caballo- con la indumentaria de caballero, despierta la incógnita de saber cómo es, pues lleva casco y el caballo su protección.

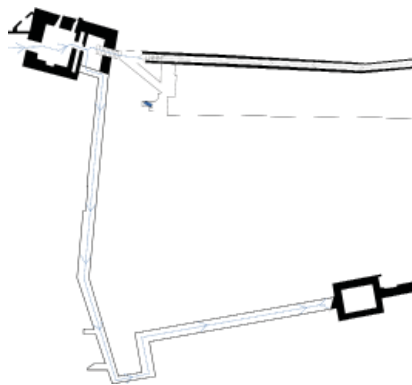
Al salir de este espacio se puede continuar el recorrido hacia la torre central, ver al Cangrande desde otras perspectivas y regresar por el mismo camino.

Su posición confirma la decisión certera de ubicarla en ese punto, pues a pesar de estar en una esquina la estatua es el punto de referencia desde muchas partes del museo.

Si Scarpa quería transmitir al visitante que Cangrande de la Scala era dueño y señor de todas estas propiedades, lo ha conseguido.

La escultura al estar presente en todos los recorridos marca su territorio, al visitante lo hace sentir que está en “su propiedad” y que su visita lo colocaría como cualquier personaje de la época, excepto uno: Cangrande.

No fue necesario ponerla al centro del gran patio, ni hacerle un edificio especial, fue gracias el estudio de posibilidades que se logró que la escultura pudiera ser vista desde muchas direcciones. La escultura figurativa-que es abstracta también- resalta sobremanera porque todo lo que le rodea es una composición muy vanguardista.



199



200

199, 200 Itinerario y secuencia fotográfica del recorrido por la muralla hacia la torre del Reloj y la torre central (Fotos y esquema por el autor).



201

201 Diferentes vistas del espacio Cangrande en planta primera (Fotos por el autor).

202 Planta primera del espacio Cangrande (Dibujo por el autor).

268

Finalmente el visitante regresa y cruza el puente en diagonal. La proximidad del visitante a la escultura con la muralla y la torre de fondo hacen que tenga un impacto estético e histórico. Al finalizar el puente hay un espacio y es inevitable dirigirse hacia el camino que lleva al balcón, en ese trayecto se da el encuentro frente a Cangrande y por fin es posible conocerlo.

Una vez visitado Cangrande, se entra a la galería de pinturas que conserva los mismos criterios del trabajo realizado en pavimentos, muros y ventanas, aunque variando los materiales y el acomodo de las obras. Al terminar esta visita se desciende para llegar al espacio de recepción y de aquí a la puerta de salida, lugar por donde se comenzó el recorrido, cerrándose de este modo el ciclo.

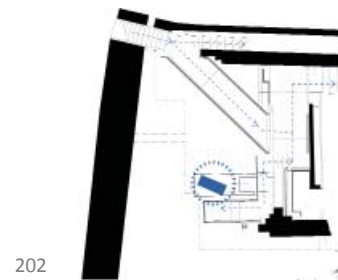
Reflexiones sobre Cangrande y el Cubismo Teatralizado

La estatua ecuestre de Cangrande es el punto de referencia del museo, es el eje sobre el cual gira la narrativa del museo, Licisco Magagnato dice que esta escultura ha llegado casi a personificar el museo y está en lo cierto, pensar o recordar Castelvecchio es tener presente la escultura de Cangrande.

Pero ¿quién era Cangrande? Canfrancesco de la Scala fue el antiguo propietario de este castillo, amigo y mecenas de Dante Alighieri. Esta escultura formó parte de las tumbas monumentales de los señores de Verona y fue llevada a Castelvecchio donde después de varias propuestas del mismo Scarpa resultó colocada finalmente en este espacio.

Las diferentes vistas desde los diferentes lugares hacen que se tengan distintas imágenes de esta escultura. Esta es la llamada *peripecia* de Aristóteles que consiste en el cambio de apreciación de una misma cosa en dos o más sentidos diferentes.

Este espacio goza de la composición más rica en historia, diálogo, formas, materiales y perspectivas. No existe una imagen única y en ello consiste su grandiosidad, pues es todas a la vez. La escultura no se percibe continuamente, el salir y entrar de ese espacio la hace aparecer desde diferentes perspectivas, esos impactos cubistas quedan plasmados en la memoria generándose una combinación de muchas de estas imágenes.



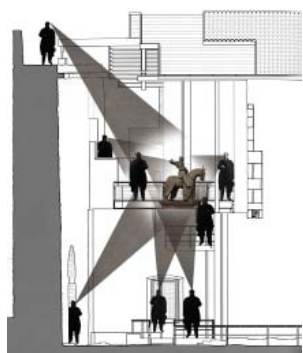
202

Scarpa estuvo muy influenciado por las artes de vanguardia, esto se refleja en la cantidad de visitantes que tiene Castelvecchio. Se manifiesta en su obra la influencia del neoplasticismo, del futurismo y del cubismo como uno solo al que denominó *Cubismo Teatralizado*.

Se generan en la mente una combinación de imágenes que prácticamente son una abstracción cubista donde diferentes tiempos se muestran en una sola obra la cual no se puede apreciar si no es a través de su recorrido, un recorrido dinámico gracias al trabajo de Scarpa que retoma el dinamismo del futurismo, en este caso el dinamismo del visitante que marca un tiempo de apreciación de la obra. Como en el futurismo cada posición de la figura nos direcciona la mirada, aquí uno posiciona la mirada a través del movimiento del propio cuerpo, el dinamismo es doble pues se cambia el cuerpo de lugar así como también se modifica la distancia del objeto, por lo que no hay una perspectiva dominante. De esta manera el futurismo surge con la aportación del dinamismo y movimiento.

Dejar visibles los estratos históricos es solo una parte de la lectura del tiempo, en la pintura observar el tiempo desde fuera es verlo pasivamente, en la arquitectura sucede lo contrario. El recorrido propuesto por Scarpa permite adentrarse en los tiempos de esas épocas a partir de la vivencia directa de sus arquitecturas, por lo que accesos, estancias y salidas alrededor de este espacio lo convierte en un eje del tiempo.

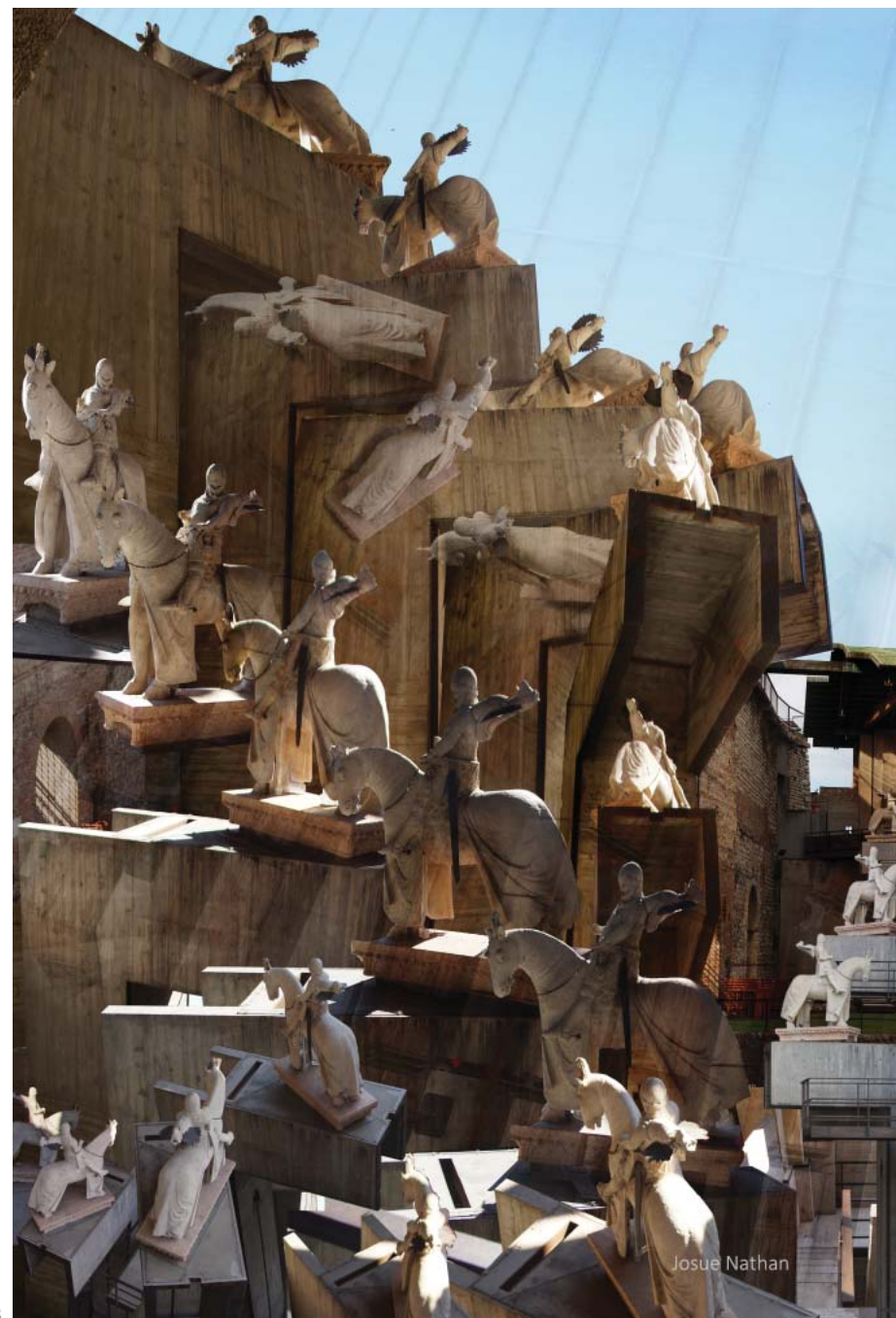
En todo el museo pero específicamente en este espacio, se comprende que la formación, cultura, experiencia artística y arquitectónica de Scarpa le confirieron la capacidad de abstracción de los tiempos y de los espacios, emulando los pasados a través de una intervención contemporánea.



204

203 Cangrande, cubismo teatralizado, resultado de las múltiples vistas durante todo el recorrido (Josue Nathan).

204 Sección del espacio Cangrande con diversos puntos de visibilidad hacia la escultura (Montaje por el autor).



203

Josue Nathan

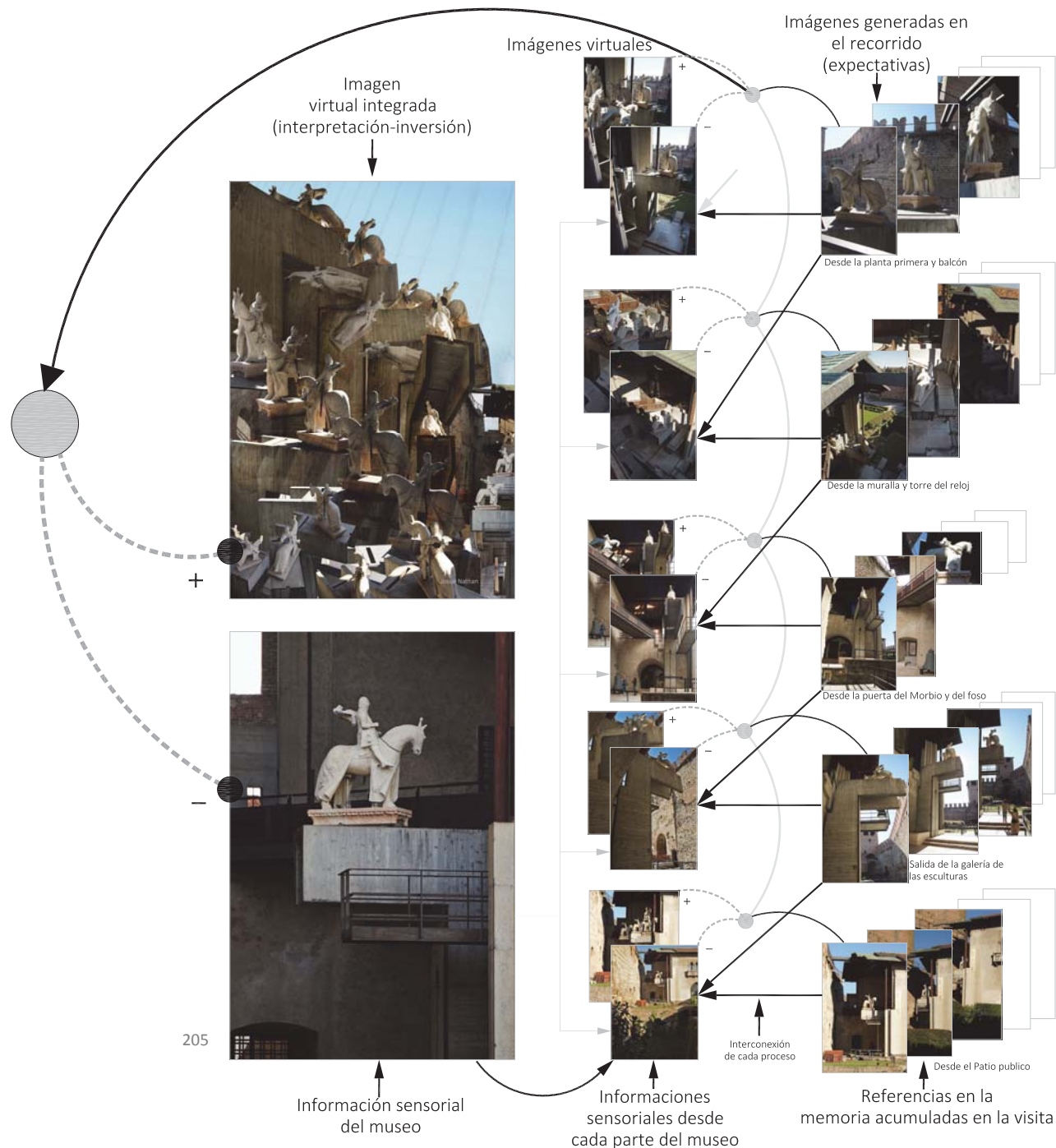


Diagrama neurorefigurativo Castelvecchio

El ciclo hermenéutico de Ricoeur se concluye en la etapa refigurativa que trata sobre la interpretación del visitante ante el espacio construido y las evocaciones que éste le manifiesta. El arquitecto autor ya no interviene en esta etapa, tampoco el constructor, solo el objeto construido que espera ser leído por su visitante.

El espacio Cangrande es el que mejor vincula el museo con el exterior, y el que tiene mayor permanencia en la memoria debido a su presencia durante el recorrido.

Son cinco los momentos principales de "aparición" de Cangrande (desde el patio, en su transición en planta baja, desde la muralla en la parte superior, después de la torre del reloj, y justo en frente en la planta primera), en ellos aparece la escultura, en diferentes posiciones y tamaños. En cada momento las perspectivas cambian y van mostrando sólo una parte despertando el interés de aproximarse a él con una expectativa que sólo se comprueba hasta el último trayecto del museo.

Estos momentos no son continuos, son intervalos alternados de presencias y ausencias, los distintitos puntos de vista hacen que se vayan imprimiendo en la memoria cada una de las perspectivas en torno al personaje. Una vez que se ha experimentado todo el recorrido, la imagen virtual que se genera en la mente es la suma de todos ellos. Esa imagen virtual no tiene pasado ni futuro, no hace referencias a cerca, lejos, abajo o arriba, su totalidad resulta en una abstracción del tiempo y del espacio, es decir, en un *Cubismo Teatralizado*.

Conclusión sobre Castelvecchio

Cuanto mejor se materializa en el edificio una simbolización a partir de la doble interpretación del uso –doble mimesis-, surge un nuevo uso que no es funcional como museo sino como desplazamiento de épocas. Esto sólo es posible porque no se recurrió a la copia, ni a la reproducción del significado histórico de la forma, tampoco se copió el uso antiguo dentro del edificio.

Así el nuevo edificio no es copia, sino una de muchas posibilidades, se convierte en un intercambio de lo que fue, hacia lo que pudo haber sido –que es una ficción (construida)-, esta ficción se basa en el pasado real y el presente de lo que pudo haber sido ese pasado (ficción), por lo tanto esta combinación de pasado real con pasado ficticio le confieren autenticidad, es nuevo pero al mismo tiempo es “familiar”.

El nuevo uso surge entonces gracias a las ficciones miméticas del pasado del edificio, es decir, aquellos significados del edificio y su uso son reinterpretados para generar significados nuevos.

De la interpretación de ambos surge la nueva acción o nuevo uso, el cual por resultar del cruce de significados es auténtico, es real aunque se base en la ficción, y esta ficción está realizada gracias al arte que través de su estructura poética logra relacionar usos, formas, y significados antiguos y recientes en una nueva obra.

Scarpa visualizó la potencia que tendría el edificio y ésta se da a partir de la interacción del ciclo hermenéutico. El gran número de sus dibujos y los periodos de materialización del museo en que intervino todo el conjunto interactuaron simultáneamente, es decir, la etapa prefigurativa iba surgiendo mientras se trabajaba en las etapas configurativa y refigurativa. La interacción de estas tres pautas fue fundamental para que el edificio lograra una integración de fragmentos y significados que favorecieran un diálogo de diálogos, entre el pasado y el presente, entre sujetos y objetos, y entre memorias históricas y colectivas.

Esto convierte al visitante en un sujeto en potencia, producto del objeto-potencial- construido, la potencialidad del sujeto está en las múltiples posibilidades de entablar diálogos para entender la ciudad presente y el edificio histórico a través de su recorrido dentro del museo. También tiene la posibilidad de convertirse en un habitante del siglo XII-ficticio pero real al mismo tiempo- que convivió en aquella ciudad y con aquella familia de la nobleza, en esa y en otras épocas. Esto se debe a que el edificio logra que el visitante al deambular experimente las múltiples vistas que ahí se tuvieron, también que perciba los materiales que solían estar ahí más los nuevos que incorporó Scarpa, de esta forma podrá emular las percepciones que en ese mismo lugar sintieron sus ancestros. Todo esto es posible –entre otras cosas- gracias a que los fragmentos nuevos y antiguos se relacionaron siempre con la escala humana.

Ese sujeto ficticio lo es por las imágenes virtuales que se le han generado durante el recorrido, esas imágenes –que no son solo visuales-, son una combinación de percepciones y memorias emocionales y culturales. Su percepción es una mezcla del edificio histórico, del edificio nuevo, de lo que representó y de lo que representa en la actualidad.



206

206 Vista desde la Torre central hacia el acceso y salida del museo (Foto por el autor).

271



En el objeto arquitectónico se manifiesta el choque entre las dobles formas con los dobles usos, por lo que la etapa configurativa-de la construcción- es indispensable para lograr la experiencia de desplazamiento. Scarpa demuestra un control preciso tanto de los significados de la historia, del uso y del arte, así como de la manipulación de la visibilidad, de los materiales y las formas-los cuales también tiene sus propios significados-, todo ha de combinarse, y gracias a ello cada elemento tienen una carga importante de intensidad lo cual estimula los diálogos intersubjetivos.

Al igual que agregó espacios también derribó partes del edificio, sin que ello representara ir en contra de la memoria, ejecutar esto correctamente juega a favor tanto de la memoria como de la experiencia artística. Las demoliciones tuvieron doble intención, por un lado fueron una crítica a intervenciones cuestionadas por su autenticidad y por el otro significaron una oportunidad para dar nuevas posibilidades poéticas al espacio resultante. En el espacio Cangrande la ausencia intencionada de una parte de un edificio no corresponde a un olvido sino a una revaloración de lo que aún permanece, esa ausencia no representa la nada, pues la ausencia también tiene forma y esta forma cuya metamorfosis resulta en un espacio que trasciende artísticamente el tiempo, esto es posible gracias a la correcta interacción entre lo justo, lo bello y lo exacto.

Hay un equilibrio entre lo que aún permanece del edificio y lo que va creando Scarpa, memoria e imaginación se van contrastando armoniosamente, como los sonidos y silencios de una pieza musical, precisamente este equilibrio es lo que hace posible un diálogo.

“El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal”.⁴² Los giros dialógicos se dan en torno al espacio Cangrande, y la expectativa continúa, ese espacio surge y existe en su ir y venir.

Por lo tanto, la narrativa que usa Scarpa es histórica, vincula al visitante con habitantes y edificios de otras épocas, haciendo que-físicamente durante el recorrido y culturalmente en significados- la vivencia en ese espacio sea una experiencia teatralizada. Ficción y realidad se unen en una veracidad través de un recorrido.

⁴² Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración 5ª ed.* (Vol. I en 2004), México, D.F., Siglo XXI, p. 39.

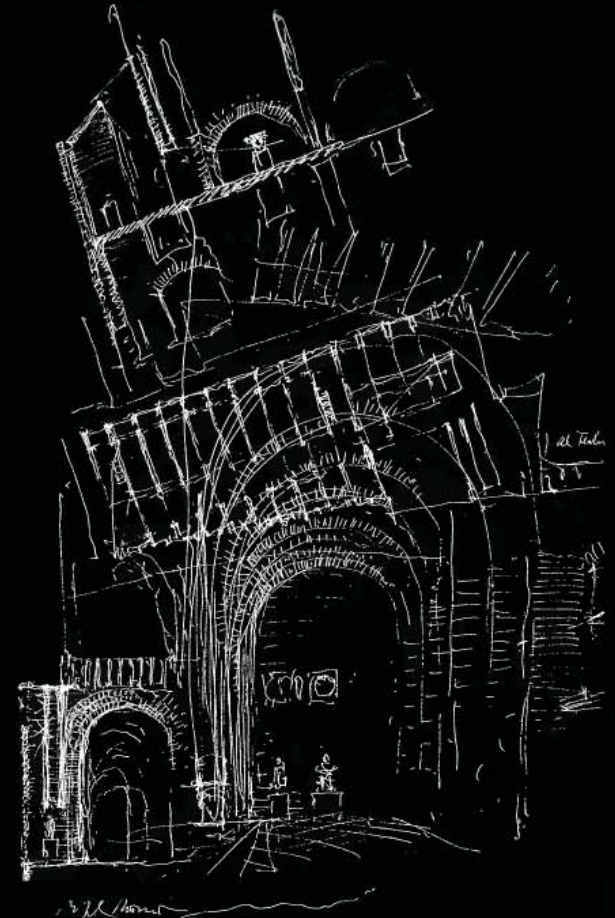


Josue Nathan

CAPITULO 6
Convivir con las ruinas y con la ciudad

Museo Nacional de Arte Romano

Rafael Moneo



Preámbulo

Las intervenciones contemporáneas en centros históricos son muy complejas, ciudades que se construyen sobre otras ciudades, en algunas permanecen algunos indicios, otras más antiguas han sido redescubiertas y valoradas, como es el caso de una parte de la Emérita Augusta. El redescubrimiento de esa memoria plantea una serie de preguntas sobre qué hacer en la actualidad para valorar adecuadamente el patrimonio redescubierto. ¿Cómo abordar arquitectónicamente una intervención contemporánea para contar un relato nuevo?, ¿Cómo hacer que las personas experimenten lo que ya no muestran las ruinas encontradas, sin necesidad de repetir formas y materiales? La memoria entremezcla los tiempos configurando uno nuevo.

El MNAR es un ejemplo de cómo intervenir sobre un contexto histórico, donde el proyectista se convierte en una especie de narrador de historias entablando un diálogo entre épocas a través de la arquitectura. El interés del estudio de este proyecto se debe a la manera en que éste se relaciona con el pasado, reinterpretándolo a través de sus formas, sus materiales, incluso su sistema constructivo.

Cuando Moneo recibió el encargo de construir el nuevo Museo Nacional de Arte Romano y supo del lugar de emplazamiento, no dudó en abstraer las que consideró las mejores referencias. Visualizó la potencialidad del que sería el nuevo museo para transmitir las relaciones de los habitantes actuales con el periodo romano, no como simples espectadores sino como participantes de él. A través del dialogo entre materiales y formas nuevas, con un uso que los remita al de aquellos años, creó las condiciones para que se den las nuevas relaciones entre lo antiguo y lo nuevo.

La potencia de la arquitectura le permite ser más de lo que ya es, de modo que el museo sin dejar de ser museo se convierte en ciudad, y los visitantes sin dejar de ser visitantes se convierten en aquellos habitantes romanos. Moneo aprovecha la forma basilical para que al mismo tiempo sea otra cosa, el potencial de dicha forma se lo permite, ya ve en ella su potencial pero esta potencia solo es lograda a partir del edificio construido, sólo cuando está materializado es cuando surge el diálogo.

En el presente capítulo explicaré la potencialidad del edificio, es decir, lo que comunica y genera en los visitantes. Con base en el ciclo hermenéutico explico las referencias y etapas de abstracción que dan lugar a los desplazamientos de objetos y sujetos, sociedad e historia, necesarios para transmitir la experiencia romana.



1



2

Portada, Collage del MNAR, Collage y fotografías de la ciudad por el autor. Imagen a la derecha, boceto del museo por Rafael Moneo, en *Rafael Moneo. Entrevistado por Luis Fernández Galiano (arquitectos 2)*, España, fundación caja de arquitectos, 2013. p. 85. Tratado y convertido a negativo por el autor.

1 José Rafael Moneo Vallés, Tudela, 1937 (Foto de Germán Sáiz).

2 Museo Nacional de Arte Romano, MNAR (1980-1986), Mérida, España. (Dibujó por el autor).

**MEMORIAS, INTENSIONES Y
MOMENTOS QUE HAN SIDO**
Prefiguración



3

3 Rafael Moneo con un vaso griego, La foto fue solicitada con algun objeto que representara su trabajo, Moneo lo hizo con un vaso griego con lo que quería reflejar su admiración por la cultura y la arquitectura griega (Imagen de archivo).

Primeras referencias



4



5

Rafael Moneo nació en Tudela, Navarra (1937). Desde su niñez y juventud se sintió atraído por la vida de personajes de ciencia, historia o letras. Describe que Tudela era un pueblo pequeño, de límites geográficos y urbanos bien definidos, con una vida pública y compartida. Conoció a mucha gente, reconocía a cada uno en cada lugar, todo estaba en su sitio, pues esas eran las ventajas de pertenecer a un pueblo pequeño ya que así podía entender el funcionamiento de una sociedad bien organizada. Este sentido de pertenencia fue la primera influencia en su formación como arquitecto porque le ayudó a entender el funcionamiento de la sociedad y la estructura de la ciudad, nada escapaba a su entendimiento.

En el colegio de jesuitas de Tudela realizó sus estudios junto a personas de diversos lugares, ahí conoció otra estructura social, y se sintió atraído por las letras, la filosofía y las matemáticas. También tuvo gran interés por la pintura, la mezcla de letras y pintura lo impulsó a participar en la publicación del periódico del colegio, del que fue cofundador, y más tarde realizó una pequeña revista en Tudela.

Su padre del mismo nombre, y a quien le dedicó el MNAR, era un ingeniero industrial aficionado a la arquitectura, e influyó para que Moneo se aproximara a las artes plásticas y posteriormente se inclinara por estudiar arquitectura. Ingresó entonces en la Escuela de Arquitectura de Madrid y paralelamente a sus estudios universitarios tomó lecciones de dibujo en cursos externos para complementar su aprendizaje.

Dentro de ese círculo académico se aproxima a la arquitectura depurada de Mies van der Rohe bajo las enseñanzas de Alejandro de la Sota. De él aprendió que “un edificio no era poner la pieza que faltaba en una dentadura, dando así a entender que le interesaba más el arco dental entero que la singularidad de la pieza”.¹ Esta relación entre la arquitectura y el contexto la aprendió a temprana edad, Moneo no dudó en expresar la importancia del contexto, ya que los edificios no están solos, importa mucho tomar en cuenta en qué modo la intervención transformará el entorno que, según él, acaba amortiguando los efectos que produce la nueva construcción.² Sin embargo en esa etapa de formación universitaria se ve más influenciado por los criterios de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto.

4 Tudela, 2019 (Google maps).

5 Miraflores, residencia infantil de verano, 1957 (archivo Alejandro de la Sota).

1 Moneo, Rafael. *Rafael Moneo Portfolio Internacional, 1985-2012*. Madrid: La Fábrica: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, cop. 2013, p. 272.

2 Ampliaciones como la que realizó en el museo del Prado para él es difícil definir si se trata de un nuevo edificio o si es una adición, *Idem*.

Colaboraciones

Siendo estudiante realizó prácticas en el estudio de Francisco Javier Sáenz de Oiza, quien buscando un ayudante conoce a Moneo y lo invita a trabajar con él por dos años aproximadamente. Su acercamiento a Oiza sucedió en la época de inicio del proyecto Torres Blancas,³ aunque sin colaborar directamente en dicho proyecto ni en la etapa de conclusión del edificio. Participó en otros proyectos en los que se reafirmó su visión de la arquitectura y perdió interés por la universidad. Oiza fue su primera referencia como ejemplo de lo que debía ser un arquitecto, pues además de ser el profesor más interesante también era reconocido por su trabajo construido. Esta unión de docencia de la arquitectura con la práctica profesional fue la principal aportación que Moneo recibió de Oiza.

De Oiza también retoma el significado de la palabra profesión, como una entrega total a la actividad de la arquitectura para dar testimonio de ella, pues no se puede ser arquitecto sin profesión.⁴ Para Josep Quetglas, lo opuesto a la profesión es el oficio, aclara que el oficio se relaciona con el pasado pero no con la historia, nos dice “el oficio conoce el pasado, la profesión lee historia [...] el oficio desprecia la historia y aprecia el pasado”.⁵

Una vez concluida la carrera de arquitectura en 1961 trabajó con Jørn Utzon, de quien conocía su obra a través de revistas, su arquitectura lo atrajo y viajó a Dinamarca para incorporarse a su estudio donde estuvo poco más de un año. El ambiente de trabajo era relativamente relajado en comparación

³ Que en palabras del propio Oiza ni eran Torres (en plural) ni eran blancas.

⁴ Quetglas Josep, La obra de Rafael Moneo hasta 1990 (II), UPC, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=9cqz1lg7l6g>> [Consulta: 7-de mayo de 2019].

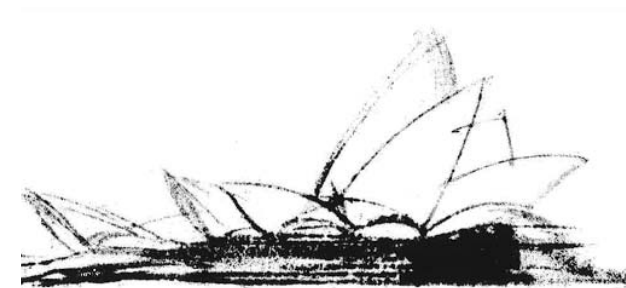
⁵ *Idem*.



6



7

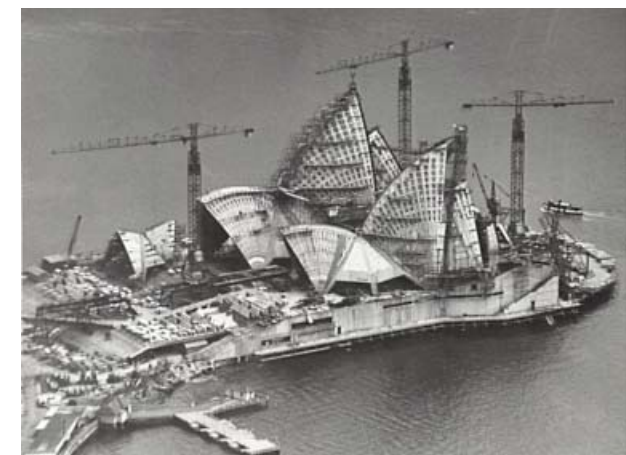


Utzon's sketch of the Sydney Opera House. The Red Book, 1958.

8



9



10

8 Boceto para la Opera de Sydney inspirado en las velas de los barcos, 1956 (Jørn Utzon).

9 Solución para las velas de la Opera de Sydney, extrayendo secciones de diferentes tamaños de una esfera según el diseño (Imagen de arch.).

10 Construcción de las velas entre 1962 y 1967 (Imagen de archivo).

6 Fco. Javier Sáenz de Oiza y Rafael Moneo (Imagen de Archivo).

7 Torres Blancas, Fco. Javier Sáenz de Oiza, 1964-1969 (El Croquis/Ana Amado).



11

con la intensidad del estudio de Oiza donde se enfocaban a un solo proyecto. En ese tiempo se construía la ópera de Sídney, habían iniciado las obras pero no tenían resuelta la estructura de las velas, Moneo intervino buscando en la esfera la porción que se asemejase más a su correspondiente vela-del proyecto de Utzon-, labor que realizó durante aproximadamente 8 meses, viajando de Dinamarca a Londres para entrevistarse con el ingeniero. La experiencia –según relata Moneo- le sirvió mucho y la recuerda con agrado. Finalmente en 1962 Utzon se trasladó a Australia y Moneo a España.

Tiempo después accedió a la Academia de España, en Roma, a través de un proyecto que realizó para un concurso, su estadía de dos años fue compartida con siete compañeros entre los que hubo pintores, músicos y escultores. Conoció a Tafuri, Zevi, Moretti, Portuguesi, y otros, con quienes tuvo una interacción enriquecedora.

La influencia de Rossi

En la década de los sesentas Aldo Rossi y los neorracionalistas de la Tendenza, retomaron la idea del tipo para explicar la ciudad y su crecimiento, era una de las ideas⁶ para pensar en cómo darle continuidad a la ciudad antigua considerándola principalmente como el resultado continuo del tiempo en que se modifican sus estructuras formales. Moneo argumenta que ese cambio estructural del tiempo es el que hay que conocer y explicar para poder actuar en la ciudad.⁷

La influencia del libro “La arquitectura de la ciudad” de los sesentas repercutió en los setentas, abriendo paso a una generación que interviene los edificios mirando al pasado, dejando atrás la depuración de la modernidad. A partir de esta obra Moneo comenta que la idea principal-que seducía a los estudiantes de América y Europa- consiste en entender a la ciudad como arquitectura. La conclusión de este argumento es que una cosa no puede ni debe entenderse independientemente de la otra, pues hay repercusión mutua. Los planteamientos teóricos de Rossi ayudaron a reforzar las ideas que ya tenían muchos arquitectos como Moneo, a cerca de entender la importancia de cuidar la configuración de la ciudad a través de la arquitectura.

Obras previas al MNAR

Previo al MNAR, Moneo ya había acumulado experiencia en proyectos importantes dentro de España, en ellos se aprecian algunas estrategias que más tarde también son identificadas en el MNAR, por lo que llegado el momento de realizar el museo lo aborda no solo en el aspecto arquitectónico y urbano, también pone en práctica su planteamiento intelectual sobre cómo dialogar con la ciudad antigua.

En los años de 1968 a 1973 el edificio de viviendas Urumea, para desarrollar este proyecto se valió del *tipo*, que aunque en estaba en desuso se retomó en la década de los sesenta. Este concepto estaba en desuso pero fue retomado en la década de los sesenta. Nace al mismo tiempo en que se daba el desgaste de la ciudad moderna la cual ya había acumulado muchas críticas. Moneo define el *tipo* de esta forma “Tal vez pueda ser definido como aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal. No se trata, pues, ni de un diagrama espacial, ni del término medio de una serie. El concepto de tipo se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar los objetos sirviéndose de aquellas similitudes estructurales que les son inherentes. Se podría decir, incluso, que es el tipo lo que permite pensar en grupos”,⁸ el artículo original de esta cita es de 1978, previo al proyecto del museo.

Rescato este concepto del propio Moneo porque es la manera en que él se relaciona con la ciudad y que más tarde se refleja en su proyecto del MNAR donde propone una planta cuya estructura formal dialoga con ambas épocas (la actual y la romana). Sin embargo la obra de arquitectura es un “fenómeno único que no puede

6 Junto a Rossi estaban los neorracionalistas de la Tendenza y la otra tendencia era el enfoque de Ernesto Nathan Rogers y Alan Colquhoun en que el concepto del tiempo debía servir como un instrument proyectual. Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.L., 2010, p. 15.

7 *Idem*.

8 *Ibid.*, Cita original en Moneo, Rafael, “On typology”, en *Oppositions*, 13, 1978, p. 23.



12



13



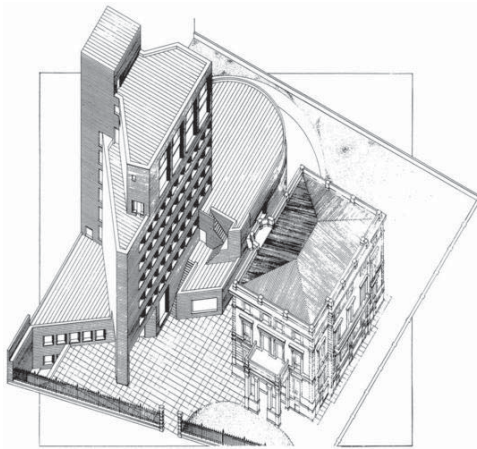
14

12 *La arquitectura de la ciudad*, publicado por primera vez en italiano en 1966 (Aldo Rossi).

13, 14 Edificio de viviendas Urumea, 1968-1973; 24 Vista general a la izquierda el Kurssal, ambas de Rafael Moneo, (© Michael Moran/OTTO).



15



16

15, 16 Sede de Bankinter, Madrid, Rafael Moneo y Ramón Bescós 1972/1976 (Imágenes de archivo).

reproducirse. Al igual que en las otras artes figurativas, pueden reconocerse en ella ciertos rasgos estilísticos, pero tal reconocimiento no significa, en modo alguno, la pérdida de singularidad del objeto”.⁹

En los años de 1972 al 76 realiza la Sede de Bankinter, que se encuentra junto al palacete del marqués de Mudeña, de Álvarez Capra. El plano vertical de ladrillo respeta el palacete sin ser protagonista, su autonomía se advierte en sus geometrías que se aprecian mejor desde el acceso que comparten en común, el pavimento de losas de granito remarca las distancias entre el edificio y el palacete. La integración de estas intervenciones les confieren identidad propia, había poco espacio para realizar la nueva intervención por lo que el nuevo volumen fue construido con predominio de la verticalidad.

En sus apuntes Moneo comenta que en este proyecto es oportuno hablar “del respeto hacia el medio y hacia lo específico; del interés por reconocer problemas arquitectónicos en el contexto, lo que llevaría a pensar que tal reconocimiento lleva implícita la solución de los mismos”.¹⁰ La arquitectura de este proyecto queda definida por la rigurosa geometría que es materializada por el ladrillo el cual cobra el protagonismo de la obra, “construir un muro es, en primer lugar, definir un hueco” la contundencia del muro está en equilibrio con sus huecos-que son las ventanas- que le dan ritmo y fluidez al muro. Es en esta interacción de lleno y vacío y en ese punto de decisión de hacer un hueco en un muro en que para Moneo refleja el grado de conocimiento –y de sensibilidad, agregaría yo- que tiene un arquitecto para proyectar y construir, pues abrir un hueco significa elaborar toda una sintaxis lingüística.¹¹

Más próximo al proyecto del MNAR entre 1973 y 1981 realiza el Ayuntamiento de Logroño. En este proyecto precisamente, la arquitectura y la ciudad se entienden como uno solo, siguiendo la influencia dejada por Rossi una década antes en su libro, que dio criterios teóricos a arquitectos para abordar la relación entre arquitectura y la ciudad. Es este proyecto un ejemplo de ello. El edificio es configurado por la ciudad y ésta se va configurando por la arquitectura realizada a través del tiempo. Este ayuntamiento también se relaciona con las preexistencias, pues el solar era el antiguo cuartel de Alfonso XII, que fue erigido en parte sobre terrenos del antiguo convento de las carmelitas.¹² Tanto la ubicación como su accesibilidad y su relación con la ciudad antigua, con el río y con la historia eran idóneas para conservar en la memoria colectiva la importancia del sitio como lugar donde estuvieron-y siguen estando- sus edificios institucionales.¹³

⁹ *Ibid.*, p. 17

¹⁰ Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, SL., 2010, p. 47,49.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 73

¹³ *Ibid.*, p. 75.

La historia interfiere cualquier obra de arquitectura en cuanto que cualquier paisaje está hoy manipulado, se nos presenta como algo artificial, como algo cargado de historia.

Rafael Moneo, *Lecciones desde Barcelona 1971-76*¹⁴

El Museo Nacional de Arte Romano representa un hito importante, tanto en la carrera de Moneo como en la arquitectura española. El autor ya gozaba de cierto prestigio sin embargo esta obra le valió el reconocimiento internacional.

En su recopilatorio de 21 obras Moneo dice que cada una es el reflejo de las circunstancias del lugar, de su tiempo, pero también de sus inquietudes intelectuales, constructivas y circunstanciales. Esas 21 obras capturan -cual fotografías- 21 lugares y tiempos diferentes, son edificios particulares pero tienen en común el entendimiento estructural de lo que es la arquitectura para él, en cada obra se suman las exploraciones teóricas y constructivas de su proyecto anterior al tiempo que se añaden nuevos planteamientos. Dice además que el modo de pensar de cada época está reflejado en los edificios que produce esa sociedad, de esta forma entenderemos que la imagen que tenemos del MNAR refleja un conjunto de situaciones y tendencias que convergieron en tiempo y lugar, junto a la madurez de la experiencia técnica e intelectual de su autor para abordar un proyecto que dialogaría de una manera diferente con los tiempos y con la ciudad.

Así el MNAR –como cada una de sus obras- sirve de eslabón que enlaza muchas situaciones a la vez. La heterogeneidad en la totalidad de su obra no quita que tenga unas estructuras intelectuales consistentes en sus edificios, pero también hay rasgos que comparten sus obras independientemente de que sean muy diferentes, como por ejemplo, la luz cenital, o el recorrido previo que hay que hacer antes de entrar al espacio principal, ejemplos de esto son el MNAR, la fundación Miró o la Catedral de los Angeles.¹⁵



17



18

¹⁴ Moneo, Rafael, *Rafael Moneo: una manera de enseñar arquitectura: lecciones desde Barcelona 1971-1976*, Barcelona, Iniciativa Digital Politècnica, 2017, p. 23.

¹⁵ "Si dos obras distintas comparten una misma característica (su autor) aquello que en ambas sea similar no será adherido a su programa o a las condiciones de su encargo que las han hecho distintas, sino a su autor" Quetglas Josep, La obra de Rafael Moneo hasta 1990 (II), UPC, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=9cqz1lg716g>> [Consulta: 7-de mayo de 2019].

17, 18 Ayuntamiento de Logroño, Rafael Moneo 1973-1981 (© Michael Moran/OTTO).

El Museo Arqueológico de Mérida. Las memorias del MNAR

El MNAR no es el primer museo en Mérida, desde el año 1838 ya existía el Museo Arqueológico de Mérida, que ocupaba la antigua iglesia del convento de Santa Clara construido entre 1625 y 1635, dicho edificio reunía el uso religioso y el cultural.

Pero la Iglesia resultó insuficiente cuando don José Ramón Mélida hizo el *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, él y don Maximiliano Macías Liáñez iniciaron un periodo de excavaciones en el Teatro, el Anfiteatro y el Circo romanos –entre otros- por lo que se consideró trasladar el museo a otro sitio, se expandieron en la Alcazaba y otros espacios que quedaron insuficientes. Finalmente buscaron una sede para el nuevo museo, el 10 de julio de 1975 el conjunto monumental emeritense-junto con la colección- es clasificado Museo Nacional de Arte Romano por Decreto del Consejo de Ministros, por lo que después de muchas propuestas consideraron que debía construirse un nuevo museo, proponiéndolo en el lugar recién adquirido conocido como “Solar de las Torres” próximo al teatro y anfiteatro romanos.¹⁶

En 1980 el Ministerio de Cultura encarga la dirección del Museo a Rafael Moneo Vallés, quien vio con agrado la ubicación del museo en ese solar por su proximidad al conjunto romano, para él la especificidad del sitio ayuda a crear la arquitectura, pero la arquitectura también crea al lugar y en este caso lo recrea. Moneo y Dionisio Hernández Gil-arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes- impulsaron el nuevo proyecto.¹⁷

Antes de la construcción el solar tenía un muro de contención en la calle José Ramón Mélida, que servía para evitar afectaciones a la misma calle y al trabajo arqueológico realizado previamente. Toda el área de la excavación de los restos arqueológicos corresponde a una manzana, que equivale a 4 600 m² aproximadamente.

En las excavaciones previas a la construcción del museo se encontraron vestigios de una zona suburbana, limitada por una calzada y compuesta por varios periodos. Entre la diversidad de vestigios hallaron: acueductos, enterramientos que correspondían a una necrópolis, peristilos de casas romanas, cimientos de patios renacentistas, cisternas, atarjeas, e incluso restos de una presunta iglesia paleocristiana”,¹⁸ la zona era prácticamente un palimpsesto.

El solar contaba pues con restos urbanos y piezas encontradas, que aunado a su proximidad con el anfiteatro y teatro romano, El contexto definía el discurso a seguir y Moneo decidió dialogar con el periodo romano –a pesar de los restos de otras épocas-, fue la solución más natural, pues sus estudios sobre Roma, su entendimiento de la estructura de la ciudad, la experiencia acumulada y la influencia de Rossi le daban el perfil adecuado para retomar un discurso romano en este tipo de proyecto.



19



20



21

19 Sala de Epigrafía del Museo Arqueológico de Mérida en la Iglesia de Santa Clara, 1929 (Imagen de archivo).

20 Instalación definitiva en Santa Clara, 1929 (Imagen de archivo).

21 Almacén del Museo Arqueológico de Mérida en la Alcazaba, 1977 (Imagen de archivo).

¹⁶ Barrero Martín, Nova; Sabio González, Rafael, *Museo Nacional de Arte Romano. 25 años de una nueva sede*, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.L., 2010, p. 105.

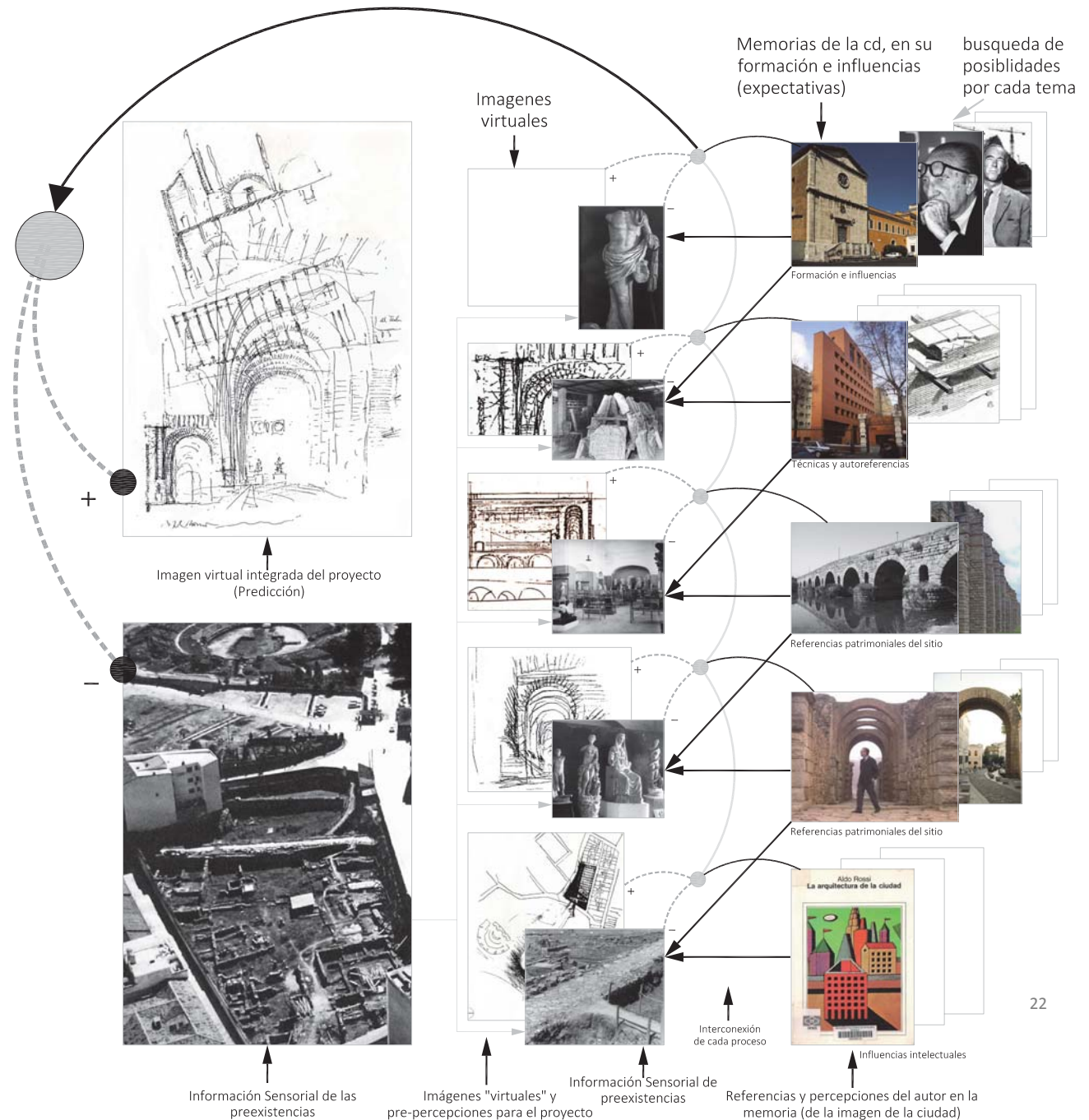
Diagrama neuroprefigurativo MNAR

Retomando una vez más el esquema basado en el planteamiento de Friston y representándolo en cada etapa del ciclo hermenéutico de Ricoeur, muestro el sistema de referencias en cada una de esas etapas y su respectivo mecanismo de abstracción. De esta forma se comprenderán mejor las *inversiones* realizadas por el autor y por el visitante, y cómo se convierte una idea en toda una representación metafórica de la ciudad romana. El museo construido lejos de ser figurativo no copia ni imita, sino que es una mimesis sintetizada de abstracciones.

La lámina que vemos engloba a los procesos mentales que muy probablemente estuvieron involucrados en la etapa prefigurativa del proyecto. En esta etapa el arquitecto como responsable del proceso de diseño contempla muchas referencias, en este caso Moneo al recibir el encargo obtiene una imagen-de imágenes-¹⁹ (inferior izquierda) que es en sí misma el futuro proyecto del MNAR.

La "imagen" es un sitio con restos arqueológicos, aquí comienza el mecanismo de abstracción, cada una de las ideas vertidas en el proyecto responden a situaciones que ha vivido de manera independiente. Uno de los procesos, por ejemplo, es el de relacionar la arquitectura con la ciudad, Moneo toma referencias de un libro que influyó en él, La arquitectura de la ciudad de Rossi.

Es a partir de estos conocimientos interiorizados que inicia una serie de relaciones del edificio con la ciudad, generando una imagen virtual, que muestro en el esquema con el croquis donde relaciona el proyecto con el teatro y anfiteatro romanos, iniciando



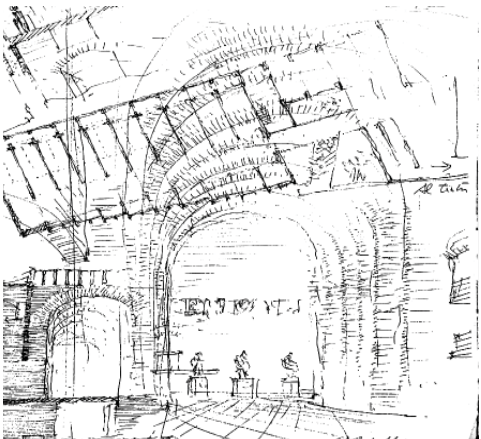
19 Refiriéndome a los demás requerimientos para el Proyecto como son los presupuestos, usos, capacidad, el contexto, la infraestructura existente, etc.



23



24



25

23 Arco de Trajano, Mérida (Foto por el autor).

24 Rafael Moneo, fotograma del documental *Elogio de la Luz*, Rafael Moneo "coraje y convicción", 2003 (TVE).

25 Boceto de la nave principal del proyecto del MNAR (Rafael Moneo).

do un diálogo con la ciudad romana.

Cada situación tiene su propia imagen, otro ejemplo es el del museo previo que albergaba piezas encontradas en ésta y otras excavaciones de la ciudad. Para ubicarlas al interior del museo las ha relacionado con la forma y dimensiones de este, las visitas de los sitios arqueológicos romanos en Mérida le sirven para acumular referencias de la ciudad como son la replicación de los arcos del acceso al anfiteatro así como las dimensiones del arco de Trajano, con ello obtiene una imagen virtual reinterpretada de cómo ha de representarse el espacio principal.

Para generar las imágenes necesarias que integren todo en un solo edificio, Moneo retoma imágenes referenciadas de la ciudad, tales como arcos, columnas, contrafuertes, iluminaciones, etc.

Muy cercanos a las formas están los materiales, cómo construirlos y con qué construirlos le llevó a considerar al ladrillo como el más pertinente, pues no solo ha estudiado la importancia de éste en la cultura romana sino que en sus memorias ya lo había ocupado en el edificio Bankinter en 1972. Referencias intelectuales como autoreferencias le dan la respuesta a esa imagen virtual integradora que es el ladrillo. Ladrillos y arcos forman principalmente el sistema constructivo de todos los espacios de exposición.

De entre varias influencias, las mencionadas son suficientes para explicar el proceso prefigurativo de este edificio. A partir de una o varias imágenes sensoriales y demás requerimientos (otras imágenes) se proponen imágenes virtuales que parecieran ajenas al arquitecto quien finalmente tomará la decisión. La percepción y búsqueda de imágenes siguen el mismo mecanismo neuronal de abstracción, pero mediante una búsqueda intencionada, si la imagen virtual que se forma no corresponde, se buscan otras posibilidades y se reinicia el proceso, siguiendo el esquema planteado por Friston.

De este modo se tienen dos imágenes, una del estado real del sitio, y otra virtual de cómo ha de quedar, ésta última es la que conocemos como idea, la que explica mejor el sitio dentro de todas las múltiples posibilidades exploradas en su cerebro, esta imagen (idea) es la que Friston llama *hipótesis*, luego entonces plantear ideas es plantear hipótesis. Esta etapa es la que Ricoeur identifica como narración en la que el autor identifica situaciones y personajes, es una etapa mental de estructuración, ya la puede narrar pero ésta ha de ser escrita para que posteriormente sea leída.

LA CONSTRUCCIÓN ES EL FUNDAMENTO DE TODA ARQUITECTURA
Configuración



26

Una lectura urbana

Estoy convencido de que la arquitectura puede servirse de los instrumentos de la modernidad sin abandonar el respeto y la conversación con el pasado. La historia es un vehículo fundamental para la investigación de la arquitectura y para el establecimiento de las propuestas teóricas.

Rafael Moneo, *Coraje y convicción*²⁰

Moneo introduce su arquitectura en el contexto, mediante criterios que extrajo a partir de la importante presencia del teatro y anfiteatros romanos. El libro de Aldo Rossi *La arquitectura de la ciudad*, fue de mucha influencia en tuvo gran influencia en la década de 1960, pues se entendía porque explicaba “la ciudad como arquitectura” para comprender la relación entre ambas como parte de una misma realidad.²¹

La proximidad del museo con el anfiteatro y el teatro romanos le permite plantear una relación urbana que integre al conjunto bajo un mismo criterio. La relación del museo no se debe solamente a la cercanía y criterios de referencias estéticas o formales, también se debe al túnel que Moneo propuso para conectar directamente el edificio con el anfiteatro. Además podemos ver que la traza para su proyecto sigue la misma alineación del parcelario más próximo, sobre esta decisión nos dice que “Ante la disyuntiva de replicar e insistir en las orientaciones definidas por las construcciones romanas o reconocer las trazas de la Mérida contemporánea, fueron estas últimas las que prevalecieron”.²² No por ello fue indiferente a la traza antigua, al contrario, gracias a que retoma la traza actual se puede apreciar mejor la traza de los restos romanos.

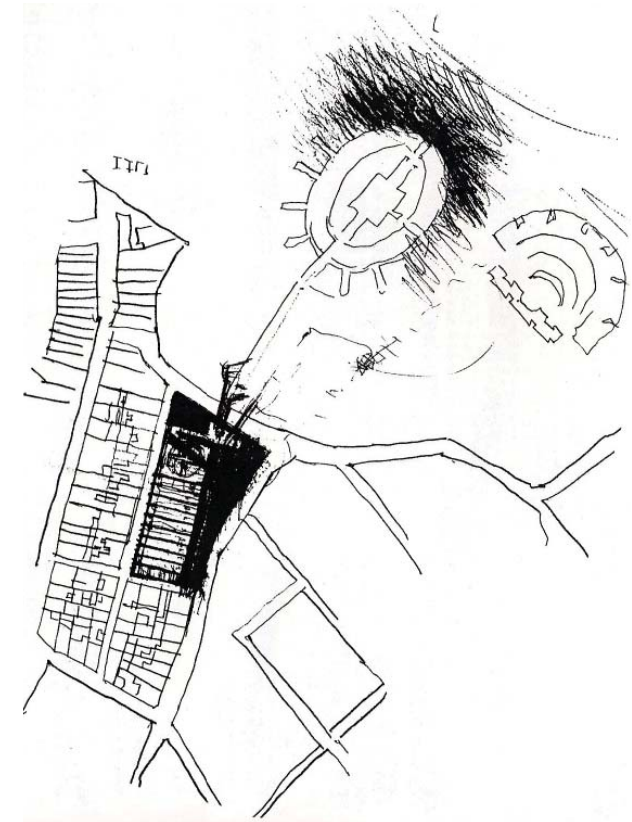
Como él mismo dijo en referencia al Kursaal-pero aplicado al MNAR- “se puede producir un desarrollo dialéctico de movimientos contrario, y éstos pueden enriquecer un esquema” este contrapunto le permite armonizar con lo ya construido, se opone a lo existente para producir una composición nueva uniendo los fragmentos de ambas trazas.

El boceto preliminar del plano de situación del museo de Moneo realizado en 1980 es muy básico aparentemente, pero sus ideas iniciales de relación con el contexto urbano actual son claras y definidas como se puede apreciar en la imagen superpuesta de la planta definitiva. Por ejemplo la traza del museo, la nave principal, en todo el lado derecho la considera como la zona de más exposición de piezas, la calzada quedaría descubierta, la definición de los límites muy claros, también la presencia del teatro y anfiteatro ya se notan unos trazos de vincularlos físicamente a través de un túnel.

²⁰ Moneo, Rafael. Serie de documentales *Elogio de la Luz, Rafael Moneo “coraje y convicción”*, producido por TVE, 2003, 2':04”.

²¹ “La ciudad como arquitectura o los edificios configurados como fragmentos de la ciudad” Subtítulo de la tercera obra (Ayuntamiento, Logroño) de Rafael Moneo en: Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, op. cit., p. 73.

²² Moneo, Rafael. *Rafael Moneo, Una reflexión teórica desde la profesión Materiales de archivos (1961-2013)*, A Coruña, Fundación Barrié: Rafael Moneo, DL 2013. p. 252.



27

27 Dibujo donde estudia la disposición de la traza del edificio con la traza urbana, teniendo en cuenta el teatro y anfiteatro romano (Rafael moneo).



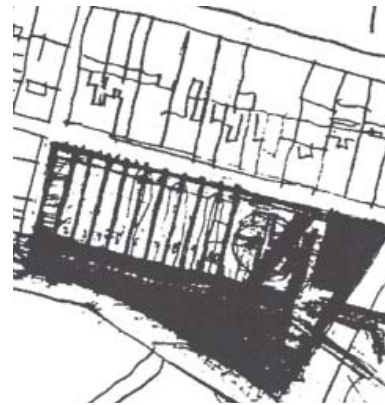
28



29

Se aprecia con mayor detalle cómo reproduce la planta de la traza actual con módulos más estrechos, combi-
nándola con los ejes de la traza romana, el contraste de ambas no interfiere. La traza antigua no se altera con
el nuevo patrón de arcos, la nueva planta propuesta por Moneo es un sistema de arcos que permiten moverse
con relativa libertad y apreciar los restos antiguos.

Es evidente que este museo dialoga con la ciudad, mas no es a partir de su planta libre pues no hay permea-
bilidad alguna con el exterior-ni visual ni física-, su diálogo fluye través de su discurso histórico y formal, tanto
interior como exterior, integrándose volumétricamente a la traza urbana de la Mérida actual.



30



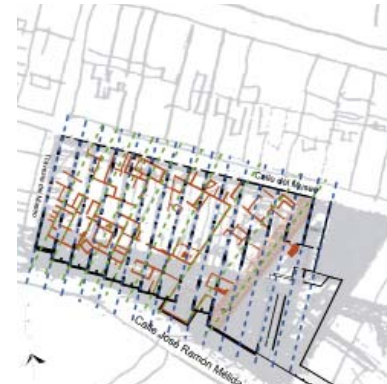
31



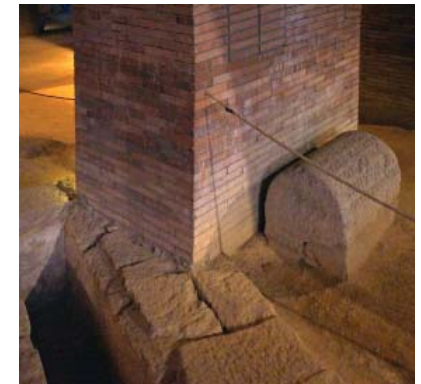
34



32



33



35

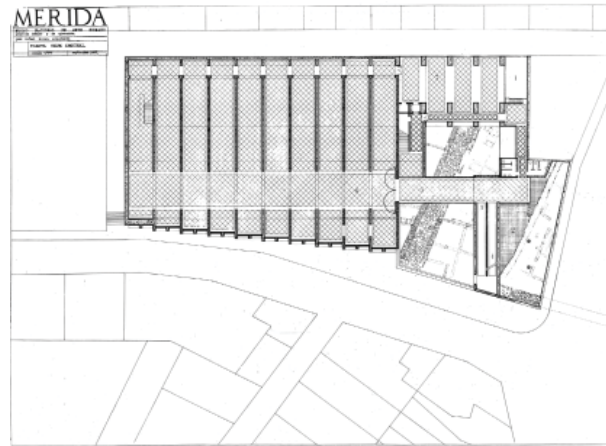
28, 29 Ruinas en el solar destinado al museo (Imágenes de archivo).

30-33 Superposición de planta de la cripta y ejes del proyecto con las ruinas excavadas sobre en el boceto de Moneo (Montaje por el autor).

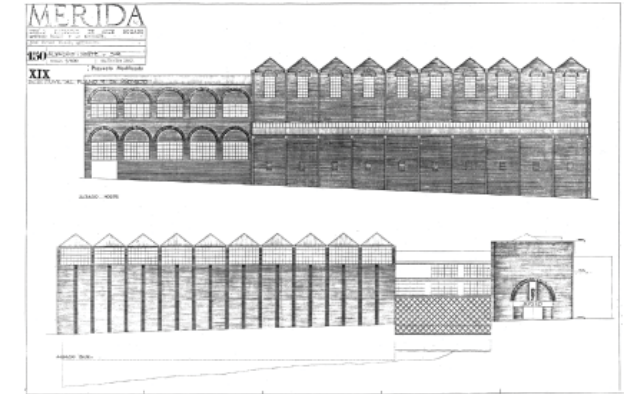
34, 35 Planta de la Cripta, encuentros entre la traza antigua con la del MNAR (Fotos por el autor).



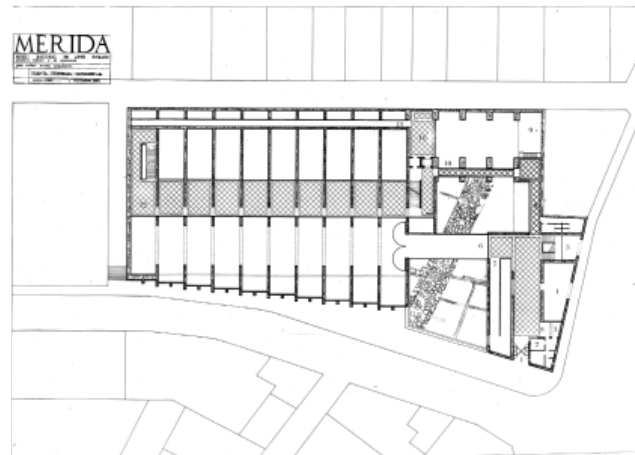
36



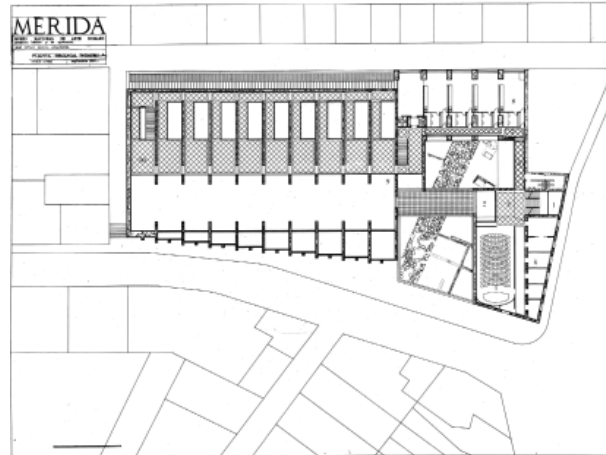
37



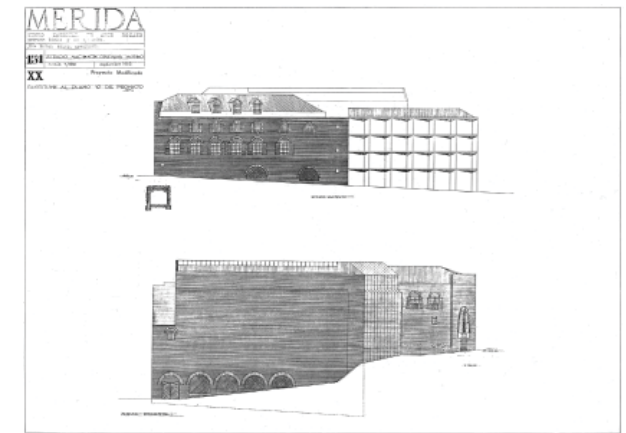
40



38



39



41

36 Planta de ruinas.

37 Planta nave central.

38 Planta primera pasarela.

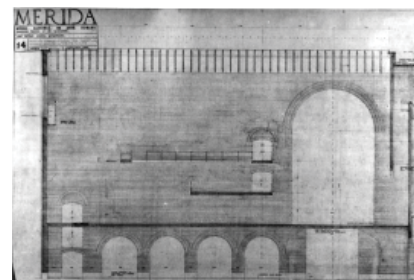
39 Planta segunda pasarela.

40 Alzados norte y sur.

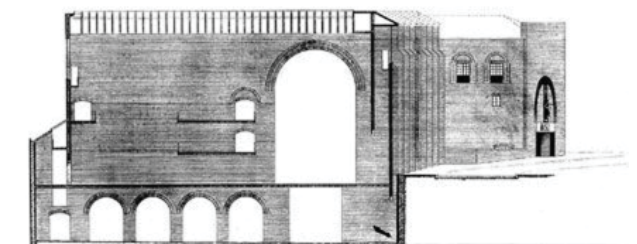
41 Alzado naciente, oficinas museo.

42 Sección transversal.

43 Sección transversal, detalle.



43



42

Materializar anhelos, la idea de construcción

Después de todo, la construcción –y al construir, usando incluso el concepto en términos metafóricos- es el fundamento de toda arquitectura, prevaleciendo ésta sobre el estilo y el lenguaje.

Rafael Moneo, *Apuntes sobre 21 obras*²³

Es en la construcción –nos dice Moneo- donde el arquitecto toma la responsabilidad de entender las ideas, los deseos, los anhelos y aspiraciones para traducirlos en arquitectura, estas intenciones son las que se han de construir y dan sustancia a una época y en consecuencia a su arquitectura.²⁴

Para Moneo “la Arquitectura deja mucho más rastro de lo que ha sido una sociedad más que cualquier otra cosa [...] la arquitectura cuenta técnicas, sistemas constructivos, relaciones con el poder traducido en normas, códigos, usos”.²⁵ Esto explica la reacción que produce la relación del colectivo con su arquitectura, cuando ésta se ve afectada, pues cada edificio es un fragmento de la historia y de lo que les ha definido como sociedad.

William J. R. Curtis menciona que “La estrategia de diseño de Moneo consiste en encontrar una idea generadora que responda a múltiples aspectos del cometido y del entorno, y que establezca también una serie de directrices que hayan de respetarse de ahí en adelante”.²⁶ Además de que Moneo es un experto en encontrar vínculos periodos entre edificios de distintos periodos, sus estudios y reflexiones sobre la historia le permiten relacionar sistemas formales y sostener una narración para entender dos épocas muy distanciadas en el tiempo.

Las memorias reconstruidas en uno solo fragmento

Utilizar los mismos medios de construcción, servirse de idénticas técnicas, siempre nos pareció el modo más respetuoso de convivir con lo existente.

Rafael Moneo, *Apuntes sobre 21 obras*²⁷

Sumado a las relaciones dadas por lo urbano, cuida las proporciones, las formas, los espacios e incluso el sistema constructivo, con la intención de facilitar un diálogo entre ambas arquitecturas. Así nos dice: “A mi juicio el museo de Arte Romano de Mérida conecta con el pasado y se refiere a la arquitectura histórica tanto como a la contemporánea”.²⁸

23 Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, SL., 2010, p. 49.

24 Curtis, William J. R., Rafael Moneo 1995-2000: the structure of intentions/la estructura de las intenciones, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, p. 21.

25 Rafael Moneo en Conversaciones en la Fundación Juan March, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gkZ7bqZ2qM8>> [Consulta: 5 de mayo de 2018].

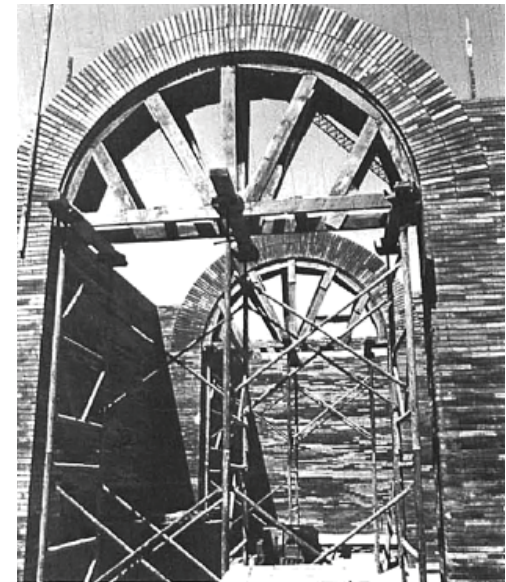
26 Curtis, William J. R., Rafael Moneo 1995-2000: the structure of intentions/la estructura de las intenciones, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, p. 30.

27 Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, SL., 2010, p. 107.

28 Moneo, Rafael. *Elogio de la Luz, documental, op. cit., 2':22"*.



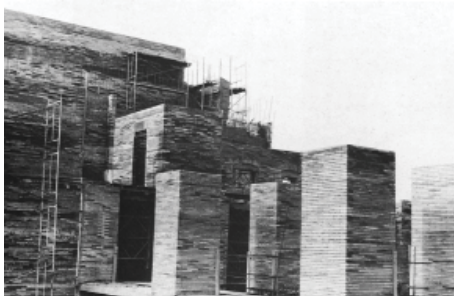
44



45

44 Vista general de inicio de la obra en la planta de la Cripta (Imagen de archivo).

45 Arcos de medio punto, planta de la Cripta (Imagen de archivo).



46



47

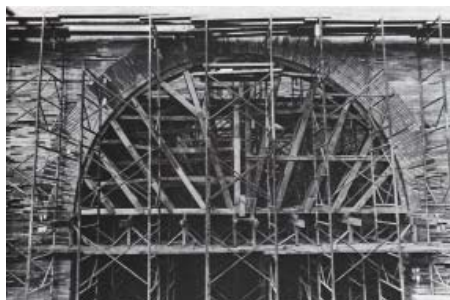


48

46-51 Proceso de construcción, 1980-86 (Imágenes de archivo).



49



50



51

Describe que al ser consciente de que los restos romanos constituían los vestigios predominantes, lo primero que se le vino a la mente fue que el nuevo edificio debía tener contacto con lo que había sido la construcción romana, por lo que pensó edificar con “un sistema constructivo casi literalmente romano”.²⁹ Y además dice “Utilizar los mismos medios de construcción, servirse de idénticas técnicas, siempre nos pareció el modo más respetuoso de convivir con lo existente, sugiriendo al visitante el mismo orden dimensional de los espacios romanos”.³⁰ Comenta que era inevitable la alusión directa, inmediata y evidente a la civilización romana. Esta decisión fusiona en el mismo edificio su sistema constructivo, los materiales y la estética del edificio.

“Una forma enteramente pura y cerrada puede entenderse como un “Fragmento” de cierta configuración mayor, mientras que una pieza rota y quebrada puede transmitir una armonía perfecta en sí misma y en relación con las formas adyacentes”. Esta idea de fragmento la describe William R. Curtis y reflexiona como sobre cómo Moneo incorpora la manera de articular distintos fragmentos poniendo su mirada en los métodos intuitivos de Gehry y más adelante en Álvaro Siza quienes retoman ideas cubistas del espacio.

Esta idea de articular fragmentos se aplica oportunamente al MNAR-edificado años antes-. El MNAR es ejemplo de “una forma enteramente pura y cerrada”, el edificio está unificado en sus formas, es un fragmento de la ciudad y de la historia. Su configuración es mucho mayor de lo que podemos apreciar en el museo.

Este tipo de memoria tiene la capacidad de evocar un recuerdo que vuelve a nuestro presente, esta evocación nos dice Ricoeur, es una relación entre la aparición, la desaparición y la reaparición”.³¹

En palabras de Rikwert “La seguridad en la expresión formal y en el empleo de los materiales, el respeto –que no servilismo- hacia el pasado son indicativos del grado de madurez que ha alcanzado”.³²

²⁹ *Ibid.*, 5:00”.

³⁰ Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, op. cit., p. 107.

³¹ Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado, la memoria y el olvido*, p. 57.

³² Rykwert, Joseph, *Introducción de Arquitectura Española Contemporánea*, Barcelona, ed Gustavo Gili, S.A., 1990, p.13.

Los Arcos. El Tiempo romano de la Mérida actual

En la dialéctica que se establece entre el orden transversal de los muros y el orden longitudinal creado por los vacíos que producen los arcos surge el espacio que actuará de marco para instalar los fragmentos que los arqueólogos recogieron a lo largo del tiempo.

Rafael Moneo, *Construir sobre lo construido*³³

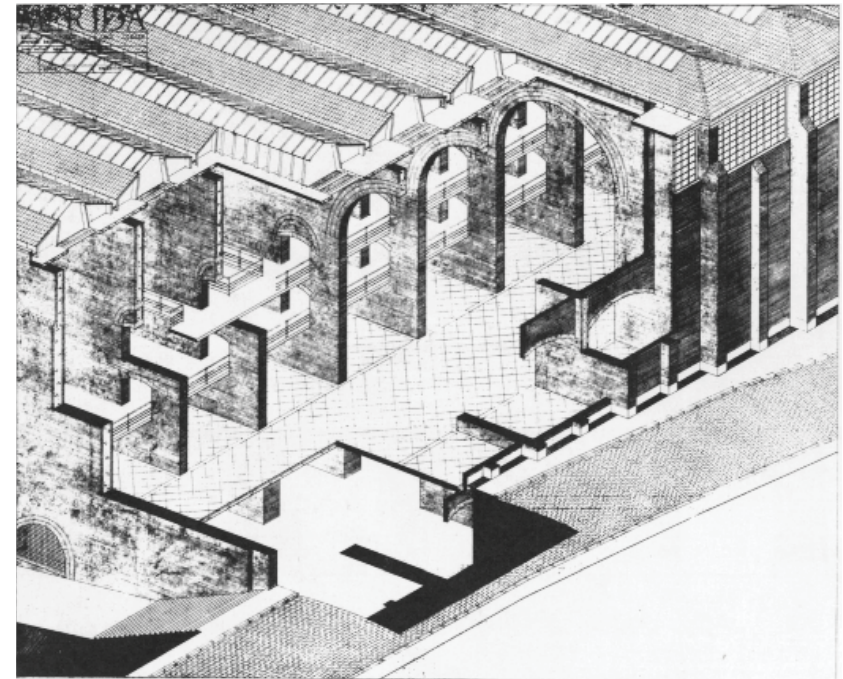
Dibujos como éstos alimentan la fantasía de poder representar la arquitectura —y por lo tanto construirla— con un solo documento sintético y definitivo.

Rafael Moneo, *Construir sobre lo construido*³⁴

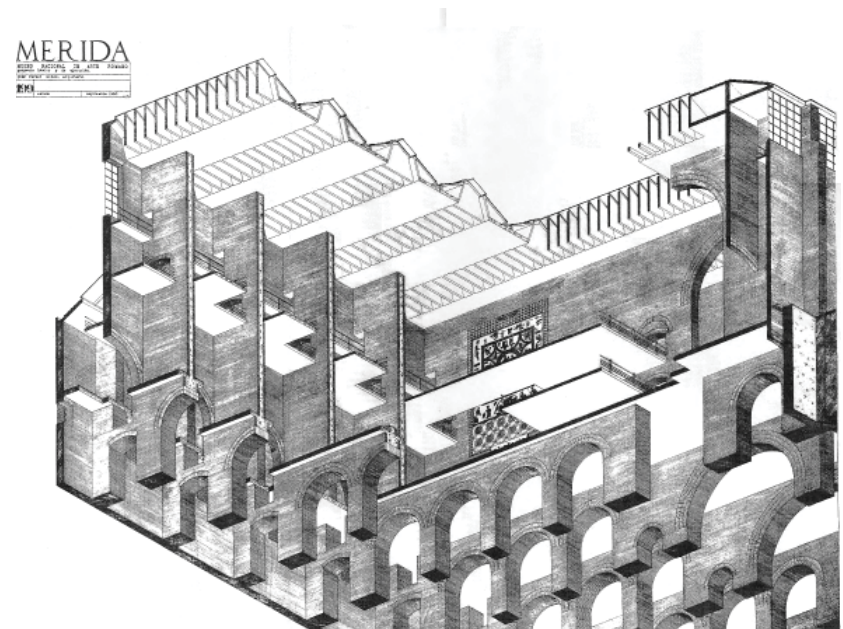
Estas láminas son de un gran valor—como el mismo autor describe— pues ahí concentra claramente su propuesta arquitectónica como un objeto formal que integra espacial y constructivamente sus intenciones estéticas y funcionales a través de un sistema de arcos y losas que sintetiza prácticamente todo el museo. Ambas láminas ilustran en qué consiste la narración del museo pues describen la forma en que provee de iluminación tanto a la nave como a la planta de la Cripta y a todos los pisos superiores. De acuerdo a Moneo estas láminas ponen de manifiesto el atributo de la arquitectura romana en la insistencia y repetición de sus motivos constructivos y formales más característicos.³⁵ Estas axonometrías, nos dice Nova Barrero, son el resultado de bocetos realizados a comienzos de los años 80 en los cuales poco a poco va definiendo con piezas ficticias las fachadas, plantas y perspectivas.

Aunque el museo es todo un sistema de arcos la nave principal es la gran protagonista del museo. En la descripción que hace su autor, la apertura de los arcos en los muros paralelos que conforman este espacio, tiene la proporción del Arco de Trajano, lograda al utilizar las relaciones geométricas cuya intención es la de sugerir al visitante las dimensiones que en su día tuvo la Mérida Romana. Si sólo fuese esa la intención, hubiera bastado un solo arco, mas su repetición sugiere una referencia más que podemos encontrar muy cerca del museo.

El criterio de la distribución secuencial de los arcos—así como sus tres sillares de ladrillo de juntas convergentes— de la gran nave del museo, fue retomado por Moneo posiblemente del acceso suroeste del anfiteatro de Mérida. La idea de que se inspiró en ese acceso no



52



52, 53 Axonometrías MNAR, 1980 (archivo Rafael Moneo).

53

³³ Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.L., 2010, p. 113.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibid.*, p. 115.



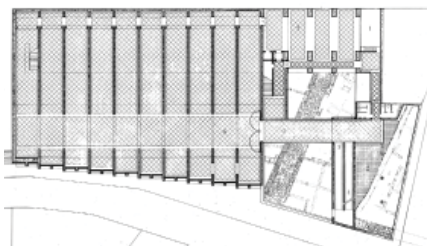
54



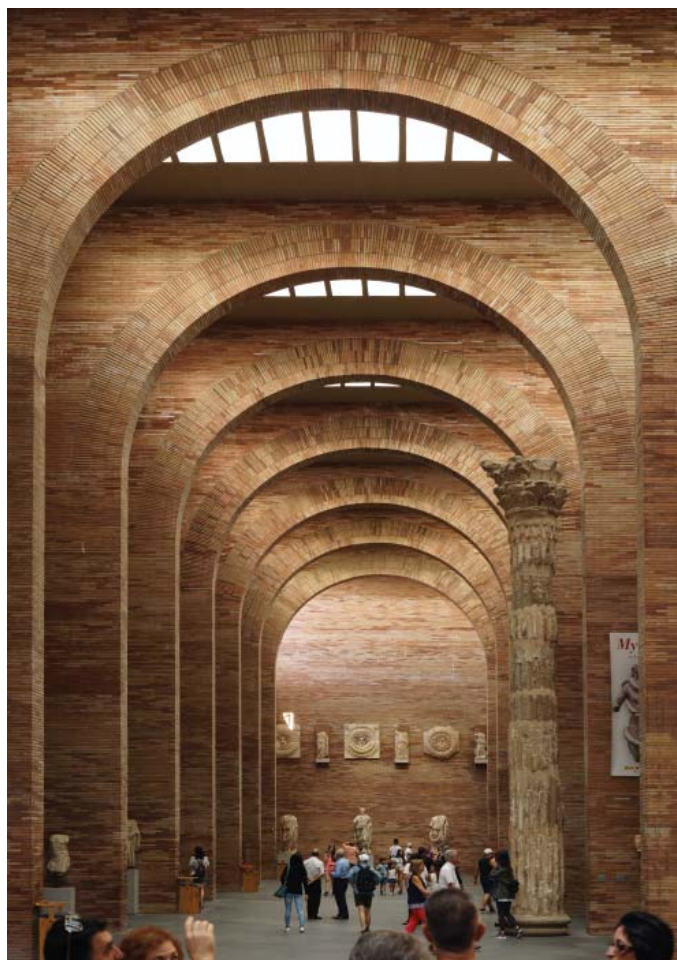
55



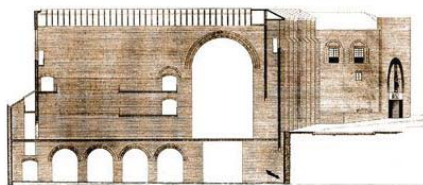
56



58



57



59



60

54-56 Rafael Moneo, fotograma del documental *Elogio de la Luz, Rafael Moneo "coraje y convicción"*, 2003 (TVE).

57 Nave principal del MNAR, 2018 (Foto por el autor).

58 Planta baja; 59 Sección transversal, 1980 (archivo Rafael Moneo).

60 Galería de Middleton Park, 1938 (Sir Edwin Lutyens).

solo es por sus parecidos razonables sino también porque –posiblemente- Moneo nos da una pista que podemos ver en el documental *Elogio de la Luz* dedicado a su obra donde empieza a hablar del MNAR justo en ese lugar. sensato parecido.

En este documental se muestra una secuencia del anfiteatro romano al tiempo que se escucha solamente la voz de Moneo, después aparece caminando del lado derecho en el mismo lado donde se encuentra ubicada la columna del templo de Diana-dentro del museo-. Mientras camina para dirigirse al MNAR se muestran secuencias de la planta de la Cripta (las ruinas), se vuelve a escuchar su voz solamente y la próxima vez que aparece su imagen es delante de la columna y bajo la gran nave.

El mensaje que transmite es que la arquitectura es capaz (en este caso su museo) de conectar el pasado con el presente, y lo hace de manera metafórica relacionando ambas composiciones de arcos (los romanos y los del museo) es lógico por su cercanía, su parecido formal, secuencial y material. La falta de la bóveda que en su época tuvo el anfiteatro otorga al acceso un aspecto ruinoso, pareciera que los lucernarios del museo están inspirados en esa falta de techumbre pues deja entrar la luz de manera cenital. Después de ver esta secuencia-o fotografías- es fácil interpretar el museo como la *Metáfora del tiempo romano de la Mérida actual*.

La composición final no resulta de la copia de las referencias antes descritas. Las dimensiones de los arcos y su repetición más bien aluden a la metáfora de las dimensiones sobre su cultura e imperio, con especial énfasis en su permanencia en el tiempo.

Esta nave principal recuerda a la perspectiva de la galería de Sir Edwin Lutyens en Middleton Park, después del conjunto de arcos termina en una pared plana la cual que sostiene algún objeto aparentemente esférico. Se observa que la cantidad y magnitud de los arcos que dirigen al visi-

tante al solar, contrastan con un lugar en que hay un muro plano que aunque muestra esculturas y rosetones no impactan al visitante.

Pudiera pensarse que ya no se presentarán más sorpresas y que la idea principal quedó manifiesta desde el primer momento, sin embargo la imagen proyectada no es molesta y la idea no se desgasta en sí misma. Con el muro de fondo los arcos cobran total protagonismo y contrario a la tradicional función de los arcos de dirigir un camino, la proporción monumental no reproduce esa intención ya que prácticamente es una planta libre y los visitantes pueden caminar a lo largo y ancho de esta nave.

El acueducto de los... contrafuertes

El sistema de arcos paralelos se traduce en la fachada Sur En la fachada sur, el sistema de arcos paralelos se traduce en un sistema de contrafuertes al lado de la calle José Ramón Mélia que mimetiza la geometría y la solidez del Acueducto de los Milagros, el cual suministraba agua a la ciudad de la Emérita Augusta, nombre con que se conocía la actual Mérida. Este acueducto es un ejemplo del *Opus arcuatum*, que es el sistema de arcos verticales que lo sustentan.

La referencia al acueducto dada por la forma y la altura sólo se puede apreciar al visualizarlo en perspectiva, su apreciación desde el exterior con el cielo de fondo forma una imagen coherente como parte de la ciudad. Esta idea de los contrafuertes logra abstraer y transmitir la solidez y ritmo del acueducto.



61



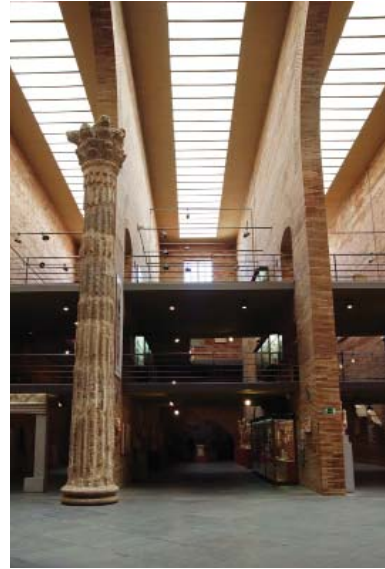
62

61 Contrafuertes MNAR, calle José Ramón Méliá (Foto por el autor).

62 Acueducto de los Milagros (Guía turística).



63



66



68

La luz define el espacio

Se pone así de manifiesto la importancia que se ha dado a la luz, auténtica protagonista de la arquitectura que, hace [...] de la arquitectura de los espacios interiores su sustancia.

Rafael Moneo, *Construir sobre lo construido*³⁶

La intención [de la axonometría] era poder condensar en un solo dibujo toda la complejidad de aquellos espacios en los que la simplicidad constructiva no era óbice para que se produjeran episodios en los que la luz iba a dar lugar a provocadoras y dramáticas experiencias visuales.

Rafael Moneo, *Construir sobre lo construido*³⁷



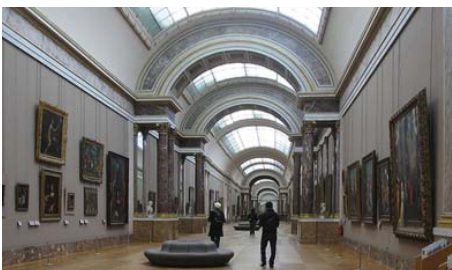
64



67



69



65



70

Cada uno de los arcos de nave principal se distingue por tener su propio lucernario, dando una iluminación equilibrada en todo el espacio, la iluminación cenital ha sido utilizada por Moneo en otros proyectos. La característica principal consiste en que la iluminación es envolvente y permite apreciar de manera uniforme las obras ahí expuestas. La Pinacoteca de Arte Antigo de Munich (1826-1836) dio la pauta para usar este tipo de iluminación en los museos que puede verse en las salas del museo del Prado y del Louvre.

Sin copiar ni renunciar a la tradición, el museo tiene como iluminación principal a la luz natural. Difiere en que los lucernarios no están alineados a la gran nave, pero son paralelos a las salas más pequeñas en la misma alineación con la que se realiza el itinerario en las plantas superiores.

De acuerdo a la descripción de Moneo, ya estaba

63 Pinacoteca de Arte Antigo de Munich, 1826 (Imagen de archivo).

64 Galería central museo del Prado (Imagen de archivo).

65 Galería del museo del Louvre (Imagen de archivo).

66-70 Iluminación cenital y lateral (Fotos por el autor).

36 Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, SL., 2010, p. 115.

37 *Idem*.

contemplado que la luz daría origen a “provocadoras y dramáticas experiencias visuales”.³⁸ Tiene razón, las diferentes perspectivas que van surgiendo a lo largo del recorrido forman cada vez una composición independiente. Cada espacio cuenta con un matiz particular de luz, y entre todos hacen que el conjunto que aparentemente ya estaba abarcado ante una sola vista no pierda interés. Además los cambios de iluminación al interior del museo hacen que una misma perspectiva se vea diferente al poco rato.

El muro que está al fondo de la nave principal gana dramatismo –y el conjunto también- cuando es tocado por un rayo de luz que entra en diagonal por una de las ventanas laterales del muro sur, que también iluminan las vitrinas. Las lápidas e inscripciones se iluminan a través de unas aberturas en el muro norte. Esas son las principales entradas de luz aunque hay otras por el patio hundido.



76



71



72



73



74



75

71-75 Iluminación en la planta de la Cripta (Fotos por el autor).

72 Vista de los restos de una casa romana con patio columnado y pintura mural (Foto por el autor).

76 Ventanas del muro sur (Foto por el autor).

38 *Idem.*



77



78

La arquitectura de ladrillo

El deseo de huir de la literalidad puede verse en el deliberado propósito de eliminar la junta. La falta de juntas iba a convertir el muro en pura presencia de lo que el barro cocido es, en soporte neutro para las piezas arqueológicas, en un muro de ladrillo no contaminado en el que los fragmentos romanos encuentran un adecuado marco.

Rafael Moneo, *Construir sobre lo construido*³⁹

Durante el imperio romano, el ladrillo fue uno de los elementos principales en la construcción de muros, y aunque heredado de los griegos, los romanos lo adaptaron a sus necesidades y a su propia concepción del espacio, haciendo obras en corto tiempo, funcionales y económicas.

El revestimiento de los muros en la época romana solía ser de una fábrica de ladrillos triangulares. De esta forma el núcleo de hormigón-apisonado- se unía mejor con los ladrillos los cuales eran colocados en ambos lados (a modo de encofrado) y si era necesario lo entibaban exteriormente. Este sistema produce una unión entre los ladrillos y el interior de hormigón,⁴⁰ es por lo tanto, un elemento constructivo y visual al mismo tiempo. El hacer los muros del museo con una técnica similar a ésta logra- en palabras de Moneo-: “que las ruinas no se sientan ni heridas ni ofendidas”.⁴¹

Es un material que existió en la época romana y que se usa en la actualidad, actualmente los ladrillos empleados se elaboran con otras técnicas pero no han perdido su esencia, tampoco lo hace el sistema constructivo utilizado, pues aquí los muros también están rellenos de hormigón armado hasta la planta baja.⁴² No copiar ni el material ni la técnica constructiva, en el MNAR las juntas quedan eliminadas y la imagen obtenida es un muro más depurado donde el ladrillo individual- y en conjunto- gana presencia con sus distintas tonalidades, armonizando con las piezas romanas a las que sirve de fondo y soporte.

La planta de la cripta es el espacio en que el proyecto cobra un sentido poético, el estar anclado al suelo en convivencia con los demás restos le da un carácter dialógico con el tiempo y el espacio. Se puede considerar esta planta como un eslabón entre lo contemporáneo y lo antiguo, pues permite reflexionar y vivenciar el encuentro entre ambas situaciones. Moneo describe en sus apuntes que no quería valerse de grandes luces y dejar a la pura contemplación la zona ajena a la nueva obra, por lo que prefirió- según sus propias palabras- “convivir con las ruinas”,⁴³ fundiendo el edificio con los vestigios.

³⁹ Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, SL., 2010, p. 115.

⁴⁰ Choisy, Auguste. *El arte de construir en Roma*. Madrid, ed. CEHOPU, Instituto Juan de Herrera, CEDEX. 1999. pp. 17 y 18.

⁴¹ Moneo, Rafael. *op. cit.*, p. 109.

⁴² Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras, op. cit.*, p. 109.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

Cada cosa tiene su sitio

En su conferencia celebrada en el 2012 cuyo tema general fue Lo común, Moneo habló sobre el lenguaje de la arquitectura, un lenguaje que visualmente no se repite en su obra -así como las palabras-, no hay elementos reconocibles que se le puedan atribuir como característicos de su obra, eso no significa que no los tenga. Es notorio que a lo largo de su producción arquitectónica no se le puede asignar con claridad una serie de conceptos o formalidades que la definan, cada obra es diferente y tiene su propia personalidad.

Si un proyecto pretende tener una narración y la escritura del autor determina la fase de configuración (construcción), sería natural considerar la existencia de una gramática que configure correctamente el discurso narrativo arquitectónico.

Al igual que en una frase hay palabras que, aunque se repitan, construyen mensajes completamente diferentes. En este proyecto la gramática -aparte de lo que ya he descrito- está en la articulación de espacios, tiempos, formas y lugares, a través de muros, aperturas, pasillos, rampas, escaleras y lucernarios ayudando a que todo el edificio quede narrativa y funcionalmente integrado en el itinerario.



79



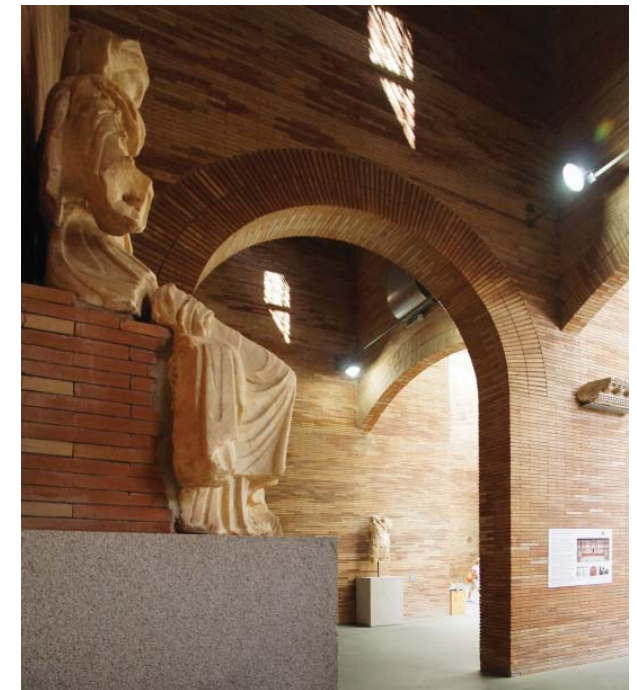
80



81



82



83

79 Fachada sur (Foto por el autor).

80 Fachada norte (Foto por el autor).

81 Muro de exposición (Foto por el autor).

82 Perspectiva del acceso al museo (Foto por el autor).

83 Vista de galería interior, *escultura de Ceres* (Foto por el autor).

La discreción de los detalles

84-97 Para el concepto del edificio se ha utilizado una variedad y cantidad reducida de elementos a escala manual.

- Barandas y soportes de hierro.
- Techos de hormigón.
- Losas de hormigón.
- Marcos de ventanas y protecciones de hierro.
- Escaleras de acero y rampas de hormigón.

... (Fotos por el autor).



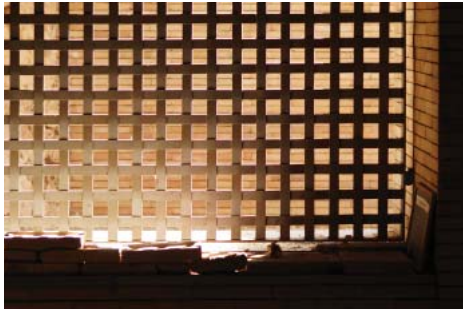
87



91



94



84



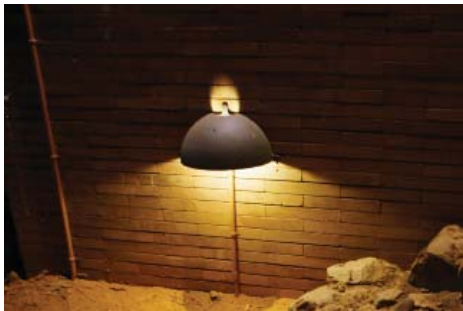
88



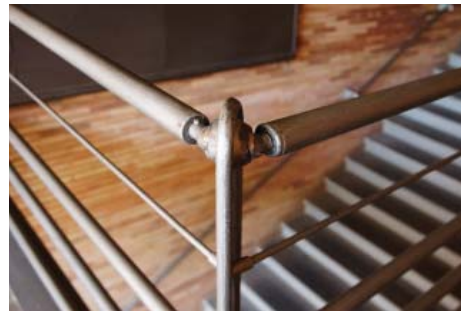
92



95



85



89



96



86



90



93



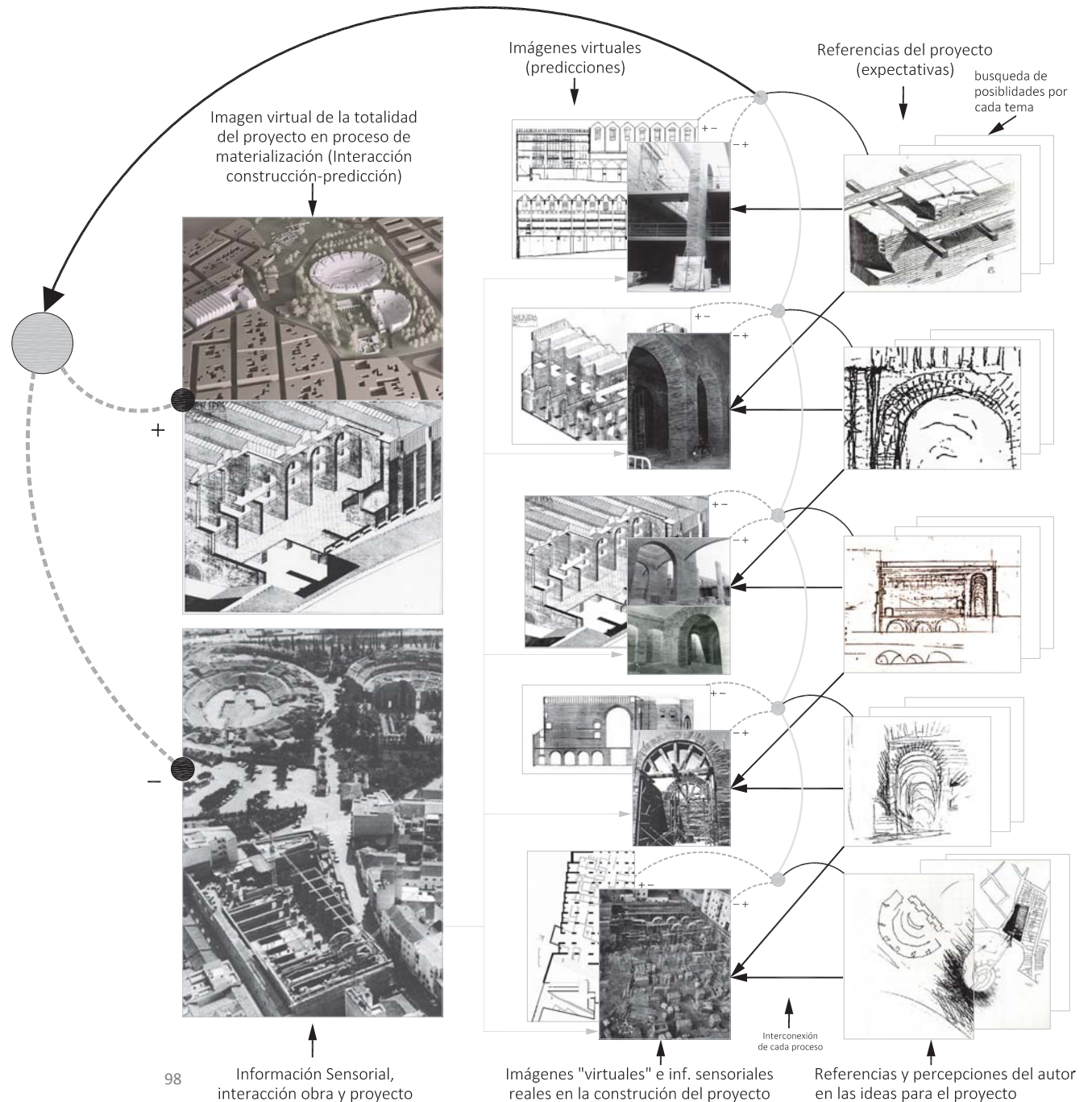
97

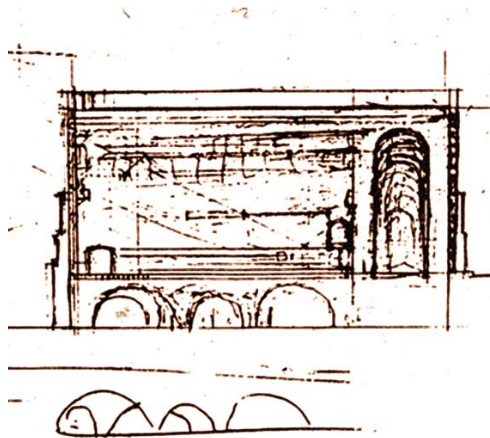
Diagrama neuroconfigurativo MNAR

La configuración del proyecto es la etapa de construcción (escritura). El proceso neuronal es el mismo, aunque las memorias ya no estén referidas a distancias lejanas en el tiempo. Todas las referencias en la etapa prefigurativa se condensan aquí, en imágenes virtuales técnicas para la realización de este proyecto, cada parte que se ha de construir en el museo responderá a su plano específico. Hay una distancia en referencias y tiempo mucho más corta entre las ideas de expectativa con sus correspondientes hipótesis (planos) pues aquí la interacción es entre los bocetos a los planos y a la obra. La afectación directa del espacio provoca que el proceso en esta etapa sea más interactivo entre estas tres (bocetos, planos y construcción) para evitar errores de obra, o bien rectificar tanto la imagen virtual como la real.

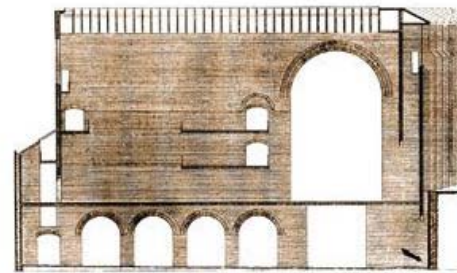
Por ejemplo en la planta de la cripta donde están los restos arqueológicos, Moneo decidió contrastar la traza romana con la traza de la ciudad actual, la "imagen virtual" de esa decisión la ha de representar en un plano -constructivo que es parte de la configuración-. La imagen sensorial recibida de la obra en construcción va siendo comparada y referenciada con la imagen virtual, esto es así y es necesario para que el proyecto se construya como se planeó.

Aunque existen los planos, el proceso neuronal es el mismo, las neuronas (memorias) se activan ante el mínimo error en la obra construida y lo corroboran con la imagen virtual, este proceso se repite una y otra vez en la obra, y es mucho más corto en distancias temporales. La metáfora ha de materializarse y se prescinde por ahora tanto de la retórica como de la poética, al igual que de la prefiguración como de la refiguración, aunque esta fase no puede existir sin la anterior y tampoco podrá separarse nunca del uso por la posterior etapa.





99



100



101

99 Boceto de la sección transversal (Rafael Moneo).

100 Sección transversal del MNAR (Rafael Moneo).

101 Maqueta del museo con Moneo al fondo (Efe/Alex Cruz).

102-104 Inicio, construcción y finalización del MNAR (Imágenes de archivo).

Aquí el arquitecto como constructor ha de recurrir a otro tipo de memorias de carácter técnico, siguiendo los planos para que los materiales, las proporciones y demás indicaciones constructivas –que ya fueron consideradas- sean realizadas.

La memoria de la narración es la imagen virtual de la prefiguración que se convierte en la expectativa que servirá de referencia para la nueva imagen virtual técnica o escritura (representada con los planos). Cuando el visitante lee (usa) el edificio en la etapa Refigurativa lo hace a partir de la fase configurativa del edificio “escrito”, a partir de sus imágenes reales, es decir cada fase tiene rasgos de la previa pues no puede existir una sin la otra.

Para Moneo, este museo fue crucial en su carrera y con él concluye una primera etapa de su vida profesional.⁴⁴ Las críticas favorables que obtuvo esta obra consolidaron su imagen internacionalmente, siendo el edificio “más celebrado por la opinión pública”-según sus propias palabras-.⁴⁵

Las referencias que tiene el museo sobre la arquitectura romana no sprovienen de una memoria abstracta recordada en algún tipo de documentos, están en la ciudad actual y se pueden visitar, visitar el museo es visitar la ciudad y visitar la ciudad es entender mejor el museo.



102



103



104

44 Moneo, Rafael. *Elogio de la Luz*, *Ibid.*, 4':21".

45 DIAZ de Quijano, Fernando, “Rafael Moneo” [en línea], en El cultural, disponible en <<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Rafael-Moneo/5483>>, [consulta: 4 de agosto de 2015].

HABITAR SOBRE LO HABITADO

Refiguración



105

MNAR en la actualidad

Es posible que los arquitectos tengan el privilegio de crear el escenario que permite a la gente reconocerse a sí misma.

Rafael Moneo, *La estructura de las intenciones*⁴⁶

El edificio se inauguró el día 19 de septiembre de 1986 por los Reyes de España. Su nuevo director fue José María Álvarez Martínez.

En esa época se crean la Asociación de Amigos del Museo y la Fundación de Estudios Romanos.

Las piezas que hay en exhibición fueron halladas en la misma ciudad, excepto las adquiridas por subastas, como las monedas. La época romana es la que tiene más presencia en el museo, con piezas desde 25 a. C. hasta la caída del imperio en el siglo V d. C.

Hay colecciones de la época visigoda, y en menor cantidad piezas medievales y modernas. Entre la variedad temática tratadas y objetos exhibidos el museo ofrece: Arquitectura y escultura, Pintura y mosaico, Inscripciones, Numismática, Utensilios, Época visigoda, Época islámica en la Península Ibérica, etc.

En la actualidad la institución pretende terminar y acondicionar en el edificio de Moneo una sala de exposiciones temporales o un salón de actos de mayor amplitud, así como actualizarlo en iluminación y climatización.

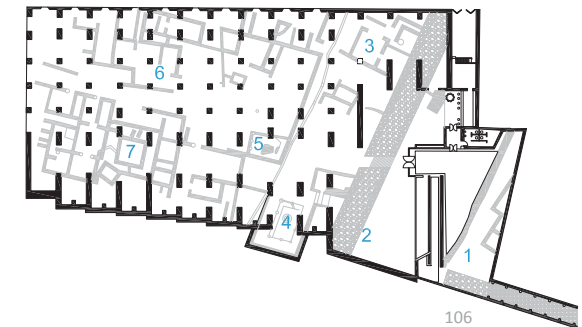
Debido a la cantidad de piezas que aun están en el edificio de Santa Clara, surge la necesidad de realizar otra nueva sede para alojar esas colecciones visigodas y medievales.⁴⁷

⁴⁶ Curtis J. R., William, "La estructura de las intenciones, Rafael Moneo" en el croquis p. 21.

⁴⁷ Museo Nacional de Arte Romano, en línea disponible [en línea], disponible en < <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/home.html>>, [Consulta: 9 de mayo de 2019].

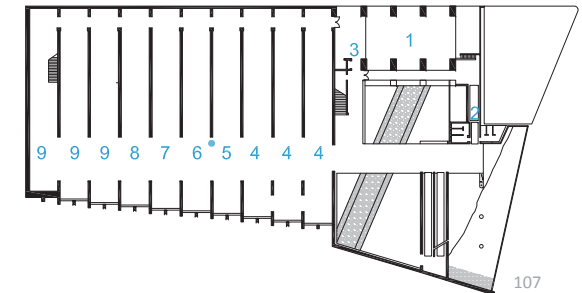
106 Cripta

- 1 Acueducto de San Lázaro
- 2 Calzada romana
- 3 Casa tardorromana
- 4 Peristilo Mansión Romana
- 5 Mausoleo
- 6 Edificaciones Medievales
- 7 Patio de Casa Romana



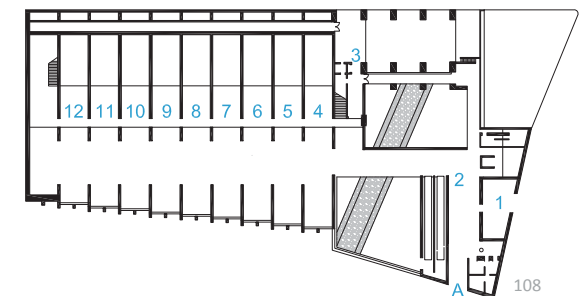
107 Planta baja

- 1 Sala de exposiciones temporales
- 2 Aseos
- 3 Ascensor
- 4 Espectáculos públicos
Anfiteatro, Circo y Teatro
- 5 Cultos orientales
- 6 Cultos oficiales
- 7 Ritos funerarios
- 8 La vivienda romana
- 9 Los foros



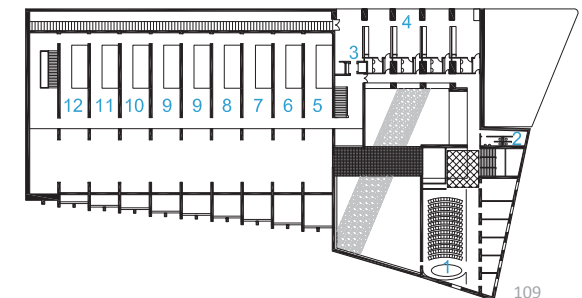
108 Planta primera

- A Acceso
- 1 Tienda del Museo y guardarropa
- 2 Punto de información
- 3 Ascensor
- 4 Área de descanso
- 5 Orfebrería y numismática
- 6 Numismática Emisiones imperiales
- 7 El vidrio
- 8 La industria del hueso
- 9 Ritos funerarios: El columbario
- 10 Lucernas
- 11 La cerámica de lujo
- 12 La cerámica común



109 Planta segunda

- 1 Salón de actos y administración
- 2 Aseos
- 3 Ascensor
- 4 Asociación Amigos del Museo
Fotografía y talleres de restauración
- 5 La administración romana
- 6 El territorio emeritense. La villa romana
- 7 Los movimientos migratorios en Augusta Emerita
- 8 Las ocupaciones de los emeritenses
- 9 El retrato
- 10 Arte y cultura
- 11 La Mérida cristiana
- 12 Área de descanso



106-109 Plantas de exposiciones
(Dibujos por el autor).

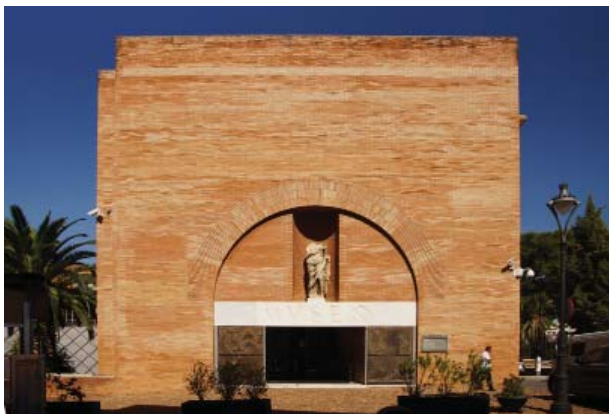




110

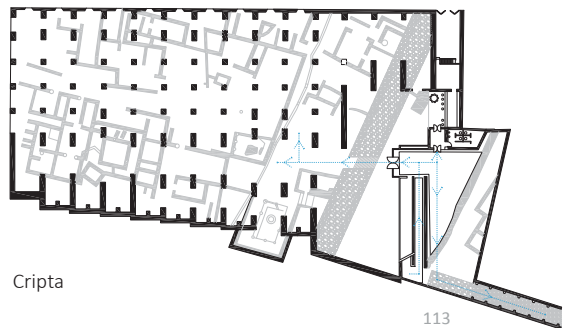


111



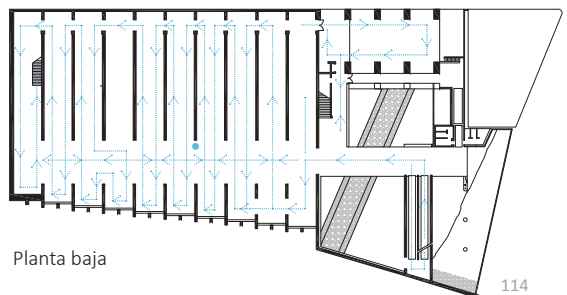
112

- 110 Vista aérea del museo (Google maps).
- 111 Contrafuertes y patio hundido (Foto por el autor).
- 112 Fachada de acceso (Foto por el autor).



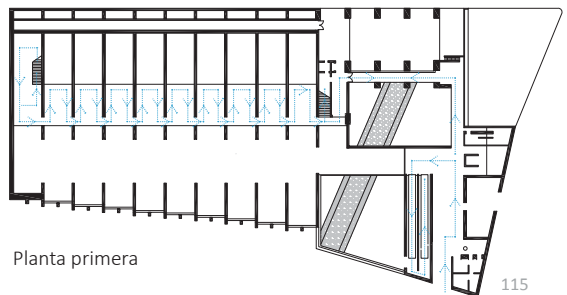
Cripta

113



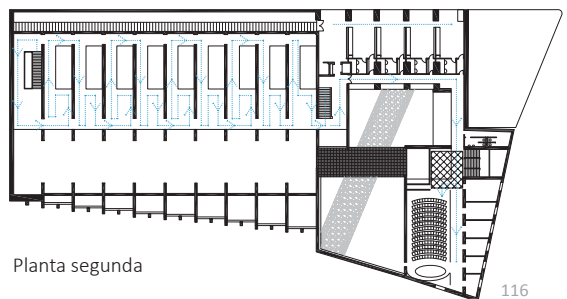
Planta baja

114



Planta primera

115



Planta segunda

116

113-116 Posibilidad de itinerarios (Dibujos por el autor).



El encuentro con el MNAR

Nos dice Curtis que “Cuando elabora la forma de un proyecto, Moneo siempre se interesa por el paseo arquitectónico, es decir, quiere anticipar lo que la gente puede ver –o no ver- desde cada punto de vista. Para lograr esto, las maquetas a distintas escalas tienen un papel fundamental”.⁴⁸ Con las maquetas se aproxima a la materialización del proyecto evaluando sus relaciones espaciales con el entorno, así como los efectos de luz y las texturas.⁴⁹

Si en Castelvecchio la estatua de Cangrande está a la vista pública, en el MNAR lo está la calzada romana que queda en el patio hundido que se ve desde la calle y es el que articula los dos volúmenes del museo. Pero los contrafuertes son quizá el anuncio a la monumentalidad más visible del museo y de lo que se puede encontrar en su interior. La presencia que da la fábrica de ladrillos, debido a lo estrecho de la calle sólo puede verse en diagonal, siendo inevitable la referencia al acueducto de los Milagros.

La fachada de acceso al museo es austera y simplifica lo que dentro contiene: un volumen cuadrado de ladrillos cuyo interior tiene un arco que a su vez envuelve una escultura, un gran dintel con la palabra MUSEO y el acceso mismo, cuya puerta de bronce es al mismo tiempo un plano de situación de esa zona. Es en sí un anuncio propiamente del contenido del museo.

Una vez dentro se ha de hacer un recorrido a través de unas rampas, pero antes de empezar hay una vista hacia el interior de la gran nave, se aprecia el pasillo que une a los dos volúmenes, desde esa perspectiva

⁴⁸ Curtis J. R., William, “La estructura de las intenciones, Rafael Moneo” en el croquis p. 32.

⁴⁹ No encontré registro de alguna maqueta de estudio del MNAR pero muy probablemente se habrá elaborado alguna.

se dirige la mirada de forma natural al fondo, donde se halla la gran nave, y se ven parte de los arcos como si se estuviera ante la escenografía de un gran teatro. Para acceder a ese espacio hay que continuar por la rampa siguiendo el señalamiento.

La rampa, si uno lo desea puede dirigirse a ese espacio principal o iniciar la visita y bajar un nivel más hasta la planta de la Cripta, aunque la vista previa de esa perspectiva hace inevitable acudir primero a la nave. La rampa no es muy grande pero no afecta el flujo de los visitantes, el pavimento es oscuro y la luz natural no la ilumina completamente, dando la sensación de estar en un túnel.

Después de la rampa el visitante ha de atravesar el pasillo, el cual permite ver parte de la calzada a través de una ventana inferior que se encuentra a lo largo de éste, que acompaña e ilumina el pasaje. De pronto aparece en su plenitud el gran espacio de arcos muy iluminado, la sorpresa principal se ha desvelado un tanto súbitamente.

La imagen tan recurrente de los arcos que identifica al museo es limpia, tiene los elementos esenciales ocupados para el discurso (luz, arcos, ladrillos y muy pocas piezas romanas), quedando ocultas las escaleras, barandales y desniveles superiores, y los cientos de piezas que se irán descubriendo poco a poco durante el recorrido.

Salir de la rampa y el pasillo para ver la imagen de los arcos no se ajusta con la promenade, en la que poco a poco se va apreciando el edificio, a diferencia de ello, la luz, el espacio, las proporciones y materiales ya se han mostrado de golpe. Es entonces una promenade inversa en la que después de ver toda la idea del edificio éste se descubre de otra forma, para ir más allá de lo que ya se ha mostrado, el edificio ya no se conoce sino se reconoce.



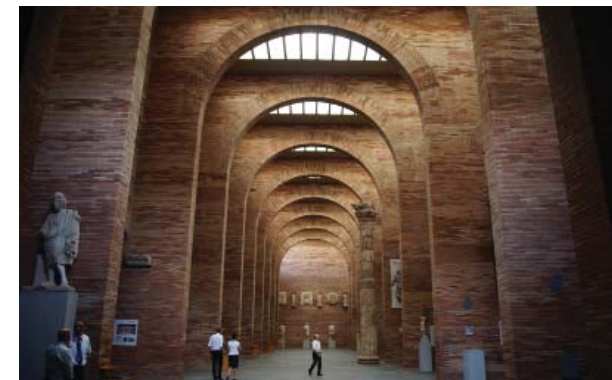
117



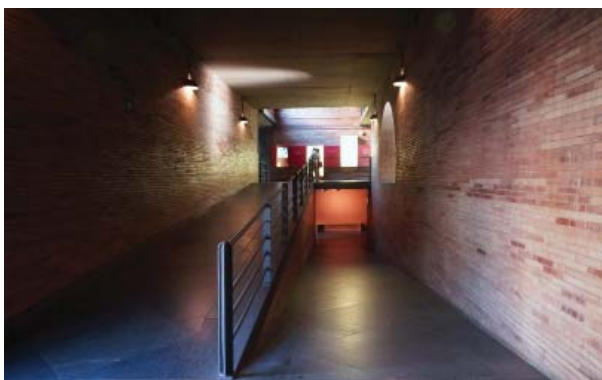
120



118



121



119



122

Recorrido de arriba hacia abajo

117 Área de información, vista al interior, 118, 119 rampa para bajar a planta baja, 120 pasillo, 121, 122 Nave principal y lucernarios (Fotos por el autor).



123



124

123 Vista general desde el fondo de la nave (Foto por el autor).

124 Vista aérea del Templo de Diana en Mérida (JMSG- R. Halbe).



125



126

125 Detalle de columna desde la planta segunda (Foto por el autor).

126 Perspectiva del Templo de Diana (Foto por el autor).

En el MNAR el recorrido realizado gira alrededor de este espacio principal, ya no hay qué descubrir, solamente queda pasearlo para que ese primer impacto se desplace, ya no para entender el museo sino para entender la ciudad —a través del museo—. Hablar del recorrido del museo es hablar del recorrido de la ciudad. Así el visitante se desplaza convirtiéndose en el *flâneur* que se pasea por la ciudad. El museo es pues la Metáfora de la ciudad romana.

La columna. De sostener a generar un lugar

La columna es el 2do elemento que se percibe en ese espacio, la composición de esa primera imagen no puede prescindir de su presencia, para las piezas exhibidas la columna sería su representante, pareciera rivalizar con los arcos más permite tener una mejor percepción de las proporciones de estos. Su ubicación es imprescindible pues también da la bienvenida. Todo visitante conocedor sabrá que fue parte del templo de Diana, por lo que no es columna de un edificio cualquiera ya que éste tuvo una función vinculada a la divinidad.

En Castelvecchio la escultura de Cangrande es el punto central hacia el que se dirige la mirada desde los diferentes recorridos. En el MNAR la columna se adueña del interior y logra su propio protagonismo. Si en su origen la función de la columna era ser sostén de un edificio ahora descansa de aquel trabajo. La columna está ubicada a un lado del cuarto arco y su función consiste en romper la simetría de esa primera imagen, pero también cumple con dar equilibrio al espacio pues está colocada en un punto intermedio de la nave.

Su proporción es considerable y se manifiesta como un gigante -interpretándola como la abstracción de un cuerpo humano-. Ésta aparece y desaparece en las distintas perspectivas, su posición facilita que sea apreciada de cerca, desde su base hasta su capitel, a través de los niveles superiores del museo que están del lado donde se desarrollan las demás galerías.

Arcos del tiempo

En esta secuencia de arcos hay un ritmo similar al de la representación futurista del movimiento, o más aproximado a las fotos de los estudios del movimiento de Eadweard Muybridge, en que cada arco representa un desplazamiento del tiempo de sí mismo hacia un tiempo infinito. La sensación que se tiene ante la perspectiva principal invita a recorrerlo, así como la Galería de las esculturas de Castelvecchio provoca pasear por cada una de las salas y llegar al final, sin embargo a diferencia de Castelvecchio esa era solo una parte del recorrido, aquí ya no hay final que descubrir pues el muro de fondo delata el límite del solar.

El concepto del tiempo aplicado en los arcos repetidos nos sugieren el desplazamiento de un arco en muchos, es decir, al estilo de las fotografías de Muybridge, recorrer el museo a través de esos arcos es recorrer el tiempo del imperio romano (al visitar sus salas de exhibición que abarcan todo el periodo). En palabras de Josep Quetglas “el espacio es una fuga” como si de dos espejos enfrentados se tratara, esta fuga –nos dice- es lo opuesto al centro, a lo que predominaba en la arquitectura romana.⁵⁰ De acuerdo al planteamiento es acertado al no copiar lo anterior, no trata de revivir lo romano sino solo de recordarlo, pasear a través de los arcos representará emular el tiempo y sus habitantes.

Los arcos están presentes en otros espacios del museo, cada planta cuenta con su propia secuencia de éstos, y en ese recorrido las perspectivas van enriqueciendo la estética del museo. En la planta baja, del lado lateral del muro norte, el ritmo y dimensiones de la serie de arcos recuerdan a los arcos que sostienen el puente romano.



127



130



129



128

⁵⁰ Quetglas Josep, La obra de Rafael Moneo hasta 1990 (II), UPC, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=9cqz1lg7l6g>> [Consulta: 7-de mayo de 2019].

127-129 Sistema de arcos en el museo (Fotos por el autor).

130 Puente romano de Mérida (Foto por el autor).



131



132

Hay un equilibrio entre la presencia del ladrillo, la forma de los arcos y la iluminación, no se puede hablar de uno de estos elementos de manera independiente.

La presencia del ladrillo es dominante y no pasa inadvertida a pesar de estar en todo el edificio, los ladrillos tienen tonalidades diferentes y son un material tanto antiguo como moderno. Moneo resuelve la fenomenología del edificio con igualdad de equilibrio entre forma y materiales. Un material (el ladrillo) presente en todo el edificio y una forma (el arco) también presente en todo el edificio, aunque se repiten muchos arcos no todos los arcos son iguales, los intervalos y ritmos están muy cuidados para evitar la monotonía y lograr el sentido de unidad, aunque sirven de fondo para las piezas expuestas, también son protagonistas en el discurso del propio museo.

131 Vista dentro de un túnel de acceso al anfiteatro (Foto por el autor).

132 Detalle de arcos dentro de la planta de la Cripta (Foto por el autor).

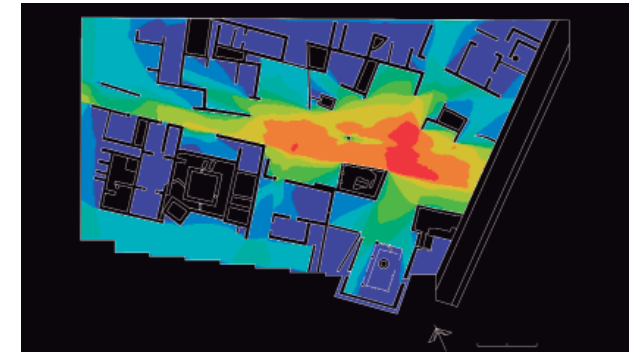
Cohabitando el espacio romano

La herramienta de UCL Depthmap sirve para confirmar cosas que a simple vista no se pueden apreciar con los planos convencionales, o explicados a través de la teoría, motivo por el cual su empleo es útil para complementar y corroborar las reflexiones planteadas anteriormente.

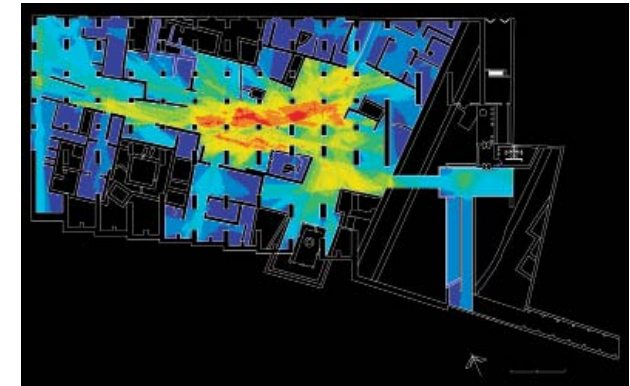
Para saber el grado de compatibilidad de la planta de restos arqueológicos con la planta definitiva de Moneo, se realizó un análisis con el Space Syntax. Se hizo primero en la planta de los restos arqueológicos deduciendo cómo fue ocupado por la gente de aquella época en esa zona. De acuerdo al programa, las manchas cálidas indican una mayor presencia y uso de ese espacio, siendo las rojas las más dominantes. Posteriormente se superpuso la planta del museo para repetir el análisis comparando ambos y poder evaluar qué tanto cambió ese “uso pasado” con la nueva intervención.

El mismo procedimiento se realizó con el análisis de conectividad lineal (abajo) para distinguir las relaciones visuales directas de los espacios. En este análisis, las líneas cálidas indican una mejor conexión entre espacios, y si los desniveles o la topografía lo permiten, también señalan conectividad física. Estos análisis sobre accesibilidad y conectividad lineal, muestran qué tanto no cambian sustancialmente la concentración, el uso, el flujo y la visibilidad de las personas, por lo tanto, la distribución del nuevo trazo permite una aproximación física al espacio de múltiples épocas.

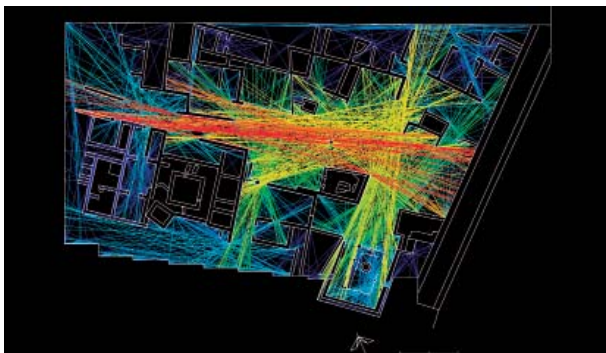
Esto respecto al comparativo de plantas, en la realidad la accesibilidad a toda la planta tiene márgenes de restricción, sin embargo cuando se permite el acceso a toda el área, la persona que haga un recorrido en este espacio emulará –consciente o inconscientemente- en un fragmento de espacio y tiempo, los recorridos que en su época hicieron los habitantes romanos. Hay que considerar que nunca serán iguales un espacio cerrado que uno abierto, ni un habitante de una ciudad romana que un visitante actual dentro de un museo, pero al menos ésta nueva combinación le permitirá hacerse una idea abstracta sobre algunas de las sensaciones que tuvieron sus habitantes en ese mismo lugar.



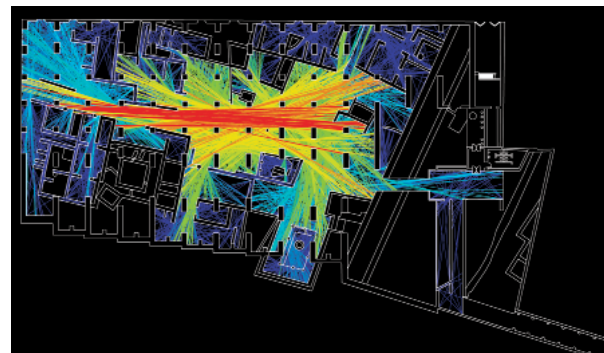
133



134



136



137

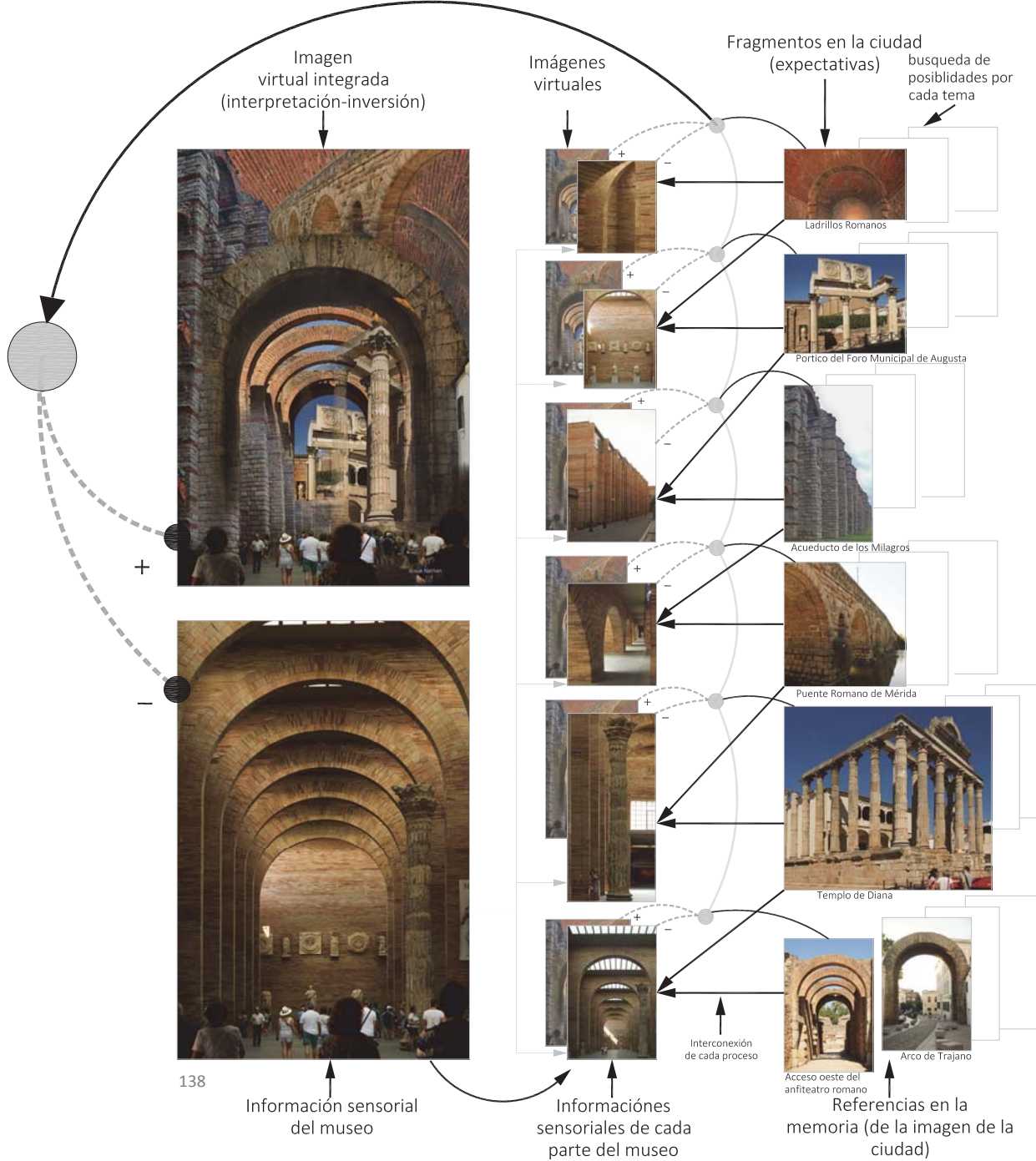
136, 137 Análisis de conectividad lineal planta de la cripta, con ruinas y con la traza del museo (Imágenes por el autor).



135

133, 134 Análisis de accesibilidad planta de la cripta, con ruinas y con la traza del museo; 135 Visitantes en la planta de la cripta (Imágenes por el autor).

Diagrama neurorefigurativo MNAR



La etapa de Refiguración es quizá la más interesante, pues es la que evalúa el resultado a través de sus habitantes, el visitante es puramente receptor de los estímulos antes pensados y antes contruidos, le toca "leer" el edificio. Las imágenes que se ofrecen ante él han de buscarse en sus propias memorias de la ciudad. Los arcos que son la primera imagen impactante están relacionados con los del anfiteatro y con el arco de Trajano, a partir de aquí ya se cumple la intención del autor de relacionar la ciudad Romana con el MNAR, por lo tanto la lectura ha coincidido con la escritura, y el proyecto cumple su función de que el habitante se reconozca en el edificio para lograr el dialogo.

Nosotros como visitantes podemos ver sólo arcos y sus materiales, pero al mismo tiempo estamos viendo (virtualmente) partes de la ciudad. La gente que visita el museo también se convierte en parte de la ciudad romana, están dentro de esa abstracción, son personajes con distintas voces.

Pero no sólo eso, si el visitante además de conocer esos elementos en la ciudad conoce su historia, el uso y significado de lo que ahí está expuesto, hará que la imagen virtual cobre un significado más profundo, pues al deambular por el museo se desplazará a ser un emperador, religioso, político, gladiador, escultor, abogado, artesano, alfarero, o un habitante común. Esto se logrará de acuerdo al grado de inversión que se dé entre el visitante y los personajes que dieron origen a las piezas del museo. En este sentido ya se está hablando de poética en la arquitectura, que es el desplazamiento a un universo de virtualidades vinculadas con la historia y otros individuos que ya no están como personas vivas, pero que están representadas en los demás visitantes que emulan a su vez al anterior habitante romano.

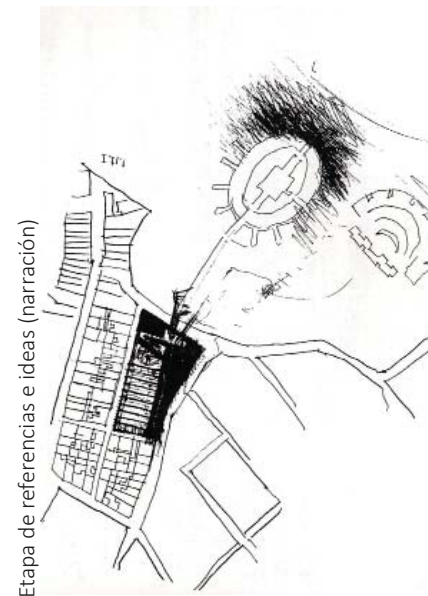
El resultado final esquematiza todos los procesos y referencias de los vestigios romanos en la ciudad, queda representado con una imagen virtual abstracta que es una abstracción teatralizada de la vivencia del museo con la ciudad por un visitante.

Este edificio también es didáctico, pues nos dice mucho de la ciudad, de los materiales, de las formas dominantes en la cultura romana, transmite muchos mensajes. Fue reflejo de su época, tanto de las intenciones de su autor, de las tendencias arquitectónicas de la época y de los requerimientos físicos de un museo. El edificio ha resistido bien el paso del tiempo, se ha sabido adaptar a la vida social y cultural del siglo XXI.

Ciclo hermenéutico

A partir de aquí puedo deducir que a nivel fisiológico el cerebro funciona de manera similar, pero hay diferencias entre el arquitecto (autor), el constructor - que puede ser el mismo arquitecto (escritor)- y el habitante (el lector), la red neuronal funciona diferente, el autor tiene un cerebro más predictivo, las intenciones de éste están invertidas con las del lector, pues este último recurre a la memoria. El arquitecto tiene redes neuronales que están preparadas para formular imágenes virtuales que debe hacer reales, precisamente para provocar una virtualidad en el lector, plasma sus imágenes virtuales como ideas visuales que se convierten en imágenes reales, para volver a buscar más imágenes virtuales una y otra vez hasta dar con el proyecto.

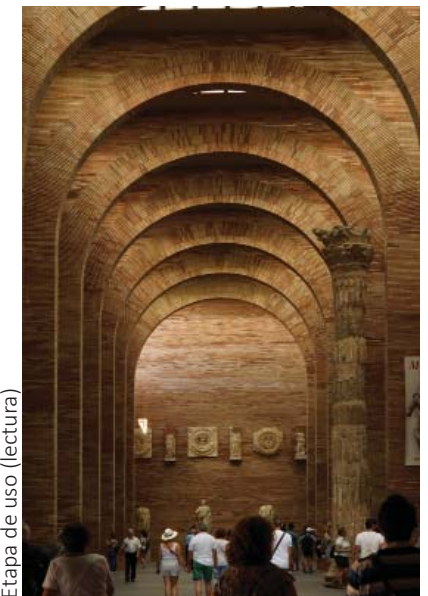
En esta etapa prefigurativa el arquitecto trabaja más con virtualidades y el tiempo predominante es el mental, pues recurre a memorias tan próximas como lejanas, pero también las imágenes generadas corresponderán a la imaginación de cómo pretende que será el futuro. El constructor –escritor- conside-



Etapa de referencias e ideas (narración)



Etapa de construcción (escritura)



Etapa de uso (lectura)



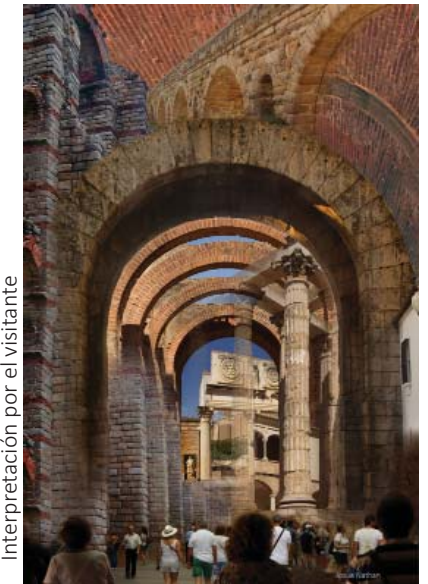
Ideas imaginadas como proyecto

Prefiguración



Proyecto materializado

Configuración



Interpretación por el visitante

Refiguración



140

rando que es el mismo autor en la etapa configurativa, tiene la oportunidad de hacer interactuar la imagen real de la obra con la virtual del proyecto, de esta manera puede rectificar o hacer cambios que considere pertinentes, su interacción entre imagen real y virtual es más cercana en tiempos, aquí predomina el tiempo real de la ejecución de la obra. Por último en la etapa refigurativa, contrariamente al autor, el visitante –lector- es una figura aparentemente pasiva ante el edificio, de su interpretación dependerá que sea parte de esa virtualidad que ya estaba considerada dentro de la imagen virtual del autor. Al visitante le queda ser parte de la obra e interpretarla, para él-como individuo y como colectivo- se ha realizado, su presencia lo convierte en receptor de los estímulos previamente considerados por el autor, sus memorias han de ser activadas bajo las condiciones del objeto arquitectónico construido. Si el visitante reacciona –de cualquier manera- entonces se habrá completado, En este caso, el tiempo que predomina en este museo es un tiempo histórico por las evocaciones que en el que se manifiestan. Aunque en mayor o menor medida los tres tiempos coexisten en las tres etapas.

140 Vista parcial de la segunda planta, hacia la galería VII (Foto por el autor).

316

La metáfora de la ciudad romana

Mérida re-relaciona mi obra con Roma pero Mérida relaciona la obra de arquitectura que ven con un pasado que realmente no se ve, y esta especie de visión de un tiempo de dos momentos tan distintos de la historia como lo es la Mérida actual y la Mérida olvidada que sin embargo late y está presente debajo, eso es algo que seguramente este edificio desvela y ese desvelamiento de una situación real que no está clara pero que sin embargo de una pieza de arquitectura de repente es capaz de poner a la luz seguramente justifica el impacto que el museo tiene sobre los espectadores, sobre quienes lo visitan, pero también va más allá, no son solo los espectadores es la ciudad la que seguramente reclamaba eso.

Rafael Moneo, *Conversaciones en la Fundación Juan March*⁵¹

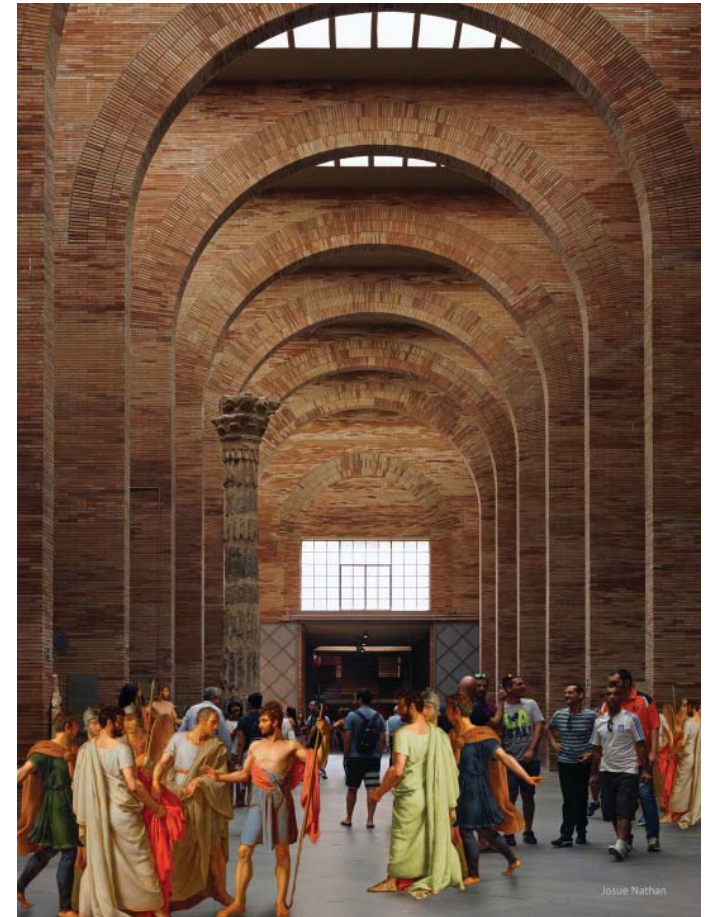
Podemos interpretar que el MNAR de Moneo es propiamente una metáfora de la arquitectura romana, el edificio sintetiza los fragmentos aun visibles que persisten en la ciudad, y otros que no lo están. Los habitantes al visitar el museo lo reconocen, saben que el edificio es de ellos, de su contemporaneidad, y lo viven no como extraños, sino que lo sienten propio. Moneo recurrió a las proporciones del arco de Trajano, pero esta serie de arcos no son iguales a ese que era de piedra, estos son de ladrillo, mas no de un ladrillo igual al que existió, la fábrica es nueva, sin embargo es conocida la presencia de arcos como de ladrillos en todo lo que fue el imperio.

Arcos de diferentes tipos y ladrillos le dan la unidad necesaria al edificio para que el visitante se aproxime a una atmosfera de la grandeza romana. Los ritmos de los arcos, los recorridos, la luz, el material y los objetos ahí expuestos, cumplen el propósito de metaforizar los vestigios presentes y la vitalidad de una ciudad que ya no existe. El área del museo no es grande, pero se tiene una sensación de grandeza al interior y es una sensación que no está dada por sus dimensiones –aunque ello tiene que ver– sino la unidad y el significado de estos. En esta sensación de grandeza el visitante se ve desplazado en un tiempo, al principio en un primer nivel de percepciones derivadas de los elementos físicos, y después con las referencias que estos elementos le hacen sentir, esa experiencia fenomenológica le transmite información sin confundirlo, porque sabe que ese desplazamiento no es total sino estético.

Su interacción logra el instante atemporal. Es capaz de sintetizar los fragmentos de una ciudad romana, que aún están presentes. El museo es la metáfora de la ciudad, además de ser metonimia también, esta es la solución para entender este edificio sin volverlo misterioso, más bien mostrándolo a partir de los fragmentos, y precisamente ahí veo sus contradicciones (como crítica, esos fragmentos se quedan cortos pues no ofrecen más diálogo).

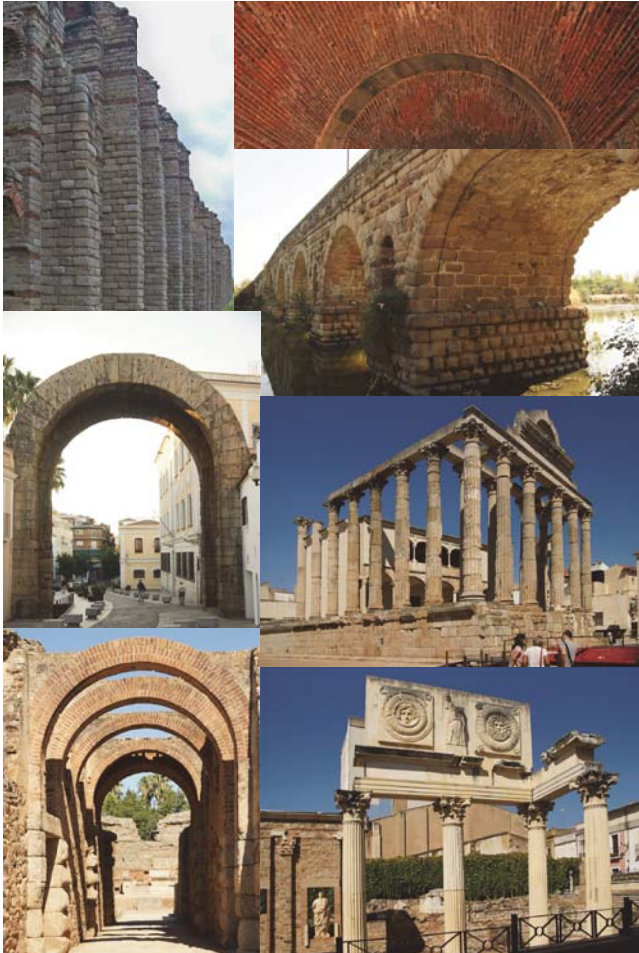
La metáfora de este proyecto es a través de la retórica, la cual persuade, su discurso y argumentación formal-sus arcos y ritmos de estos, y materiales- representan a lo que se quiere hacer referencia para evocar y persuadir al visitante.

⁵¹ Rafael Moneo en *Conversaciones en la Fundación Juan March*, op. cit.,



141

141 Cohabitar el lugar, representación de la interacción espacio tiempo a través del edificio con los otros habitantes del lugar (Foto y montaje por el autor).



Información sensorial (La ciudad romana)

142



Imagen virtual (La ciudad romana en el Museo)

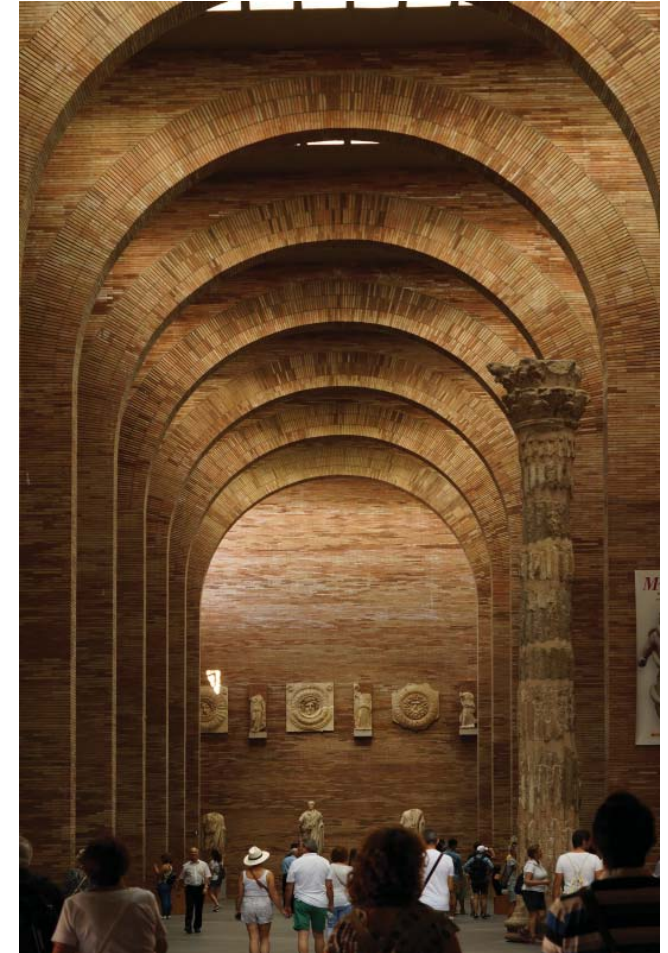


Imagen sensorial (El MNAR y La ciudad romana)

142 Foto izquierda, Monumentos romanos en Mérida; centro, su representación virtualizada por los visitantes en el museo; derecha, la percepción sensorial real en el MNAR (Imágenes por el autor).

Conclusión sobre el MNAR

Moneo tiene la capacidad de dar potencia a un edificio valiéndose de una buena arquitectura que relaciona las duplicidades de formas y de usos. Como vimos en los diagramas, esto solo se hace en la etapa refigurativa, que es cuando el visitante se convierte en un habitante romano. La etapa configurativa es la que permite la potencia que se manifiesta en la etapa refigurativa, es decir cuando el edificio ya está construido. El edificio queda en un estado de ofrecer cultura en potencia, ofrece expectativas tanto al pasado como al futuro, estimula el recuerdo y la imaginación, por lo tanto el museo no muestra sólo las piezas romanas encontradas y los restos arqueológicos en la planta de la cripta, es también una provocación para despertar las sensaciones de la monumentalidad de una época.

Las direcciones temporales quedan abiertas a las posibilidades de apreciación estética de los visitantes.

La carga histórica del propio edificio tiene una intensidad importante. Esta carga es potencial y es lograda porque consigue el efecto de desplazamiento del visitante al habitante romano. Moneo crea una memoria con el edificio, una memoria tanto física como urbana, cultural e histórica. La experiencia que genera convierte al visitante en ciudadano del imperio romano.

Moneo vincula al visitante más intensamente con la historia del lugar, mediante las formas y proporciones crea una narrativa imperial a través de las formas arquetípicas de construcción que utilizaba el imperio. Es por lo tanto una nueva forma de conocer el lugar, y en consecuencia, una abstracción en tiempo y espacio del imperio romano, es una experiencia de *teatralización urbana*.

De esta manera su estrategia proyectual se cobija bajo las referencias arquitectónicas históricamente definidas como son las romanas, al cuidar el diálogo con la arquitectura precedente lo hace también con sus sujetos, las referencias metafóricas la arquitectura romana permite a su arquitectura convivir con otros tiempos, generando un tiempo nuevo que se superpone a los anteriores y que le asegura una asimilación por los sujetos de los tiempos futuros.

Estas referencias arquitectónicas no son una copia de los originales, sino una reinterpretación para adecuarlas al presente sin que pierdan el significado de grandeza de las originales. No sólo se queda en la representación de lo que se puede ver en el museo, también manifiesta la técnica constructiva romana en la forma de construcción, no copiando sino apoyado en los criterios principales de dicha técnica.

El desplazamiento logrado consiste en que el hombre es la historia y la historia es el hombre. Es el mismo hombre el que da forma a sí mismo a través de la historia, pero si parte de esa historia la conocemos a través de la arquitectura, significa que el arquitecto deja su impronta y al igual que el narrador ha de reinterpretar los vestigios para escribir un nuevo relato o completar uno. El arquitecto entonces escribe y reescribe la historia por lo que hace, y a la vez la historia hace al arquitecto. Es un intercambio de tensiones entre el presente y el pasado hasta llegar a un resultado.



143



144

En este caso la arquitectura está en esa de memoria que pretende hacer sentir lo que un día fue de esta manera un objeto presente manifiesta las sensaciones de lo que un día existió, pero que nunca fue como es ahora, por lo tanto esta intervención es un ejemplo de la frase de Paul Ricoeur cuando dice: “La gloria de la arquitectura es hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe”.⁵²

Esta frase es compleja y pertinente para explicar la actualización de la arquitectura porque es una obra arquitectónica que no copia a lo anterior, pero que recuerda y revive en un nuevo uso, un sentimiento, siendo esto posible cuando se tiene en cuenta la lectura del contexto. Así podemos deducir que cuando dice La gloria de la arquitectura es hacer presente (el museo) no lo que ya no existe más (la cultura romana como tal), sino lo que ha existido (lo que permanece en la memoria como orgullo de esa cultura) a través de lo que ya no existe (la arquitectura romana en uso y forma).

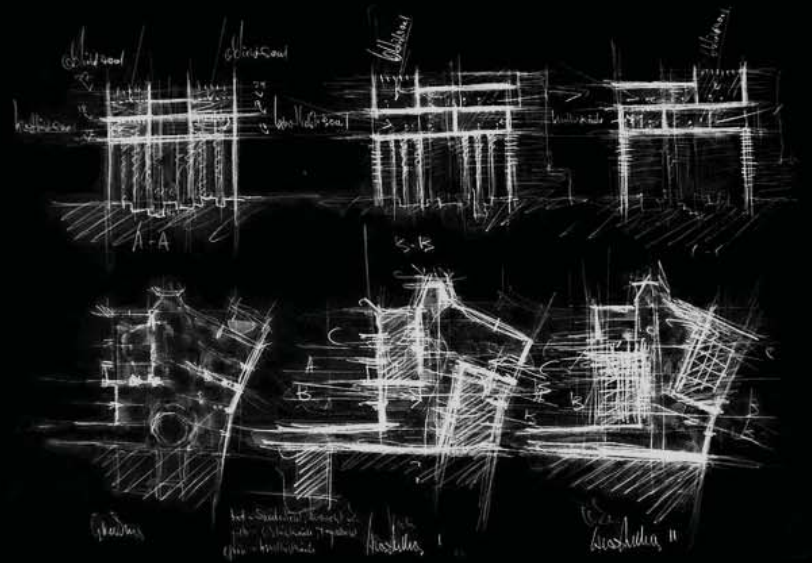


Josue Nathan

CAPITULO 7
Ver de una forma nueva lo preexistente

Museo Kolumba

Peter Zumthor

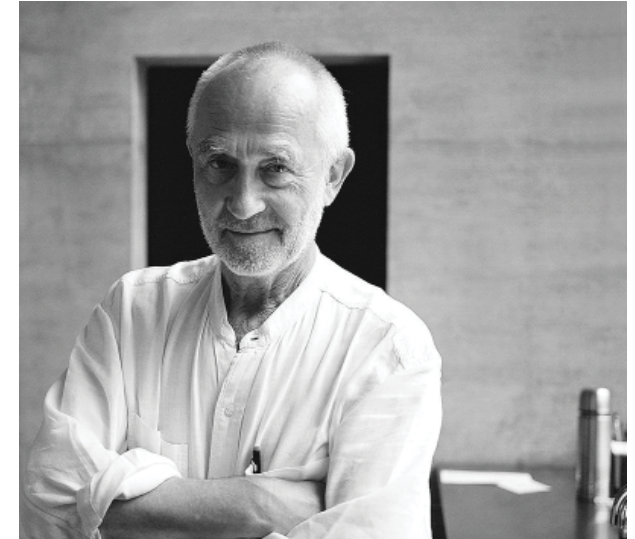


Preámbulo

Una de las intervenciones más complejas que hay en la arquitectura es la de intervenir edificios con un valor patrimonial importante, no sólo por lo construido sino por la postura ética del autor y el nuevo valor estético que cobrará esa obra como parte de una ciudad histórica. El museo Kolumba es un edificio mucho más complejo de lo que parece pues en él se juntan varios elementos como el peso histórico de la ciudad, los vestigios aun en pie de la iglesia gótica del 1400, los restos arqueológicos redescubiertos en el interior, los significados y el uso religioso que tenía y que aún conserva. También la materialidad, el contraste de materiales contemporáneos en convivencia con los antiguos, el recuerdo de la guerra que destruyó aquella iglesia, las intenciones fenomenológicas de Peter Zumthor junto a otros factores hacen de esta intervención un ejemplo de diálogo fenomenológico.

La elección de este museo como caso de estudio se debe a que entabla diálogos a través de sus criterios fenomenológicos pues Zumthor pensó en la calidad de sus espacios, su forma, su sistema constructivo, los materiales y su iluminación, todo ello con la finalidad de que el visitante tuviera una mejor aproximación al uso y significado del edificio, tanto del antiguo como del nuevo. Además tiene reflexiones muy interesantes escritas en dos de sus libros, los cuales ayudan a aproximarnos a su estrategia proyectual. El Museo Kolumba me permite además exponer la coherencia entre la obra construida con la ética del arquitecto y el sentido de apropiación de sus visitantes razón por la que profundizaré en sus ideas escritas y en su museo, permitiéndome sustentar una serie de conceptos que previamente se han descrito, así como otras reflexiones teóricas.

Zumthor extrae el potencial del edificio porque ve en él las múltiples posibilidades de dialogar con el pasado lejano, el pasado reciente y el presente, dialogar con las iglesias es propiamente dialogar con la red urbana con la que se estructuró Colonia. La memoria de Colonia está entre otras cosas en sus iglesias, y su uso le da una fuerza enorme, por ello vuelve a representar no a la iglesia que ya no está, sino a las que han habido o pudieron haber estado. Su *Sala de las Ruinas* es la recuperación del significado de este tipo de espacio, ya no vivenciado como es o como alguna vez fue, sino como lo que pudo haber sido, esto lo ofrece la arquitectura. Maneja muy bien la duplicidad de la forma con la duplicidad del uso, es aquí donde logra el enlace con los pasados.



1

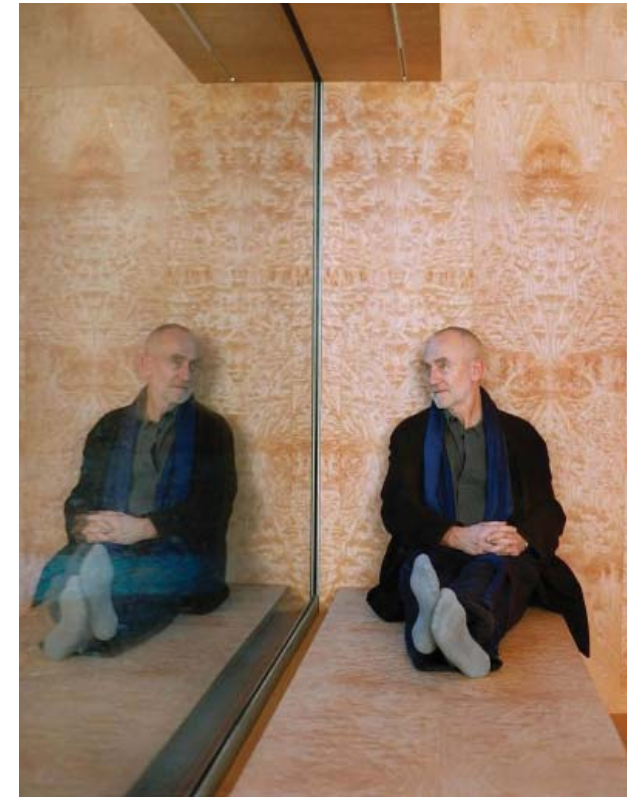


2

1 Peter Zumthor, Basel 1958 (©Dominik-Gigler).

2 Museo Kolumba (2003-2007), Colonia, Alemania. (Dibujo por el autor).

LA ÉTICA, LA MEMORIA Y LA FENOMENOLOGÍA DE UN ARQUITECTO
Prefiguración



Primeras referencias

Peter Zumthor nació en Basilea, Suiza en 1943, su padre era ebanista y de él aprendió el oficio entre los años 1958 y 1962, estudió de 1963 a 1967 en la Kunstgewerbeschule, Vorkurs y Fachklasse, en Nueva York realizó otros estudios de diseño en el Pratt Institute.

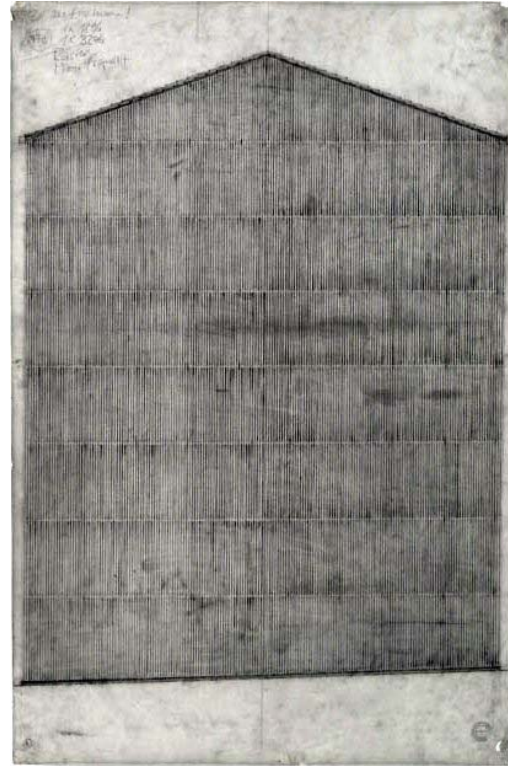
En el año 1967 trabajó en el Departamento para la Conservación de Monumentos (Cantón de los Grisones, Suiza) como consultor de construcción y planificación, fue analista arquitectónico de aldeas históricas y también realizó algunas restauraciones.

En 1979 fundó su propio estudio en Haldenstein (Suiza), donde ha desarrollado sus proyectos hasta la actualidad con un equipo de 15 personas.

Ha ejercido la docencia en la Academia de Arquitectura de la Università della Svizzera Italiana en Mendrisio. Fue profesor invitado en el Instituto de Arquitectura de la Universidad del Sur de California y SCI-ARC en 1988, y en 1989 lo fue en la Technische Universität de Munich, fue invitado en 1999 a la Graduate School of Design, en la Universidad de Harvard.

Sus influencias son extensas y variadas, desde sus propias memorias pasando por filósofos como Heidegger, y otros artistas.

La música es parte de la sensibilidad estética del autor, hace referencias a Bach así como a John Cage, del primero aprecia su "arquitectura", entiende la claridad y transparencia de su estructura, nos habla de la totalidad que hay en una pieza musical y de cada uno de los elementos que la componen como la melodía, la armonía y los ritmos. Reconoce el valor en sus obras porque logra identificar dentro de



4



5



6

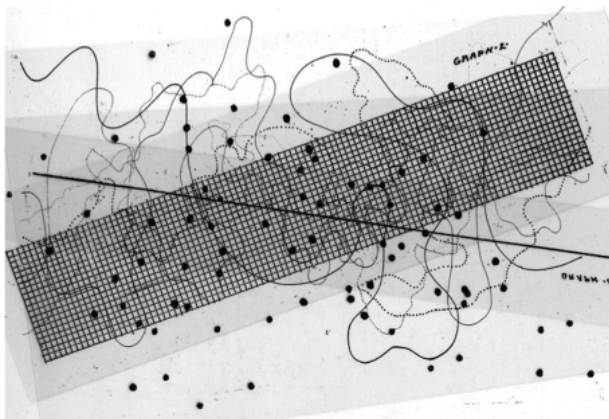


7

4, 5 *Atelier Zumthor*, Haldenstein, Graubünden, 1986-86 (Peter Zumthor).

6 *Ofrenda musical*, fuga a seis partes, partitura autógrafa (J.S. Bach).

7 Peter Zumthor, *Atelier*, Haldenstein (Imagen de archivo).



8



9



10



11

la totalidad sus particularidades, y cómo cada una tiene un sentido para integrarse al conjunto.¹

John Cage es otra referencia como compositor (constructor) pues dice que no lo hace como comúnmente lo hacen los compositores, que mentalmente escuchan la música para después transcribirla, sino que elabora conceptos y estructuras mentalmente y dejan que se ejecuten, es ahí cuando se manifiesta la música, por lo que se convierte tanto en autor como espectador. Zumthor dice que las Termas de Vals fue una obra hecha sin ninguna imagen previa ya que sólo consistió en responder al lugar, al uso y los materiales para su construcción que en este caso fueron la montaña, la piedra y el agua, los cuales no podían ser representados hasta que se materializó.²

Entre su formación también está la de diseñador, ha realizado diseños para utensilios domésticos como: un agitador de azúcar, dos saleros, pimenteros y condimentadores, y una botella para aceite y vinagre, todos de cristal con remates de acero inoxidable, fueron inspirados en las estalactitas y estalagmitas, y su brillo resalta sus geometrías que están entre las formas naturales y las típicas de estos objetos de cocina.³

Para la misma casa diseñó unos molinos de pimienta hechos de madera de arce y acero inoxidable, para la serie exclusiva de Alessi, inspirado en los pilares en forma de hongo que servían para proteger de las inundaciones, la nieve y los aludes a las cabañas de Valais.⁴

8 *Fontana Mix*, 1958 (John Cage).

9 Una propuesta anterior para el proyecto del LACMA, 2014 (Peter Zumthor).

10 Botella para aceite y vinagre, azucarero, saleros, pimenteros (Peter Zumthor).

11 Molinillos de pimienta (Peter Zumthor).

1 Cfr. Zumthor, Peter, *Pensar la Arquitectura*, ed. GG. 2009, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 "Hace varios años usé un salero para condimentar mi huevo en el desayuno en un hotel, tal vez no me gustó lo que tenía en la mano, al menos hice un bosquejo rápido [---] Un día, el recuerdo de esa mañana regresó al hotel y supe de nuevo para qué había hecho el boceto. Inmediatamente la llevé a mi taller modelo y le pedí a Iris que hiciera una serie de prototipos de jabón de glicerina. Las formas deben parecerse a los hermanos pequeños y grandes, que todos pertenecían a la misma familia. Iris creó una hermosa colección de jabón que parecía que estaba hecha de vidrio esmerilado. Zumthor, Peter, [en línea] disponible en < <https://www.detail.de/de/blog-artikel/tisch-monolithen-gefaesse-von-peter-zumthor-22150/> > [consulta] 1 de junio de 2019.

4 Molinillo de pimienta de Peter Zumthor, [en línea] disponible en < <http://www.exquisit24.de/PFEFFERMUEHLEN/Alessi-Pfeffermuehle-Zumthor-aus-Ahorn>

La experiencia en su obra construida

Dentro de su obra construida previa al caso de estudio podemos encontrar algunas que son referencias al museo Kolumba, donde se enfrentó a solucionar diferentes aspectos históricos, constructivos y fenomenológicos.

En relación al tipo de intervención que tiene que ver con ruinas se sabe que en el año 1986 realizó el Refugio protector para excavaciones romanas en Chur, Graubünden, Suiza. Es un proyecto de dimensiones –físicas- modestas que quedó convertido en una especie de museo personal, pues no hay nadie quien lo atienda (el visitante debe ir por la llave), las ruinas son visibles desde el exterior a través de las ventanas y del revestimiento de madera, el cual sigue la forma del edificio original para hacerse una idea de sus dimensiones, con ello se integra al contexto urbano actual. Hay un dialogo con el pasado y con el presente a través del sonido que entra desde el exterior, pero que la cubierta impide visualizar. El aire penetra y la temperatura cambia, la luz también ilumina el interior pudiendo apreciar el piso de madera carbonizada y algunos objetos encontrados en el sitio, así como una pintura mural que representa a Mercurio.

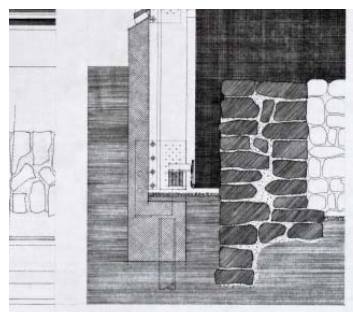
De carácter religioso está la Capilla en Sogn Benedetg, Suiza de 1988, ubicada en un pueblo en las montañas, está construida con madera. Los prelados del Monasterio de Disentís y el pastor de la aldea Martin Bearth querían algo contemporáneo. Las interpretaciones por los habitantes a la capilla aluden a referencias como una hoja, un ojo, un pez, un bote, una cuña para desviar avalanchas. Es un solo cuerpo contenedor, su muro esta realizado con pequeñas tejas de madera con las que están realizadas las casas del pueblo, la cual se ha tornado plateada en el lado norte y ha quedado oscura en el sur. Su forma se dio como resultado de una búsqueda de Zumthor para que fuera suave y materna.



12



13



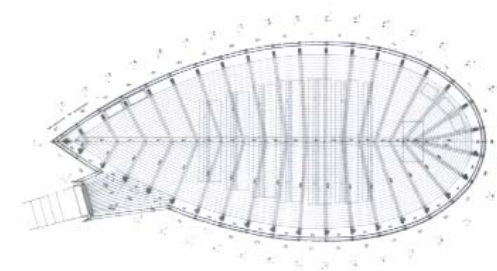
14

12, 13 Protección para las excavaciones romanas por Peter Zumthor, 1986 (foto por Felipe Camus).

14 Detalle constructivo de la Protección (Imagen de archivo).



15



16

15 Capilla en Sogn Benedetg por Peter Zumthor, Suiza de 1988 (foto Hélène Binet).

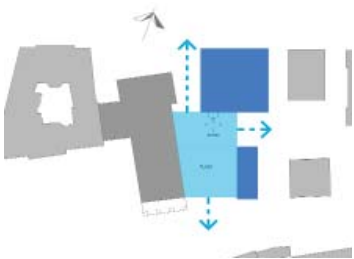
16 Planta arquitectónica (Imagen de archivo).



17



18



19

17, 18 Kunsthaus Bregenz, Austria, 1997 (Peter Zumthor).

19 Kunsthaus Bregenz, plaza (Dibujo por el autor).



20



21

20, 21 Casa Gugalun, Versam, Canton de los Grisones, Suiza, 1994 (Peter Zumthor).

Otro museo donde los materiales son los considerados modernos por excelencia es Museo de Arte de Bregenz, de 1997. La luz natural juega un papel protagonista, penetra al interior en todos los niveles a través de un techo de cristal que ayuda al visitante a sentirse orientado y a tener un sentido del tiempo, ésta se complementa con iluminación artificial que se ajusta de acuerdo a cada exposición. Está estructurado sobre tres muros cortantes y la cubierta externa del edificio es de paneles traslucidos. Éste y otro volumen de hormigón negro-que contiene la administración, la cafetería y la tienda- forman al exterior una plaza, integrándose a la estructura urbana del lugar.

Un pequeño ejemplo que combina épocas no tan distantes entre ellas es la Casa Gugalun en Versam, Cantón de los Grisones, Suiza, 1994. Dos habitaciones, un baño, cocina, y calefacción debían ser adheridos a la masía existente. Las paredes fueron hechas de madera, con un tratamiento térmico, los espacios antiguo y nuevo fueron unidos por un mismo techo.

Entre 1990 y 1996 construyó la que sería su obra de referencia, Las Termas de Vals. La piedra y el agua son los dos elementos principales con los que está realizado este edificio, sin olvidar que la experiencia en las Termas es completamente corporal, la temperatura, la luz, el sonido, el olor. Es con mucha probabilidad la principal obra de referencia para el estudio de la fenomenología. Las piedras son del mismo sitio, fueron cortadas y apiladas en piezas monolíticas. La luz juega un papel importante, entra por las delgadas aberturas que quedaron entre las losas, las finas líneas de luz se deslizan por los muros y al llegar al agua se dispersa dándole más brillo. Estos efectos son producidos por la doble presencia de los distintos materiales: la dureza de la piedra contrasta con la maleabilidad del agua; las líneas de luz tienen grandes intervalos con la obscuridad, el silencio sólo es interrumpido por los sonidos del agua producidos por sus visitantes y matizados por los materiales, los contrastes de temperatura también tienen su efecto en la percepción.

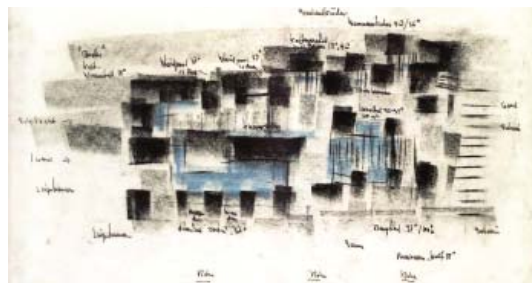
Simultáneamente a la finalización del museo Kolumba, realizó la capilla para el místico Bruder Klaus (Kiklaus von Flüe fue su verdadero nombre), quien vivió en Suiza central entre 1417 y 1487, fue canonizado a finales del siglo XX. Dicho santo estuvo presente en la infancia de Zumthor quien comenta que su madre invocaba su ayuda ante situaciones difíciles, este hecho aunado a su biografía fueron determinantes para aceptar el proyecto que le pidieron los agricultores realizar en Wachendorf. La capilla de cinco lados luce como una torre en el paisaje. Fue un proceso lento y realizó varias pruebas antes de llegar a la forma final. Tuvo la libertad de decidir todo pero querían que los costos fueran bajos, por lo que los mismos agricultores ayudaron en el proceso de obra cortando los 112 troncos y armando la estructura con ayuda de unos amigos. Durante 24 días hábiles fueron haciendo una capa de hormigón por día, alcanzando los 12 metros. Al quedar todo listo el cliente prendió fuego por dentro el cual duró tres semanas, los troncos se encogieron y fueron retirados, dejando el color del hollín y el olor del humo.



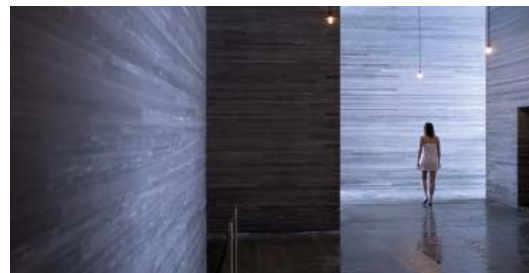
24



27



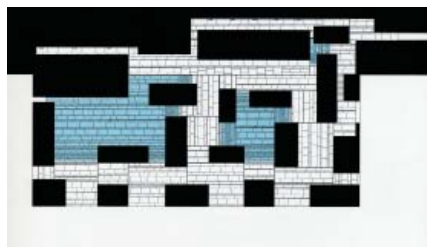
22



25



28



23



26



29

9-12 Termas de Vals, Graubünden, Suiza 1990-96 (Peter Zumthor).



30



31

30 Imagen en la cubierta del libro *Atmósferas*. Foto de Hans Baumgartner, residencia de estudiantes en Clausiusstrasse, Zúrich, Suiza, 1936. © Colección Hans Baumgartner.

31 Primera imagen del libro *Pensar la Arquitectura*. Foto de Laura J. Padgett tomadas en la casa de Peter Zumthor en julio de 2005.

Arquitectura escrita. Motivaciones, recuerdos y vivencias

Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello.

Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura*⁵

Peter Zumthor describe sus motivaciones y reflexiones en libros: *Atmósferas* (2006) y *Pensar la arquitectura*⁶ (2009). Sus escritos son aparentemente reflexiones recopiladas de su experiencia. Ahí expone sus referentes y sus memorias, además explica los principales elementos con los que hace de su arquitectura una vivencia plena.

Manifiesta que la interrelación del uso, espacio y lugar -tanto físico como el histórico- es importante para la experiencia del sujeto, su intención es que la persona que visite un edificio -en este caso el museo Kolumba-, al salir de éste su experiencia se haya enriquecido emocional, cultural y espacialmente. Para analizar esto fue necesario explorar las principales ideas que él practica para comprobar si contempla el ciclo hermenéutico propuesto por Ricoeur, que contempla el momento en que se decide realizar un proyecto (prefiguración), cómo se va a construir (configuración), y cómo será apreciado por sus usuarios (refiguración).

¿Lo que argumenta en sus libros corresponde a su obra construida? Esta analogía de sus textos con el ciclo hermenéutico no se ha explorado anteriormente, tampoco se ha hecho con el museo Kolumba. Esto es importante para conocer si sus reflexiones sustentan sus obras, y contrastarlas mediante análisis, dibujos, fotografías y reflexiones en el desarrollo de este capítulo, lo cual nos permitirá comprender su propuesta contemporánea tanto en su museo como en otras obras.

De la lectura de sus textos he retomado tres conceptos que considero fundamentales para entender su proceso proyectual son: la Ética para entender su postura ante el contexto, la Memoria para comprender su situación con el lugar y la Fenomenología como evaluación de los materiales empleados en la intervención del museo y la relación sensible de éste con los visitantes. Con estos tres conceptos desglosaré su esquema desde que visualiza un proyecto hasta el uso para quienes fue destinado.

El primer concepto es:

⁵ Zumthor, Peter, *Pensar la Arquitectura*, op. cit., p. 12.

⁶ Libro en que Zumthor habla sobre la esencia de lo que él considera es la calidad arquitectónica.

Ética. Habitar y responsabilidad

Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte.

Mijail Bajtín, *Arte y Responsabilidad*⁷

Si tengo la impresión de que mi nombre podría emplearse con fines comerciales no me enrolo. No he construido una villa a los herederos de Hugo Boss, ni un museo para un coleccionista de arte en Texas, he rechazado la propuesta de Audi para realizar concesionarios de exposición en todo el mundo y también la de Giorgio Armani para una pasarela en Milán, eran cosas que no me convencían del todo.

Peter Zumthor, *Una entrevista con Peter Zumthor*⁸

Siendo la ética el estudio sistemático de los valores y principios morales, va en sintonía con ese “vivir bien” que se pretende en arquitectura, por lo tanto uno de los temas centrales es qué postura debe tomar el arquitecto ante una intervención de este tipo; este concepto se ocupa de la actitud fundamental que tomamos como seres libres y pensantes, y cómo las acciones de éste pueden llegar a afectar al usuario.

Aquí, el fin último y primordial es el usuario y cómo se acerca a la visión del usuario de otras épocas a través del objeto arquitectónico. Puesto que los valores éticos están vinculados a cada lugar o época, la lectura correcta del lugar permitirá al arquitecto visualizar el contexto correcto para poder crear la trama de relaciones coherentes entre diferentes épocas, puntos de vista y sujetos.

Zumthor cree en los valores humanistas⁹ y acepta un encargo si será de utilidad a los hombres o a la ciudad, se preocupa por el buen vivir, por los hábitos y el habitar. La responsabilidad del arquitecto inicia en este punto al decidir si acepta o no un encargo, la arquitectura es considerada para muchos arquitectos una mera mercancía y Zumthor se opone a que su obra esté relacionada con la imagen de alguna marca o una empresa.

Cuando emprende un proyecto piensa en construir espacios adecuados para el “habitar”, en congruencia el fin de la arquitectura es “habitarla”, habitarla bien en el sentido de darle un uso apropiado, es decir, hablamos de “hábitos” y de “habitar”,¹⁰ palabras cuyo origen etimológico es la ética, proviniendo la primera del nombre

⁷ Bajtín, Mijail, “Arte y Responsabilidad”, en *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 11.

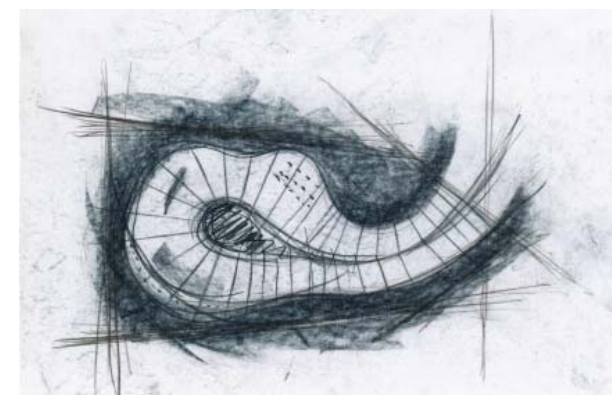
⁸ Wessely, Heide Fragmento de entrevista. <http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/una-entrevista-con-peter-zumthor> 04/11/2018.

⁹ *Idem*.

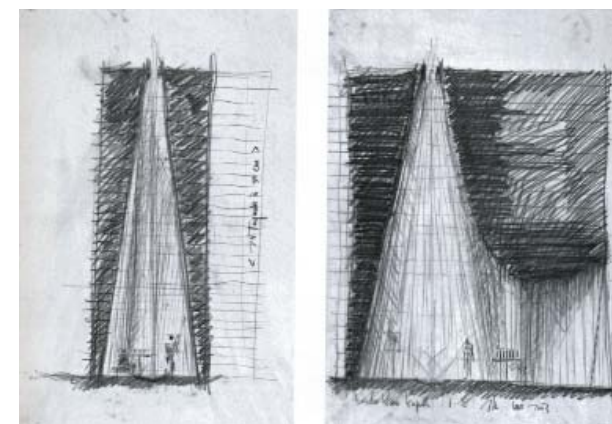
¹⁰ Diaz Álvarez, Enrique. *La ciudad caleidoscopio como paradigma de la coexistencia entre los diversos nosotros*, Khora II 8 Coordinador congrés: Josep Muntañola Thomberg, Luís Ángel Domínguez, Ed ETSAP-UPC. 2005. p. 40.



32



33

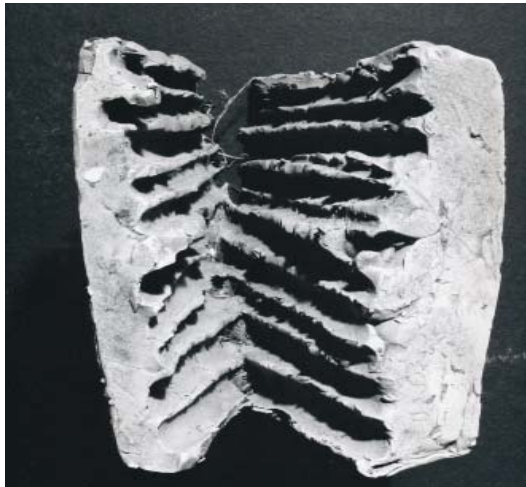


34

32-34 Modelo y bocetos de Peter Zumthor para la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07.

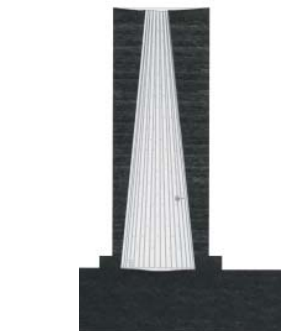
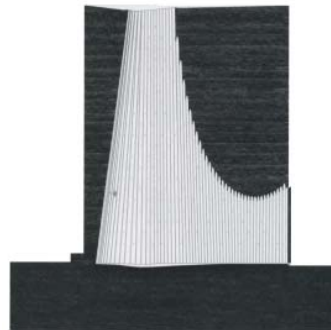
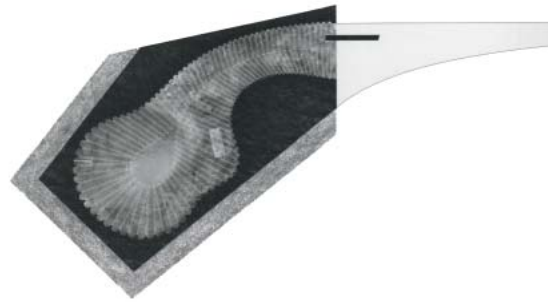


35



36

35, 36 Modelos para la Capilla del Hermano Klaus, Wachen-
dorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor).



37

37 PLanta y secciones para la Capilla del Hermano Klaus, Wa-
chendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor).

éthos, que para los griegos significa “hábito” o “costumbre”, y la segunda viene del sustantivo “ethos” que puede significar “lugar habitual”,¹¹ y a la vez el término “habitar” se deriva de “habitare” que significa ocupar un lugar o vivir en él.

Lograr un buen vivir es poner en orden jerárquico las diversas áreas de conocimiento que intervienen en las fases del proyecto pues “no es lo mismo iniciar a partir de: la política, la técnica, la estética y la ética, que hacerlo en orden inverso: ética, estética, técnica, política”.¹² Empezar por la ética es la parte más delicada para Zumthor porque va acompañada de la estética, su preocupación proviene de los intereses alrededor de un proyecto, siendo el interés económico el que puede interferir con el estético, al respecto ya manifiesta: “tengo que tener cuidado de que nadie destruya mi primera imagen... Estamos rodeados por la política, por las leyes, por el dinero”.¹³

Para Hume la moral es un asunto de sentimientos internos y la razón es una verdad sobre el mundo externo, de acuerdo a esta separación, la ética y la estética -como parte moral- son una preocupación de naturaleza interna y la técnica y la política son una preocupación externa. Se genera una tensión entre sentimiento y razón, es oportuno que el arquitecto la tenga en cuenta, pues aunque todas son importantes para la ejecución de un proyecto se ha de priorizar aquella que asegure que esa primera imagen que se concibió se pueda realizar.¹⁴

González Torres en su investigación *Ética para una vivienda digna* (2008)¹⁵ señala que los compromisos ante un cliente no solo se basan en los aspectos de tipo técnico, político o fi-

11 *Idem.*

12 Domínguez, Luis Ángel. *Ética i arquitectura: actes del III Congrés Internacional Arquitectura 3000: arquitectura de la indiferència*, Khora II 8 Coordinador congrés: Josep Muntañola Thomberg, coordinador Luis Ángel Domínguez, Ed ETSAP-UPC. 2005. p. 6.

13 Durante su discurso pronunciado en la ceremonia de premios Pritzker Zumthor habló entre otras cosas sobre lo delicado que ha sido conservar sus proyectos desde la concepción hasta finalizada la obra. [en línea] disponible en <http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony_speech1> [Consulta] 04 de noviembre de 2018.

14 independientemente si esa primera imagen nace por razones políticas y económicas o por ética y estética.

15 Gonzalez Torres, Rolando. *Ética para una vivienda digna*, Tesis doctoral, dr Norbert Bilbeny García, UPC, ETSAB DPA, Barcelona. 2008.

nanciero.¹⁶ La responsabilidad del arquitecto debe ir más allá y siempre ha de considerar ese buen vivir como prioridad en el habitar. Zumthor menciona que junto a su equipo trabaja en obras que no les compensan económicamente, pues no trabajan por dinero sino por la pasión de construir,¹⁷ de igual forma renunció a sus honorarios en el proyecto de la Bruder Klaus porque éste le parecía interesante.¹⁸ De acuerdo a González Torres, el grado de conciencia ética y el éxito económico son —en su gran mayoría— inversamente proporcionales a la actual estructura de aceptación de lo que es y hace el arquitecto.¹⁹

Es importante lo que señala Bajtín sobre que la falta de exigencia y seriedad del poeta repercute en una esterilidad del arte.²⁰ Ello compete a la responsabilidad del arquitecto en este tipo de proyectos, pues de todas las artes la arquitectura es la que repercute en el desarrollo de las personas. Advierte Bajtín que “es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte. El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario”.²¹ La arquitectura está hecha para vivir en ella, su relación con la vida es intrínseca, el arquitecto influye entre la vida y el arte, pues sólo la arquitectura le ofrece la experiencia estética del buen vivir.

El tema es amplio y complejo, hay un sinnúmero de determinantes para que un lugar goce de ser una referencia puntual de una época, aquellos objetos tanto arquitectónicos como urbanos asumen una condición ética si su configuración se ha ubicado socialmente en el sitio correspondiente, ésta es una determinante que ha dado al lugar histórico un valor que sobrevive a lo largo del tiempo, que es el de la memoria.

Memoria. La presencia de las preexistencias

Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica. Para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido.

Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura*²²

El término de memoria —como ya se ha abordado ampliamente— aparece recurrentemente en la arquitectura histórica e incluso debería ser atendida en zonas que a pesar de no ser históricamente trascendentes mantienen

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ En el entendido que cuando se refiere a construir incluye su pasión por proyectar. Wessely, Heide. *Idem.*

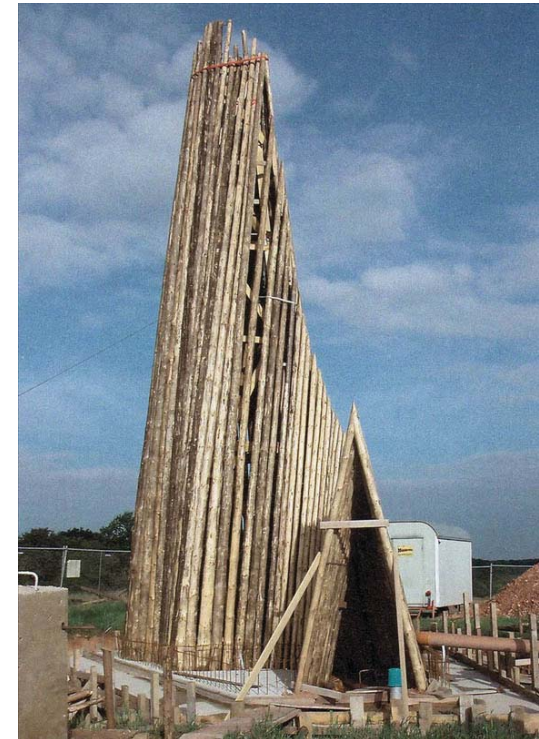
¹⁸ Kimmelman, Michael 2011. [En línea] Disponible en <<https://myvsa2.files.wordpress.com/2015/02/entrevista-a-peter-zumthor.pdf>> [Consulta] 11 de abril de 2018.

¹⁹ González Torres, Rolando, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² Zumthor, Peter, *Pensar la Arquitectura*, p. 10.



38



39

38, 39 Fase constructiva de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor).



40

40 Fase constructiva de la Capilla del Hermano Klaus, Wachen-
dorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor).

esa memoria en el imaginario de sus habitantes, debido a la relación que se construye entre el colectivo y los edificios. Muntañola nos dice que ese apego forma una relación intrínseca entre el territorio y la gente a través de generaciones pasadas, dando como resultado el origen de una cultura.²³

El interés de Zumthor por “proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican”²⁴ nos manifiesta la intención de que sus usuarios se reconozcan en su cultura a través de su arquitectura y ésta les provoque emociones.

Se esfuerza en hacer que la gente sienta que su edificio ya lo ha visto alguna vez pero estando consiente de que es nuevo y distinto, es decir, maneja ambas direcciones, el pasado y el futuro –desde un presente-. El hecho de que un edificio nuevo transmita que siempre estuvo ahí nos hace considerar que existe una memoria del futuro y no sólo es exclusiva del pasado. Este enlace de tiempos es logrado con la lectura del contexto retomando su esencia y permitiendo variar formas y materiales para no copiar, pero tampoco para distanciarse de la imagen de la ciudad.

Según Rybczynski el problema actual de la producción arquitectónica no está en la forma sino en el fondo, es decir, que se usan ciertas formas y materiales sin tomar en cuenta cómo se usaban en otras épocas, cayendo en una copia rutinaria que degrada la arquitectura.²⁵

Ruskin defiende que ante una casa con antigüedad no debiera siquiera pensarse en derrumbarla ya que de hacerlo desaparecería cada recuerdo, cada vida que allí nació y murió, sea del constructor o los hijos de él. Es decir, en su momento perteneció a ese presente pero también a las futuras generaciones,²⁶ otorgarle un valor patrimonial como herencia arquitectónica se debe que ya tiene un lugar en la memoria colectiva, debe pues considerarse su permanencia en la medida en que el juicio del arquitecto lo considere.

Cuando el centro histórico requiera alguna intervención se deberá analizar cada caso para definir qué solución será la más adecuada, sin embargo es necesario tener en cuenta lo que dicen Borja y Muxí, que “la cuestión principal que hay que debatir es la del patrimonio histórico, la de la memoria colectiva, la monumentalidad y el sentido que transmite”.²⁷ Tener presente estos temas como prioritarios ayudará a reducir márgenes de error evitando el perjuicio de la arquitectura preexistente.

23 Muntañola i Thornberg, Josep. *Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura*, Khôra; 16, Edicions UPC. 2004. p. 33.

24 Zumthor, Peter, *Pensar la arquitectura*, *Ibid.* p. 17.

25 Gonzalez Torres, Rolando. *Ibid.* p. 38.

26 Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 4ª Ed renovada, Barcelona: Alta Fulla, 2000. p. 259.

27 Borja, Jordi; Muxí, Zaida. *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona. 2000. p. 35.

Fenomenología. La memoria del cuerpo

En la entrevista titulada *Construyo desde la experiencia* (2001) Zumthor preguntó a su entrevistador cómo pensaba publicarla, a lo que Heide Wessely le respondió que lo haría en la sección de crítica, acompañada de fotos, dibujos y la traducción inglesa del texto, a lo que Zumthor respondió: sin fotos sería mejor (...) La arquitectura se puede experimentar cuando se experimenta la arquitectura.²⁸ Juhani Pallasmaa en su obra de referencia *Los ojos de la piel* (2011) señala que ahora “la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa, fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica,”²⁹ y ya no en un lugar de encuentro situacional y corporal. Pallasmaa lo menciona por la forma en que muchos arquitectos proyectan solo considerando en que el criterio sea visualmente agradable y dejando a un lado los demás sentidos.

Zumthor es consciente de que para que se logre ese buen vivir sus proyectos han de contemplar los elementos necesarios que estimulen el cuerpo de los habitantes. Se considera a sí mismo un fenomenólogo ya que las experiencias que ha vivido le dan las pautas para proyectar, busca en sus propias memorias las emociones que le fueron significativas y se esfuerza en reproducirlas en su propia obra.³⁰

Quando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, si intento sondearlo, comprender su estructura, su historia y sus características sensoriales, ya desde muy pronto empiezan a confluír en este proceso de visualización precisa de imágenes de otros lugares: lugares que conozco. Cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas.

Peter Zumthor³¹

Una de esas memorias narra que cuando era niño el contacto de su mano con el picaporte suponía el acceso a sentimientos y aromas variados.³² También describe su paso por el jardín, el ruido de los guijarros bajo sus pies, el suave brillo de la madera de roble de la escalera, el recorrer del sombrío pasillo y su llegada a la cocina la cual era el espacio más iluminado. Desde su infancia ya experimentaba toda una *promenade*. Estos –entre otros- son estímulos que se esfuerza en reproducir en de sus obras, pero sin dar jerarquía a ninguno en especial. Sobre estas experiencias él mismo se plantea cómo podrían servirle de ayuda para evocar aquellas atmósferas donde la presencia de las cosas tiene su lugar y su forma justa.³³

28 Wessely, Heide. *Idem*.

29 Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, ed. GG. 2011. p. 29.

30 “Como todo humano he vivido, visto, oído y leído mucho. Todo esto conforma mi experiencia y a partir de esta trabajo” Wessely, Heide. *Idem*.

31 Zumthor, Peter (2009) *op. cit.*, p. 41.

32 *Ibid.*, p. 7.

33 Zumthor, Peter (2009), *Ibid.* p. 8.



41



42

41, 42 Interior de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07. 9 (©Hélène Binet), 10 (©Aldo Amoretti).



43

43 Interior de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (©Aldo Amoretti).

De acuerdo a Pallasmaa la vivencia de la arquitectura es multisensorial, pero aclara que no se trata de simplemente atender a los clásicos cinco sentidos, sino más bien a través de estos lograr una experiencia fortalecida del yo “perceptivo”, de *ser-en-el-mundo* es decir, una experiencia existencial.³⁴ Esas imágenes que lleva Zumthor a sus proyectos serían denominadas por Pallasmaa como *imágenes de acción*, pues hay un efecto de operación en las imágenes de arquitectura al haber una reacción corporal como aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura,³⁵ en el caso del autor su “colección de imágenes” son elementos o encuentros donde el pasado interactúa con la memoria y se incorpora en las acciones como movimientos corporales.

Induce a que la persona a través su cuerpo³⁶ tenga una experiencia plena en la que se funden el espacio y su uso, se empeña en encontrar la mejor opción para alcanzar esa relación cuerpo-uso-espacio que es fundamental en sus proyectos. El sentido de esa síntesis arquitectónica se logra cuando se sincronizan los significados de determinados materiales constructivos con determinados usos que sólo son perceptibles en ese objeto específico.³⁷

Zumthor considera que el cuerpo es un lugar de percepción, trabaja con la idea a través de los materiales, donde en cada caso se pregunta qué puede significar un determinado material en un determinado conjunto arquitectónico, y sus respuestas las encuentra en “la forma de uso habitual de ese material como también en las peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido”.³⁸ A través de la luz, los materiales y las proporciones persigue la estimulación de los sentidos para que evoquen una serie de significados. Pallasmaa comparte esta idea pues nos dice que la arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales.³⁹

El ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo.

Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*⁴⁰

Muntañola prefiere la idea de “embrague” entre territorio y sociedad, con la intención de entender la transparencia global como una interacción social que afecte a todos los sentidos del cuerpo humano y no sólo al de la vista.⁴¹ Así el ojo de acuerdo Pallasmaa- estimula e invita a las sensaciones musculares y táctiles para lograr la experiencia. Siendo la vista la que incorpora y refuerza otras modalidades sensoriales.

34 Cfr. Pallasmaa, Juhani. *op. cit.*, p. 43.

35 *Idem.*

36 Se habla sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia. (Pallasmaa 2011, p. 9-10).

37 Zumthor, Peter (2009), *op. cit.*, p. 10.

38 *Idem.*

39 Pallasmaa, Juhani. *op. cit.*, p. 11.

40 *Ibid.*, p. 26.

41 Muntañola i Thornberg, Josep. “Arquitectura y Hermenéutica”, *Arquitectonics* No. 4, Edicions UPC. 2002. p. 34.

En su libro *Kunsthau Bregenz*, Zumthor comenta que ese edificio es exactamente lo que se ve y lo que se toca, lo que se siente bajo los pies: “un hormigón fundido, cuerpo de piedra. Los pisos y las escaleras son pulidos, las paredes y los techos tienen un brillo de terciopelo”.⁴² Esto es importante pues el hecho de que el edificio sea lo que se ve y se toca es que nos convenzamos de la veracidad de la materia y que sus superficies sean percibidas por los sentidos.⁴³

Según Pallasmaa la arquitectura tiene que mantener un sentido de la distancia, “la resistencia y la tensión con relación al programa, la función y el confort”.⁴⁴ Es imprescindible que la arquitectura no muestre sus intenciones utilitarias y sensoriales, sino que mantenga cierto misterio con la intención de activar la imaginación y las emociones de los visitantes. Zumthor dice: “Estar dentro, estar fuera. Fantástico... tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público... Esta fachada dice: yo, soy, puedo, quiero, independientemente de lo que haya querido tanto el propietario como el arquitecto. Y la fachada también dice: pero no os enseñe todo”.⁴⁵ Ese punto de tensión donde no se entrega todo el edificio es el que da pie a distintas interpretaciones por parte de los visitantes, las cuales pueden coincidir, incluso ser diferentes u opuestas a las intenciones del autor del edificio y ese margen de libertad permite que la lectura sea múltiple.

Pallasmaa explica que las experiencias están estructuradas en actividades definidas por todos los sentidos y no por elementos visuales, siendo la arquitectura la que inicia y organiza el comportamiento de sus habitantes.⁴⁶ Zumthor describe que cuando trabaja no lo hace con la forma sino con elementos tales como el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, por lo que la forma surge a partir de la manipulación de éstos pues “de alguna manera [la forma] ya está ahí”. Con atención simultánea en el lugar y el uso, analiza el lugar y piensa si el edificio influirá en él o no, y el uso que se perseguirá.⁴⁷ Su manifestación plástica surge como resultado de priorizar el propósito al que está destinada a servir.

42 Zumthor, Peter. *Kunsthau Bregenz 6th Mies van der Rohe Award for European Architecture*. 1999. p. 13.

43 Pallasmaa se refería a los materiales naturales como la piedra, el ladrillo y la madera, los cuales también hablan sobre su origen y sobre su edad. Sin embargo, considero que la idea fundamental de enterarse sobre la veracidad de la materia también aplica a los materiales considerados modernos. Pallasmaa, Juhani. *op. cit.*, p. 32.

44 Pallasmaa, Juhani. *op. cit.*, p. 53.

45 Zumthor, Peter, *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, ed. GG. 2006., pp. 47-48.

46 Pallasmaa, Juhani. *op. cit.*, p. 54.

47 Zumthor, Peter *Atmósferas op. cit.*, pp. 69-71.



44



45

44, 45 Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor).

Museo Kolumba. La memoria de una iglesia y su ciudad

Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de amables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso, apresurado y plano.

Juhani Pallasmaa, *Habitar*⁴⁸

La arquitectura tiene dos orígenes diferenciados; además del habitar, la arquitectura surge de la celebración..., veneración y elevación de las actividades sociales, creencias e ideales específicos. Este segundo origen de la arquitectura da lugar a las instituciones sociales, culturales, religiosas y mitológicas.

Juhani Pallasmaa, *Habitar*⁴⁹



- Cuadro Romano
 - Catedral (1)
 - Santa María en el Capitolio (4)
 - Santa Cecilia (6)
- San Severino (2) (finales del s. IV)
 - Santa Ursula (5) (s. IV o V)
 - San Gereón (3) (1ra mención 612)
- Bajo el obispo Kunibert (626-663)
 - San Kunibert (7)
 - Convento de los Santos Apóstoles (9)
 - Convento de San Andrés (10)
- El mayordomo Pipino de Heristal (714)
 - Residencia propia (4)
- Bajo El arzobispo Bruno (953-965)
 - San Pantaleón (8)
 - San Martín el Grande (11)
- Bajo el arzobispo Heriberto (999-1021)
 - San Heriberto (12)
- Bajo obispo San Anno (1056-1075)
 - Santa María ad Gradus (14)
 - San Jorge (13)

46

46 Colonia, red urbana, 1500 (Dibujo por el autor).

Épocas fundacionales en Colonia. 7 conventos para canónigos, 3 conventos femeninos y 3 conventos de benedictinos.

La importancia de la memoria en el tratamiento de un edificio que formó parte de la red cultural de una sociedad significa dialogar con la ciudad actual e histórica. Este caso de estudio une por medios de su arquitectura, a dos de las instituciones que tienen un peso tradicional dentro de la vida de la ciudad de Colonia, la cual desde su fundación en el año 38 a. C. ha sido referencia religiosa, comercial y universitaria, y cuya situación política fue objeto ocupaciones y adhesiones.⁵⁰

Braunfels estudió la configuración de las ciudades en sus primeras ampliaciones y sostiene que “Las distintas instituciones se esforzaron siempre en dar expresión arquitectónica a los ideales que las animaban. Las construcciones monumentales pregonan formas de dominio”⁵¹ de modo que la configuración de muchas ciudades es resultado de la distribución de sus palacios, del conjunto de iglesias, de las casas consistoriales, etc., los cuales son testimonio de su estructura y así la presencia de determinados edificios da sentido a su época y refuerza su identidad.⁵² De acuerdo a este autor la estructura de la ciudad de Colonia es de tipo Episcopal.

Colonia para el año 1074 contaba con 13 instituciones episcopales y con el convento benedictino de San He-

48 Pallasmaa, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2016, p.9.

49 *Ibid.*, p. 8.

50 Fundada como Oppidum Ubiorum (ciudad de los Ubios) declarada después como capital de una provincia romana llamada Colonia Claudia Ara Agrippinensium (Colonia Agrippina), hasta su ocupación por los francos en 459. En el 313 se convirtió en sede del obispado. En la Catedral conservan las reliquias de los Reyes Magos (dadas en 1164 por el arzobispo Rainald de Dassel) también se conservan las reliquias de Santa Úrsula y San Alberto Magno. Por ello se convirtió en un importante centro de peregrinación medieval. La base del crecimiento de la ciudad fue su situación a orillas del río Rin, en la intersección de las principales rutas comerciales. Para la Edad Media fue una importante ciudad comercial y universitaria contando con una de las universidades más antiguas de Europa. 459 fue ocupada por los francos, en 1475 fue Ciudad Imperial Libre, principios del s XIX y como consecuencia de las guerras Napoleónicas, pasó a ser subprefectura del antiguo departamento francés del Roer, se adhirió a la Confederación Germánica tras el congreso de Viena bajo el control de Prusia. [http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia_\(Alemania\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia_(Alemania)).

51 Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983. p.12.

52 Dice también que “Todo hombre—así como la institución en la que se ordena o a la que se subordina— se identifica con el edificio que manda construir *Ibid.*, p. 13.

ribero que quedó al otro lado del río Rin. Todas formaban grupos de construcciones que parecían ciudades dentro de una ciudad.⁵³ “El engrandecimiento de las antiguas instituciones se debió al convencimiento de que eran fundaciones para todos los tiempos, imperecederas tanto por su composición humana a base de monjes, canónigos y fundaciones femeninas como en la modelación arquitectónica”,⁵⁴ así la configuración de la ciudad por el conjunto catedralicio lo formaban 7 conventos para canónigos, tres conventos femeninos y tres conventos de benedictinos, del siglo XI al XIII los arzobispos ampliaron o enriquecieron alguna de estas fundaciones o iglesias conventuales. Durante su época dorada entre 1150 y 1250 donde la mayoría de las iglesias adquirieron el aspecto que han conservado hasta hoy. “Su emplazamiento fue determinado en cada caso concreto por condicionamientos históricos externos, y en consecuencia surgió la necesidad de integrarlas a todas ellas en el contexto urbano”.⁵⁵ Son un conjunto de edificios institucionales que al estar conectados forman una red que distribuye una forma de comportamiento a sus habitantes, entendiéndose la interacción de la sociedad e instituciones como una especie de *proto conectivismo*.⁵⁶

La ciudad fue creciendo alrededor de los recintos de estas fundaciones, que de acuerdo a Braunfels terminaron por convertirse en “islotos dentro del perímetro ocupado por la población laica”.⁵⁷ Otras fundaciones como Santa María en el Capitolio, San Severino, San Gereón, San Kunibert, Convento de los Santos Apóstoles, San Martín el Grande, tuvieron un tratamiento diferente en sus fachadas, pues éstas daban a la ciudad y al río Rin, y les llamó *Fachadas de coro* que con el pasar del tiempo se convirtieron en referencias para la posterior integración de calles y plazas.

Pasó el tiempo, llegó la Segunda Guerra Mundial y Colonia sufrió la destrucción de un 80% de su ciudad al ser bombardeada por los aliados en mayo de 1942. Colonia siguió sufriendo muchos ataques y la noche del 29 de junio de 1943 Santa Kolumba-de 1480- quedó reducida a escombros mientras la catedral gótica aún se mantenía en pie. Después de aquella noche la iglesia de Santa Kolumba sufrió más estragos durante la guerra hasta que quedó completamente destruida. Ese mismo espacio fue destinado más tarde para hacer el museo Kolumba.

El museo de arte de la Arquidiócesis de Colonia fue fundado originalmente en 1853, desde el año 2004 se llama Kolumba debido a su nuevo emplazamiento ubicado en medio de las ruinas de la iglesia Parroquial de Santa Kolumba del gótico tardío.

En el año 1990 la Arquidiócesis eligió ese solar, donde además se habían hallado vestigios romanos, carolingios,

53 *Ibid.*, p. 24.

54 *Ibid.*, p. 25

55 *Idem.*

56 Conectivismo El conectivismo es la integración de principios explorados por las teorías de caos, redes, complejidad y auto-organización. El aprendizaje es un proceso que ocurre al interior de ambientes difusos de elementos centrales cambiantes – que no están por completo bajo control del individuo. El aprendizaje (definido como conocimiento aplicable) puede residir fuera de nosotros (al interior de una organización o una base de datos), está enfocado en conectar conjuntos de información especializada, y las conexiones que nos permiten aprender más tienen mayor importancia que nuestro estado actual de conocimiento. Siemens George, Conectivismo: “Una teoría de aprendizaje para la era digital”, Diciembre 12, 2004. Traducción: Diego E. Leal Fonseca, Febrero 7, 2007.

57 Braunfels, Wolfgang, *op. cit.*, p. 27.



47



48



49

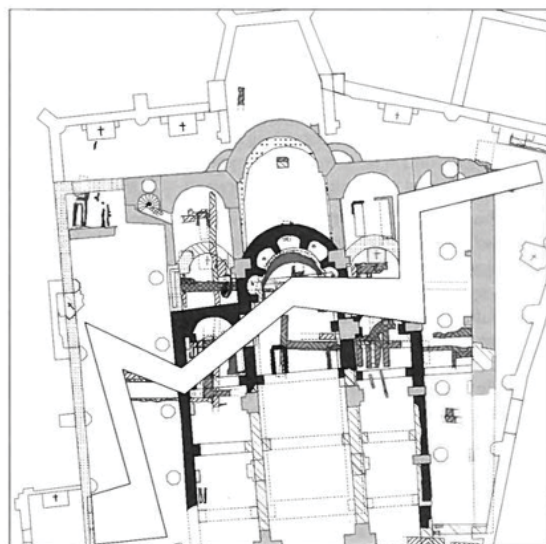
47 Bombardeo de Colonia 30 de mayo de 1942.

48 Acercamiento a los restos de la Capilla de Santa Kolumba.

49 Restos arqueológicos encontrados en el solar de Santa Kolumba (Imágenes de archivo).



50



- Roman residential buildings, 2nd / 3rd centuries A.D.
- Late-Roman, 4th and 5th century A.D.
- Building I Frankish apse attached to Roman House, ca. 700 A.D.
- Building II Carolingian Hall Church, before 850 A.D.
- Building III Romanesque Church with three aisles, mid-11th century Expansions, 12th and 13th centuries A.D.
- Building IV Late-Romanesque Remodeling, 1st half 13th century A.D.
- Building V Gothic Church with five aisles, ca. 1500 A.D.

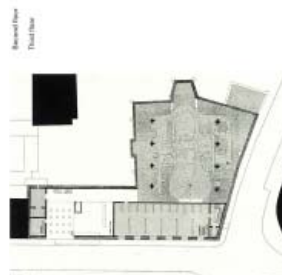
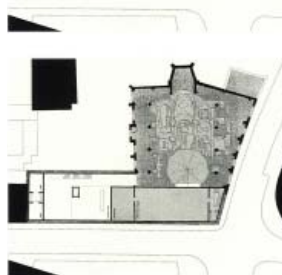
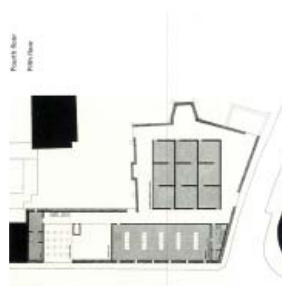
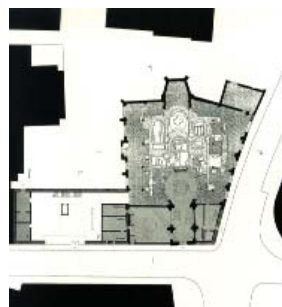
51

50 Capilla de la Virgen de las Ruinas, 1949 (Gottfried Böhm).

51 Planta de restos arqueológicos incluida la pasarela actual.

52 Proyecto previo al definitivo para el museo Kolumba (Peter Zumthor).

52



West

East

merovingios, románicos y góticos descubiertos en las excavaciones del año 1973-76, que junto con los restos de la iglesia de Santa Kolumba (1480), la capilla de la Virgen de las Ruinas de 1949⁵⁸ y la capilla del sacramento de 1956⁵⁹ constituían una serie de capas históricas de gran valor patrimonial condensado en un solo sitio.

Se convocó a un concurso el 16 de diciembre de 1996, en las bases del concurso el concepto principal a tener en cuenta fue “*Museo para la reflexión*” donde se expondría una colección permanente de obras de arte medieval con obras de arte contemporáneo.

De acuerdo al programa arquitectónico no debía tener tienda ni cafetería, sustituyéndose por una sala de lectura que serviría también como zona de descanso. El concurso fue público y fueron invitados 7 equipos de arquitectos, entre ellos estaba Peter Zumthor.

Se presentaron un total de 167 proyectos hasta el mes de abril de 1997, fecha en que finalizó la recepción de propuestas.⁶⁰ Para el día 13 de junio de 1997 el fallo del jurado fue a favor de Peter Zumthor. En la descripción del proyecto enfatizaba su intención de unir todos los vestigios encontrados en el lugar incluyendo la capilla de la Virgen de las Ruinas y la del Sacramento, sin pretender intensificar los cambios históricos o eliminar algunas huellas, más bien unificar las estructuras preexistentes. Su idea fue elevar el nuevo edificio con estilizadas columnas de hormigón, logrando con ello envolver los antiguos estratos, lo que le permitió proponer un recorrido irregular por encima de las ruinas.

58 Schwars enunció los principios de conservación para la reconstrucción de Colonia, en las iglesias propuso la creación de una pequeña habitación, capilla o cripta que conservase la “presencia sagrada” del lugar de acuerdo a sus posibilidades económicas. Pehnt, W.: “La forma pura e povera: construiré tra le rovine”. En Pehnt, W. y StroL, H.: Rudolf Schwarz 1897-1961. Milán: Electa, 2000.-pp 144-155. (retomado de Revista, Proyecto, Progreso Arq, N1 El esp y la enseñanza...).

59 Navarro, Virginia. “El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente”, Revista: *Proyecto Progreso Arquitectura*, N1 *El espacio y la enseñanza de la arquitectura*. Universidad de Sevilla. 2010. p. 133.

60 *Idem*.

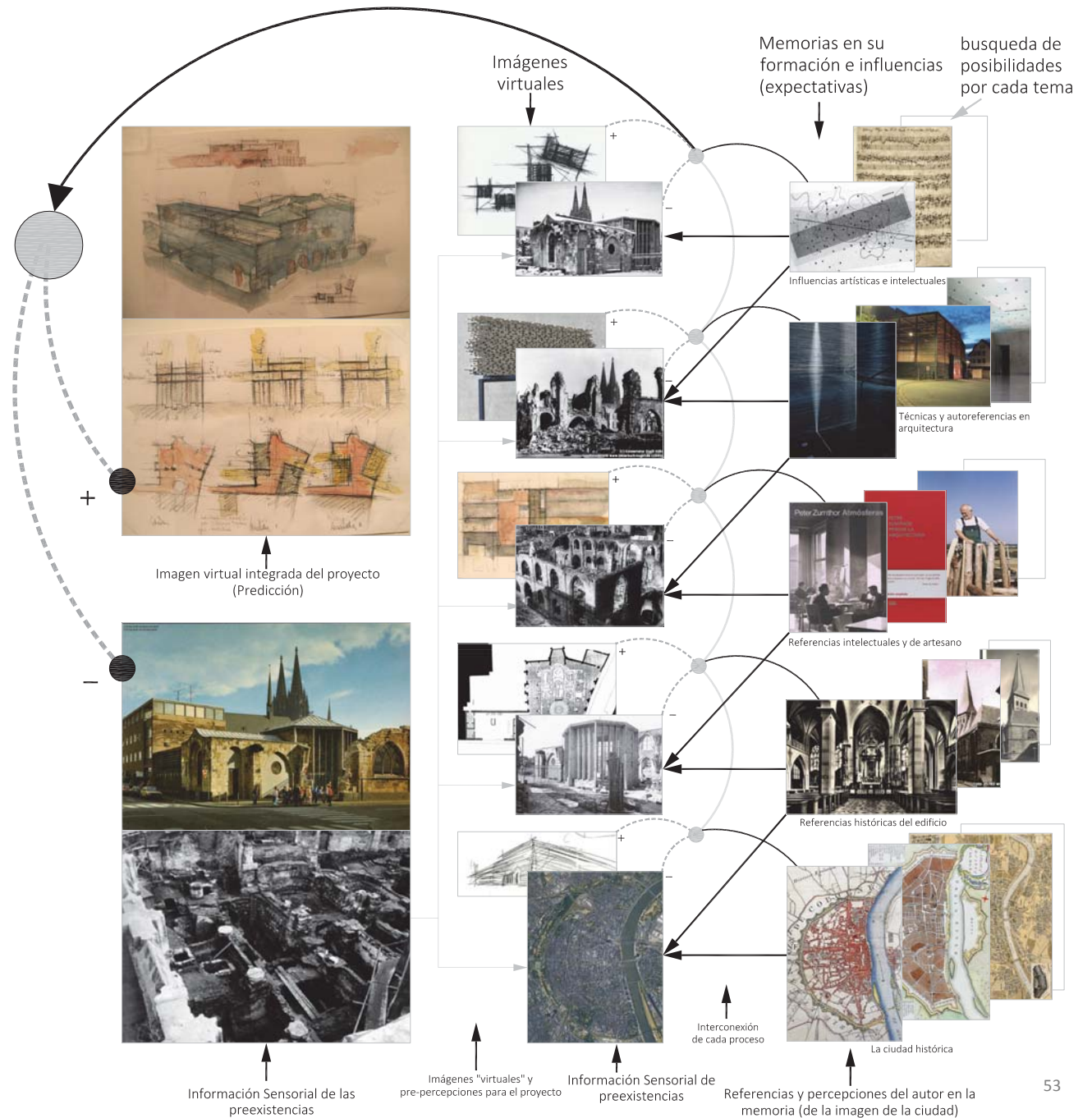
Diagrama neuroprefigurativo Kolumba

En esta fase se presenta la situación real en la que el arquitecto ha de recurrir a sus imágenes de referencia para generar su propia imagen virtual. No todas las imágenes que captaron sus sentidos fueron sobre el terreno real, en este caso para entender la complejidad del lugar fue imprescindible disponer de las imágenes y documentación de archivo, sobre todo las de la situación inmediata después de los bombardeos.

Las respuestas que ofrece como imágenes virtuales a las imágenes que tuvo de la situación real del solar y de la historia previa demuestran que se apoyó en todas sus experiencias. Recurre a los conocimientos obtenidos en su formación, sus aficiones, lecturas, reflexiones y experiencias que le sirven de apoyo en la fase prefigurativa y son convertidas en soluciones.

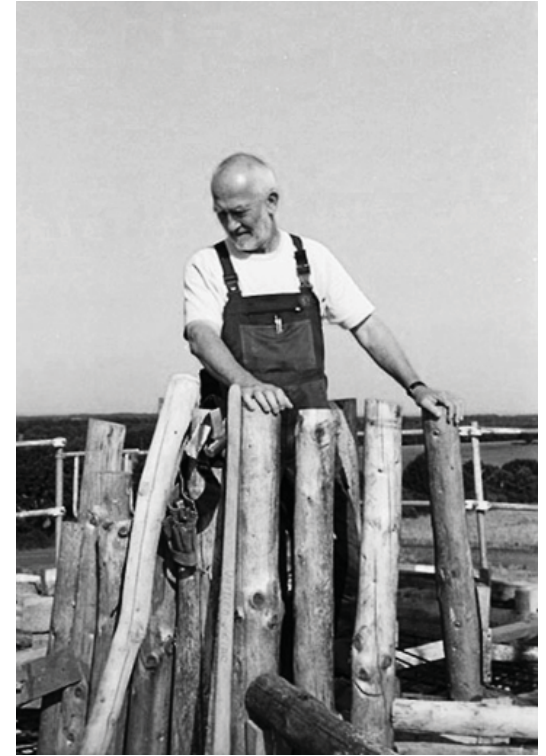
Aunque aparentemente la fenomenología está pensada en la fase de la configuración y después se manifiesta plenamente en la refiguración, puedo decir que desde la etapa prefigurativa ya se contempla la fenomenología en las soluciones como manifestación abstracta localizada en las imágenes de referencia de sus memorias. En ese momento su carácter fenomenológico queda manifestado como su *pre-percepción*.

Gracias a sus imágenes pre-perceptivas no necesita experimentar físicamente el espacio para plasmar las principales ideas, aunque si lo hace en el proceso de proyectar para confirmar o considerar otras posibilidades. Esta fase neuroprefigurativa es la más abstracta pues sus referencias vienen de sus memorias de la técnica, la ciencia, el arte, el oficio, la historia, la filosofía, etc. sintetizando una infinidad de fragmentos que aún es abstracta pero que ya empieza –esa imagen virtual- a ponerse en equilibrio y tensión con la imagen real.



EL ACTO DE CONSTRUIR

Configuración



54

El proyecto construido

El edificio tiene una serie de soluciones técnicas, espaciales, urbanas y materiales que el diálogo e integración de fragmentos entienden a partir de sus decisiones en el objeto construido. Vale la pena comentar que el proyecto en términos de planificación urbana reintegra la antigua capilla a la estructura del barrio, con ello se restaura el núcleo perdido en la zona céntrica de la ciudad de Colonia.

Es un museo que no está cerrado a la ciudad, su patio de descanso, sus grandes ventanales y un pequeño vestíbulo en la capilla de la Virgen de las Ruinas permiten que en su discurso también esté integrada la ciudad.

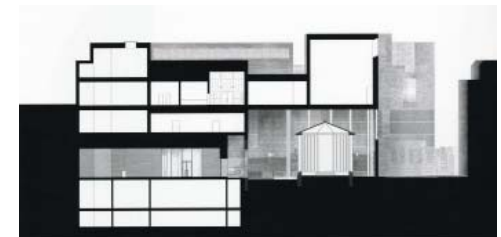
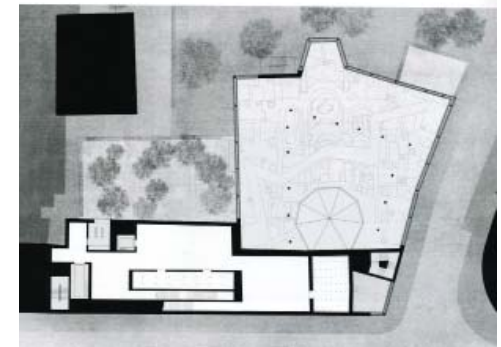
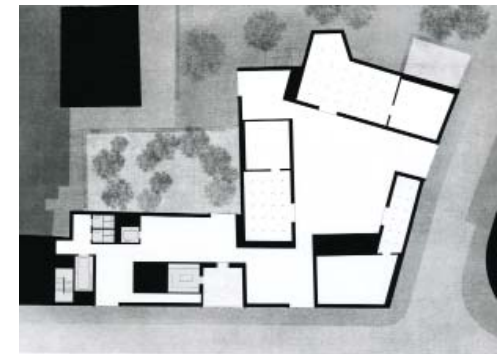
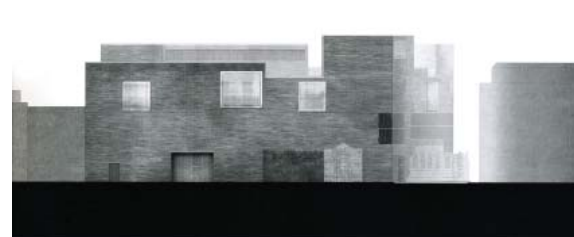
El material principal que cobra presencia en casi todo el museo es un ladrillo hecho por encargo, el cual se integra con los materiales que quedaban en los vestigios como son la toba, el basalto y el ladrillo existente. Es muy notoria su contemporaneidad sin agredir al contexto pues la neutralidad de sus ladrillos y la volumetría externa-que retoma el perímetro de la antigua iglesia- le permite integrarse con los edificios más próximos.

Además del ladrillo también hace uso del mortero, yeso y terrazo, acero inoxidable, piel y madera básicamente.



56

56 Colocación de la primera piedra por el Cardenal Joachim Meisner, 1 de octubre de 2003 (Imagen de archivo).



55

55 Plantas y secciones del Museo Kolumba, 2007 (Peter Zumthor).



57



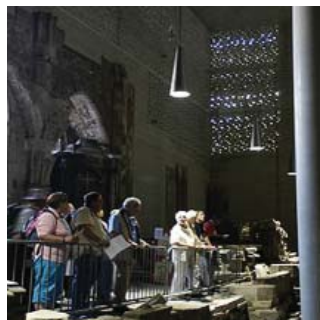
58



59



60



61



62



63



64



65

57 1997 Colocación simbólica de la primera piedra, escultura por Richard Serra.

58 2002 Trabajos de excavación y preparación.

59 2003 Diseño de techo para protección para la capilla del museo.

60 2004 Inicio en los trabajos de colocación de techo para un buen funcionamiento en invierno

61 2005 agosto. Primera vista del edificio casi terminado para el día Mundial de la Juventud.

62 2006 julio, Preparaciones para aplicar la última capa de Hormigón.

63 2007 Preparación de últimos detalles, vegetación, instalaciones, pintura, cristales e iluminación.

64 2007 Peter Zumthor en una de las salas de exposición.

65 Consagración.

66 Integración de muros (Foto por el autor).

Al principio surge una idea, en ocasiones basta algo arcaico como el muro compuesto de Vals; dos muretes de fábrica rellenos de hormigón que imitan la técnica empleada desde hace más de 100 años en la construcción de caminos. No me interesa lo nuevo o viejo sino lo que me permite edificar aquello que sueño

Peter Zumthor, *Entrevista a Peter Zumthor*⁶¹

Expresa la idea de los fragmentos que consiste en integrarlos en una sola obra cuando dice que “La construcción es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades. Los edificios son testimonios de la capacidad humana de construir cosas concretas”.⁶² En el fondo nos habla de que la arquitectura construida logra resolver a través de relaciones esas particularidades, que no sólo se refiere a preexistencias o cosas con el contexto físico más próximo, sino también a la materialización de emociones y tradiciones.



66

61 Zumthor, Peter, *Entrevista con Peter Zumthor*, realizada por Heide Wessely en Haldenstein, [en línea] disponible en <<https://urbanres.blogspot.com/2009/04/premio-pritzker-2009-nobel-la.html>> [consulta] 29 de enero de 2019].

62 Zumthor, Peter, *Pensar la arquitectura*, op. cit., p. 11.

Reconstruyendo la noción del lugar

Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es aquí, cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real.

Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*⁶³

Es en el mismo perímetro de la Antigua iglesia derruida donde del autor decide construir sus nuevos muros. El espacio de las excavaciones arqueológicas incluida la capilla de la Virgen de las Ruinas quedó definido por la antigua traza exterior que dejaron los muros originales, con esta decisión se recupera la *noción de lugar* que de acuerdo a la definición aristotélica “lugar es la primera envoltura (o cerco) del contenido” y de acuerdo a Hegel “lugar es tiempo colocado en el espacio”.⁶⁴

En este caso la capa más externa que contiene a las previas está desprovista de adornos y símbolos, como en su momento recomendaba Camilo Boito que en caso de reconstitución hay que considerar sólo la masa y el volumen, dejando libre de ornamentaciones el tratamiento de las superficies. Tanto esos muros como el interior contemplan la idea de *Palimpsesto* de André Corboz donde muchos tiempos históricos quedan contenidos hacia el interior.

Seguir el mismo perímetro tiene un gesto de reconexión en el sentido de reintegrarse con la calle y a la vez con la ciudad, la idea parece arriesgada constructivamente y por el hecho de querer ocupar el mismo lugar de un edificio que tuvo su propia historia, sin embargo la intervención queda compensada con la neutralidad del muro, se tuvo cuidado en no dañar los muros aún en pie ni los antiguos cimientos debilitados por los destrozos que causó la gue-

⁶³ *Idem.*

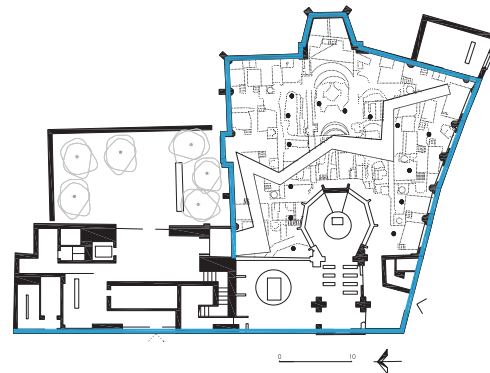
⁶⁴ Muntañola i thornberg, Josep. *Topogénesis*, en *Arquitectonics* No. 18, Edicions UPC. 2009. p. 75.



67



68



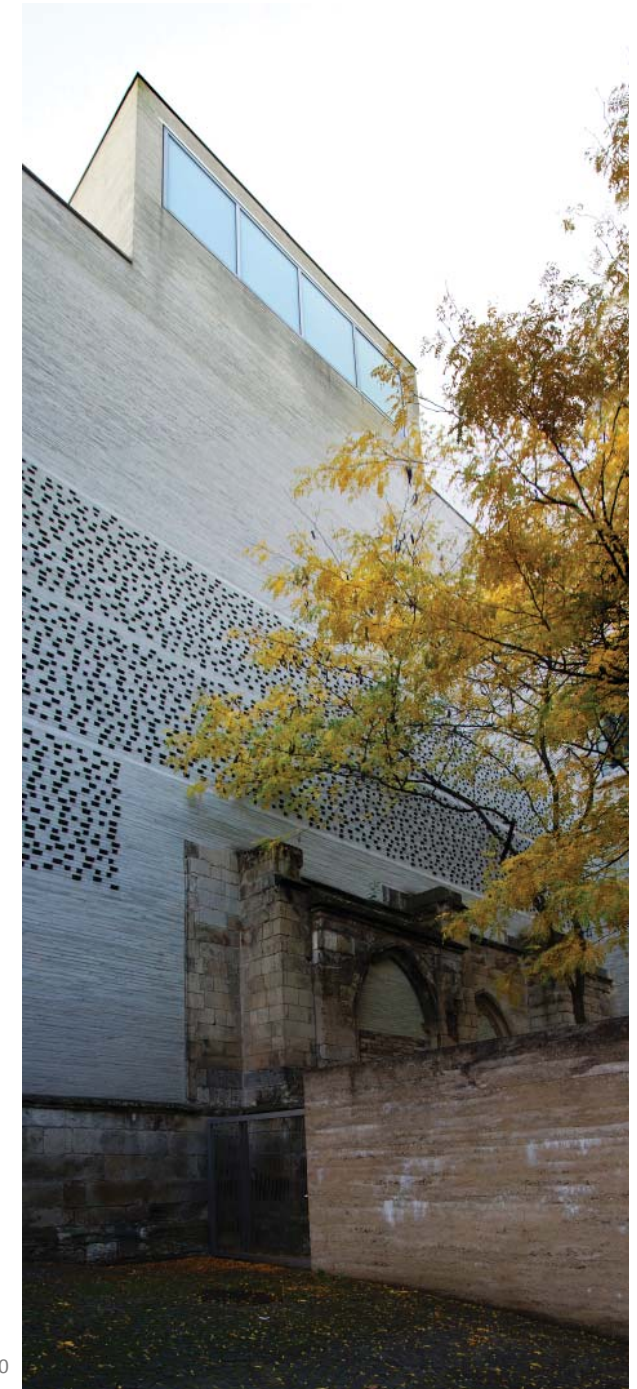
69

67 Museo Kolumba, Imagen aérea (Google maps).

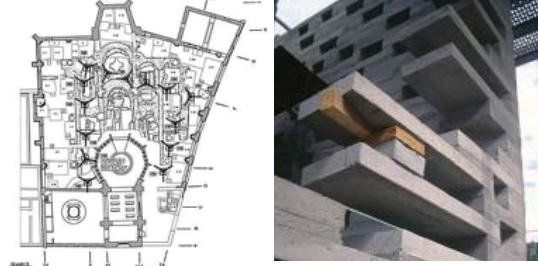
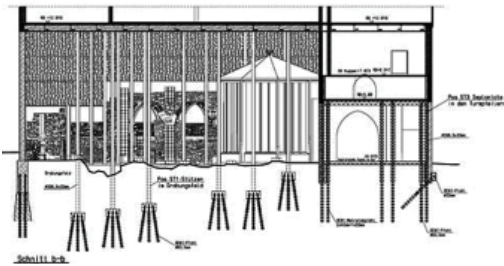
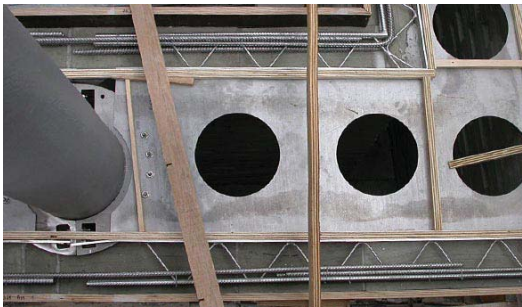
68 Preparación de la zona arqueológica para la nueva intervención (schwab-lemke.de).

69 Nuevo muro del edificio sobre el perímetro de la antigua iglesia (Dibujo por el autor).

70 Vista por dentro de la manzana hacia el muro norte (Fotos por el autor).



70



ra. Tomando en cuenta ello, implantaron tubos de acero con un grosor de 35cm para transferir las cargas, en total se ocuparon 30 micro pilotes implantados a 22 metros de profundidad del suelo. De los 30 implantes 16 quedaron ocultos y 14 son visibles al interior de la sala de las ruinas.

De esta manera el edificio tiene un sistema de cimentación mixto que conjuga la antigua cimentación gótica con la nueva. El revestimiento del muro es el ladrillo y fue elegido principalmente por ser el material empleado para las reparaciones después de la guerra y por tener una larga tradición como elemento constructivo en la zona.⁶⁵ Los nuevos ladrillos color gris claro neutro se contrastan armoniosamente para integrar cromáticamente los distintos elementos góticos que aun existían en pie.

Los ladrillos fueron encargados especialmente al danés Chistian Petersen quien hizo el nuevo ladrillo (Kolumbastein®) cuyas dimensiones son de 36mm de alto por diferentes longitudes de hasta 520mm -sus juntas rasantes también son de color gris claro-, esas distintas longitudes hacen que el nuevo muro logre encajar con los restos de los viejos muros que también son de ladrillo y piedra. Los pocos metros de superficie que ocupan los vestigios -del total del muro- aseguran su presencia pues el nuevo muro sirve de fondo y marco al mismo tiempo para su mejor apreciación.

Los grosores de los muros varían de acuerdo a los requerimientos constructivos, en algunas zonas se erigieron muros con dos superficies de ladrillos (una de cara a la ciudad y otra al interior del museo), en el espacio intermedio se empleó ladrillo de agujero rojo, más económico, voluminoso y con superficies dentadas para asegurar la adherencia de las dos capas externas. Debido a sus dimensiones los muros también fueron reforzados con acero inoxidable. Los muros de celosía también son dobles, no reciben ninguna carga pues es transmitida por las columnas que quedan al interior y son casi imperceptibles.⁶⁶

65 Zumthor, Peter; Durisch, Thomas. Peter Zumthor 1985-2013. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 2. p. 165.

66 Sistema constructivo [en línea] Disponible en < https://www.schwab-lemke.de/referenzen/ref_liste/neubau/kolumba.html > [Consulta] 28 de enero de 2019.

El acceso al museo

La puerta de acceso al museo está en la calle Kolumbastraße, donde la palabra KOLUMBA con letras metálicas indica el acceso a los visitantes a través de la puerta que está a su lado, esta es de cristal con fina carpintería de acero inoxidable. Después de cruzar una segunda puerta de cristal se accede a la recepción con mobiliario de madera. El ladrillo que envuelve el edificio también lo hace por dentro de la planta baja.

Frente a la recepción está un cuarto equipado con gabinetes para guardar objetos, el acceso está cubierto por dos cortinas de cuero oscuro, el piso, el techo y todo el espacio están cubiertos de madera y no hay iluminación natural. Otros accesorios son las barras de acero para colgar la ropa, hay un espejo y una banca también de madera.

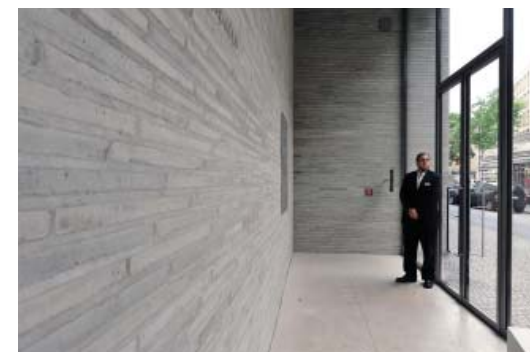
El vestíbulo interior está iluminado por luz natural que entra por una puerta de cristal de dimensiones similares a la puerta de acceso, por esta se sale al patio de descanso que en otra época fue el antiguo cementerio medieval de la iglesia. Grava blanca de pequeñas dimensiones cubre toda la superficie donde hay sillas de aluminio que se pueden cambiar de lugar para descansar.

Este patio en época de primavera se ve favorecido con el color de las hojas de los árboles que le dan un equilibrio cromático natural al muro de fondo compuesto de la piedra de los restos del antiguo muro y el nuevo ladrillo del muro nuevo. La composición resulta en un jardín muy bien logrado por la integración con la naturaleza. Un poco más arriba se aprecia la celosía compuesta de los mismos ladrillos que dan textura a todo el edificio y sin que interfiera con la nueva volumetría.

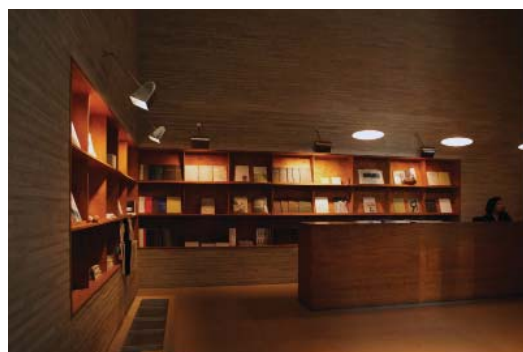
Una vez de regreso al vestíbulo se aprecian unas escaleras que van a la primera planta de exposiciones a la cual también se puede acceder por el ascensor que está en frente de la puerta de metal que conduce a la Sala de las Ruinas.



72



73



74



75



76



77

72 Acceso por la calle Kolumbastraße (Imagen de archivo).

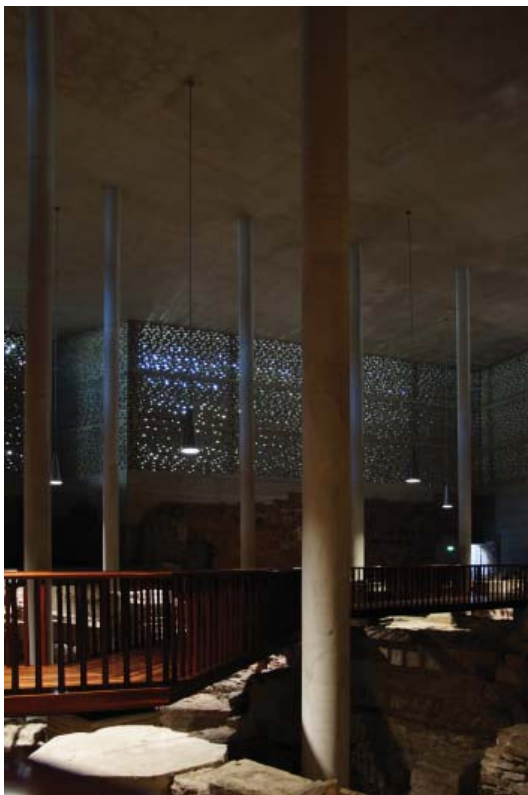
73 Pasillo de acceso (Foto de José Fernando V.).

74 Recepción (Foto por el autor).

75 Cuarto para guardar objetos (Foto por el autor).

76 Vestíbulo (Foto por el autor).

77 Patio de descanso-antiguo cementerio- (Foto por el autor).



78



79

78 Vista parcial de la Sala de las Ruinas (Foto por el autor).

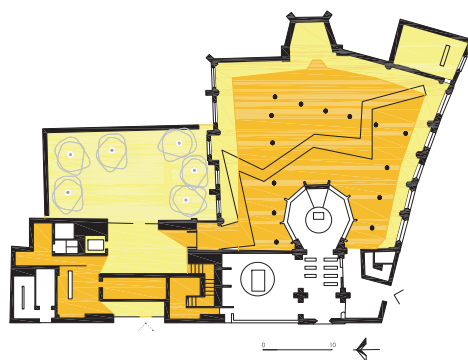
79 Capilla de la Virgen de las Ruinas (Foto por el autor).



80



81



82

80 Celosía en el interior de la Sala de la Sala (Foto por el autor).

81 Esquema de iluminación artificial y natural (tono más claro).

82 Patrones de columnas antiguas y nuevas (Planos por el autor).

Sala de las Ruinas

Por dimensiones y contenido es quizá el espacio más complejo y atractivo de todo el edificio, cubre cerca de 900 metros cuadrados. La sala es un acumulado de dos mil años de antigüedad, en su estructura la intervención de Zumthor envuelve las capas de vestigios arqueológicos encontrados y también las dos capillas de Gottfried Böhm.

La capilla de la Virgen de las Ruinas que forma parte de la exposición quedó como un enclave dentro de ésta sala. La forma octagonal del que antaño fuera el exterior del museo se ilumina con luz artificial desde la parte inferior.

En la parte superior de la sala de las ruinas hay una celosía que deja pasar una discreta entrada de luz natural que no ilumina por completo el espacio pero se compensa con lámparas distribuidas para iluminar distintas partes del conjunto de las ruinas. Ambas iluminaciones se dispusieron cuidadosamente para dirigir la atención a las ruinas. Además de dar acceso a la luz la celosía también ventila el espacio y se percibe notablemente el cambio de temperatura en su interior, de igual forma a través de los orificios se filtran los sonidos de la ciudad.

El nuevo patrón de 14 estilizadas columnas de hormigón blanco pulido se integra a los antiguos patrones de las columnas de las iglesias preexistentes, de las que aún se pueden observar sus restos.

Para desplazarse dentro de esta sala de principio a fin Zumthor limita el paso a nivel de los restos arqueológicos y levanta una pasarela de madera padouk que va zigzagueante de una esquina a otra. Esta pasarela es el único elemento de madera en la sala y está realizada con 7 tramos que le confieren amplitud para un desplazamiento cómodo que permite los giros necesarios para que los visitantes puedan apreciar el conjunto en su totalidad.

Noto similitud entre el manejo que Zumthor realiza en esta intervención con las sensaciones que él experimentó ante el contraste del sombrío pasillo que conducía a una muy iluminada cocina. La

anécdota es narrada en su libro *Pensar la Arquitectura*, y hago una analogía con la idea de esta pasarela pues el lugar remite a ese recorrido sombrío que culmina en un espacio muy iluminado y que en este caso correspondería al espacio abierto conocido como la antigua Sacristía.

La antigua Sacristía

A este pequeño espacio se llega al finalizar el recorrido de la pasarela, fuera de la envolvente de ladrillos queda como un espacio conmemorativo, en su centro está la escultura de Richard Serra titulada *The Drowned and the Saved* (Los ahogados y los salvados) 1992, la escultura simboliza la primera piedra del museo. Inspirado por la danza contemporánea el escultor se involucraba con el espacio queriendo con sus esculturas alterar la percepción espacial de los espectadores, buscando en ellos un movimiento que tuviera relación con sus esculturas que generalmente eran de chapa metálica a gran escala. Esta escultura fue creada originalmente para la Sinagoga en Stommeln, Alemania, su título Primo Levi (sobreviviente de Auschwitz) fue retomado de un libro con el mismo nombre.

En 1997 fue comprada por el Museo Diocesano de Colonia, quedando instalada el 24 de febrero de ese mismo año en el espacio de la antigua sacristía en la cual reposaban los restos de los muertos desde la Edad Media que fueron exhumados en los trabajos de excavación en los años setenta. La escultura conmemora todo lo que se perdió y especialmente a los que murieron. Esta escultura y el museo invitan a reflexionar sobre que en el pasado se halla la base histórica para el futuro.

Refiriéndose a su nuevo emplazamiento Serra lo describió como un lugar maravilloso, y agregó "...[es] pequeño y personal. Puede permanecer abierto en la parte superior, rodeado por las ruinas de las antiguas paredes de ladrillo y los marcos góticos de las ventanas. Así, la escultura se convierte en parte de la tradición de este pueblo".⁶⁷

⁶⁷ Kolumba, [en línea], disponible en < https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=2&artikle=183 > [Consulta: 1-de junio de 2019].



83



84

83 Detalle de ruinas (Foto por el autor).

84 Salida a la antigua Sacristía (Foto por el autor).



85



86

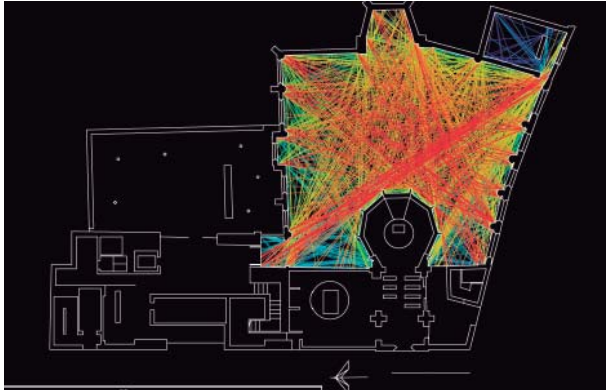


87

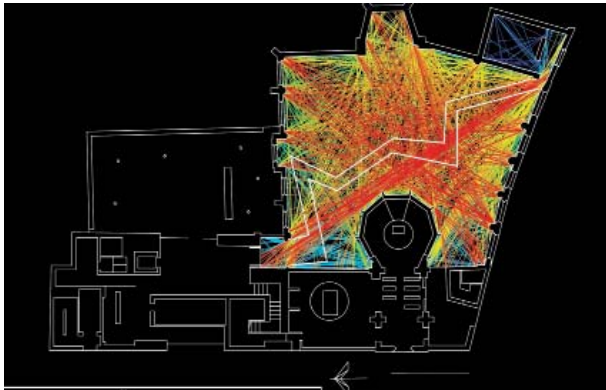
85 *The Drowned and the Saved*, anterior emplazamiento en Sinagoga en Stommeln, Alemania, 1992 (Imagen de archivo).

86 *The Drowned and the Saved* en Kolumba (Foto por el autor).

87 Detalle, integración en la antigua Sacristía (Foto por el autor).



88



89

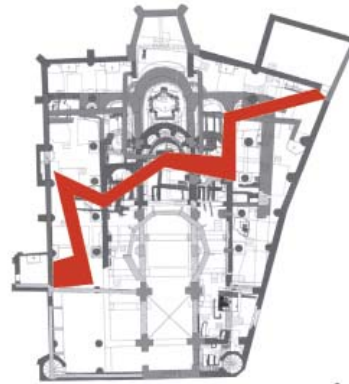


90

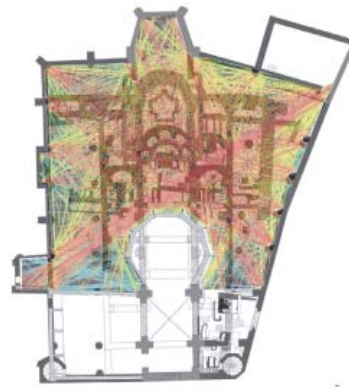
88, 89 Análisis de conectividad lineal (Imágenes por el autor).

90 Vista a la salida de la Sacristía (Foto por el autor).

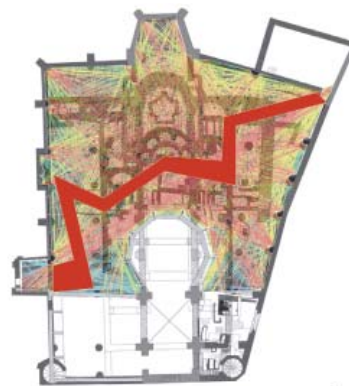
354



91



92



93

91-93 Representación del proceso de análisis (Imágenes por el autor).

La conectividad de sus accesos

Analicé la conectividad lineal representada por las relaciones visuales dentro de un espacio que va del rojo al azul jerárquicamente.

Las líneas rojas más largas se concentran sus extremos en las dos esquinas de un espacio a otro (acceso y sacristía), y también en los puntos donde inicia y termina la pasarela, indicando la importancia de estos extremos. Ese zigzag emula a todas conexiones abarcando visualmente todos los rincones de ese espacio.

El proceso para este análisis consistió en dibujar sólo el perímetro de la sala -evitando que las líneas de las excavaciones sean interpretadas como muros o barreras construidas por el programa UCL Depthmap-. El programa analiza la geometría del espacio, el conjunto de relaciones de proximidad, conectividad y direccionamiento de cada rincón de ese espacio arrojan como resultado una imagen que señala con líneas los puntos óptimos de conexión para que la persona se dirija visual o físicamente a uno u otro punto, de acuerdo a la situación del edificio.

Las líneas llenan todo el espacio y sus tonalidades varían en función de su capacidad de conectar un punto y otro, es decir, una persona colocada en cualquier línea roja necesita de 3 a 4 giros para visualizar o dirigir el cuerpo a cualquier extremo de los espacios donde están las líneas azules. Peter Zumthor resuelve este problema con la Pasarela irregular, mediante la abstracción de una geometría del espacio, que sin ser visible él la supo materializar y hacerla funcional específicamente para éste sitio, conectando todos los rincones de la sala con los visitantes.

La capilla de la Virgen de las Ruinas y del Sacramento

A esta capilla se accede desde la calle Brückenstraße, las proporciones del acceso son reducidas, similares a las de los restos próximos en la misma calle, para identificarla desde el exterior tiene un letrero que dice *Madonna in den Trümmern* (Madona en los escombros o Virgen de las Ruinas). En su interior está el altar y la imagen de la Virgen de las Ruinas, enmarcada por las vidrieras que están a sus lados derecho e izquierdo.

Rudolf Schwarz fue el encargado de la reconstrucción de Colonia en el año 1947,⁶⁸ le dio prioridad a la recuperación de la cultura y el simbolismo de la ciudad demostrando una sensibilidad social. Para ello conservó el trazado medieval del centro histórico así como el nombre de sus calles, ya que su objetivo fue no perder la memoria colectiva. El carácter religioso no quedó fuera y tenía considerado realizar Tuvo presente el carácter religioso realizando una vía sacra que uniría doce iglesias románicas y la catedral con la finalidad de no perder la identidad y significado de Colonia, no se llegó a realizar debido a la falta de medios.

SSchwarz definió unos lineamientos de conservación a seguir, entre ellos había que considerar que si los edificios presentaban pocos daños podrían ser restaurados bajo supervisión, en caso de estar destruidos se reconstruirían prioritariamente los puntos donde nada se pudiera hacer y dejar el resto en ruinas con la finalidad de rememorar al edificio anterior.

Para las iglesias destruidas propuso la construcción de una pequeña capilla, cripta o habitación, (cuyas dimensiones dependerían de sus posibilidades económicas) con intención de no perder la religiosidad del lugar. Este fue el caso de la capilla de la Virgen de las Ruinas de Gottfried Böhm⁶⁹ que debe su nombre a la estatua gótica que quedó intacta en uno de los pilares de la antigua iglesia de Santa Kolumba. Gottfried la edificó quedando a su alrededor las ruinas como recordatorio de lo sucedido. Más tarde debido a su



94



95



96



97

⁶⁸ Además de Rudolf Schwarz también colaboraron Hans Döllgast y Josef Wiedemann. Navarro, Virginia, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁹ Hijo de Dominikus Böhm formó parte para la reconstrucción de Colonia, encabezada por Schwarz. *Ibid.*, 137.

94 Virgen de las Ruinas (Foto por el autor).

95 Vista general de la Capilla de la Virgen de las Ruinas (Foto por el autor).

96, 97 Capilla del Sacramento (Foto por el autor).



98



101



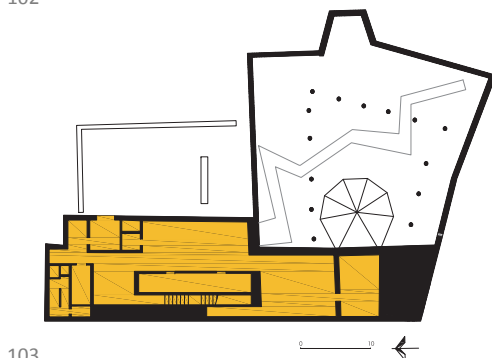
99



102



100



103

reducido tamaño anexaría otra capilla-de planta cuadrada- con el nombre del Sacramento en 1956.

Estas capillas tienen una historia vinculada a un evento traumático para toda la ciudad, su inclusión dentro de la sala de las ruinas está justificada porque tiene conexión con el uso que hubo en ese mismo espacio siglos atrás.

Primera planta de exposiciones

En la primera planta de exposiciones no hay iluminación natural, la luz que envuelve estos espacios es artificial haciendolo un espacio apropiado para las piezas que por su antigüedad son más delicadas.

Al no tener contacto con el exterior carece de sonidos externos que distraigan al visitante por lo que también es ideal para las exposiciones contemporáneas hechas a base de efectos lumínicos.

La falta de ventanales otorga carácter de interioridad a sus espacios, sin embargo hay otras salas de reducidas dimensiones a las que se accede desde los espacios más amplios y de una atmósfera más íntima. La configuración de esta planta es una articulación de espacios interiores donde la luz y la forma van indicando el recorrido.

La sala más pequeña se encuentra al fondo de la planta y por su menor amplitud se destina a la exposición de piezas que requieren más atención. Está equipada para exposiciones multimedia. En la más reciente exposición fue acondicionada para una proyección audiovisual. Su interior se cambia de acuerdo al contenido y en este caso se ha acondicionado con color negro en muros, piso, techo y muebles para centrar la atención al video que se proyecta.

98-102 Primera planta de exposiciones (Fotos por el autor).

103 Esquema de iluminación artificial y natural (Dibujo por el autor).

Segunda planta de exposiciones

Ésta es la más grande y cubre todo el espacio construido, ahí se encuentra la sala de lectura -una de las condicionantes del concurso-, su material es madera y contrasta con los demás espacios, tiene un ventanal de piso a techo con vista a la ciudad.

Los ventanales comparten el mismo criterio en dimensiones e intenciones, la visibilidad que ofrecen es extensa y su distribución les permite abarcar diferentes vistas de la ciudad dando la sensación de estar en un espacio más amplio.

A través de estos ventanales la luz natural ilumina las galerías, las diferentes perspectivas que hay en el interior se definen mejor gracias a los diferentes matices que ofrecen la luz y las sombras. Los blancos muros y el piso blanco pulido tiene un sutil efecto de reflejo y los espacios ganan en amplitud.

El área que cubre la sala de las ruinas está constituida por tres salas con tres torres cada una cuyas proporciones son similares y están dispuestas alrededor de un espacio central que se aprovecha para realizar exposiciones. Cada una de esas torres tiene su propia entrada de luz natural en la parte superior. La iluminación artificial en esta sala es menor y es variable en función a la exposición en curso.

Por fuera el edificio no queda cerrado, se aprecian los cristales de esos grandes ventanales aligerando la volumetría externa.

Tanto la recepción como la primera y segunda planta son completamente contemporáneas en sus formas y materiales. En total son 16 salas de exposiciones con originales características y diversas formas de iluminación.



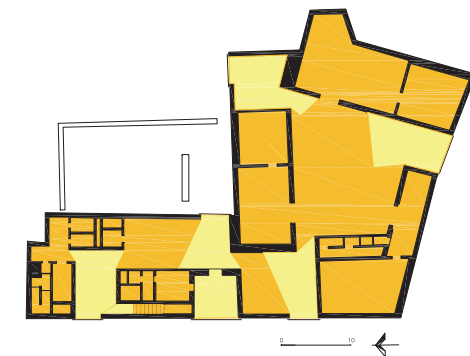
104



105



106



107

104, 105 Visas de salas con ventanales (Fotos por el autor).

106 Ventanal con vista a la Catedral (Foto por el autor).

107 Esquema de iluminación artificial y natural (Dibujo por el autor).



108



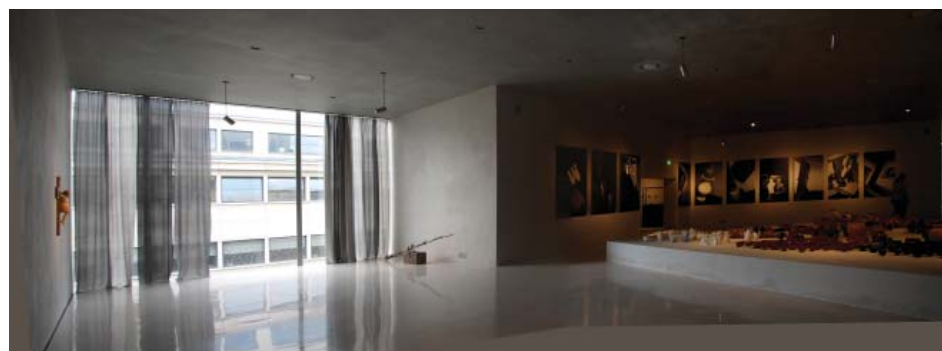
111



113



109



114



110



112



115



116

La escala manual

117-130 Los materiales que predominan son:

- Paredes de ladrillo gris con junta de arcilla
 - Pisos hechos de piedra caliza del Jura
 - Terrazo y cemento
 - Techos hechos de un portero vertido
 - Marcos de ventanas, puertas, cubiertas y accesorios de acero
 - Paneles de pared y un mueble de madera
 - Descansos de cuero y Cortinas de cuero y seda
- (Fotos por el autor).



120



123



127



117



121



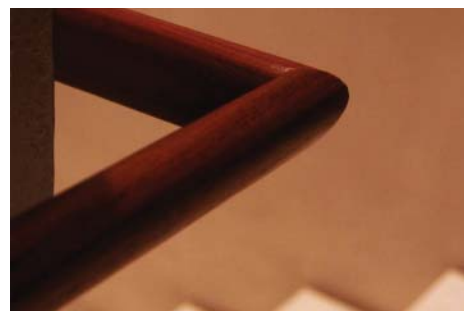
124



128



118



122



125



129



119



126



130

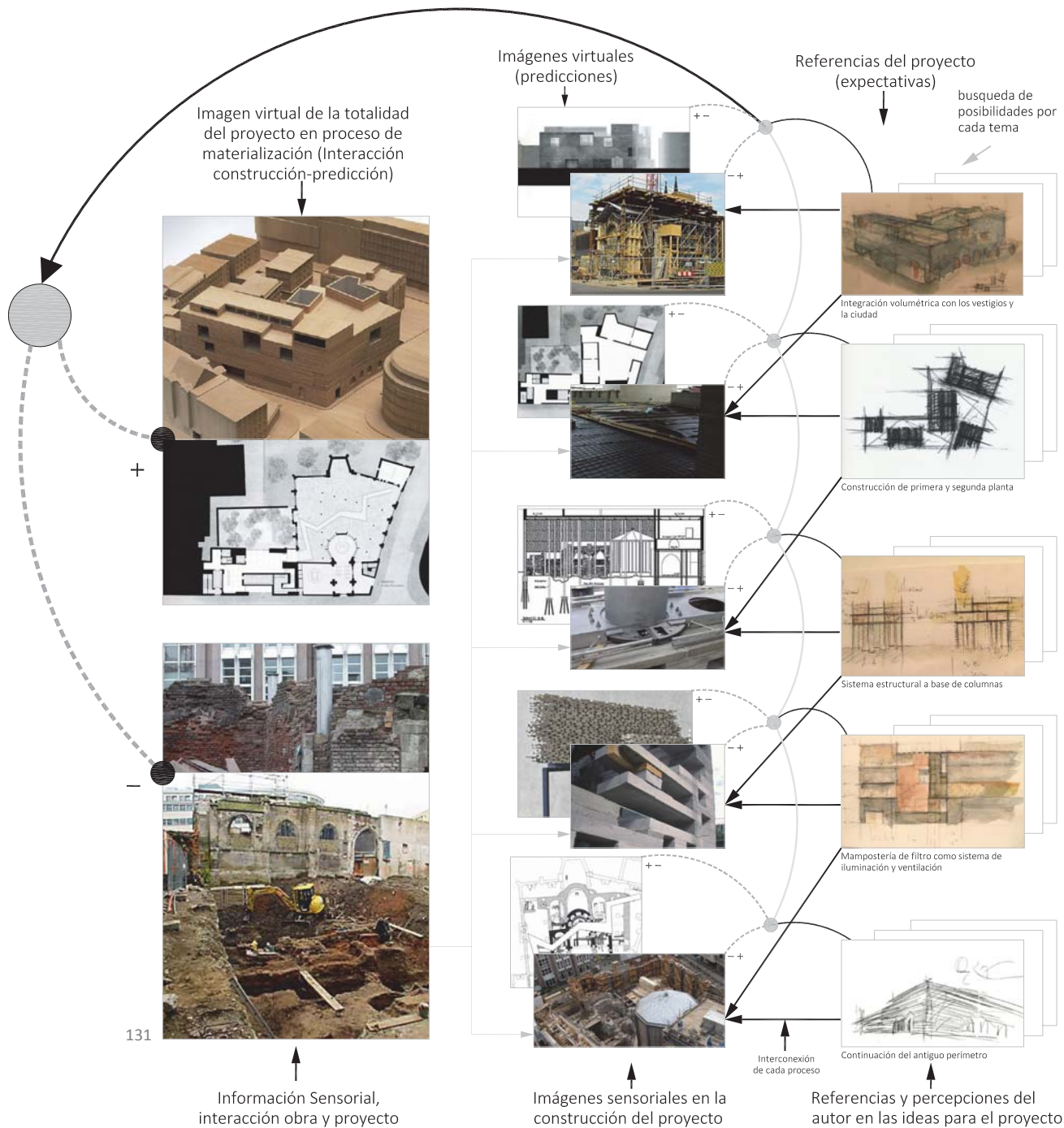


Diagrama neuroconfigurativo Kolumba

En esta etapa de escritura el autor tiene la posibilidad de hacer cambios oportunos pues en esta interacción se está enfrentando a la confrontación con el lugar, con el sitio y con las dificultades que se presentan solamente en la etapa de construcción (Configuración/escritura). En este edificio se observa que el proyecto construido no es el mismo que el anterior –mostrado en la etapa prefigurativa-, ni tampoco el de los bocetos aunque la idea principal de integrar todo en un solo edificio permaneció intacta.

Las decisiones tomadas en los bocetos se rectifican hasta la creación de los planos constructivos, estos planos se convierten en una aproximación al objeto construido pero aun así son una idea abstracta materializada del proyecto. Cada plano es una imagen virtual que al momento de la construcción se ha de seguir. La interacción –como ya se mencionó- es muy próxima entre obra y plano, es decir, entre imagen real e imagen virtual, una ayuda a la otra a construirse, y ésta reafirma a la primera con la posibilidad de rectificar y planear futuros cambios repitiéndose el ciclo hasta la finalización de la obra.

Las imágenes de referencia no son distantes en el tiempo, no son de origen, artístico, histórico, social o filosófico pues esas ideas ya quedaron plasmadas en los planos constructivos, las imágenes -virtuales- de referencia son de origen técnico y están en los planos. La interacción entre presente y pasado queda casi anulada al confrontar obra con planos que se sitúan en un mismo tiempo, pero esa breve distancia temporal tiene el mismo proceso neuronal pues el cerebro –aunque existan los planos- entra en una continua búsqueda de imágenes mentales para aplicarlas en la construcción.

KOLUMBA ES UNA MAQUINA DEL TIEMPO

Refiguración



132

Kolumba en la actualidad

En el Museo Diocesano de Colonia hay dos mil años de cultura occidental, sus exposiciones son de su propia colección que cuenta con obras desde el cristianismo primitivo hasta el arte contemporáneo y se van mostrando en contextos cambiantes. Las exposiciones se renuevan año con año cada 15 de septiembre cuando inicia un nuevo tema, durante ese tiempo las intervenciones artísticas cambian y continúan los contextos establecidos.

El concepto es el de “museo para la reflexión” y fue el principal objetivo en las bases del concurso buscando mantener esa experiencia con cada exposición. Las distintas exhibiciones –antiguas y contemporáneas- están dirigidas de forma que las piezas traten temas de la existencia humana que son importantes para la Iglesia, tratando de encontrar diversas posibilidades artísticas para abrir la conciencia a lo transitorio y espiritual.

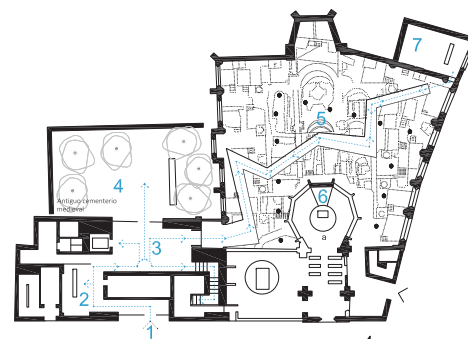
El enfoque fenomenológico ya estaba considerado desde las bases del concurso donde se describía que “El arte comienza con la percepción, con la observación consciente; una visión que atrapa los ojos y de ninguna manera excluye la audición y el olfato [...] El arte ofrece un espacio para la imaginación, para el sentimiento y la sensación, ofrece una experiencia de primera mano”.⁷⁰ Este era un punto indispensable a tener en cuenta de modo que actualmente las exposiciones se presentan a una escala reducida para poder ser apreciadas por los visitantes sin y permitiéndoles disfrutar de una mejor experiencia artística.

Es conocida la estrategia fenomenológica de Zumthor por hacer que el habitante tenga la experiencia a través de sus sentidos. A diferencia de las Termas de Vals en donde hay un contacto pleno del cuerpo con los elementos de la arquitectura, en el museo Kolumba lo que menos se puede hacer es precisamente tocar.

En todos los museos está prohibido tocar ya que se han de cuidar las obras de arte, las de este museo aparte de su antigüedad tienen carácter religioso. Tocar no es precisamente la forma de apropiarse

133 Planta baja

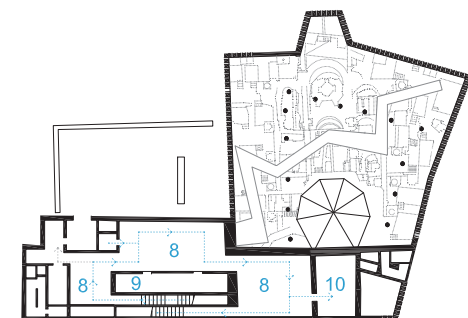
- 1 Acceso
- 2 Recepción
- 3 Vestíbulo
- 4 Patio
- 5 Sala de las Ruinas
- 6 Capilla
- 7 Antigua sacristía



133

134 Primera planta de exposiciones

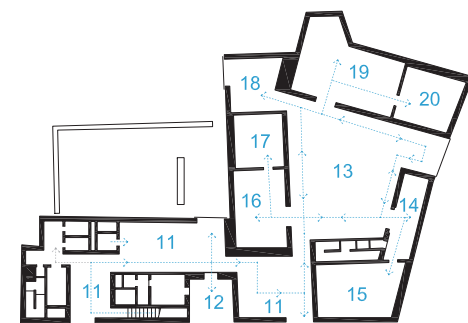
- 8 Salas de exposiciones
- 9 Galería
- 10 Sala multiusos



134

135 Segunda planta de exposiciones

- 11 Salas de exposiciones
- 12 Sala de lectura
- 13 Sala central de exposiciones
- 14 Sala sur
- 15 Torre sur
- 16 Sala norte
- 17 Torre norte
- 18 Sala con vista hacia la Catedral
- 19 Sala este
- 20 Torre este



135

⁷⁰ Sistema constructivo [en línea] Disponible en < https://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=14&artike=590&preview= > [Consulta] 3 de junio de 2019.



136



137

136, 137 Vestíbulo de la capilla de la Virgen de las Ruinas (Fotos por el autor).

en un edificio cuyo significado es transmitir lo sagrado –ya que lo sagrado no se toca-. Esto aunque parezca anular una experiencia táctil no le impide a Zumthor lograr una vivencia háptica ya que le ayuda a reforzar el mensaje que quiere transmitir. El no tocar no significa no sentir, se puede “tocar” con el viento, con la temperatura, incluso las vibraciones del sonido o con los pasos a través del recorrido, todos estos estímulos también son parte de la percepción háptica, la sola mirada a los materiales nos transmite su textura incluso su temperatura.

Un contacto desde la ciudad

En Castelvecchio la escultura Cangrande se puede apreciar desde el exterior público sin necesidad de entrar al museo, en el MNAR la Calzada Romana se puede contemplar desde la calle, El Museo Kolumba –además de los muros externos- también ofrece al público una parte importante de su contenido.

Desde la Brückenstraße casi en la esquina de todo el conjunto se halla el discreto acceso que da a un pequeño vestíbulo que es público y por dentro la nueva intervención sigue el mismo criterio de la nueva mampostería. La luz natural que entra por la puerta es suficiente para iluminar todo el espacio. Hay una banca de piedra y junto a ésta una puerta de barras metálicas permite apreciar parte de la capilla y de la sala de las ruinas.



138



139

138, 139 Vistas desde el vestíbulo a la Sala de las Ruinas (Fotos por el autor).

Una interacción entre el arte, el tiempo y la arquitectura

La entrada es por la Kolumbastraße, el primer espacio funciona como una esclusa pues una vez dentro se atraviesa una segunda puerta de cristal para llegar a otro espacio cuyos materiales contrastan con la solidez de los ladrillos. El recibimiento es literalmente cálido, el contraste del espacio de entrada con la recepción es notorio por el tipo de iluminación y por el mobiliario de madera, la iluminación es artificial y en conjunto las tonalidades son cálidas.

Los visitantes pueden dejar sus objetos en el cuarto que queda enfrente de la recepción, esto sugiere que el visitante esté cómodo para iniciar su recorrido llevando solamente un cuadernillo que entregan al momento de cubrir la cuota de entrada y en el que están descritas las características del museo y de las piezas exhibidas. Las piezas expuestas carecen de título y descripción pues éste se encuentra en la guía.

El visitante se despoja de objetos innecesarios, las obras expuestas se despojan de los pequeños cuadros de información y el edificio tiene una reducida selección de obras a exponer. En la forma de interactuar con las obras y con el museo hay una depuración por parte de todos (cuerpo, arte y arquitectura) acercando al visitante a la esencia de la exposición con sus sentidos más atentos y receptivos.

La primera pieza con la que el visitante tiene contacto está en el vestíbulo, generalmente se expone una sola obra y en este caso es la *Medusa Wallraf*, una cabeza de mármol de Asia Menor del año 137 d. C. restaurada con mármol italiano entre 1810-13 y 1816 y vuelta a restaurar en 1986-87 por haber sido destruida en la Segunda Guerra Mundial.

La pieza está colocada sobre una pequeña plataforma en el piso, mirando al techo y en dirección al acceso hacia el patio de descanso, esta ubicación hace que sea inevitable apreciarla desde cualquier punto de vista, además está beneficiada de la generosa luz natural que entra desde los cristales.



140



141



142



143



144

140, 141 Recepción (Fotos por el autor).

142, 143 Vistas hacia el vestíbulo (Foto por el autor). 144 *Medusa Wallraf* (Foto por el autor).



145



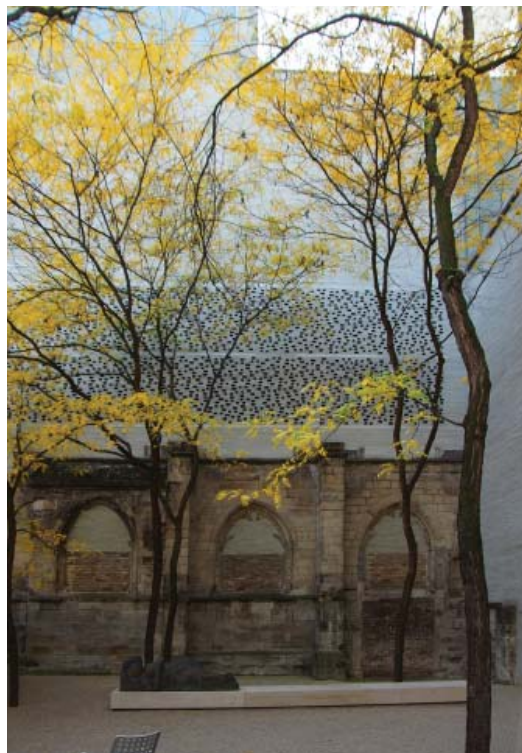
148



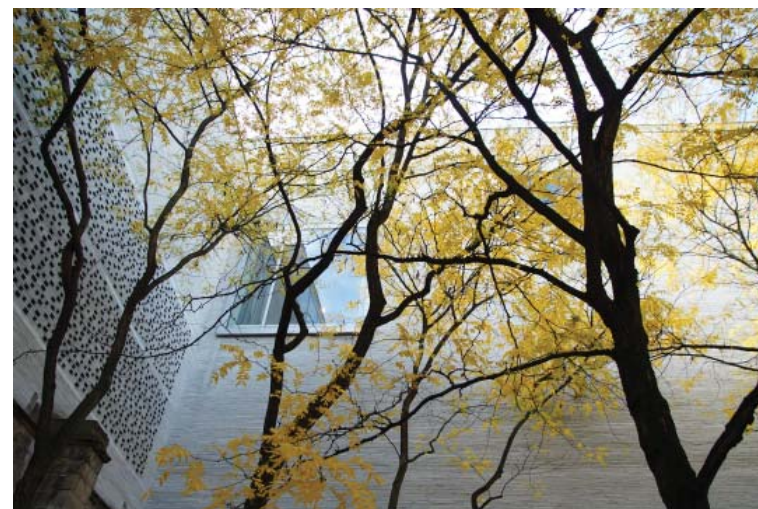
146



147



149



150

Un rato de descanso

El vestíbulo conecta directamente con el Patio de descanso que era el antiguo cementerio medieval. La grava de granos pequeños unifica toda la zona en sus diferentes niveles. Las sillas de aluminio ofrecen cómodo descanso y la gente tiene la libertad de acomodarlas a su gusto.

Entre una serie de árboles está la escultura *Große Liegende* (Figura acostada)-finalizada en el año 2000- de Hans Josephsohn y como telón de fondo está el muro restaurado entre los vestigios y la nueva intervención. Todo en conjunto convierte a este espacio en un apacible jardín. Los visitantes lo asimilan y aprovechan su estancia para el descanso para platicar o para revisar la guía orientativa.

La Sala del tiempo

La Sala de Restos Arqueológicos es el sitio de toda la intervención en el que el visitante experimenta la vivencia de encontrarse un lugar sagrado. Las proporciones, los materiales y la iluminación del espacio hacen tomar conciencia a la persona de que los vestigios que yacen a sus pies evocaron la misma solemnidad a los sujetos de su tiempo.

En el año 1974 el arqueólogo Sven Seiler y su equipo empezaron a excavar el área de la iglesia gótica de Kolumba, las piezas halladas y demás documentación gráfica y escrita se resguardan en el depósito del museo. En este espacio la conexión con el pasado no sólo es física por causa de los restos que fueron testigos de muchos eventos históricos.⁷¹ La conexión trasciende lo físico y el visitante a partir de la atmósfera generada conecta con las sensaciones que el uso original transmitió en su propio presente. La sala no simula un uso y ni copia las antiguas formas por lo que se está consciente con el presente y hay un tiempo nuevo que se superpone y que es el resultante de todos los anteriores.

El recorrido comienza una vez se cruza la puerta metálica de la sala y unas cortinas de cuero. Lo primero que se percibe en el ambiente es el cambio dramático en la iluminación, las lámparas que cuelgan del techo son las que cobran más protagonismo y dirigen al visitante en su recorrido. Al fondo se puede apreciar la celosía como puntos de luz natural que brillan como estrellas dibujando el contorno del área y ofreciendo una idea de la dimensión del espacio. Otro cambio notorio es la disminución de la temperatura, la doble capa de muros y la circulación de aire a través de las celosías que rodean el perímetro mantienen el espacio ventilado y fresco.

⁷¹ “La fundación de la ciudad romana, el desarrollo de un sistema parroquial independiente del Obispado a principios de la Edad Media, la dinámica actividad constructora del período románico, el auge económico en Colonia a finales de la Edad Media, el florecimiento de la religión católica en el contexto de la Contrarreforma, los esfuerzos para modernizar durante la ocupación francesa a principios del siglo XIX, la visión revisada de la Edad Media en el siglo XIX en términos religiosos y nacionales, la devastación de la Colonia en la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de la ciudad moderna en la década de 1950 y, luego de la reunificación alemana, la construcción de Kolumba sobre las ruinas de War-tom St. Kolumba, están presentes en este espacio con sus restos de piedra.” Kraus, Stefan et al. KOLUMBA Römisch-Germanisches Museum, Pas de deux, Köln, Guía de visita, 15 September 2017-20 August 2018.



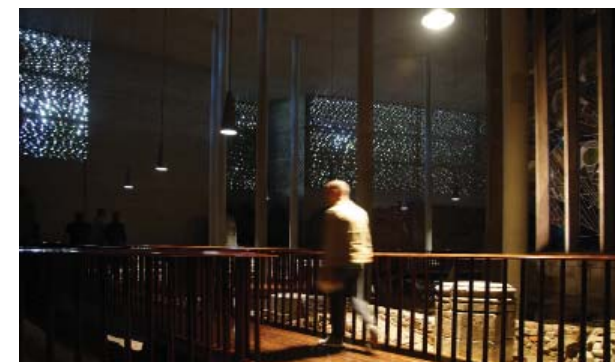
151



152



153



154

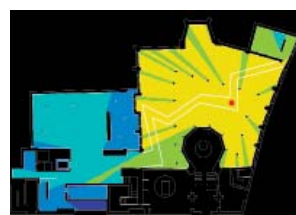
151-154 Vistas de la Sala de las Ruinas (Fotos por el autor).



155



156



157

Una *promenade* temporal

La pasarela es el elemento que da la bienvenida y dirige el recorrido, a través de ésta el visitante tiene su primera aproximación temporal con la capilla de la Virgen de las ruinas -de 1949-, la iluminación de abajo a arriba permite apreciar sus vitrales y prestando más atención es posible apreciar parte de su interior. Los restos arqueológicos en la parte inferior a la pasarela están presentes desde el principio del recorrido. Continuando por el camino el próximo viaje es anterior a la guerra, un nicho con una cruz que era parte de la arquitectura de la antigua iglesia queda de frente al visitante recordándole el carácter religioso del sitio. Ninguno de los objetos queda aislado, observar un fragmento es observar el conjunto.

La irregularidad de esta pasarela hace que la gente reciba diferentes impactos visuales provocando que se detenga en cada inflexión, hacer el giro, apreciar la vista, reflexionar y repetir el proceso en los demás puntos hasta el final del trayecto. Esos quiebres y los consecuentes giros que hacen las personas permiten apreciar completamente el espacio, incluidos los restos arqueológicos bajo sus pies (cuando se llega a otro punto), cosa que sería imposible de observar si la pasarela fuera recta.

Las columnas no son un obstáculo visual, su esbeltez no estorba la vista y el recorrido permite abarcar toda el área. La representación visual de cada punto de inflexión de la pasarela se realizó con el programa UCL Depthmap de Space Syntax. Se observa que la zona amarilla que rodea al visitante queda abarcada en su totalidad a través de todo el recorrido de la pasarela.

155-156 Vistas de la Sala de las Ruinas (Fotos por el autor).

157 Representación visual del espacio (Isovistas) con el programa UCL Depthmap (Realizado por el autor).

Luz, silencio y solemnidad

La iluminación artificial dirige la atención a los restos arqueológicos, en algunos casos hacia los vestigios de las columnas formando una columna de luz. Las celosías filtran discretamente la luz natural, esa intención probablemente surgió para recrear la solemnidad de los edificios preexistentes en ese mismo lugar. Variando con la hora del día la luz se refleja en el techo dando la impresión de cristales, emulando el efecto de los antiguos vitrales en las columnas y pisos de las iglesias.

El sonido es otro elemento que entra desde el exterior pero disminuido en intensidad, para que el visitante no pierda del todo la noción del ambiente de la ciudad. El suprimir un sentido favorece la percepción de los otros, la luz tenue y no poder “tocar” todo lo que se ve (a excepción de la pasarela) permite poner más atención al sonido ambiental.

La variedad de sonidos que llegan al interior de la sala se filtran por las celosías haciéndonos conscientes de que el museo sigue siendo parte de la ciudad y viceversa. El sonido es sutil, uno se abstrae y se transporta a esa misma iglesia y a todas las demás de la ciudad, hay un diálogo con la atmósfera interior y con la ciudad.

Esta supresión de sonidos del propio edificio sustituidos por los del ambiente me recuerda a la obra de tres movimientos de Cage titulada 4'33" (1952), que consiste en no tocar ningún instrumento durante esos 4 minutos con 33 segundos. La intención detrás de la supresión del sonido de los instrumentos es que el oyente preste atención a los sonidos del ambiente. No es la primera obra de Cage en que el “silencio” toma un rol importante, él decía: “La experiencia del sonido que prefiero sobre todos los demás es la experiencia del silencio”, el silencio no significa no escuchar nada sino desviar la atención a otros sonidos que son parte importante de la vida.

De esta forma la vista se centra en el interior y los sonidos en el exterior, esto le permite ser consciente de que está mirando un pasado y escuchando un presente.



158



159

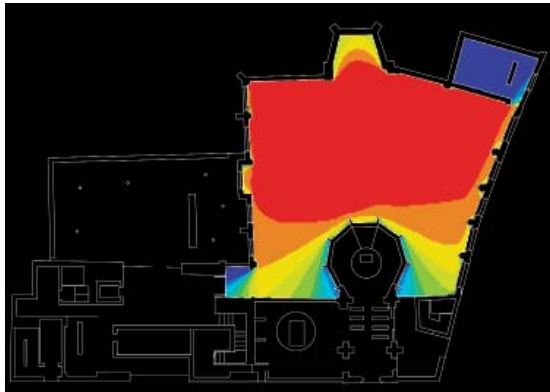


160

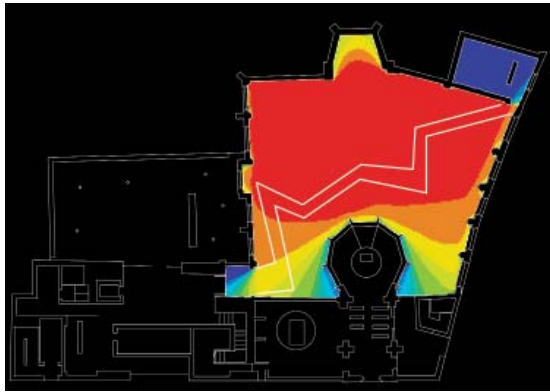


161

158-161 Vistas de la Sala de las Ruinas (Fotos por el autor).



162

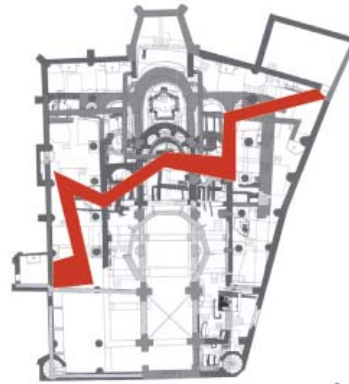


163



164

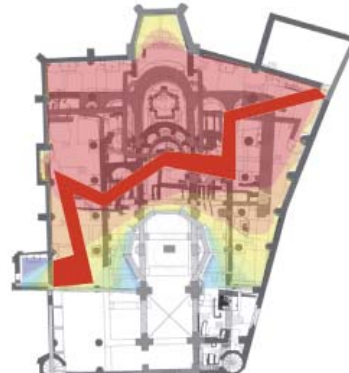
162, 163 Análisis de accesibilidad (Análisis por el autor).
164 Vista 1 de la pasarela (Foto José Eduardo Calvet).



165



166



167

165-167 Representación del proceso de análisis (Imágenes por el autor).

La sintaxis del tiempo y el espacio

Uno de los análisis que realizo en este espacio señala en color rojo la zona óptima de posibilidades de acción tales como accesibilidad, permanencia y visualización. Verificar el grado de aprovechamiento de la nueva intervención en el antiguo espacio es el objetivo de dicho análisis.

El programa UCL Depthmap analiza la configuración del espacio y lo apliqué en el interior del perímetro de la sala. Una vez realizado sobrepuse la pasarela —en esta ocasión con un editor de imágenes— para ver el grado de aprovechamiento espacial. Teniendo la imagen compuesta se observa que la pasarela queda dentro de la zona roja que indica el grado de mayor presencia del espacio, precisamente el puente permite al visitante transitar, permanecer y visualizar, las tres posibilidades de acción óptimas para un espacio con este indicativo rojo.

En esta pasarela Zumthor transforma las bancas de madera, en las que la gente pasa más tiempo dentro de una iglesia y con las que tiene contacto directo. Son de madera pulida y barnizada, pueden tocarse y permanecer en ellas el tiempo que se desee durante el recorrido. El material, la forma y el uso se han reinterpretado.



168

168 Vista 2 de la pasarela (Foto por el autor).

Entre lo moderno y lo antiguo

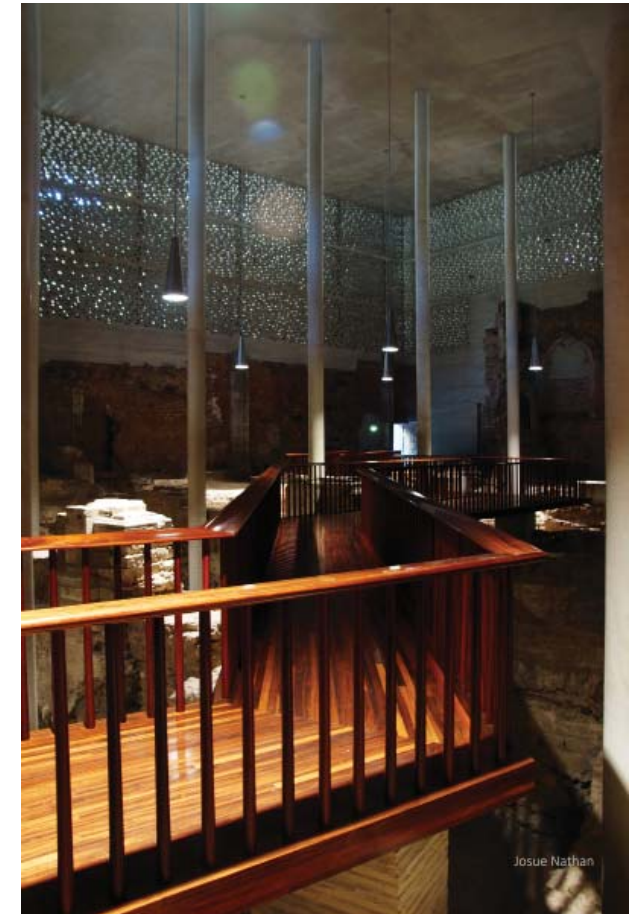
La esbeltez y material de las columnas hacen pensar en dos interpretaciones que quizá tomó en cuenta el arquitecto. La primera es evocar abstractamente la planta de salón propia de las catedrales góticas (que se caracterizan porque las naves que constriñen el espacio tienen la misma altura, criterio del periodo gótico y del alemán principalmente). La segunda es evocar figurativamente la planta libre de Le Corbusier generando así un espacio entre lo moderno en su parte superior y lo histórico en la inferior.

El recorrido zigzagueante sobre el puente de madera desemboca en el espacio donde se hallaba la antigua sacristía y que ahora es un espacio exterior donde está la escultura de acero de Richard Serra. La pasarela conecta de este modo los dos espacios de luz natural (el vestíbulo al inicio y el espacio conmemorativo al final) enmarcando y reafirmando las sensaciones experimentadas en la Sala de las Ruinas, repitiendo esto en el recorrido de regreso.

La modernidad del edificio y la sutileza de este espacio facilitan que el visitante tenga-espontáneamente- conciencia del recuerdo de los significados e intenciones del edificio, o bien los estímulos despierten sus memorias-en caso de tenerlas-, y de esta manera experimente la revelación sobre un pasado presente al que llamo la *saudade arquitectónica*.



169



171



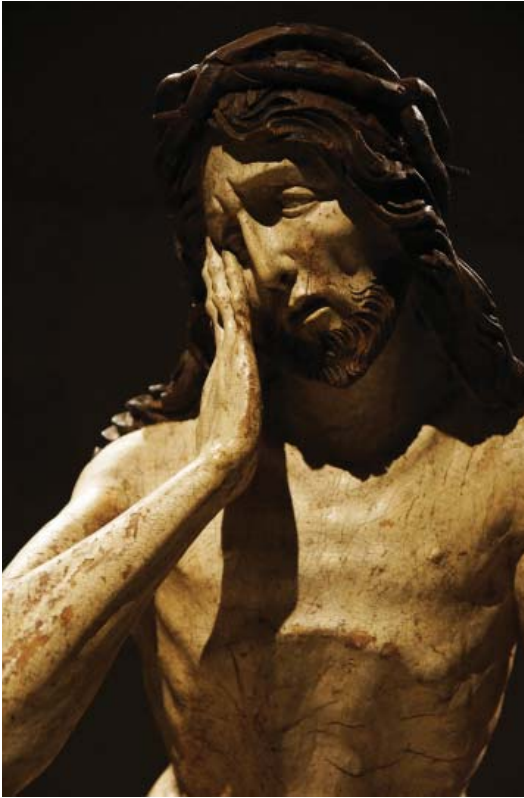
170



172

169 y 171 Vistas de la Sala de las Ruinas (F. por el autor).

170 y 172 Salida y la antigua Sacristía (Fotos por el autor).



173



174

173 *Cristo en angustia*, detalle, Alto Rin, c. 1480, Sala 8, (Foto por el autor).

174 *Chronhomme 1* 1987 Izq. sala 6, Pinturas, copas y botellas de cristal, der. sala 7 (8 y 9 en plano) (Foto por el autor).



175



176



177

175 *Sombra de Cristo en angustia*, Alto Rin, c. 1480, sala 8 (Foto por José Eduardo Calvet).

176 Vista general de sala 8 (Foto por el autor).

177 Vista general de sala 9 (10 en plano) (Foto por el autor).

Una morada entre dos abismos

Esta planta es hermética al exterior y la luz artificial de tonos cálidos se alterna con los espacios. La depuración de los espacios y las proporciones a escala doméstica ayudan a crear una atmósfera de intimidad y atención con las piezas expuestas.

Aquí la relación de épocas se da a través del arte, los espacios son completamente neutros y permiten centrar por completo la atención en la exposición.

El sentido de la vista es priorizado en estas salas en las que además de las exposiciones multimedia también las sombras de las esculturas transmiten el mensaje de la obra.



178

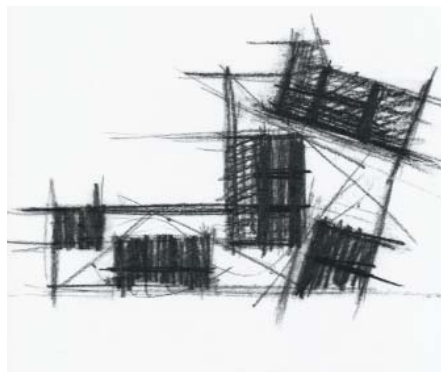
178 *Red painting*, Joseph Marioni, 2000 y Tres urnas de entierro, Colonia, siglo I, sala 8 (Foto por el autor).

Arquitectura de Tiempo, Espacio y Luz

Este segundo nivel de exposiciones es el más grande pues incluye los mismos metros cuadrados de la sala de las ruinas además de toda la zona nueva equivalente al área de la primera planta de exposiciones. Al subir por la estrecha escalera hay un primer encuentro con la luz que ilumina la primera sala donde hay una vitrina, una pintura y un discreto asiento para el descanso de los visitantes. A diferencia de la iluminación cenital en los museos tradicionales, en toda la planta la iluminación es lateral, los amplios ventanales aseguran una iluminación para las obras y los espacios.

Todas las salas quedan articuladas por la distribución de los ventanales indicando de manera natural las salas intermedias que se han de visitar. En estas interiores la iluminación es por medio de lámparas dirigidas a las obras, cada una de estas salas tiene otra que por su altura se denomina torre, así tenemos la sala sur con su torre sur y la sala norte con su torre norte. Todas las torres tienen una iluminación natural que entra lateralmente a través de cristales translúcidos, la luz envuelve con uniformidad a todo el contenido y las sombras se disipan en ese espacio.

El conjunto de esas salas con sus torres se ubica alrededor de un espacio central que también sirve como sala de exhibición y que por sus dimensiones ofrece posibilidades para usos artísticos y culturales como representaciones teatrales, instalaciones o conferencias. Este espacio central con sus salas y torres tiene la configuración de una pequeña plaza de barrio o de pueblo con edificios a su alrededor. Los accesos a las salas que quedan en las esquinas –las que tienen ventanales– emulan a calles continuas. Es posible que esta configuración sea una síntesis resultado de una abstracción inconsciente de la morfología de los pueblos donde Zumthor realizó otros proyectos.



179



180



181



182

179 Boceto de la segunda planta de exposiciones de Peter Zumthor (Imagen de archivo).

180 Imagen satelital de una parte de la población de Halldenstein, Cantón de los Grisones, Suiza (Google maps).

181 Vista desde la primera sala de la planta segunda (Foto por el autor).

182 Vista de la sala central de exposiciones (Foto por el autor).



183

183 *Tragedia Cívica* 1975, (Foto por el autor).

184 *Cabeza de Venus*, siglo II, y *Retratos de emperadores romanos*, Siglos I-III (Foto por el autor).



185

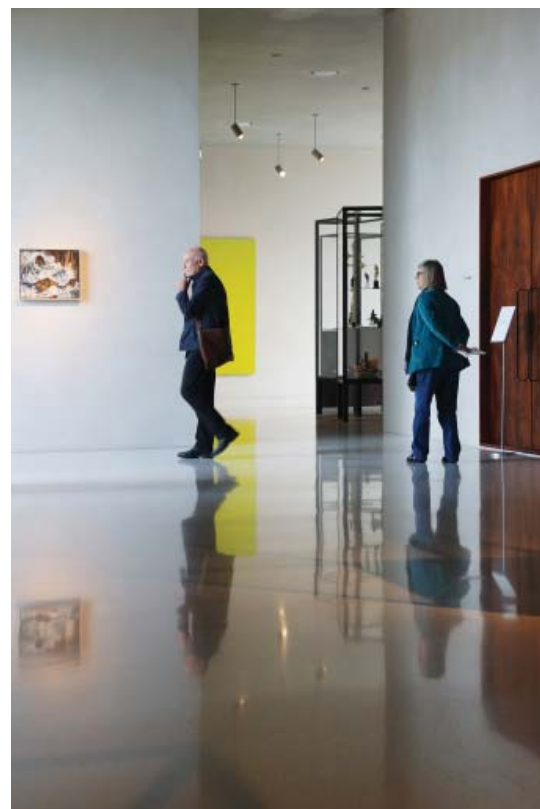
185 Esculturas de la exposición *Pas de deux* (Foto por el autor).



186

186 Tambores de marco de los Himalayas utilizados por los curanderos espirituales del Himalaya (Foto por el autor).

En esta planta las exposiciones son unas temporales y otras permanentes. La depuración de los espacios permite una mejor apreciación de las obras, muchas son pequeñas esculturas de madera y otras sobresalen por su colorido, el contraste ayuda a observar mejor sus características. En este caso la arquitectura se convierte en parte de las obras, las acoge y ayuda a que transmitan mejor su mensaje.



187

187 Vista en la sala 11 (Foto por el autor).

La idea de trascendencia

Si en la sala de las ruinas fuimos “testigos” de las atrocidades de la guerra y su desgracia, en la planta intermedia todo es sosiego en un área reducida y cerrada completamente al sonido y a la luz natural, la luz artificial y las sombras inertes hacen presencia, una sensación de encierro en un tiempo eterno a la espera de subir o bajar.

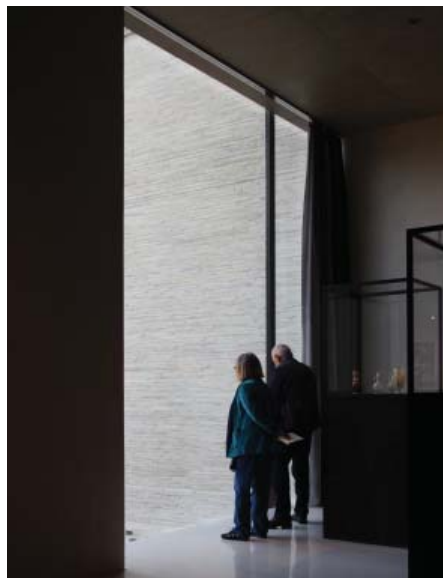
Todo visitante decide subir a la última planta donde no hay más ruinas ni recuerdos de guerra y destrucción, ahora todo es creación artística realizada en diferentes tiempos. Tampoco está cegada al exterior –como en la planta intermedia-, aquí en cambio el visitante encuentra la luz natural con grandes vistas al horizonte y al mundo que está bajo sus pies sin oír ruidos que pudieran molestar. Otras personas caminan por sus amplios espacios observando, reflexionando y algunos descansando o platicando.

En esta descripción hago una analogía con el infierno, el purgatorio y el paraíso. Desde la época gótica la luz se ha relacionado con Dios, relación probablemente tomada en cuenta por su autor. El visitante al igual que en la Divina Comedia visita cada “circulo” con un guía, en este caso la guía de visita que como Virgilio le acompaña en cada lugar para que a través de sus descripciones tenga una enseñanza y logre completar el final del viaje sólo.

Cada visita al museo permite reflexionar sobre lo vivido, y es precisamente con una reflexión sobre la civilización y la barbarie con la que quiero completar este apartado refigurativo.



188

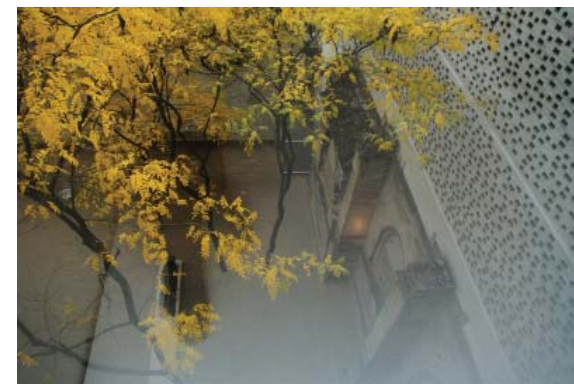


189

188, 189 Ventanales oeste y este (Fotos por el autor).



190



191



192

190 *Crucifix Rhineland*, 2da. mitad del siglo XII (Foto por el autor).

191 Vista al este, jardín y muro del patio de descanso (por el autor).

192 Vista noroeste hacia el patio de descanso (Foto por el autor).



193



194

193 Sala de lectura, (Peter Zumthor).
194 Ventanal hacia la catedral (Foto por el autor).
376



195

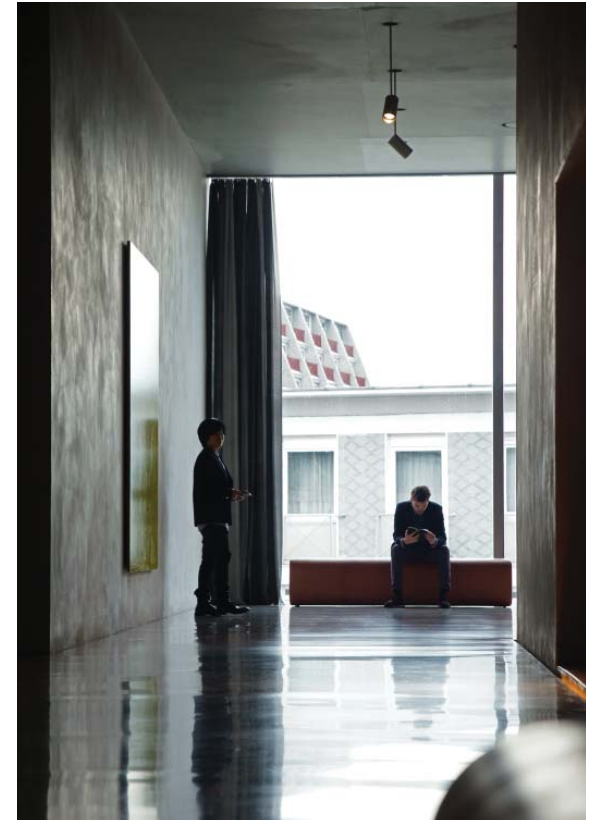


196

195 Vista hacia la sala 12 (11 en plano) (Foto por el autor).
196 Vista desde la sala 20 (14 en plano) (Foto por el autor).



197



198

197 Vista de la sala central de exposiciones (Foto por el autor).
198 Ventanal oeste (Foto por el autor).

Sobre la civilización y la barbarie

El museo Kolumba es un proyecto que no inicia propiamente con el primer boceto, ni con la primera piedra, ni con la convocatoria a un concurso, menos aun con la decisión del solar para destinarlo a ser un museo. Es difícil considerar el punto exacto que da inicio a un proyecto. En la etapa prefigurativa son tantas las referencias de un arquitecto que cuando convergen en la primera idea se puede considerar que ahí comienza el proyecto como tal. Sin embargo en el museo Kolumba queda plasmado que la referencia principal nació la noche del 30 al 31 de mayo de 1942 en la que ocurrieron los ataques con bombas de los aliados a la ciudad de Colonia, y el 29 de junio de 1943 fue una noche catastrófica para la antigua iglesia de Santa Kolumba. Zumthor atiende la herida que dejó la guerra y retoma el diálogo con la arquitectura religiosa y la memoria de la ciudad.

Del otro lado también hubo destrucción, la biblioteca de Holland House en Londres fue destruida en 1940 por proyectiles alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, la imagen que vemos a la derecha sirvió de propaganda al gobierno británico como mensaje de mantenerse en pie. En la foto se muestran tres personas que simulan seguir usando la biblioteca como si nada hubiera pasado. La interpretación que nos ofrece Fernández Galiano es que “«pase lo que pase, aunque sigan cayendo bombas sobre Londres, Gran Bretaña aguanta, resistiremos» [...] transmitiendo un mensaje de optimismo en tiempos de desolación”.⁷² La imagen es contrastante al mostrar dos situaciones extremas, la civilización que lucha por mantenerse en pie y la barbarie que quiere interrumpir el progreso.

Pierre Kaufmann en su libro *Qu'est-ce qu'un civilisé?* (1995) resalta las diferencias entre civilización y barbarie. Este caso de estudio me facilita reflexionar sobre la capacidad del ser humano para transformar un entorno. Por un lado está el diálogo que integra y transmite conocimiento, y ello en consecuencia el progreso, y por el otro la indiferencia, la unilateralidad que evita el intercambio e impone su propio discurso haciendo de lado el progreso con base en el diálogo.

El componente estético en el museo Kolumba surge a partir del diálogo que integra-a través de la arquitectura- diversos elementos que dan la noción de civilización, permitiendo identificar el edificio original, el cual en el nuevo discurso se logra reconocer a sí mismo.

Si la fotografía de la biblioteca Holland House sirvió para transmitir el mensaje de optimismo, también lo hace la arquitectura, en este caso no con una biblioteca sino con un museo, y no con la simulación de tres personas sino con el uso real de los visitantes. En este mensaje cobra su verdadero significado la frase que titulaba al concurso “Museo para la reflexión”, la guerra y la destrucción es la peor manifestación del ser humano y dejan heridas en la ciudad y su sociedad. Zumthor entendió el mensaje y su propuesta se puede interpretar como una forma de resiliencia –o perdón-. No hace una propuesta ajena a lo que hubiera pasado, pero tampoco acapara protagonismo a los vestigios que aún quedan en pie, más bien los resalta.



199



200

199 Holland House library después de un ataque aéreo, Londres, 1940 (Imagen de archivo).

200 Museo Kolumba (Fotos y montaje por el autor).

⁷² Fernandez Galiano, Luis MPAA5 DPA ETSAM // Luis Fernández Galiano, [en línea], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7Y1Z4_VZ9Yc> [Consulta: 17-de mayo de 2019].

Crítica y autocrítica

La primera imagen –la propaganda de Londres- recuerda un poco la crítica de *Esto no es una pipa* de Magritte a *Una Pipa de Le Corbusier*. Tomando dicho ejemplo he realizado una imagen representativa para mostrar la idea y dialogar con la imagen de la biblioteca, en la segunda imagen me refiero propiamente al museo Kolumba. Al final la crítica resulta venir del museo (segunda imagen) representando correctamente cómo la civilización se mantiene en pie, representando esto con la obra construida siendo utilizada, y no a partir de una simulación fotografiada. Por otro lado también es una autocrítica a las intervenciones en Colonia por la forma de abordar una reconstrucción que dialogue con los vestigios, ya que muchas se copiaron a sí mismas tal como eran antes de la guerra.



Para Kaufmann la autocrítica es lo que confiere el estatus de ser civilizado, se da de distintas formas y por ambas imágenes, que-visto de otro modo- no son opuestas. La situación es similar en este caso, la segunda imagen (el museo real) es más bien la materialización del mensaje que quiso transmitir la primera. La primera imagen entonces es la representación virtualizada del anhelo de que, ante la peor situación, la cultura sigue adelante aun estando dentro de una guerra en que ellos eran partícipes; la segunda imagen es la materialización de ese anhelo y es también una autocrítica, pues Alemania atacó e invadió a otras naciones. El término guerra y bombas se ocupan metafóricamente y así incluyo en esta reflexión que la barbarie no sólo se da a través de la destrucción que deja la guerra sino también a través de las formas,⁷³ formas en las que no hay diálogo o éste es más bien un monólogo intrínseco y no interactivo con otras disciplinas ni con el contexto.



Al igual que la imagen de la biblioteca la arquitectura tiene la capacidad de transmitir conocimiento, en este caso el museo hace más visible una serie de memorias plasmadas en la obra construida y principalmente en el uso que se le da al edificio. Nos dice Kaufmann que debe haber un *interés colectivo* para que la comunidad pueda compartir algún tipo de disfrute.⁷⁴ Dicho interés debe ser desplegado, es decir, su fundamento está en la comunicación.⁷⁵ Compartir es comunicar y el museo comparte esa intención, como institución cumple con una finalidad social de transmitir a los ciudadanos conocimientos y memorias, no sólo a través de exposiciones sino también a través del propio edificio.

Civilización es para Kaufmann la expresión simbólica de sus obras, en consecuencia el museo se convierte en un objeto civilizante pues expresa una responsabilidad colectiva de comunicación y de educación. Es el mismo museo aquello que fue, lo que ocurrió en la guerra, lo que es en la actualidad, lo que pudo ser y lo que puede llegar a ser para un visitante. De esta forma el sujeto que entra en el edificio al salir es distinto y es más civilizado en la medida de su distancia crítica y la manifestación de su *Saudade Arquitectónica*.

⁷³ Lluís Clotet se refirió al MACBA como una bomba en medio del contexto “Una bomba en el sentido literal. Le molestaba tanto el entorno que el edificio no cabía en el solar que le estaba destinado” Gallego, Moisés; Rahola, Victor, “Entrevista a Lluís Clotet” en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, N. 260, Barcelona, 2010, p. 42.

⁷⁴ Kaufmann, Pierre, *Qu’est-ce qu’un civilisé?*, Francia, Atelier Alpha Bleue, 1995, p. 81.

⁷⁵ Cfr, *Ibid.*, p. 83

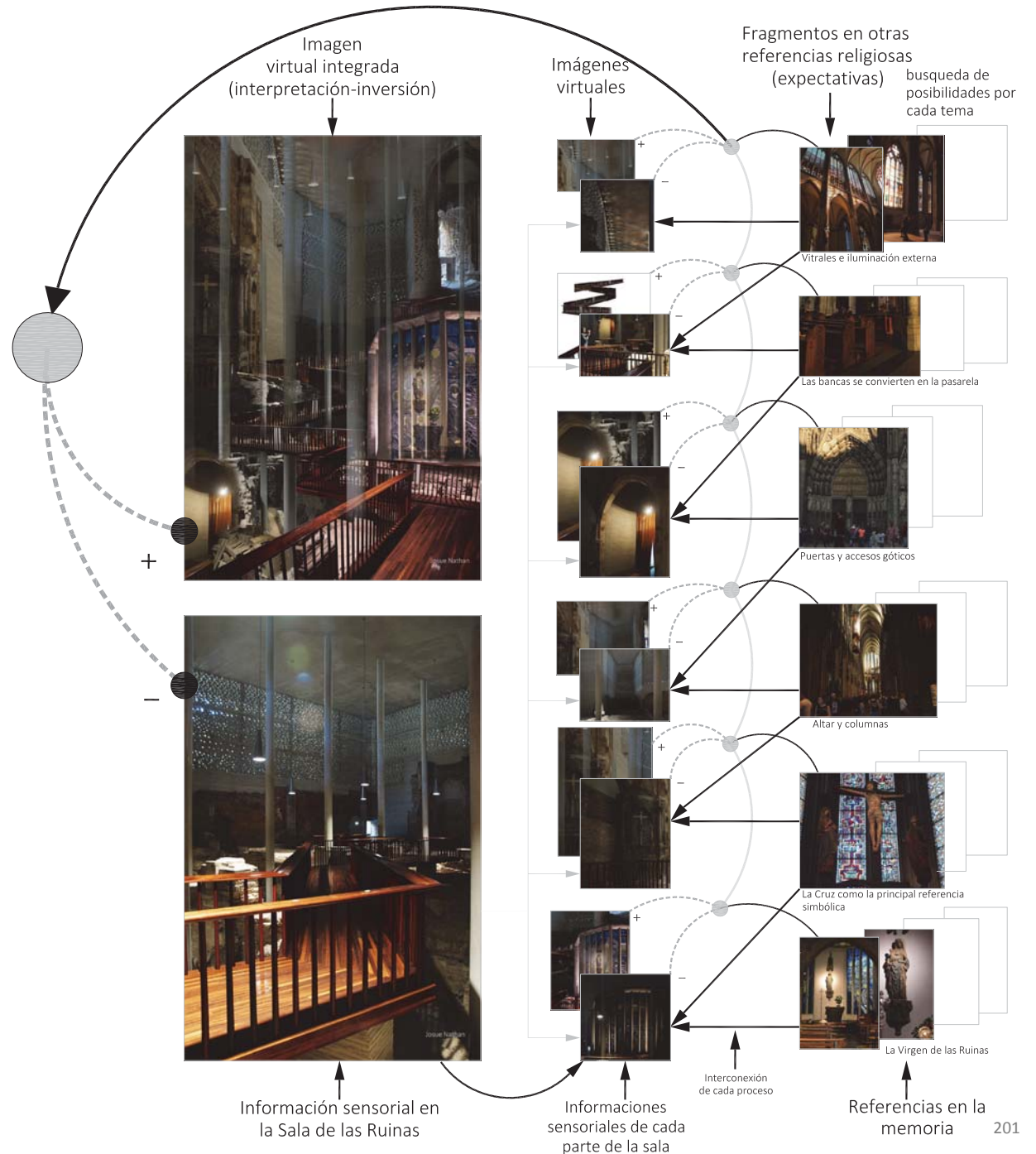
Diagrama neurorefigurativo Kolumba

En esta etapa se manifiesta el concepto de Cubismo teatralizado y toda intención del autor tiene muchas posibilidades de ser entendida por sus visitantes (si el edificio se construye como fue proyectado -teniendo en cuenta materiales, formas y recorridos- para crear los impactos visuales adecuados). Aunque las lecturas del edificio sean diferentes será interesante su propia interpretación pues el edificio se convierte en un reactivador de las memorias.

La memoria no sólo depende de la observación y de buscar en el cerebro imágenes visuales, también pueden manifestarse a través de los sentidos, todo el cuerpo es un receptor de múltiples estímulos que envían información al cerebro quien las procesa y da una respuesta, así intuitivamente reaccionamos.

Culturalmente el cuerpo reconoce determinados espacios e inconscientemente su comportamiento va acorde al tipo de edificio del que se tiene ya una referencia previa. En el caso de la Sala de las Ruinas, la luz tenue, las largas columnas, el silencio en el lugar, la pasarela de madera, los colores al interior, son estímulos que no sólo son percibidos por la mirada sino también por el cuerpo. El visitante asume la condición del lugar y emula un comportamiento de acuerdo a lo que sus sentidos le informan sobre lo representado en este espacio. Quizá no sea consciente pero su cuerpo responde, el andar es lento, se mimetiza con el silencio del lugar, presta atención a los escasos sonidos dentro.

En la Sala de las Ruinas se recuperan las memorias a través de los sentidos, el código cultural ha sido similar en muchas generaciones, el arquitecto lo entiende, lo representa y los visitantes lo pueden leer con sus sentidos, gracias a lo cual también pueden dialogar con los sujetos de otros tiempos.



Entre luces y sombras



La potencialidad de este edificio sólo es lograda a partir del edificio construido, pues sin éste no hay experiencia. Zumthor crea las condiciones necesarias para que el cuerpo del visitante sea estimulado de múltiples maneras, son nuevas formas de hacer sentir lo que sintieron los habitantes de aquella época al visitar esas iglesias. Trabaja la doble forma (museo e iglesia) con el doble uso (visitante del museo y feligrés de una iglesia), a través de formas nuevas de mostrar lo antiguo y a través de los vestigios configura nuevos usos con nuevas formas. En otras palabras, los vestigios no le impiden usar nuevas formas ni nuevos materiales, y el nuevo uso no le impide mostrar la vivencia de la antigua iglesia. Gracias a estos cruces se logran los desplazamientos entre sujetos y objetos, entre objetos y usos, y entre usos y sujetos, todos de diferentes épocas haciendo un diálogo múltiple.

Esta intervención devuelve el significado de la iglesia a la ciudad, pero sobre todo crea una experiencia, la experiencia de que el visitante es aquel habitante, desde la época medieval hasta la actualidad, donde en la iglesia encontraba el consuelo religioso. A través del espacio de la sala de las ruinas llega a entender el mundo medieval y quiere transmitir una sensibilidad histórica y religiosa de la ciudad, lo hace a través del cuerpo como una suma de sensaciones. La inclinación de Zumthor por lo fenomenológico busca conectar con la memoria a través de la conexión de estímulos y percepciones. La narrativa la usa para lograr una conexión con la espiritualidad y la cultura.

Tanto los textos como el museo contemplan las cualidades de ética, memoria y fenomenología como se ha analizado en el orden de prefiguración, configuración y refiguración; además su arquitectura cuya composición refleja una narratividad cultural ha sido bien acogida por la comunidad. Esas cualidades obligan al arquitecto a predecir algo que quizá él no ha de vivir y por lo tanto el estudio profundo del lugar al que va a intervenir garantiza una mejor integración de su obra con el contexto, un contexto que no sólo le pertenece al presente sino que ha de dignificar el pasado para las generaciones futuras. Con base en la secuencia y coherencia con que piensa sus proyectos, el análisis de su obra construida y los comentarios externos que reconocen la calidad de sus obras puedo decir que su argumento justifica su práctica.

Su coherencia le da una base de integridad sólida que le permite trabajar con ética sin comprometerse con alguna corriente arquitectónica o constructiva, pero aprovechando los elementos formales y técnicos que considere adecuados en determinado caso, de una forma novedosa e incluso imprevista. Así mismo, el concepto de memoria cumple con el objetivo de arraigar un proyecto con el lugar, y por último, el fenomenológico-como pieza indispensable de su autor- logra el objetivo de que la gente se involucre corporal y emocionalmente con el espacio. Los textos de Zumthor proporcionan ideas interesantes pues nos acercan principalmente al lado humano de su arquitectura, sensaciones de la vida cotidiana a las que en ocasiones no se le da importancia, las describe como primordiales invitando a considerarlas como intensiones esenciales en el momento de proyectar y defendiéndolas hasta el momento de su construcción.

Museo de piedra, Ciudad de agua

Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina... y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes.

Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*⁷⁶

Una iglesia gótica que ya formaba parte de la red social y urbana, al desaparecer con los bombardeos se ha procurado que no desaparezca por completo. No se ha reconstruido como era antes, ni se ha reemplazado por otra completamente nueva y diferente, incluso el uso no se perdió y no me a que se halla construido la capilla de la Virgen de las Ruinas para compensar la ausencia de la antigua iglesia sino a que Zumthor recupera los significados y los transmite en este espacio. La nueva intervención cuida en uso y forma la pertenencia a la red de edificios institucionales religiosos, una red urbana-arquitectónica que es a la vez una red social, además así se integra a la red cultural de la ciudad. Con el nuevo edificio se ha cuidado que la ausencia del anterior no suponga una pérdida sino más bien una suma que favorece simultáneamente el pasado, el presente y el futuro.

Todo el edificio responde a un diálogo contextual pero especialmente la sala de los restos arqueológicos cobra un sentido poético donde el usuario actual se convierte en un lector-habitante de periodos múltiples y tiene la posibilidad de interpretar y reinterpretar el mismo espacio según sus propias memorias.

El museo es un ejemplo de diálogo en un contexto urbano, social e históricamente complejo. En esta intervención está puesto solo lo necesario, donde no se niega la forma ni los materiales pero tampoco se copia ni se repite lo anterior, articulando fragmentos que generan la "tensión" narrativa necesaria entre arquitectura y ciudad, sujetos y lugares, pasado y presente, usos, formas y materiales, entre otros. La importancia de valorar este tipo de edificios radica en su vínculo con la sociedad que es necesario reconocer y fortalecer a través de una intervención contemporánea dialogante con el pasado, tal y como concibe Peter Zumthor.



⁷⁶ Zumthor, Peter, *Pensar la arquitectura*, op. cit., p. 17.



CONCLUSIONES

Integración Contemporánea con edificios Antiguos
La intervención como síntesis histórica

Saudade Arquitectónica

Referencias e Ilustraciones

**LA COMUNICACIÓN ENTRE SUJETOS
EN EL ESPACIO Y TIEMPO**
Reflexiones finales



1

Portada, Foto del interior de la Sala de las Ruinas, imagen del autor.

1 Fotograma de la serie de televisión *Fringe*, sobre un universo alternativo donde se puede apreciar la ciudad de Nueva York, ejemplificando la idea de las memorias que fueron, las que han sido y las que pudieron ser, 2008-13 (Warner Bros, Television).

La Comunicación Intersubjetiva

Hay una comunicación temporal y socio-física propia del espacio arquitectónico o del espacio del arquitecto, es un tipo de comunicación en la cual un cuerpo se pone en el lugar del otro, no lingüísticamente sino a partir de la experiencia espacial del sitio, de la forma física del sitio. Eso es lo que hace diferente lo arquitectónico de lo lingüístico pues en lo arquitectónico es necesaria la interlocución¹, o lo que es lo mismo el cambio de lugar de un cuerpo con otro en el espacio, esto es un tipo de comunicación del espacio.

Como se ha visto, Bajtín ha explorado de forma larga y detallada el tema del yo y el otro a través de las figuras del autor y el héroe². Ocupar el lugar del otro cambiando la palabra propia por la ajena, ponerse en el lugar del otro es posible gracias a la comunicación a través de un intercambio que sucede gracias a que el otro es diferente ya que de ser iguales el intercambio se nulifica. El ponerse en el lugar del otro a través de ese intercambio dado por las diferencias permite entre otras cosas ser crítico, ser observador; así es posible dialogar partiendo de las diferencias que despierta esa crítica. Ponerse en el lugar del otro no significa dejar de ser quien se es, tampoco significa estar totalmente de acuerdo con el otro, sino que entabla el dialogo, en este caso a nivel espacial arquitectónico.

En literatura es más fácil, el escritor genera una estructura temporal que es legible por el lector quien intuye los tiempos calendarizados, no le son ajenos y los va entendiendo conforme suceden los intercambios de espacio y tiempo. En arquitectura la situación ya no es de empatía ni lleva una secuencia lineal, el tiempo ya no es sólo virtual como en la lingüística, aquí es real y es espacial, el arquitecto se pone en el lugar y el tiempo del otro (sujeto) e intercambia sus memorias.

La Saudade Arquitectónica.

La lengua portuguesa tiene una palabra que no tiene traducción al castellano y que describe un sentimiento afectivo primario próximo a la nostalgia o la melancolía. Ésta es la *Saudade*, en esta investigación adopto el término para definir ese determinado fenómeno de vivencia temporal y espacial que evoca memorias y emociones. Esta palabra es muy empleada para expresar muchas formas de sentimentalidad, -no únicamente nostalgia como comúnmente se traduce- pero también hay otras formas de representarla, una de ellas es la arquitectónica. Por lo tanto la saudade manifestada a partir de un espacio y un tiempo a través de la luz, sonidos, texturas, formas, materiales y proporciones-entre otros elementos- que inciden en el cuerpo se traduce en la manifestación de una determinada memoria emocional.

Es pues un conjunto de sensaciones que surgen a partir de esa primera aproximación del cuerpo con un espacio arquitectónico que le evoca una memoria. Esta palabra es la más apropiada debido a su ambigüedad, pues ese *sentimiento saudoso* es el que está estrechamente vinculado a la memoria y a la emoción, y como ahora explicaré



2

¹ Interlocation in British: the act of placing between, or something placed between (El acto de colocar entre, o algo colocado entre). Collins English Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers

² Bajtín, Mijail, *op. cit.* p. 166.

² Visitantes en la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba (Fotografía José Eduardo Calvet).

también al espacio. Sobre el sentimiento saudade todos tenemos la capacidad de sentirlo pues no queda restringido a la lengua portuguesa, se activa sólo cuando es percibido por el cuerpo.

Ricoeur aborda este intercambio social y físico a partir de la forma de las *trazas* físicas, de tal forma que cuando el arquitecto proyecta se despliega, se es y no se es al mismo tiempo, ese estar y no estar no es científico sino artístico en el sentido de que el arquitecto se despliega en una forma para entablar su diálogo pero que el sujeto percibe en una manifestación que defino como una *saudade arquitectónica*, no la piensa como tal, pero nota un propio despliegue espacial y temporal manifestándosele en la memoria emotiva a partir del cuerpo, y esta sucede cuando se halla ante la *traza*.³

Al ser científicamente imposible estar al mismo tiempo en dos épocas y dos espacios –o más-, artísticamente si es posible, Bajtín lo resuelve con el símil artístico de ser el otro y no serlo. Como artista el arquitecto puede ser también el habitante, tiene la libertad de ser muchos habitantes diferentes precisamente porque no es ninguno pero es todos los que necesite ser para proyectar, es decir, tiene un campo de muchas posibilidades y nos recuerda que “la tarea artística organiza el mundo concreto: el mundo espacial con su centro que es el cuerpo vivo, el mundo temporal con el suyo que es el alma y, finalmente, el mundo del sentido; todos ellos se organizan en una unidad concreta en que se penetran mutuamente”.⁴ Se genera entonces una vivencia propia y la del otro, sin embargo Bajtín señala que el otro está ligado más íntimamente al tiempo y al espacio, así la vivencia propia está dentro de ese acto donde se enmarca el tiempo estando una buena parte él, fuera del tiempo que es donde radica el otro.⁵

³ Paul Ricoeur (Ricoeur, 1983-1985): “... De modo que la traza combina una relación de significado, mejor asociada a la idea de vestigio, y una relación de causalidad, incluida en la cosa, parecido a la marca. La traza es un “efecto-signo” o un “signo-efecto”. Estos dos sistemas de relaciones están entrelazados. Por un lado, seguir una traza es razonar por medios de causalidad sobre la cadena de operaciones constitutivas de la acción de pasar de largo. Por otro lado, para devolver la marca a la cosa que la hizo, se debe aislar entre todas las cadenas posibles, las que también llevan al significado perteneciendo a la relación de vestigio al hecho de pasar...”. “Esta doble lealtad de la traza, lejos de traicionar una ambigüedad, constituye la conexión entre dos áreas de pensamiento y, por implicación, entre dos perspectivas del tiempo...”

“La traza ilustra la forma invertida de intercambio entre dos figuras de tiempo, la de una contaminación mutua. Tuvimos un presentimiento de este fenómeno en nuestra discusión de las tres mayores características de “estar-dentro-del-tiempo”: databilidad, y su carácter público. Recuerden que ya sugerí allá la idea de una “interrelación” de lo existencial y lo empírico. La traza está constituido por esta interrelación”.

“... Esencialmente, se debe a él (a Levinas) la idea de que la traza se caracteriza entre todos los signos porque desarregla un “orden”...”

“... La traza es este desarreglo expresado en sí mismo...”

“De este modo la traza es uno de los instrumentos más enigmáticos mediante el cual la narrativa histórica “refigura” el tiempo. Refigura el tiempo construyendo el cruce producido por la interrelación de lo existencial y lo empírico en el significado del trazo...”

(Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, volumen III)

⁴ Bajtín, Mijail, *op. cit.* p. 166.

⁵ Cfr, ídem, p. 100

De la confrontación a la síntesis

Como mencioné antes, dos cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo, ni tampoco sustituir un sujeto al otro. El arte encuentra la solución, emular ser el otro para estar con la gente y a la vez contra la gente, y gracias a ello hacer un juicio crítico y ayudar a que la gente viva mejor, no se trata de identificarse sino de confrontarse con el problema del diálogo, se han de confrontar en última instancia los objetos pero no por los objetos mismos sino porque en el fondo la confrontación es social o cultural entre una persona y la otra, entre una época y otra, y entre un espacio y otro, para el arte no supone ningún problema pues la ficción como herramienta plantea la solución, pero la sensación ya no es ficción, es real.

Se observa en el caso del museo Kolumba la confrontación de los objetos en un mismo espacio, desde fuera se ve esa diferencia, internamente las proporciones aluden a los espacios que –en ese mismo lugar- antes existían. El tratamiento de la iluminación es muy cuidadoso siendo discreta tanto la natural como la artificial, el recorrido por la pasarela recrea un nuevo deambular para lograr la sensación religiosa que ahí se producía, hay un moderado silencio que no abandona los sonidos que entran sutilmente del exterior, así mismo las bancas-propias de las iglesias- en esta sala se convierten en la pasarela de madera, las enormes columnas ahora dan paso a los estilizados pilotes de hormigón tan característicos de la arquitectura moderna, sin por ello perder presencia. Todos estos elementos tradicionales confrontados, reconvertidos y recreados en su forma y material invaden corporalmente al visitante, así el comportamiento de éste es en parte parecido al que tendría si estuviera en una iglesia, estamos ante una recreación contemporaneizada de lo que fue y es, pues no es sin dejar de serlo, y recrea cierta solemnidad a sus visitantes.

Objetivamente son dos edificios que se confrontan–aunque son más-, el visitante también sin dejar de ser él se convierte en un feligrés, atiende con lentitud el recorrido, pone atención a los elementos iluminados, el sujeto se despliega en el otro, se confronta en el otro. El resultado de esa confrontación es su lectura corporal porque se es consciente de estar en un museo y en un presente que no es aquel del edificio antiguo en ese mismo sitio. De esa confrontación surge una síntesis, esa síntesis donde es y no es, está y no está. Esta síntesis de ese recuerdo ficticio es una experiencia de un pasado y de imaginación al mismo tiempo. Esta sensación de síntesis saudade o *Saudade Arquitectónica* únicamente se logra si antes el edificio ha tenido esas confrontaciones entre antiguo y contemporáneo y prefigurativamente el autor lo haya tomado en cuenta, dado que la estrategia proyectual no es casual.

De esta manera las distintas herramientas que ayudan para que el proyecto se integre socialmente-por ejemplo-se aplican en puntos en que no coinciden los análisis, la lectura de esas diferencias son las que el arquitecto ha de resolver. Tomando como ejemplo un análisis realizado con la disciplina de Space Syntax da como resultado un determinado espacio como el más idóneo para desempeñar mejor la comunicación, la visualidad y la permanencia en esa zona (roja), sin embargo las observaciones y las encuestas dicen que el espacio real donde se desempeñan esas acciones es otro. Es ésta la diferencia que ha de observar el arquitecto y averiguar porque se da, y a partir de ahí reformular las relaciones para que dicha confrontación sea en beneficio de la habitabilidad poética que pretende el arquitecto. Las relaciones y comportamientos no solo están vinculados a la forma, también lo están

a una configuración cultural que se da a lo largo de generaciones.

Su posición imparcial habrá de oponerse a ambas para hallar un resultado conciliatorio que unifique poéticamente las diferencias. La respuesta no se encontrará si sólo se atiende la historia o lo nuevo sino a través de una solución sintética de ambas que no son una ni la otra pero surgen gracias a la existencia de ambas, éste es el cronotopo creativo y como consecuencia aparece la *modernidad específica*.

Un ejemplo de esta contradicción se encuentra en el análisis de las galerías de las esculturas de Castelvechio, el programa UCL Depthmap (Space Syntax) señala que el lugar mejor comunicado, más visual y más apto para permanecer es la secuencia de accesos que unen al centro a cada espacio, sin embargo en la visita al museo las personas se comportaban diferente a lo que el análisis indicaba, Scarpa (con su experiencia y la lectura del lugar) rompió con esa linealidad jerárquica y reacomodó las esculturas procurando diferentes vistas y tiempos de permanencia en cada espacio sin impedir el acceso pues cualquier persona puede seguir apreciando el ritmo de arcos de principio a fin, sin ser interrumpidos ni visual ni físicamente.

La configuración original no se ha tocado pero tampoco está sometida, en parte la confrontó y también confrontó la tradición museística en que se colocaban las esculturas una tras otra como un escaparate. En consecuencia la poética, la dialogía y la retórica, se nutren de la confrontación, no de la analogía. La síntesis logra hacer que ambas situaciones convivieran y lograran una nueva relación socio-física generando un nuevo tiempo y espacio. Aquí está también lo que para Bajtín es el cronotopo creativo en que la representación se hace durante el proceso pues no surge de la representación por lo representado, es decir, no hay una solución fabricada por la historia si no que se crea en el presente.

Esta confrontación ha de ser legible, hay piedra, hormigón, acero, maderas y cristales en este museo, materiales contemporáneos conviviendo con antiguos, formas nuevas reconfigurando las antiguas, la contradicción está cuidadosamente estudiada y es armoniosa para que el visitante pueda convivir con las dos.

¿Dónde queda el arquitecto en todo esto? De acuerdo a Bajtín el personaje no puede ser el mismo que el autor como persona. El arquitecto es pues el interlocutor entre objeto y contexto, entre historias diferentes. Esto no lo hace basado en analogías sino en las diferencias, Ricoeur argumenta que es en la contradicción donde está la base de la poética y de la metáfora. Advierte además que cuando se parece lo representado (el pasado) y lo representante (el objeto presente) esos parecidos no son la manera adecuada de dar respuesta porque no hay diálogo o al menos es demasiado simple ya que no hay abstracción ni síntesis.

Es decir el sujeto desplegado del arquitecto en la etapa prefigurativa del proyecto no es el mismo que el autor como persona que construye el edificio, en la primera se despliega artísticamente convirtiéndose en su usuario estético, incluso se despliega en las formas y materiales; en el segundo el arquitecto afronta técnica y científicamente la obra, es responsable de construir lo estéticamente antes planeado, por lo que es imposible que el autor sea al mismo tiempo ambos. Así mismo en la etapa configurativa o construida un objeto-en este caso un edificio- no puede influenciar a un contexto igual que otro objeto, es decir, si el ganador del museo Kolumba en

1997 hubiera sido otro, los efectos tanto para los visitantes como para la ciudad hubieran sido otros. Por último en la etapa refigurativa, aun tratándose de un mismo edificio existirán diferencias en los efectos sobre los visitantes pues una persona puede no tener la misma experiencia de otra persona, surgirán variaciones pertenecientes a cada uno que dependen de su propia relación simbólica y que surgirán a través de un diálogo de confrontación con sus propias memorias. Hay que conseguir entonces una mediación dialógica entre los diferentes sujetos-objetos, hay que aumentar o alargar la narrativa, hacer una nueva modernidad específica que retome todas las contradicciones-así como el Ángel de la historia- para que el lugar generado sea óptimo y dialógico.

De esta forma la *Saudade Arquitectónica* por parte del arquitecto proyectista está en la fuerza de representación de las cosas que ya no están, él la puede prever y pre-percibir, pero no será *saudade* hasta que no sea reconocida por el habitante, el arquitecto pues trabaja con trazas, es decir con signos. Es a través de las geometrías, materiales y demás elementos de los que dispone que logra reconfigurar nuevas relaciones y aportar en estas lo nuevo y original.

Ricoeur habla de una “traza” que para él es el signo, porque para la gente las formas arquitectónicas son signo de algo que al mismo tiempo ha producido ese signo, es decir, queda la huella de lo que alguna vez estuvo ahí. Las huellas o la traza son resultado de algo y el significado tiene que ver con ese algo que alguna vez fue. Si el conjunto de relaciones proyectadas por el arquitecto y realizadas también por éste en la obra construida están bien hechas caben más posibilidades de que se hagan presentes en su medio social, es decir, logrará las relaciones intersubjetivas pues éstas estarán basadas en el conocimiento de todo el sistema arquitectónico. Este tipo de relaciones son indirectas se deben a parecidos formales o a analogías.

El arquitecto ha de aceptar que el pasado ya pasó y que esa arquitectura –del pasado- se sostenía porque había una cultura detrás, ha de aceptar que las sociedades también cambian pues será *contra saudade* creer que reproducir formalmente una arquitectura se volverá a aquella época como si en su sociedad no hubiera pasado nada. Ese efecto generado es la antítesis de lo que se pretendía, es decir, una contradicción, se vivencia una contradicción cuando la idea es vivir la síntesis de esas contradicciones de épocas.

En esa etapa refigurativa esas relaciones harán manifestarse que lo que fue y no está y aparezca en la experiencia del sujeto a partir de lo que esas trazas significan. Esa traza que aún es parte de la intención del autor (arquitecto) se convierte en refiguración cuando es vivenciada por el visitante, es esa experiencia estética la que denomino *Saudade Arquitectónica*. Ésta solo sucede siempre y cuando la memoria del visitante se vea estimulada a través de sus sentidos con el contacto de los elementos arquitectónicos que configuran el espacio. Así la *Saudade Arquitectónica* es una memoria espacial y emocional que llega y acapara la atención dejando en un aparente segundo término elementos como los materiales y las geometrías del espacio, no puede prescindir de éstos pues de ellos depende su manifestación.

La *Saudade Arquitectónica* no puede ser independiente al sujeto ni al objeto arquitectónico, un mismo sujeto puede tenerla o no tenerla según la agudeza o sensibilidad que tenga en ese momento. La *saudade* pues, no depende del espacio mismo, es decir el mismo espacio puede o no provocar esas emociones, todo depende de

los cronotopos previos de la persona (si en su pasado fue marcado por un espacio similar al llegar a este nuevo espacio le evocará al anterior) y también de cronotopos generados en el momento, a partir de otras memorias guardadas en el inconsciente.

Esta saudade puede también ser diferente de un visitante a otro, incluso muy diferente de lo que el autor pretendía. Lo que hace es una síntesis de muchas lecturas abriendo la puerta a la libertad de interpretación. Cada uno puede sentir o no sensaciones diferentes, incluso la misma persona puede percibir diferente el espacio si las condiciones de luz u otro elemento son diferentes. Esto es un valor pues permite la atemporalidad del edificio y la capacidad de reinterpretarlo según los símbolos que se adopten en diferentes épocas. Es precisamente esa capacidad de desdoblamiento e interlocación de sujetos diferentes lo que comparten por igual, esa diferencia de ser y estar con el otro, resulta perjudicial cuando esas diferencias se convierten en indiferencia y nadie percibe nada, cuando los sujetos asisten al edificio y no sucede nada. O por el contrario el edificio no ofrece ninguna tensión al contexto, no dialoga y pasa inadvertido, su existencia es indiferente. La sociedad es la que evalúa finalmente si el edificio se integra al contexto, o como dice Zumthor: “la piedra [el edificio] ha encontrado su sitio”.

Solo cuando se da esa *Saudade Arquitectónica* se manifiesta aquella intención del Ángel de la Historia, que es la intención del arquitecto: “Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado”. La parte intencional de “voltar al pasado y recomponer lo destrozado” es lo que hace el arquitecto en la obra construida, sus intenciones son iguales a las del Ángel pero sólo cuando se manifiesta dicha saudade en sus habitantes -o visitantes- se consigue “despertar a los muertos y recomponer lo destrozado”.

El espacio Saudade

La persona es esa cuarta dimensión de la arquitectura que se da no solo por necesitar de un tiempo para ser recorrida, sino que el espectro es más amplio pues el sujeto en esa Saudade experiencial del espacio se convierte en tiempo, su propio tiempo físico, se descoloca, su tiempo mental y su tiempo corporal se desdobla. De nada sirve el tiempo sin la vivencia espacial pues no hay una sin la otra, es ahí donde radica la *Saudade Arquitectónica*.

El espacio Saudade es cultural, social, religioso, por ello es complejo y los puntos de vista de sus habitantes son diferentes, es un espacio donde se puede dar la duplicidad de sensaciones y de sentidos. Se nutre gracias a las diferencias de símbolos e interpretaciones, en esas diferencias la gente se duplica y triplica a sí misma. El espacio saudade no es neutral ni es indiferente, es sintéticamente contradictorio (artísticamente, no en cuanto a la calidad del espacio), específico y original. Se define sólo cuando la persona se siente a gusto y las razones que lo hacen agradable son la suma de factores, asegurando que sea atemporal y hermenéutico al ofrecer múltiples interpretaciones.

Como vemos el discurso ha de ser artístico, pues la naturaleza social y cultural del espacio no permite un consenso lógico, matemático, algorítmico o digital, pero no se está en contra de cualquier análisis de carácter científico.

Las herramientas científicas ayudan a ver cosas que en un principio no se ven, ayudan a reducir márgenes de error de funcionamiento y se convierten en parte del sistema que ayuda a que la intervención sea poética.

En el modelo de saudade se ha de evitar pretender que toda la gente piense y actúe igual, no se puede ser fijo. En la Saudade Arquitectónica hay que aceptar que la cultura histórica tiene un peso importante, hay una memoria histórica tanto en la cultura como en el espacio, y a través del objeto arquitectónico se crea esa relación saudade. A partir de estas contradicciones se genera la convergencia entendiéndose como el momento de equilibrio justo para cada persona y que para otra puede no serlo. Hacer una nueva intervención no es hacer todo lo nuevo completamente indiferente a lo anterior, algunos gestos de la estructura anterior han de permanecer, así esa estructura socio-física del pasado se ha de sintetizar con la actual. Lo que produjo las sensaciones ya no está pero sí su huella, se acepta esa ausencia, pero lo actual al mismo tiempo integra y rememora la experiencia, tanto de la persona que vive el espacio saudade, como de otra persona y de otro sitio. La estructura socio-física es la única capaz de hacer una totalidad de fragmentos tanto físicos como culturales e históricos.

Lo que produjo las sensaciones ya no está pero si su huella

Aunque yo no viví en la época romana, por ejemplo, he leído al respecto y he visto sus ruinas, al visitar el MNAR puedo experimentar la evocación a la grandeza de la época, ese momento es la Saudade Arquitectónica, el edificio fue diseñado para inducir esa evocación en el visitante, no se reprodujo igual a ningún edificio romano sino que fue integrado dentro de nuestra contemporaneidad, la finalidad es integrar las experiencias.

Este edificio dio respuesta a muchos planteamientos que van desde lo formal, lo urbano, lo topográfico, lo cultural, etc., haciéndolo por medio de un sistema integral que incluye prácticamente todo.

En este caso la *Saudade arquitectónica* está en esa de memoria que pretende hacer sentir lo que un día fue, de modo que un objeto logre despertar sensaciones de lo que un día existió, pero que nunca fue como es ahora.

De la evocación de una memoria vivida a una leída (histórica)

Hay una vasta literatura sobre la cultura romana, otras fuentes son el teatro y el cine que aportan mucho y nos acercan a culturas que ya no existen. Pero solo es en lo arquitectónico donde está la capacidad de lograr la experiencia saudade. La *Saudade Arquitectónica* es a la vez la persistencia del pasado en el presente, que no lastima su *no presencia*, y que su presencia acerca más esos tiempos y lugares.

En este caso el cuerpo da un salto hacia el pasado, si se habla de un tiempo histórico debe considerarse que es un periodo que va más allá de una generación, por lo tanto se re-vive una experiencia histórica que no se había vivido como experiencia individual siempre y cuando se tenga noción de cómo se vivió en ese espacio y para qué se usaba. Repito, no se trata de recuperar una memoria corporal pues si no se ha experimentado previamente no habrá un reconocimiento propio sino inter-generacional. Cuerpo, memoria histórica e imaginación ayudan a ese diálogo con el pasado.

La noción histórica ayuda al sujeto a revivir lo que no ha vivido, pero ¿qué pasa cuando no hay ningún dato histórico, ni rastro de uso, ni significado de las formas, ni existe intención alguna sobre a que fue destinado? Eso no impide tener una experiencia ya que sí se presenta tal aunque de forma abstracta en las sensaciones básicas como miedo, confort, seguridad, etc. A partir de esas pautas se puede dialogar con sujetos más antiguos, esto permite que el dialogo se explaye hacia el futuro y se dialogue con generaciones que aún no existen, las formas serán abstractas tanto hacia atrás como hacia adelante. Gracias a ello los futuros sujetos podrán asignar nuevos significados a esas formas abstractas.

Cuando en una misma persona se manifiestan sentimientos a través del espacio y se conecta con otra persona que tuvo esos mismos sentimientos en otro tiempo y otro espacio surge entonces una comunicación. La geometría detrás de la arquitectura responde a una determinada cultura, es en este punto de unión (la estructura socio-física) donde el conjunto de comportamientos y sentimientos entablan la comunicación entre sujetos.

La representación presente queda manifestada en una emoción a partir de los estímulos que ofrece un espacio, estímulos físicos e históricos. Cada quién tiene una historia personal y una historia social-de su propia cultura-, la carga histórica de un pueblo en una persona le hará reconocerse en su cultura cada vez que visite un edificio. Esas referencias tanto personales como culturales le recordarán su identidad, su orgullo y le darán estabilidad.

Este sentimiento generado es la síntesis de confrontación de dos sentimientos que son opuestos, en un deseo de seguir siendo lo que se es y añorar lo que se fue, y de permanecer en donde se está y de estar en donde se estuvo. La arquitectura lo resuelve mejor que cualquier otra disciplina científica o artística. Los sentimientos opuestos los convergen, los tiempos los encuentran y los espacios los sintetizan en uno, así la añoranza del pasado y el anhelo esperanzador del futuro que se desean a partir de ese pasado se hacen presentes en ese momento vivencial.

La memoria feliz y viva es la que ha resuelto el conflicto entre memoria individual y colectiva, no hay que forzar el pasado incómodo, debe dejarse atrás y resolverse, hay que resolver lo colectivo y lo individual, no se puede resolver uno sin lo otro. Aparecen entonces la memoria y el perdón, esta memoria feliz exige superar las experiencias traumáticas pasadas y presentes para no obsesionarse con la victimización.

Por lo tanto la *Saudade Arquitectónica* es la *representación presente de una cosa ausente*, donde la *cosa ausente* (que deja de estar ausente cuando se manifiesta) es la memoria emocional. Una memoria ocupa el presente del visitante de modo que un tiempo histórico se despliega a un tiempo cósmico, estando consciente de ello también en un tiempo mental. Aquello que la originó ya no está físicamente como lo fue, pero sí lo está a través de los estímulos generados por el arquitecto para que el cuerpo recolocque en el presente esa memoria, que puede ser la propia o bien la memoria de otros sujetos de la misma cultura o de otra, incluso de una persona distanciada en los tiempos y los espacios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



3

INTRODUCCIÓN

- Almagor, Shlomi. *Los espacios del sentir. El kiasma como modelo de percepción espacial*, PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.
- Bagnato, Vincenzo Paolo. *Nuevas intervenciones en el patrimonio arqueológico: una contribución a la definición de una ética del paisaje*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2015.
- Bajtín, Mijaíl, "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal* ⁸⁸ ed., México, D.F., Siglo XXI, 1998.
- Cárdenas Arroyo, Elizabeth. *Arquitecturas transformadas: reutilización adaptativa de edificaciones en Lisboa 1980-2002. Los antiguos conventos*. Degree: PhD, Departament de Projectes Arquitectònics, 2008, Universitat Politècnica de Catalunya.
- Corral del Campo, Francisco José del. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Degree: 2018, Granada: Universidad de Granada.
- Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007.
- Dayer, Carolina. *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation*. Degree: PhD, Architecture and Design Research, 2016, Virginia Tech.
- Fernández Morales, Angélica. *De concreto a conceptual: relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*. Degree: Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, 2014, Universitat Politècnica de Catalunya.
- Ferrer Sánchez, José Ángel. *Rafael Moneo, la obra de arte y la arquitectura de los museos*. Degree: PhD, Proyectos Arquitectónicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.
- García de Casasola Gómez, Marta. *Memoria, tiempo y autenticidad: Tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio*. Degree: 2018, Universidad de Sevilla.
- Georgescu Paquin, Alexandra. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. Degree: PhD, 2013, Université du Québec à Montréal.
- Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012.
- Holl Steven, *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- Itriago Pels, Carlos Teodoro. *Sobre copias, transformaciones y omisiones: la recomposición de ciudades devastadas*. Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2006.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, México, D. F., Premia editora de libros, S. A., 1989.
- Lomoschitz Mora-Figueroa, Emma. *El fragmento y la abstracción*. Degree: PhD, Ideacion, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.
- Masson, Arabella. *Viajes de arquitectos occidentales a Japón: "La princesse est modeste"*. Degree: PhD, Proyectos Arquitectónicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.
- Meira, Marcel Ronaldo Morelli de. *A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade*. Degree: PhD, Filosofia, 2014, University of São Paulo.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.
- Muntañola, Josep. *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*, publicado en la revista *Arquitectonics, Mind, land & Society* No. 18, Barcelona, ed. UPC.
- Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Pedro Alarcão. *Construir na ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*. Degree: PhD, 2009, Universidade do Porto.
- Pons Garcías, Victoria. *Presente sobre pasado: relaciones entre arquitecturas*. Degree: PhD, Departament de Projectes Arquitectònics, 2014, Universitat Politècnica de Catalunya.
- Popescu, Carmen. *El Patrimonio histórico urbano: una perspectiva axiológica Bucarest-Barcelona*. Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2008.
- Reyes Torres, Rafael *Espacios intermedios frente al paisaje natural: reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.
- Ricoeur, Paul, "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society (Arquitectura y Hermenéutica*, no. 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.



4

4 Visitante en la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba (Fotografía José Eduardo Calvet).

Ricoeur, Paul, El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, 3 volúmenes, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001; y "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, No. 4) Barcelona, Edicions UPC.

-*Tiempo y Narración* ^{5ª ed.} (Vol. I en 2004; vol. II en 2008, vol. III en 2009), México, D.F., Siglo XXI.

Rivera Rivero, Maria Gabriela. *Los valores de la Memoria en el proyecto arquitectónico*. PhD, Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2006.

Ros Campos, Andrés. *Carlo Scarpa: La abstracción como ornamento de lo sublime*. Degree: 2016, Universitat Politècnica de València.

Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Ciudad collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Sacchetti, Raffaella. *Rafael Moneo: la complessità del vuoto. Dalle matrici formali dell'opera di Oteiza e Chillida*. Degree: PhD, 2009, Università di Bologna.

Sedon, L. (2013) The wall, the joint, the window, stair and door. An unpublished research project submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Architecture Professional, Unitec Institute of Technology.

Slutzky, Robert; Ockman, J. "Color/Estructura/Pintura", en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, No. 4) Barcelona, Edicions UPC.

Susana Valeria Inostroza Toro. *Huellas en la ciudad heredada: complejidad y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo en la ciudad europea*. Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2004.

Tomillo Castillo, Arturo. *El tiempo como sustancia de la forma: una aproximación al Museo de Arte Romano de Mérida desde los presupuestos del vitalismo*. Degree: PhD, Proyectos_Arquitectonicos, 2016, Universidad Politécnica de Madrid.

Tostado Martínez, Carlos Alberto. *Proyecto e Historia: Dialogías encontradas* PhD, Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.

Trías de Bes, Juan. *Arquitecturas matéricas*. Degree: Departament de Composició Arquitectònica, 2013, Universitat Politècnica de Catalunya.

Umbelino, Luís Antonio "On Paul Ricoeur's Unwritten Project of an Ontology of Place" [en línea], en *Critical Hermeneutics*, No. 1, 2017, disponible en: <<http://ojs.unica.it/index.php/ecch/index>>.

CAPÍTULO 1 Memoria y dialogo. Lo ausente que ha sido

AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.

Alturo i Peruchó, Jesús, "Libros, lectura y bibliotecas antes de la imprenta" en *METROPOLIS*, Revista de información y pensamiento urbanos, No. 76, Barcelona, Direcció Corporativa i Qualitat de l'Ajuntament de Barcelona, 2009.

Aristóteles, *Poética*, España, ed. Bosch, 1994.

Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.

Azara, Pedro, *Cuando lo arquitectos eran dioses*, Barcelona, Fundación arquía, Catarata, 2015.

Beardsley, Monroe y Hoppers John. *Estética, historia y fundamentos*, España, ed. Catedra, 1984.

Bergson Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

Bloch, Marc, *Introducción a la historia*. México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Bohigas, Oriol Citado por Gonzalez Torres, 2008. Del libro: *Contra la incontinencia urbana, reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa Editorial, Bcn, 2004.

Borges, Jorge Luis, "El memorioso", *Ficciones*, 1944.

Borja, Jordi; Muxí, Zaida, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003.

Busquets, Joan, Barcelona, *La construcción urbanística de una ciudad compacta*, España, Sérbal, 2004. Calderón Calderón, Basilio, *La ciudad de la memoria: Burgos a través de la fotografía histórica: 1833-1936*, Burgos, Dossolés, 2002.

Campo Baeza, Alberto, *Principia Architectonica*, España, ed. Maireia Libros, 2012.

- Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Ed Anthropos, 2005.
- Colqhoun, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Corboz, André, "El territorio como palimpsesto" en Choay, Françoise [et al.] *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Ángel Martín Ramos, ed, Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007.
- Domínguez, Luís Ángel, "Arquitectura ética: La responsabilidad estética y social". *Khora* II 8 P 6, Ed ETSAP-UPC, 2005.
- Fukuyama, Francis en Ferrer Sierra, Alfonso. *El reloj del fin del mundo: Las claves para entender los acontecimientos...*, España, Ediciones Nowtilus, 2008.
- Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- *Espacio tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, ed. Reverté, 2009.
- Goody, J. *The Domestication of the Savage Mind*, Londres Cambridge University Press, 1973.
- Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012.
- Gutiérrez, Jorge Alberto, "La Arquitectura y el Habitat Popular", Discurso de apertura, Girardot, Colombia, 1999.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, traducción de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hughes; Robert, Serie de documentales *The shock of the new (El impactco de lo Nuevo) El paraíso mecánico*, Producido por la BBC, 1979, cap. 1.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós Básica, 1991.
- Milenarismo plenomedieval (siglos XI-XIII): Historia, historiografía e imagen", Universidad de Santiago de Compostela, (EM 2012/46).
- Mèlich, Joan-Carles, *Memoria y esperanza*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Muntañola Thornberg, Josep. "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- "arquitectura, proyecto y memoria", en *DPA*, No. 18 (Forma y memoria), Barcelona, Edicions UPC, 2002.
- *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*, publicado en la revista *Arquitectonics, Mind, land & Society* No. 18, Barcelona, Ediciones UPC, 2000.
- Pierre Pellegrino Prólogo a la primera edición en francés de Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis, idem*.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, traducción de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Ontañón Peredo, Antonio. *Los significados de la ciudad, ensayo sobre la memoria colectiva y cd contemporánea*, Barcelona, ed l'Escola Massana, 2004.
- Ouaknin, M. A., *El Dios de los judíos, en La historia más bella de Dios*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Oyón, José Luis, Tatjer, Mercé et al., *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras: 1918-1936*, Barcelona, CCCB, 1998.
- Reinhold, Martin, *Utopia's ghost: architecture and posmodernism*, again, Minneapolis; London, University of Minnesota Press, cop. 2010.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid/ Arrecife Producciones, 1999.
- *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- *Tiempo y Narración* 5ª ed. (Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico), México, D.F., Siglo XXI, 2004.
- Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la ciudad* 8ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

- Ruskin, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1956.
- Rykwer, Joseph, *La idea de ciudad, Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, España, Ediciones Sígueme S. A., 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Mèlich, Joan-Carles, *Memoria y esperanza*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Toca Fernández, Antonio, *Arquitectura y ciudad*, México, IPN, 1998.
- Tostado Martínez, Carlos Alberto. *Proyecto e Historia: Dialogías encontradas* PhD, Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.
- Umbelino, Luís Antonio "On Paul Ricoeur's Unwritten Project of an Ontology of Place" [en línea], en *Critical Hermeneutics*, No. 1, 2017, disponible en: <<http://ojs.unica.it/index.php/ecch/index>>.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- Vicens, Francesc, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, ed. Salvat, 1973.
- Walter, Benjamín. "Sobre el concepto de Historia", en *TIEDEMANN, Rolf. Walter Benjamin, OBRAS libro I/vol2*, Madrid, ed. Abada, 2008.
- Weston, Richard. *100 Ideas que cambiaron la arquitectura*. Ed Art Blume, S. L. 2011.
- Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Zarate López, Nilo, *La Memoria Justa, una fenomenología de la memoria histórica en P. Ricoeur*, p. 8, [en línea], Disponible en: <http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/nilo_zarate.pdf>.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. España, ed. Poseidon, 1981.
- Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999.

CAPÍTULO 2 Mirando Arte Abstracto. Fragmentos, Formas y Lugares

- Boix Gene, Jose. *El Arte en la Arquitectura*, España, ed. CEAC, S.A., 1970.
- Bryant, Gabriele, "Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del s XX", en *Cuaderno de notas*. (transcripción de conferencia en la ETSAM: Madrid, 1996).
- Campo Baeza, Alberto, *Principia Architectonica*, España, ed. Maireia Libros, 2012.
- Garín Sanz de Bremond, Teresa. (Traductora). Diccionarios, Oxford-Complutense, *Arte del siglo XX*, España, ed. Complutense, S.A., 2004.
- Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012.
- Galiano Fernández, Luis, conferencia "El tiempo de la Bauhaus" [en línea], en Fundación Juan March, 2014, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds>>.
- Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- Graciani Rodríguez, Miguel Ángel, "Arte, Abstracción y Arquitectura. Arquitectura Abstracta", [en línea]. Disponible en: <http://citywiki.ugr.es/wk/images/6/66/ARQUITECTURA_ABSTRACTA.pdf>.
- Hughes; Robert, Serie de documentales *The shock of the new (El impatco de lo Nuevo) El umbral de la libertad*, Producido por la BBC, 1979, cap 5.
- Huyghe, Rene, et al. *El Arte y el mundo moderno, de 1920 a nuestros días*, Barcelona, Ed. Planeta, S. A.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976.
- Lambert, Rosemary. Introducción a la Historia del Arte. Barcelona, Ed Gustavo Gili, S. A. 1985.
- Loos, Adolf, "Arquitectura (1919)" en *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- Martí, Carles, "Abstracción en arquitectura: una definición", en *ABSTRACCIÓN*, DPA, no. 16, Barcelona, 2000.
- Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Fundación Arquia, ETSAB, 2014.

- Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Mumford, Lewis “El devenir de la abstracción” en Muntañola, Josep, Suicidio o reactivación, *Arquitectonics, Mind, Land and Society*, no. 29, Barcelona, Edicions UPC, 2016.
- “El devenir de la abstracción” en *The New Yorker*, marzo 21 de 1936. Sobre una exposición en 1936 del arte abstracto en el MOMA de Nueva York (traducción Josep Muntañola) en Muntañola, Josep, *Suicidio o reactivación, Arquitectonics, Mind, Land and Society*, no. 29.
- Pöltner, Günther, “La idea de Richard Wagner de la obra de arte total”, en *Thémata*, Revista de filosofía, no. 30, 2003.
- Rodeghiero, Benedetta, “Carlo Scarpa y el relato del Castelvecchio” en *Arquitectonics* No. 4, Edicions UPC. 2002.
- Rubayo, Sara; Apia Nuria, “Hilma Af Klint” [en línea], en *mujeres artistas*, 2018. Disponible en: <<https://sararubayo.es/mujeres-artistas/hilma-af-klint-la-pintora-secreta-del-futuro/>>.
- Sudjic, Deyan, *B de Bauhaus, Un diccionario del mundo moderno*, Madrid, Turner, 2014.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- Vicens, Francesc, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, ed. Salvat, 1973.
- Wassily, Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*, México, ed. Premia editora de libros, S.A., 1989.
- Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999.

CAPÍTULO 3 El Tiempo y el Espacio. Diálogos Virtuales y Reales

- Aalto, Alvar, *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.
- Aristóteles, *Poética*, 1457 b 6-9
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Madrid, ed. Siglo veintiuno, 1999.
- Goñi Vindas, Alexandra. *Desarrollo de la Creatividad*, Costa Rica, ed. EUNED, 2003.
- Bergson, Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*. México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Damasio, Antonio, *El error de Descartes. La razón de las emociones*, Chile, Antártica, 1996.
- France Begué, Marie “La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada” en *Teoliteraria*, V.3 –N. 5 2013.
- Friston, Karl, Brown HR, Siemerikus J, Stephan KE. “The dysconnection hypothesis” en *Schizophrenia Research*, No. 176, 2016. Disponible en: <<https://www.fil.ion.ucl.ac.uk/~karl/>>.
- Galiano Fernández, Luis, conferencia “El tiempo de la Bauhaus” [en línea], en Fundación Juan March, 2014, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds&t=180s>>.
- Gaudí, Antoni, “Biografía” [en línea], en *Enciclográfica*, disponible en: <<http://www.sitographics.com/conceptos/temas/biografias/gaudi.html>>.
- Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012.
- Graciani Rodríguez, Miguel Ángel. “Arte, Abstracción y Arquitectura. Arquitectura Abstracta”, [en línea], p. 11. Disponible en: <http://citywiki.ugr.es/wk/images/6/66/ARQUITECTURA_ABSTRACTA.pdf>.
- Jardí, Enric. *Paul Klee*, ed. Polígrafa, 1990.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

- Kahn, Louis I, *Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976.
- Koselleck, Reinhart; Gadamer, Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 1997.
- Loos, Adolf, "Arquitectura (1919)" en *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- Morales Meneses, Jorge. *Abstracción dialogia, identidad. Los concursos de arquitectura del estado de Chile (1932-1973)*. PhD, Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya . Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2015.
- Mr Alfred Barr citado por Mumford, Lewis "El devenir de la abstracción" en Muntañola, Josep Suicidio o reactivación, *Arquitectonics, Mind, Land and Society*, no. 29, Barcelona, Edicions UPC, 2016.
- Muntañola, Josep, "Arquitectura fantasma (sobre la virtualidad)", en, *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y virtualidad, no. 21-22), Barcelona, Edicions UPC, 2011.
- Topogénesis Dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, España, oikos-tau, 1979.
- "Arquitectura, proyecto y memoria", en *DPA*, No. 18 (Forma y memoria), Barcelona, Edicions UPC, 2002.
- "Arquitectura, modernidad y conocimiento", en *Arquitectonics, Mind, Land & Society*, No. 2, Barcelona, Edicions UPC, 2002.
- Pellegrino, Pierre, "Prólogo a la primera edición en francés de *Topogénesis*" en Muntañola, Josep. *Topogénesis*, en *Arquitectonics* No. 18, Edicions UPC. 2009.
- Ricoeur, Paul, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- en Muntañola, Josep. *Topogénesis*, en *Arquitectonics* No. 18, Edicions UPC. 2009.
- La metáfora Viva*, Madrid, Eds Cristiandad y Editorial Trotta, 2001.
- Tiempo y narración*, 5ª ed. (Vol. I en 2004), México, D.F., Siglo XXI.
- Slutzky, Robert "Color/Estructura/Pintura" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999.
- Saber ver la Arquitectura*. España, ed. Poseidon, 1981.

CAPÍTULO 4 Materialización de la Memoria Real y Proyectoada, Del Liceu al Seminari, Lluís Clotet

- A.C., núm. 13 (primer trimestre de 1934), p. 20. Y sobre el <Pla de sanejament del casc antic>.
- Alomar Esteve, Gabriel. *Teoría de la ciudad: Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Madrid, Instituto de estudios de administración local, 1980.
- Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Los no lugares, Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Azara, Pedro, "Por qué la fundación de la ciudad" en *La fundación de una ciudad*, Barcelona, Edicions UPC, 2000.
- Clotet, Lluís, "Entrevista a Lluís Clotet, premio nacional de arquitectura 2010" en *Palimpsesto*, No. 1, Barcelona, 2011.
- *Lluís clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- Corboz, André, "El territorio como palimpsesto" en Choay, Françoise [et al.] *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Ángel Martín Ramos, ed, Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007.

- Gallego, Moisés; Rahola, Victor, "Entrevista a Lluís Clotet" en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, No. 260, Barcelona, 2010.
- GARCÉS Durán, Víctor, [en línea], Disponible en: <http://www.filosofia.mx/index.php/perse/archivos/zoona_politikon>.
- Georgescu, Alexandra. *La actualización patrimonial, a través de la arquitectura contemporánea*, España, Ediciones Trea, S. L., 2015.
- Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- Guàrdia, Manuel; Monclús, Francisco; Oyon, José Luis, *Atlas Histórico de las Ciudades Europeas*, Barcelona, CCCB, Salvat, 1994, p. 72.
- Gutierrez, Jorge Alberto, "La Arquitectura y el Habitat Popular", Discurso de apertura, Girardot, Colombia, 1999.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós Básica, 1991.
- Lynch, Kevin, *La Buena forma de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Metròpolis Mediterrània, *La rehabilitació de la Ciutat Vella*, Quadern central Núm. 1. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.
- Miralles, Enric, [en línea]. Disponible en: <<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/10/14/enric-miralles-arquitecto-el-pais-1996/>>.
- Muntaner, Josep Maria, Después del movimiento moderno, arquitectura después de la segunda mitad del siglo XX ^{2a ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Oyón, José Luis, Tatjer, Mercè et al., *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras: 1918-1936*, Barcelona, CCCB, 1998.
- Pàmies, Sergi, en *Monografías, museos*, no. 6, Madrid, ed. Globus/comunicación, S. A. 1995.
- Pizza, Antonio, *La construcción del pasado, Reflexiones sobre historia, arte y arquitectura*. Extracto del proyecto docente presentado en el concurso público para la plaza docente de "Historia del Arte y de la Arquitectura II", UPC, octubre de 1998.
- Ricoeur, Paul, "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society (Arquitectura y Hermenéutica, no 4)* Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, UAM, Arrecife, 1998.
- Rius, Joaquim (2006), *El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural*. A: Glòria MUNILLA (cord) Dossier La gestió de la cultura, una nova disciplina? [en línea]. Digithum. Núm 8 UOC. Disponible en: <www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>.
- Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la ciudad* ^{8a ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- Rykwert, Joseph, "Las calles en el pasado" en Anderson, Stanford, *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Sennet, Richard, *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- Sola-Morales, Manuel de, *De cosas urbanas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Sudjic, Dejan, *B de Bauhaus, Un diccionario del mundo moderno*, Madrid, Turner, 2014.
- Villar, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino, (1900-1992), Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona* ^{2a ed.}, Barcelona, La campana, 1997.
- Wissinger, Joanna, en *Monografías, museos*, no. 6, Madrid, ed. Globus/comunicación, S. A. 1995.
- Zarate López, Nilo, *La Memoria Justa, una fenomenología de la memoria histórica en P. Ricoeur*, p. 8, [en línea], Disponible en: <http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/nilo_zarate.pdf>.

CAPÍTULO 5 El ambiente educa críticamente, el crítico descubre la verdad

- Baovier, Marino, en Fernandez Milena "Bienvenidos a la orgía de colores de Carlo Scarpa", [en línea], en El País, 2012, disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/09/21/actualidad/1348249067_125698.html>.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

“Carlo Scarpa e Castelvecchio”, [en línea] en *Museo di Castelvecchio*, disponible en: <https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44455&tt=museo>.

- “Biografía” [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/>>.

- Carlo Scarpa, “Selección de Obras” [en línea], en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Obras.html>>.

Carlo Scarpa, citado por Di Lieto, Alba, Verona. *Carlo Scarpa y Castelvecchio*. Guía de la visita, Milno, Silvana Editoriale, 2011.

Dayer, Carolina. *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation*. Degree: PhD, Architecture and Design Research, 2016, Virginia Tech.

Di Lieto, Alba, Verona. *Carlo Scarpa y Castelvecchio*. Guía de la visita, Milano, Silvana Editoriale, 2011.

Los, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln, Benedikt Taschen, 1994.

Los, Sergio, *Carlo Scarpa. Essay Carlo Scarpa Architect*, Taschen.

Magagnato, Licisco, “The Castelvecchio Museum” en Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works*, 1985.

Marcianò, Ada Francesca, Carlo Scarpa, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

Masson, Arabella. *Viajes de arquitectos occidentales a Japón: “La princesse est modeste”*. Degree: PhD, Proyectos_Arquitectonicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.

Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works*, 1985.

Moneo, Rafael, “Representation and the Eye” en Mazzariol, Giuseppe, Carlo Scarpa, *The complete works*, 1985.

Murphy, Richard, *Carlo Scarpa and Castelvecchio revisited*, Edingurgh, Breakfast Mission Publishing, 2017.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración* ^{5ª ed.} (Vol. I en 2004), México, D.F., Siglo XXI.

Scarpa, Carlo, “Mille cipressi” Transcripción de la conferencia en Madrid en 1978, [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>>.

- “Può l’architettura essere poesia?” Transcripción de la conferencia en la Academia de Bellas Artes de Viena en 1976, [en línea] en *Carlo Scarpa*, disponible en <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>>.

Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Stubrich, Fabiana. “Scarpa en Castelvecchio” en *Khôra, Arquitectura e interpretación dialógica*, no 8, Barcelona, ed. UPC, 2001.

Unwin, Simon. *Análisis de la Arquitectura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 2003.

CAPÍTULO 6 Convivir con las ruinas y con la ciudad. MNAR. Rafael Moneo

Barrero Martín, Nova; Sabio González, Rafael, Museo Nacional de Arte Romano. 25 años de una nueva sede, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

Curtis, William J. R., Rafael Moneo 1995-2000: the structure of intentions/la estructura de las intenciones, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

Choisy, Auguste. *El arte de construir en Roma*. Madrid, ed. CEHOPU, Instituto Juan de Herrera, CEDEX. 1999.

Díaz de Quijano, Fernando, “Rafael Moneo” [en línea], en El cultural, disponible en <<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Rafael-Moneo/5483>>.

Moneo, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.L., 2010.

- “On typology”, en *Oppositions*, 13, 1978.

- *Rafael Moneo Portfolio Internacional, 1985-2012*. Madrid: La Fábrica: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, cop. 2013.

- *Rafael Moneo: una manera de enseñar arquitectura: lecciones desde Barcelona 1971-1976*, Barcelona, Iniciativa Digital Politécnica, 2017.

-Rafael Moneo, *Una reflexión teórica desde la profesión Materiales de archivos (1961-2013)*, A Coruña, Fundación Barrié: Rafael Moneo, DL 2013.

-Serie de documentales *Elogio de la Luz, Rafael Moneo "coraje y convicción"*, producido por TVE, 2003, 2':04".

-Conversaciones en la Fundación Juan March, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gkZ7bqZ2qM8>>.

Museo Nacional de Arte Romano, en línea disponible [en línea], disponible en <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/home.html>>.

Quetglas Josep, La obra de Rafael Moneo hasta 1990 (II), UPC, [en línea], disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=9cqz1lg7l6g>>.

Ricoeur, Paul, "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003.

-*La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, UAM, Arrecife, 1998.

Rykwert, Joseph, *Introducción de Arquitectura Española Contemporánea*, Barcelona, ed Gustavo Gili, S.A., 1990.

CAPÍTULO 7 Ver de una forma nueva lo preexistente, Museo Kolumba. Peter Zumthor

Bajtín, Mijail, "Arte y Responsabilidad", en *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, D.F., Siglo XXI, 1998.

Bases de concurso [en línea] Disponible en <https://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=14&artikle=590&preview=>>.

Borja, Jordi; Muxí, Zaida. *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona. 2000.

Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983.

Díaz Álvarez, Enrique. La ciudad caleidoscopio como paradigma de la coexistencia entre los diversos nosotros, Khora II 8 Coordinador congres: Josep Muntañola Thomberg, Luis Ángel Domínguez, Ed ETSAP-UPC. 2005.

Domínguez, Luis Ángel. *Ética i arquitectura: actes del III Congrés Internacional Arquitectura 3000: arquitectura de la indiferència*, Khora II 8 Coordinador congres: Josep Muntañola Thomberg, coordinador Luis Ángel Domínguez, Ed ETSAP-UPC. 2005.

Fernández Galiano, Luis MPAA5 DPA ETSAM // Luis Fernández Galiano, [en línea], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7Y1Z4_VZ9Yc>.

Gallego, Moisés; Rahola, Victor, "Entrevista a Lluís Clotet" en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, N. 260, Barcelona, 2010.

González Torres, Rolando. *Ética para una vivienda digna*, Tesis doctoral, dr Norbert Bilbeny García, UPC, ETSAB DPA, Barcelona. 2008.

Kaufmann, Pierre, *Qu'est-ce qu'un civilisé?*, Francia, Atelier Alpha Bleue, 1995.

Kimmelman, Michael 2011. <<https://myvsa2.files.wordpress.com/2015/02/entrevista-a-peter-zumthor.pdf>> 04/11/2018.

Kolumba, [en línea], disponible en <https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=2&artikle=183>.

Kraus, Stefan et al. KOLUMBA Römisch-Germanisches Museum, Pas de deux, Köln, Guía de visita, 15 September 2017-20 August 2018.

Molinillo de pimienta de Peter Zumthor, [en línea] disponible en <<http://www.exquisit24.de/PFEFFERMUEHLEN/Alessi-Pfeffermuehle-Zumthor-aus-Ahornholz-Luxus.html>>.

Muntañola i thornberg, Josep. "Arquitectura y Hermenéutica", *Arquitectonics* No. 4, Edicions UPC. 2002.

- Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura, *Khôra*; 16, Edicions UPC. 2004.

-*Topogénesis*, en *Arquitectonics* No. 18, Edicions UPC. 2009.

Navarro, Virginia. "El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente", Revista: Proyecto Progreso Arquitectura, N1 El espacio y la enseñanza de la arquitectura. Universidad de Sevilla. 2010.

Pallasmaa, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2016.

Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, ed. GG. 2011.

Pehnt, W. y StroL, H.: Rudolf Schwarz 1897-1961. Milán: Electa, 2000.

Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 4ª Ed renovada, Barcelona: Alta Fulla, 2000.

Siemens George, Conectivismo: “Una teoría de aprendizaje para la era digital”, Diciembre 12, 2004. Traducción: Diego E. Leal Fonseca, Febrero 7, 2007.

Sistema constructivo [en línea] Disponible en <https://www.schwab-lemke.de/referenzen/ref_liste/neubau/kolumba.html>.

Wessely, Heide Fragmento de entrevista. <<http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/una-entrevista-con-peter-zumthor>>.

Zumthor, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, ed. GG. 2006.

- [en línea] disponible en <http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony_speech1>.

Zumthor, Peter, [en línea] disponible en <<https://www.detail.de/de/blog-artikel/tisch-monolithen-gefaesse-von-peter-zumthor-22150/>>.

- Entrevista con Peter Zumthor, realizada por Heide Wessely en Haldenstein, [en línea] disponible en <<https://urbanres.blogspot.com/2009/04/premio-pritzker-2009-nobel-la.html>>.

- *Pensar la Arquitectura*, ed. GG. 2009.

- Kunsthaus Bregenz 6th Mies van der Rohe Award for European Architecture. 1999.

- Durisch, Thomas. Peter Zumthor 1985-2013. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 2.

CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES



5

INTRODUCCIÓN

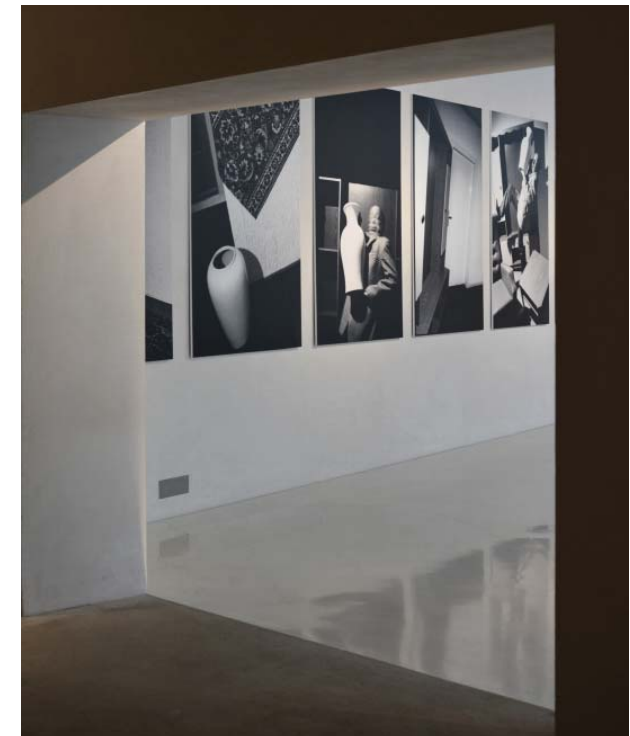
Imagen en portada. Museo Kolumba, vista interior del en la Sala de las Ruinas, foto del autor.

- 1 Vista de campo Vaccino (antiguo Foro Romano en Roma), se puede apreciar la convivencia de las ruinas con la arquitectura de la época, 1778 (Giovanni Battista Piranesi), en https://www.library.georgetown.edu/sites/default/files/images/piranesi__006.jpg
- 2 Fotograma de la serie de televisión *Fringe*, sobre un universo alternativo donde se puede apreciar la ciudad de Nueva York, ejemplificando la idea de las memorias que fueron, las que han sido y las que pudieron ser, 2008-13 (Warner Bros, Television), en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-75078/el-skyline-de-manhattan-con-el-hotel-attraction-de-antoni-gaudi>
- 3 Museo Castelvecchio, 1957-74, (Carlo Scarpa), foto por el autor.
- 4 Museo Nacional de Arte Romano, 1980-86 (Rafael Moneo), foto del autor.
- 5 Museo Kolumba, 2003-07 (Peter Zumthor). (Fotos por el autor), foto del autor.
- 6 Sector norte del Raval estado original previo a 1980. Proyecto de regeneración urbana “*Del Liceu al Seminari*”, 1981 de (Lluís Clotet) en *Lluís Clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015, p. 190.
- 7 Esquema 1 *Narratividad y arquitectura*. Imagen del autor
- 8 Esquema 2 *Ciclo hermenéutico* (Proyecto, Construcción, Uso), Imagen del autor.
- 9 Esquema 3 *Cronotopo creativo* de Bajtín con base Aristotélica, Imagen del autor.
- 10 Esquema del Plan de trabajo, Imagen del autor.

CAPÍTULO 1 Memoria y dialogo. Lo ausente que ha sido

Portada, Collage del Angelus Novus de Paul Klee, en <https://www.wikiart.org>, con bocetos de los tres casos de estudio y fotos de su estado en ruinas, Collage del autor. A la derecha *Fantasma de un Genio*, 1922 (Paul Klee), en <https://cuadrosfamosos.es/obras-de-arte/paul-kee/expresionismo/29022/espectro-de-un-genio-fantasma-de-un-genio>, modificada por autor.

- 1 Sismo de Lisboa, 1755, en <http://viajes.elpais.com.uy/2017/08/16/el-sismo-que-sacudio-mas-dogmas-que-edificios/>
- 2 La Rambla inundada por los aguaceros de 1862 (Imagen de Archivo), en AISA, Ferran; VIDAL, Mei, *El Raval*, Un espai al marge, Barcelona, Editorial BASE, 2011, Lámina XIX.
- 3 *La persistencia de la memoria*, 1931 (Salvador Dalí), en <https://www.thedaliuniverse.com/es/la-persistencia-de-la-memoria-salvador-dali-pintura>
- 4 La Fuente, de “Richard Mutt” (Pseudónimo de Elsa von Freytag), 1917 (Marcel Duchamp), en <http://www.pensarte.es/2009/08/claves-para-entender-el-arte-contemporaneo-vi-marcel-duchamp/>
- 5 Andy Warhol entre sus esculturas de cajas de Brillo en la galería Stable, Nueva York, 1964 (Fred W. McDarrah/Getty Images), en <https://oscarenfotos.com/2016/05/14/andy-warhol-fotografo/warhol-brillo-boxes-at-stable-gallery/>
- 6 Pruitt-Igoe, Mosuri, 1954-55 (Pruitt Igoe Myth), en <https://www.archdaily.com>
- 7 Demolición de Pruitt-Igoe, 16-03-1972 (Imagen de archivo), <https://www.archdaily.com>
- 8 Angelus Novus, 1920 (Paul Klee), en <https://www.wikiart.org>
- 9 Memoria intrínseca y extrínseca, Imagen del autor.
- 10 Museo Kolumba, restos arqueológicos, vista del Altar, Imagen del autor.
- 11 Los fragmentos (Redibujado por el autor).
- 12, 13 Arenys d’Empordà, estado previo y posterior, Magda Saura, 1992, fotos de Josep Muntañola.
- 14 Nuevo Santuario de Ise o Ise Jingu a la izquierda y el viejo a la derecha, 2013 (Kyodo News via AP), en <https://www.dailymail.co.uk/wires/ap/article-3608781/Linked-emperor-Ise-Shrine-no-ordinary-shrine.html>
- 15, 16 La Petatera, Vista superior (Foto por Ramón Herrera), en <http://www.lapetatera.localizanet.com/>
- 16 La Petatera, Vista parcial, (villadealvarez gob mx), en <http://www.lapetatera.localizanet.com/>
- 17 Recreación del incendio del Liceu de 1861 (Imagen de archivo), en <https://monbarcino.files.wordpress.com/2015/08/incendi-del-liceu-1861.jpg>.
- 18 Maqueta del Templo Mayor en México, reproduce las capas de edificaciones superpuestas (Imagen de Archivo), en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/libros/texto/h5/u09t09.html>
- 19 Levantamiento arqueológico donde se aprecian las diferentes capas de antiguas iglesias, museo Kolumba, imagen del autor.
- 20 Antiguo acceso principal del Ala Napoleónica al museo de Castelvecchio, Verona, 2018, imagen del autor.
- 21 Fachada de la Pasión, Sagrada familia, Antoni Gaudí, imagen del autor.
- 22 Templo de San Francisco de Rimini o templo de Malatesta, Rimini, Italia, 1468 (Leon Battista Alberti), en <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>
- 23 Planta del templo con la intervención de Leon Battista Alberti, en <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/55798>
- 24 Murallas de la ciudad medieval fortificada de Carcassone, reconstruidas por Viollet-le-Duc de 1846 a 1852, en <https://historiasdelarteuned.wordpress.com/2015/03/05/la-ciudad-en-la-cultura-gotica/>
- 25 Protección para las excavaciones romanas, 1986 (Peter Zumthor), en <https://archiparlance.wordpress.com/category/architect/peter-zumthor/>
- 26 Ampliación del Banco de España en Madrid por Rafael Moneo, 1978-90, inauguración 2006 (© Duccio Malagamba), en <http://rafaelmoneo.com/c/proyectos/seleccion/>
- 27 Casa Gugalun de Peter Zumthor, Versam, Canton de los Grisones, Suiza, 1994 (© Felipe Camus), en <https://alredordelaarquitectura.wordpress.com/2014/10/10/viernes-clasico-casas-de-madera-casa-gugalun-peter-zumthor-suiza-1994/>
- 28 *La pipa*, 1923, Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, p. 243.
- 29 *Esto no es una pipa*, óleo sobre lienzo, 1929 (René Magritte), en <https://imagicion.wordpress.com/2011/11/24/que-es-el-lenguaje-visual-maria-acaso-2009/>
- 30 Ampliación de la National Gallery de Londres, 1991 (Robert Venturi y Denise Scott-Brown), <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sainsbury-wing-national-gallery/>



6

6 Vista parcial a la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba (Fotografía José Eduardo Calvet).

- 31 Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, 1993 (Alvaro Siza Vieira), foto de Javier Azurmendi y Juan Rodríguez.
- 32 Vista general de Santiago de Compostela, foto por Javier Azurmendi y Juan Rodríguez.
- 33 *La Casa Danzante*, 1996 (Frank O. Gehry), en <https://www.avantgarde-prague.es/actividades-experiencias/visita-de-la-ciudad-nueva-de-praga-con-un-guia-privado/detail>
- 34 Protección para las excavaciones romanas, 1986 (© Helene Binet).
- 35 Sentido del lugar, Posibilidad existencial de recordar espacial y temporalmente, imagen del autor.
- 36 Estado previo al proyecto “Del Liceu al Seminari” en el Raval, Barcelona (Lluís Clotet, remarcado por el autor). Imagen original en *Lluís Clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015, p. 190.
- 37 Santa María Ripoll en Gerona después del ataque de 1835 (Imagen de archivo), en https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Mar%C3%ADa_Da_de_Ripoll
- 38 Santa María Ripoll, interior nuevo Románico lombardo, 1886 (Natalia G Barriuso), en <https://www.cromacultura.com/patrimonio-renovado-restauracion-o-reinvencion/>
- 39 Anfiteatro romano, Arles, 1686 (Imagen de archivo), en <http://traianvsnet.blogspot.com/2013/01/restos-romanos-en-arles-arelates.html>
- 40 Ciudad romana de Arles en la actualidad (lucullus.com.ar), en <http://www.lucullus.com.ar/tour-de-france-gourmet/tour-de-france-paseo-por-la-ciudad-romana-arles/>
- 41 Plaza dels Àngels, de Lluís Clotet, imagen del autor.
- 42, 43 Estudios de Scarpa para la demolición de una parte del ala Napoleónica (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it/web/opere.php?lingua=i>
- 44 Intervención de separación realizada, 2018, imagen del autor.
- 45 Demolición de una escalera del siglo XIX anexada a la muralla Romana (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it/web/opere.php?lingua=i>
- 46, 47 *La casa de la Palmera*. Intervención contemporánea en casa habitación tradicional, Vilanova i la Geltru, 2019, Magda Saura, Josep Muntañola, Colaborador Josue Nathan Mtz y Júlia Beltran, imagen del autor.
- 48 Proyecto para la residencia Kaufman mejor conocida como *Casa de la cascada*, Pensilvania, 1935 (Frank Lloyd Wright), en <https://hyperbole.es/2015/10/casa-kauffman-80-anos/>
- 49 *Golconda*, 1953 (René Magritte), en <https://surrealismopordos.wordpress.com/tag/rene-magritte/>
- 50 Esquema sobre la transición de la memoria de la individual a la colectiva a través de los allegados, y viceversa, imagen del autor.
- 51 Multiplicidad histórica, imagen del autor.
- 52 Apertura Vía Laietana, Barcelona, 1910 (Frederic Ballell, AFB), en <http://www.anycerda.org/web/es/arxiu-cerda/fitxa/obertura-via-laietana/303>
- 53 Apertura Vía Laietana, un tramo de la antigua Riera de Sant Joan afectado por la apertura de la Vía, 1908 (Joan Vidal i Ventosa /AFB), en <http://www.amicsdelmnac.org/es/actividades/arte-e-historia-en-los-museos-de-barcelona>.
- 54 Apertura para la Rambla del Raval. Vista de la última casa en pie desde el cruce con la calle Sant Josep Oriol, 2000 (Marc Javierre-Kohan), en www.marcjavierre.blogspot.com.es/2011/05/la-ultima-casa-de-la-rambla-del-raval.html
- 55 y 56 Derribos de casas para la construcción de la Rambla del Raval, 1999 (Imágenes de archivo), en AISA, Ferran; VIDAL, Mei, op. cit., Lámina XXI.
- 57 Cruce entre el espacio y tiempo con la arquitectura y narratividad, imagen del autor.
- 58 Ciclo hermenéutico de Paul Ricoeur (Esquema por el autor).
- 59 *Capriccio de Roma*, 1758 (Pannini), en <https://www.hisour.com/es/capriccio-art-19434/>
- 60 Sección de la rotonda en Leicester Square, Londres, 1793 (Robert Barker), en <https://sites.google.com/site/cineymultimedia/1-1-historia-del-cine/1-1-1-antecedentes/1-1-1-04-el-panorama?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>
- 61 MoMA (Film), Primera sede del New York Museum of Modern Art, 1929, imagen del autor.
- 62 Guggenheim de Nueva York, 1959, imagen del autor.
63. *Museo para una pequeña ciudad*, 1942 (Mies van der Rohe), en https://www.f3arquitectura.es/mies_portfolio/arte-sociedad-los-museos/
- 64 Museo portátil, *Boîte en valise*, 1936-1941 (Marcel Duchamp), en <https://www.arquine.com/marwencol/>

CAPÍTULO 2 Mirando Arte Abstracto. Fragmentos, Formas y Lugares

- Portada, Collage de pinturas de la Vanguardia, en <https://www.wikiart.org/es> (Collage por el autor). Imagen a la derecha, boceto erótico (Pablo Picasso), en <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-fundacion-picasso-muestra-cuaderno-numero-siete-bocetos-senoritas-avignon-moscu-20180824111400.html>, modificado por el autor.
- 1 Ciclo hermenéutico memoria y abstracción, imagen del autor.
- 2 Ciclo hermenéutico espacio y tiempo, imagen del autor.
- 3 El objeto arquitectónico como puente entre lo real y virtual, el proyecto imaginado y el uso real, imagen del autor.
- 4 *La Torre de Babel*, Viena, 1563 (Pieter Brueghel el Viejo), en https://es.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel
- 5 *La Ciudad ideal*, 1470 (Piero della Francesca), en <https://cuatrocueros.com/el-enigma/>
- 6 *La escuela de Atenas*, 1510-11 (Rafael Sanzio), en <https://academiaplay.es/academia-platon-liceo-aristoteles/>
- 7 Escultura Oval (No. 2), 1943 (Barbara Hepworth), en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953>
- 8 The Smoker, 1914 (Fernand Léger), en https://en.wikipedia.org/wiki/File:Fernand_L%C3%A9ger,_1914,_The_Smoker,_oil_on_canvas,_100.3_x_81.3_cm,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg
- 9 Fabrica de turbinas AEG, Berlín, 1909 (Peter Behrens), en <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/2-0-arquitectura-entre-1918-1940/bauhaus/b-fabrica-aeg-behrens0025/>
- 10 Cartel de la Bauhaus de Weimar, 1923 (Joost Schmidt), en <https://www.pinterest.es/pin/679339925014162010>
- 11 Portada manifiesto de la Bauhaus, ilustración por Feininger Lyonel, 1919, en <https://www.pinterest.at/pin/360358407666221403>

- 12 Esquema de temas y talleres de la Bauhaus (Walter Gropius), en https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/maestros-bauhaus_2515/3
- 13 Maestros de la Bauhaus, 1926 (Imagen de archivo), en <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/bau/21356319.html>
- 14 Triadic Ballet de Schlemmer, 1922 (Oskar Schlemmer), en <https://untelonimpresionista.lamula.pe/2019/04/22/oskar-schlemmer-el-teatro-y-su-revolucion/untelonimpresionista/>
- 15-19 Primera casa de la Bauhaus para Adolf Somerfield, 1920 (Imagen de archivo), capturadas en <https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds>
- 20-24 Segunda casa de la Bauhaus, proyecto de Georg Muche, 1922 (Imágenes de archivo), *Idem*.
- 25 Estudiantes en la terraza de la Bauhaus, 1931 (Imagen de archivo), en <https://www.allcitycanvas.com/muca-rinde-homenaje-bauhaus/>
- 26 Logo Bauhaus de Weimar, 1922 (Oskar Schlemmer), en <https://www.flickr.com/photos/ottavala/11597242174>
- 27 La montaña Sainte Victoire y el viaducto del valle del río Arc, 1885-87, (Paul Cézanne), en <https://www.wikiart.org/>
- 28 La montaña Sainte-Victoire con un gran pino, 1887, (Paul Cézanne), en <https://www.wikiart.org/>
- 29 Montaña Sainte-Victoire, 1890, (Paul Cézanne), en <https://www.wikiart.org/>
- 30 Montaña Sainte-Victoire y Château Noir, 1904-06, (Paul Cézanne), en <https://www.wikiart.org/>
- 31 Mesa, mantel y fruta, 1900 (Paul Cézanne), en <https://www.wikiart.org/>
- 32 Primera acuarela abstracta, 1910 (Wassily Kandinsky), en <https://www.wikiart.org/>
- 33 Chaos, Nr 2, 1902 (Hilma af Klint), en <https://www.wikiart.org/>
- 34 Que es un ser humano, 1910 (Hilma af Klint), en <https://www.wikiart.org/>
- 35 Ellos son el pilar principal, 1907 (Hilma af Klint), en <https://www.wikiart.org/>
- 36 *Árbol del conocimiento*, 1913 (Hilma af Klint), en <https://www.wikiart.org/>
- 37 *Línea Blanca*, 1920 (Wassily Kandinsky), en <https://www.wikiart.org/>
- 38 *Convergencia*, 1952, (Jackson Pollock), en <https://historia-arte.com/obras/pollock-convergence>
- 39 Sin título, 1920 (Hilma af Klint).
- 40 Series VIII, Imagen de punto de partida, 1920 (Hilma af Klint), en <https://www.wikiart.org/>
- 41 *Círculos dentro de un círculo*, 1923 (Wassily Kandinsky), en <https://www.wikiart.org/>
- 42 *Upward* (Wassily Kandinsky), en <https://www.wikiart.org/>
- 43 *Antigua armonía*, 1925 (Paul Klee), en <https://www.wikiart.org/>
- 44 *Límites del intelecto*, 1927 (Paul Klee), en <https://www.wikiart.org/>
- 45 *Composición en color A*, 1917 (Piet Mondrian), en <https://www.wikiart.org/>
- 46 *Tableau 3 con naranja, rojo, amarillo, negro, azul y gris*, 1921 (Piet Mondrian), en <https://www.wikiart.org/>
- 47 Las señoritas de Avignon, 1907 (Pablo Picasso), en <https://www.wikiart.org/>
- 48 *Fábrica de ladrillos en Tortosa*, 1909 (Pablo Picasso), en <https://es.quora.com/Qu%C3%A9-artista-influy%C3%B3-m%C3%A1s-en-Pablo-Picasso>
- 49 *Horta de Ebro*, 1909 (Pablo Picasso), en <https://spreadlove.org/pablo-picasso-paintings-50-best-works-of-art/>
- 50 *Desnudo bajando una escalera No. 2*, 1912 (Marcel Duchamp), en <http://historiarrc.blogspot.com/2014/04/desnudo-bajando-una-escalera-de-marcel.html>
- 51-56 Serie de árboles (Piet Mondrian), en <https://www.wikiart.org/>
- 57 *Construcción del espacio tiempo, No. 3*, 1929 (Theo van Doesburg), en <https://lifeartgroup.wordpress.com/2012/10/05/abstraccion-primeras-vanguardias-s-xx-1905-45/theo-van-doesburg-construction-de-l-espace-temps-iii/>
- 58 *Proun 19D*, 1922 (El Lisitski), en <https://www.artehistoria.com/es/personaje/el-lissitzky-marcovic-lissizki-elieser>
- 59 Los ritmos de un baile ruso, 1918 (Theo van Doesburg), en <https://www.wikiart.org/>
- 60 Análisis Arquitectónico, 1923 (Theo van Doesburg), en <https://www.wikiart.org/>
- 61 *Proun sala*, 1923 (El Lisitski), en <http://www.cultier.es/el-lissitzky-y-su-potencial-innovador/>
- 62 *Hierro en las nubes*, para Strastnoy Boulevard, 1925 (El Lisitski), en <http://2blogarq.blogspot.com/2014/02/parecido-razonable-el-lissitzky.html>
- 63 Pintura suprematista, 1916 (Kazimir Malevich), en <https://3minutosdearte.com/movimientos-y-estilos/suprematismo/>
- 64 Suprematismo, 1916 (Kazimir Malevich), en <https://es.artquid.com/artwork/630450/supremus-no-56-kazimir-malevich.html>
- 65 Perspectiva, Casa Schröder, 1924 (Gerrit Thomas Rietveld), en <http://tecnne.com/biblioteca/publicaciones/rietveld-el-color-en-arquitectura/>
- 66 Axonométrica, de la casa Schröder, 1924 (Gerrit Thomas Rietveld), en <http://tecnne.com/biblioteca/publicaciones/rietveld-el-color-en-arquitectura/>
- 67, 68 Reconstrucción 1986 (Cristian Cirici, Ignasi Solà-Morales, Ferran Ramos), en https://miesbcn.com/es/?gclid=Cj0KCQjw6lfoBRciARIsAF6q06tf11PRbJvyQCFDu5hITTC52k_t94Vn6RH8aLQFrklZFdtEUM5QVcgaAheyEALw_wcB
- 69 *Mañana* de George Kolbe (Foto de Lluís Casals), en http://www.arxiusarquitectura.cat/arquitectura_det.php?id=809
- 70 Parlamento Escoces, Vista nocturna (Enric Miralles). © Scottish Parliamentary Corporate Body 2012, en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/757050/clasicos-de-arquitectura-edificio-del-parlamento-escoces-enric-miralles/5416eed8c07a80f1120000eb-ad-classics-the-scottish-parliament-enric-miralles-photo>
- 71 Parlamento Escoces, Jardín Lobby, (Enric Miralles). © Scottish Parliamentary Coporate Body 2012, en *Idem*.

- 72 Parlamento Escoces, Cámara de debates, (Enric Miralles) © Wikimedia Commos Engelud, en *Idem.*)
- 73 Menhir "El Cabezudo", Valdeolea, Cantabria (Imagen de López Campillo), en <http://tesoros-historicos-de-cantabria.blogspot.com/2013/06/thc-17-menhir-el-cabezudo-valdeolea.html>
- 74 Anulación de los ejes de tiempo en la mente, imagen del autor.
- 75 *La conquista de la montaña*, 2016 (Josue Nathan Martínez), imagen del autor.
- 76 *Imágenes de la zona arqueológica de Monte Alban, referencias para la pintura* (Montaje por el autor), imágenes de archivo
- 77 Planta de la zona arqueológica de Monte Alban (Imagen modificada por el autor), en https://www.researchgate.net/figure/Main-Plaza-of-Monte-Alban-showing-locations-of-architectural-features-mentioned-in-the_fig7_284277795 (traducido por el autor).
- 78-80 Planta arquitectónica y de cubiertas, Proyecto parque recreativo y social de Candiani, Josue Nathan Mtz. Imágenes del autor.
- 81 Proyecto para la sede del diario El Universal, planta de cubiertas, Josue Nathan M., 2018, imagen del autor.
- 82-84 Proyecto para la sede del diario *El Universal*, perspectivas, Josue Nathan M., 2018, imágenes del autor.

CAPÍTULO 3 El Tiempo y el Espacio. Diálogos Virtuales y Reales

- Portada, Composición El rapto de Proserpina, 1621-22 de Gian Lorenzo Bernini (centro), en <https://www.elestudiodelpintor.com/2017/02/comentario-exhaustivo-x-rapto-proserpina-gian-lorenzo-bernini/> , Cronofotografías de Eadweard Muybridge (Composición por el autor), imágenes de archivo. Imagen a la derecha, boceto atribuido a Bernini para la Plaza San Pedro, interpretando el abrazo de Cristo, en <http://romacristiana.net/02.40a---plaza.html>, adaptado a negativo por el autor.
- 1 Duchamp bajando una escalera, 1951 (Eliot Elisofon), en <http://valentinroma.org/?cat=1004&paged=6>
- 2 Interior del Guggenheim (F. L. Wright), en <https://investigart.wordpress.com/2016/11/29/los-museos-del-tipo-al-logotipo-y-al-blockbuster/guggenheim-interior/>
- 3 El rapto de Proserpina, 1621-22 (Gian Lorenzo Bernini), en <https://www.proyectosparaconstruir.com/gian-lorenzo-bernini-proserpina/>
- 4 Cronofotografía Mujer bajando una escalera, 1887 (Eadweard Muybridge), imágenes de archivo.
- 5 Pelicano volador, 1882 (Étienne-Jules Marey), imagen de archivo.
- 6 Exterior de Villa Savoye, 1929 (Le Corbusier), en <https://www.spacesxplaces.com/villa-savoye-poissy-le-corbusier/interior-of-villa-savoye-designed-by-le-corbusier-in-poissy-near-paris-france-18/>
- 7 Interior de Villa Savoye, 1929 (Le Corbusier), en <http://arquiteso2010.blogspot.com/2010/08/casa-farnsworth.html>
- 8 Desplazamiento unidireccional en el paleocristiano (Izq.); Desplazamiento bidireccional en el gótico (Der.), (Bruno Zevi), en Zevi, Bruno. Leer, Escribir, Hablar Arquitectura, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999, p. 64.
- 9 Plaza del Bonsuccés, principios de siglo XX, imagen del autor.
- 10 Plaza del Bonsuccés, 2016, imagen del autor.
- 11 El espacio de la experiencia y el horizonte de expectativa, Koselleck, imagen del autor.
- 12-14 Protección para las excavaciones romanas, 1986 (Foto por Helene Binet), en Durisch, Thomas. Peter Zumthor 1985-2013. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 1, pp. 35-45.
- 15 Casa Vanna Venturi, 1962 (Robert Venturi), en <http://arquitecturall.blogspot.com/2015/10/casa-vanna-venturi-robert-venturi.html>
- 16 Edificio AT&T, 1984 (Philip Johnson), en <https://ascavamol.me/2018/07/25/x-historia-critica-de-la-arquitectura-moderna-kenneth-frampton-resena-7/>
- 17 Edificio Portland, 1982 (Michael Graves), en <https://www.pinterest.es/pin/546905948479703334/>
- 18 Diálogo interno y externo dentro del ciclo hermenéutico, imagen del autor.
- 19 Ciudad de Colonia hacia el año 1500, (Wolfgang Braunfels), en Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983, p. 26.
- 20 Colonia hacia el año 1500, principales iglesias distribuidas en la ciudad, imagen del autor.
- 21 Interior de la Catedral de Colonia (Foto por el autor).
- 22 Lámina posterior izq., Ciudades Episcopales, Repúblicas, Imperiales, (Wolfgang Braunfels), en Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983.
- 23 Análisis Space Syntax, imágenes del autor.
- 24 El Peine del Viento, San Sebastián, 1977 (Eduardo Chillida), en <https://sansebastianregion.com/es/-/el-peine-del-viento-1>
- 25, Eduardo Chillida y *el Peine del Viento*, 1977 (Francesc Català-Roca), en <https://culturacientifica.com/app/uploads/2016/10/Peine-del-Viento-8.jpg>
- 26 Abstracción Hermenéutica, imagen del autor.
- 27 El sujeto dialógico, imagen del autor.
- 28 Expectativa no limitada por la experiencia, en un itinerario, imagen del autor.
- 29 Inmanencia del tiempo, tiempo lineal y tiempo mental, imagen del autor.
- 30 Louis Kahn, en <https://theculturalcritic.com/louis-kahn-and-i/>
- 31 Salk Institute, La Jolla, California, 1959-65 (Ekain Jiménez Valencia @ekain_arq), en https://twitter.com/ekain_arq/status/959089872987357185
- 32, 33 *Casa Experimental* de Muuratsalo, 1953 (Alvar Aalto), en <http://www.stepienybarno.es/blog/2011/10/04/la-casa-experimental-de-alvar-aalto/>

- 34 *Piazza d'Italia*, New Orleans, 1978 (Charles Willard Moore), en <https://peristilo.wordpress.com/2009/07/08/arquitectura-5/d63-la-piazza-d%C2%B4italia-1975-78-nueva-orleans-moore/>
- 35-37 *El Danteum* (Giuseppe Terragni), en <http://archeyes.com/danteum-giuseppe-terragni/>
- 38, 39 Representación teatral de tres hechiceras romanas en la planta de la Cripta del Museo Nacional de Arte Romano, imágenes del autor.
- 40 Sin título, 1984 (Robert Slutzky), en Slutzky, Robert, SLUTZKY, essays, San Francisco, 1984.
- 41 MNAR, Rafael Moneo, imagen del autor.
- 42 Iglesia de la Luz de Tadao Ando, 1989 (Por leesaf), en <https://sobrearquitecturas.wordpress.com/2014/03/31/iglesia-de-la-luz-tadao-ando/>
- 43 Interior de la Capilla del Hermano Klaus por Peter Zumthor, Colonia, Alemania, 2007 (© Hélène Binet), en <http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>
- 44 Capilla del Hermano Klaus por Peter Zumthor, Colonia, Alemania, 2007 (© Hélène Binet), *Idem*.
- 45 Termas de Vals por Peter Zumthor, Cantón de los Grisones, Suiza, 1996 (© Hélène Binet), *Idem*.
- 46 Dibujo por Jørn Utzon (Imagen de archivo).
- 47 La ciudad análoga, 1976 (Aldo Rossi), en <https://aquileana.wordpress.com/2009/11/28/aldo-rossi-colin-rowe-ciudad-analoga-collage-city/>
- 48 Diagrama sobre el error de predicción de Friston (Karl Friston), en Friston, Karl, Brown HR, Siemerkerus J, Stephan KE. "The dysconnection hypothesis" en *Schizophrenia Research*, No. 176, 2016. Disponible en: <https://www.fil.ion.ucl.ac.uk/~karl/>
- 49 Jerarquía cortical, diagrama sobre el mecanismo de selección y conexión de la imagen virtual con la imagen sensorial, imagen del autor.
- 50 Funcionamiento de las jerarquías corticales (Karl Friston) en Friston, Karl, Brown HR, Siemerkerus J, Stephan KE. "The dysconnection hypothesis" en *Schizophrenia Research*, No. 176, 2016. Disponible en: <https://www.fil.ion.ucl.ac.uk/~karl/>
- 51 Diagrama sobre la percepción e interpretación por un habitante, imagen del autor.
- 52 Diagrama sobre la percepción e interpretación por un visitante ajeno a la ciudad y a la cultura romana, imagen del autor.
- 53 Centro Vuitton, Frank Ghery, París 2015 (Foto por Josep Muntañola).
- 54 Modelo bio-psico-social, Göttlieb, 2003. Tendencias topogenéticas por Muntañola, diagrama adaptado por el autor.

CAPÍTULO 4 Materialización de la Memoria Real y Proyectada, Del Liceu al Seminario, Lluís Clotet

- Portada, composición, planos del Liceu al Seminario, imagen a la derecha, boceto de la nueva gran Plaça dels Àngels (Lluís Clotet) modificados por el autor, imágenes originales en <http://www.tusquets.com/fichag/832/1980-del-liceu-al-seminari>
- 1 Semana trágica de Barcelona, donde quemaron numerosas iglesias y conventos, 1909 (Imagen de Archivo), en www.semanatragicadebarcelona.blogspot.com.es.
- 2 Bombardeo de la aviación fascista italiana a Barcelona durante la guerra civil, ocurrido el 18 de marzo de 1938 (Imagen de Archivo), en fuente: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20130316/54368351877/guerra-civil-espanola-bombardeos-ciudades-barcelona-aviacion-legionaria-italiana.html>.
- 3 Perspectiva del Plan Especial de Reforma Interior del Raval (Imagen de archivo), en Metròpolis Mediterrània, La rehabilitació de la Ciutat Vella, Quadern central Núm 1. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986, p. 65.
- 4 Vista aérea de la zona norte del barrio del Raval (Google Earth).
- 5 Orto foto (1956), El Raval y zona del proyecto (Montaje propio).
- 6 Diagrama del método de trabajo, imagen del autor.
- 7 Lluís Clotet, Oscar Tusquets y su equipo de trabajo, 1981 (Imagen de archivo), en <http://www.tusquets.com/fichag/832/1980-del-liceu-al-seminari>
- 8 Barracas de los memorialistas en la Virreina, principios del s. XX (Imagen de archivo), en AISA, Ferran; VIDAL, Mei, op. cit., Lámina III.
- 9 Placita de la Boqueria, 1908 (Imagen de Archivo), en *Idem*.
- 10-11 Escenas comunes de prostitución y drogadicción en el barrio del Raval (Joan Colom), en VILLAR, Paco, Historia y leyenda del Barrio Chino, (1900-1992), Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona 2a ed., Barcelona, La campana, 1997.
- 12 Colegiales en el Barrio Chino, 1963, 18 x 21 cm. Tiraje de autor: 1963 *Vintage* (Isabel Steva "Colita"), en en OJOCOLITA, Folleto digital para la exposición celebrada del 18 de junio al 31 de julio de 2015 en la Galería de arte Fernandez-Braso, p. 22.
- 13 Zona norte, sector de la Casa de la Caritat (Imagen de Archivo), en Bohigas, Oriol; Puigdomènech, Albert; Acebillo, Josep; et al., op. cit., p. 96.
- 14 Niño del barrio del Raval (Joan Colom), en VILLAR, Paco, op. cit.,
- 15 Sala de fiestas panam's (Catala Roca), en *Idem*.
- 16 Estado previo al proyecto *Del Liceu al Seminario, 1981* (Lluís Clotet), en <http://www.tusquets.com/fichag/832/1980-del-liceu-al-seminari>
- 17 Plano original de proyecto *Del Liceu al Seminario 1981* (Lluís Clotet), en *Idem*.
- 18 Espacios vacíos (en rojo) y su mimetización con las manzanas procurando la integración dentro de la estructura urbana, imagen del autor.
- 19 Propuesta de Lluís Clotet, Oscar Tusquets y su equipo de trabajo, 1981, imagen del autor.
- 20 Zona norte del proyecto, en Bohigas, Oriol; Puigdomènech, Albert; Acebillo, Josep; et al., op. cit., p. 119.
- 21 Zona central del proyecto, *Ibid.*, p. 120.
- 22 Zona sur del proyecto, *Ibid.*, p. 121.
- 23- Casa de la Caritat (Imagen de archivo).
- 24, 25 Derrribos realizados en lo que es hoy la Plaça dels Àngels (Imágenes de archivo), en Clotet, Lluís, *Lluís Clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015, p. 193.
- 26 Derrribos propuestos (naranja) para la realización del proyecto *Del Liceu al Seminario* de Lluís Clotet, imagen del autor.
- 27-29 Representaciones "en negativo" de los espacios abiertos, imágenes del autor.
- 30-32 Análisis sobre los derrribos, imágenes del autor.

- 33-36 Sustracciones de los negativos entre la situación previa al proyecto, la propuesta y la situación actual, imágenes del autor.
- 37 Articulación de las plazas y espacios libres propuestos representando sus posibilidades de relación a través de la red de calles. Del Liceu al Seminari, imagen del autor.
- 38 Planos de los usos en las diferentes situaciones analizadas, imágenes del autor.
- 39 Ejes primarios y secundarios en el proyecto Del Liceu al Seminari (Ejes por el autor).
- 40 Ejes primarios y secundarios en la propuesta de 1987 (Ejes por el autor).
- 41 Comparativo de volúmenes entre los museos Del Liceu al Seminari y el MACBA, imágenes por el autor.
- 42-43 Plano de cubiertas del proyecto *Del Liceu al Seminari*, en Bohigas, Oriol; Puigdomènech, Albert; Acebillo, Josep; et al., *op. cit.*, p. 119 y 121.
- 44 Pérgola y acceso a los patios de la Casa de la Caritat (Lluís Clotet), en *Idem*.
- 45 Plano de la propuesta del año 1987 para el conjunto de la Casa de la Caritat y alrededores (Lluís Clotet), en Clotet, Lluís, *op. cit.*, p. 198.
- 46 Maqueta de la propuesta del año 2006 de la zona del mercado de la Boqueria (Lluís Clotet), en *Ibid.*, p. 201.
- 47 Del Liceu al Seminari, imagen del autor.
- 48 Representación de las propuestas posteriores en el área similar a la que se empleó en el proyecto original Del Liceu al Seminari, imagen del autor.
- 49-51 Comparativo de la zona de la Casa de la Caritat entre las distintas versiones, imágenes del autor
- 52, 53 Comparativo de intervenciones, imágenes del autor
- 54 Comparativo de los edificios construidos y las propuestas de Lluís Clotet, imágenes del autor.
- 55 Plaça dels Àngels, imagen del autor.
- 56 Representación de los espacios abiertos en mancha de aceite, imagen del autor.
- 57 Comparativo de los espacios abiertos y las propuestas de Lluís Clotet, imagen del autor.
- 58 Comparativo de las posibilidades de acceso a los espacios, según el proyecto, la disponibilidad de apertura de sus accesos-de acuerdo a la hora del día, imágenes por el autor.
- 59 Comparativo general de los espacios públicos con la traza urbana, imágenes por el autor.
- 60 Representación cromática en función a la creación de nuevas calles y aperturas en Ciutat Vella (Joan Busquets), en Busquets, Joan, *La Ciutat Vella de Barcelona: un passat amb futur*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, UPC, 2003, p. 75.
- 61 Plano de la circulación de las Rondas, las Ramblas y las calles del Raval del estado previo a la propuesta (Imagen de archivo).
- 62 Plano de la propuesta de circulación, liberando calles con estacionamientos subterráneos y reordenando las circulaciones, Lluís Clotet (Imagen de archivo), en Bohigas, Oriol, et al., *op. cit.*, p. 117.
- 63 Análisis de conectividad lineal (con el programa UCL Depthmap), imagen del autor.
- 64, 65 Posibilidades de recorridos considerando las diferentes condiciones de accesibilidad al lugar, imágenes del autor.
- 66 Simbología de Kevin Lynch utilizada para representar en los planos los elementos de la ciudad, imagen del autor.
- 67 Simbología personalizada por el autor, utilizada para representar en los planos los elementos del barrio de los entrevistados del autor.
- 68 Lámina que representa la percepción de los vecinos jóvenes, imágenes del autor.
- 69 Lámina que representa la percepción de los vecinos adultos mayores, imágenes del autor.
- 70 Lámina que representa la percepción de los visitantes, imágenes del autor.
- 71-73 Lámina de la presencia de los espacios y edificios de los diferentes perfiles, imágenes del autor.
- 74 Análisis de accesibilidad e integración visual realizado a la propuesta del PERI del Raval de 1982 realizado con el programa UCL Depthmap, imágenes del autor.
- 75-78 Análisis de integración visual realizado a las distintas situaciones de la zona estudiada con el programa UCL Depthmap, imágenes del autor.
- 79-82 Análisis de conectividad lineal realizado a las distintas situaciones de la zona estudiada con el programa UCL Depthmap, imágenes del autor.83-86 Análisis de integración visual y superposiciones, imágenes del autor.
- 87 Análisis de integración visual general del proyecto Del Liceu al Seminari, imagen del autor.
- 88 Análisis de integración visual en la Gran Plaza, imagen del autor.
- 89 Análisis de integración visual general de la situación actual, imagen del autor.
- 90 Análisis de integración visual en la Plaza dels Àngels, imagen del autor.
- 91 Guía y grupo de turistas en paseo en el CCCB, imagen del autor.
- 92 Edificios con atractivo turístico (Joan Busquets), en Busquets, Joan, *op. cit.*, p. 43.
- 93 Zona de influencia turística de Ciutat Vella (Joan Busquets), en *Idem*.
- 94 Análisis de integración visual considerando la Rambla como parte de la accesibilidad a la zona, imagen por el autor.
- 95, 96 Recorridos culturales y tabla considerando una muestra de guías turísticas cuya influencia de las ramblas está considerada, imagen y tabla del autor.
- 97 La imagen de la ciudad, cartografía obtenida a partir de fotografías geolocalizadas (atnight, 08/10/2016).
- 98 Diferentes esquemas de recorridos turísticos sobre la traza real actual, imágenes del autor.
- 99 Propuesta de recorrido por el autor, imagen por el autor.
- 100 Fotos de los espacios del recorrido propuesto, imágenes del autor.
- 101 Contraste de intervenciones contemporáneas en la plaza dels Àngels, primer plano el Centre d'estudis i documentació por Lluís Clotet e Ignacio Paricio, en el fondo el MACBA de Ricard Meier, imagen del autor.
- 102, 103 Planta y sección de la intervención en el Convent dels Àngels (Lluís Clotet), en Clotet, Lluís, *op. cit.*, p. 195.
- 104 Área remarcada de las demoliciones realizadas para el MACBA no consideradas dentro del proyecto Del Liceu al Seminari, imagen del autor.
- 105 Plaça dels Àngels, imagen del autor.
- 106-107 Propuesta del museo dentro del proyecto Del Liceu al Seminari (Lluís Clotet), en Bohigas, Oriol, et al., *op. cit.*, p. 120.
- 108 Vista del Guggenheim de Frank Lloyd Wright, New York, imagen del autor.
- 109 Vista hacia la Plaça dels Àngels desde el interior del MACBA, imagen del autor.
- 110 Convento dels Àngels desde la plaza, imagen del autor.

- 111 Vista del MACBA desde la calle de Ferlandina, imagen del autor.
 112 Montaje de los proyectos considerados para la Reforma Interior del Raval, 1982 (Imagen de archivo), en Bohigas, Oriol, et al., *op. cit.*, p. 101.
 113, 114 Casa de la Caritat, clases y comedor, principios del s XX (Imágenes de Archivo).
 115 Lluís Clotet (imagen de archivo), en www.yaencontre.com/noticias/casas/un-universo-privado-en-un-entorno-dificil/
 116 Gran Teatre del Liceu, imagen del autor.
 117 El Seminari conciliar de Barcelona, imagen del autor.

CAPÍTULO 5 El ambiente educa críticamente, el crítico descubre la verdad

Portada, Collage del espacio Cangrande (Collage y fotografías del autor). Imagen a la derecha, bocetos del pedestal y de la escultura de Cangrande de Carlo Scarpa, en http://www.archivocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione= tratados y montados por el autor.

- 1 Carlo Scarpa, Venecia 1906- Japón 1978, (Imagen de Archivo), en <http://maxlevyarchitect.com/articles/scarpa.html>
- 2 Museo de Castelvecchio (1957-64, 1967-70, 1974), Verona, Italia, imagen del autor.
- 3 Carlo Scarpa y el maestro Arturo Biasutto "Boboli", Murano, 1943 (Archivo storico Luce), en <http://www.luz10.com/intereses-creados/>
- 4 Vidrio de velardi; 5 Botella ovoide ligeramente iridiscente, en tmagazine.blogs.nytimes.com
- 6 Jarrón de cristal de Murano (1936); 7 Jarrón de vidrio de la serie "Batutti" (1940-45), en catawiki.es
- 8 *Botella y pescados*, óleo sobre tela, 1908 (Georges Braque), en <https://www.wikiart.org>
- 9 *Las chimeneas en los tejados*, 1911 (Fernand Léger), en <https://www.wikiart.org>
- 10 *Desnudo en interior*, 1922-23 (Carlo Scarpa), en Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The complete works, 1985*, p. 151.
- 11 *Paisaje Veneciano*, 1929 (Carlo Scarpa), en *Ibid.*, p. 153.
- 12 *Hope II*, 1907-8 (Gustav Klimt), en <https://www.wikiart.org>
- 13 Tablero de ajedrez con colores oscuros, 1919 (Piet Mondrian), en <https://www.akg-images.de/archive/Komposition-mit-Gitter-8--Schachbrett-mit-dunklen-Farben-2UMDHUF2JPK.html>
- 14 La poderosa Fondería-diseño de la Ciudad Industrial-, 1917 (Tony Garnier), en <https://www.pencil.com/gallery.php?p=490504414159>
- 15 Pabellón de Finlandia en Nueva York, 1939 (Alvar Aalto), en <https://en.wikiarquitectura.com/building/finnish-pavilion-of-new-york/#pabellon-finlandes-2>
- 16 Estudios para la Villa Mairea, 1937 (Alvar Aalto), en https://atfpa3y4.files.wordpress.com/2013/12/01_84-169.jpg
- 17 Memorial Masieri, 1954 (Frank Lloyd Wright), en https://www.reddit.com/r/architecture/comments/8u33u8/building_the_unbuilt_masieri_memorial_in_venice/
- 18 Casa para el Sr. y Sra. Smith, 1954 (Frank Lloyd Wright), en http://www.mindeguia.com/dibex/Wright_dibujos.htm
- 19 Lámina con diversos estudios de diferentes elementos del espacio Cangrande, probablemente de 1963 (Carlo Scarpa), en http://www.archivocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
- 20 *Scarpa confabulation* (Marco Frascari), en Dayer, Carolina. *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation*. Degree: PhD, Architecture and Design Research, 2016, Virginia Tech, p. 193.
- 21 Boceto de Scarpa sobre la fotografía, 1961-63 (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it/web/opere.php?lingua=i>
- 22 Estudios de Scarpa sobre impresión de Rudella, aprox. 1963 (archivo Carlo Scarpa), en *Ibid.*
- 23 Detalle de plano para la escultura Cangrande, aprox. 1963,
- 24 Bocetos a Lápiz y colores de Carlo Scarpa (archivo Carlo Scarpa), en *Ibid.*
- 25 Gallerie dell'Accademia, Venecia 1945 (Carlo Scarpa), en <http://scandimood.se/architectual-moves/walking-the-stairs-of-scarpa/>
- 26 Palacio Abatellis, Palermo 1953-54 (Carlo Scarpa), en <http://www.abitare.it/en/research/reviews/2017/03/31/carlo-scarpa-book-palazzo-abatellis/>
- 27 Ca' Foscari, Aula Magna, Venecia 1954-56 (Carlo Scarpa), en <http://www.architempore.com/opere-di-carlo-scarpa-itinerario-veneto/>
- 28 Olivetti showroom, Venecia 1957-58 (Carlo Scarpa), en <http://www.negoziolivetti.it/>
- 29 Gipsoteca Canoviana, Possagno 1956-57 (Carlo Scarpa), en <https://veredes.es/blog/en/cajas-luz-inigo-garcia-odiaga/>
- 30 Bombardeos en Castelvecchio 1944 (imagen de archivo), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 31 Vista desde la entrada a la Sala Boggian (© museo di castelvecchio), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 32 Diagrama neuroprefigurativo Castelvecchio, imagen del autor.
- 33 "Centurión romano" a las afueras de la Arena de Verona, 2018, imagen del autor.
- 34 Angelo Rudella y el equipo de construcción, probablemente 1964 (Imagen de archivo), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 35 Magagnato y Carlo Scarpa Licisco bajo el retablo de Bevilacqua, Castelvecchio (archivo Licisco Magagnato), en <https://archiviomagagnato.comune.verona.it/>
- 36-38 Estudios para la nueva fachada (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 39, 40 Antes y después de la intervención de derribos realizados en la fachada del Ala Napoleónica (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>

- 41- Diseño del jardín por Carlo Scarpa (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 42 Trabajos de remoción de tierras, 1964 (archivo C. Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 43 Camino a la entrada, con pavimento de Prun modulados lisos y rugosos, con las fuentes, 1964 (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 44 Vista hacia el acceso/salida del museo, en primer plano está la cabeza ovina encontrada en las excavaciones, imagen del autor.
- 45 Detalle, líneas verticales que muestran parte de la fachada original napoleónica (Foto por el autor), imagen del autor.
- 46-55 Trabajos de derribos en diferentes zonas, entre 1960 y 1964 (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 56 Estado actual, 2018, imagen del autor.
- 57 Vista hacia el espacio Cangrande desde el patio, imagen del autor.
- 58 Superficie de transición en el esp Cangrande, imagen del autor.
- 59 Estudios de Scapra en boceto, fotografía, plano y maqueta para el diseño del pedestal de la estatua Cangrande (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 60 Fotografía del espacio Cangrande (Imagen de archivo), en *Idem*.
- 61 Sección estructural de la cubierta con bocetos de Scarpa (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 62, 63, 64 Estudios de Scarpa para la colocación del puente diagonal (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 65 Estudio de soporte para la campana de la Torre del Gardello en Piazza delle Erbe de 1370 encima de un soporte de hierro de tres patas (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 66 Escaleras para el balcón (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 67 Planta baja del espacio de tránsito, imagen del autor.
- 68 Planta primera con el puente diagonal y la escultura de Cangrande, imagen del autor.
- 69 Sección con vista al espacio Cangrande, montaje del autor.
- 70 Colocación de la estatua Cangrande (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 71 Vista desde la muralla del Sacellum, imagen del autor.
- 72, 73 Perspectiva y detalle con arco, Sacellum y fachada, imágenes del autor.
- 74 Diseño de Scarpa, cara norte del Sacellum (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 75 Vista lateral del Sacellum, imagen del autor.
- 76-77 Estudios de Scarpa para distribución de los mosaicos (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 78 Sacellum, fragmento de la planta general (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 79 Sacellum, fragmento de la planta general (Richard Murphy), en Murphy, Richard, Carlo Scarpa and Castelvecchio revisited, Edingurgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 108.
- 80 Detalle de Tablero de ajedrez con colores oscuros, 1919 (Mondrian), en <https://www.aking-images.de/archive/Komposition-mit-Gitter-8--Schachbrett-mit-dunklen-Farben-2UMDHUF2JPCK.html>
- 81 Mosaicos del Palacio Querini Stampalia de Scarpa (Img. de archivo), en <https://www.amusingplanet.com/2016/01/the-beautiful-floor-mosaics-of-venice.html>
- 82 Mosaicos del Sacellum de Scarpa, imagen del autor.
- 83 Estudios en alzados y perspectivas del Sacellum (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 84 Boceto de Scarpa del interior del Sacellum (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 85 Vista interior del Sacellum, imagen del autor.
- 86 Vista desde la sala uno, imagen del autor.
- 87 Detalle piedra y elucido, imagen del autor.
- 88 Instalación provisional de Scarpa, 1958 (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 89 Colocación de las piedras de Prun, 1961 (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 90 Vista desde la recepción, 1964, (archivo Carlo Scarpa, IRIFOTO), en *Idem*.
- 91 Vista desde la sala dos, San Juan Bautista, s XIV, imagen del autor.
- 92 Detalle de pavimento (Foto por el autor), imagen del autor.
- 93 Galería de las esculturas, detalle de plano de Scarpa remarcado por el autor.
- 94 Vista desde la sala cinco; 95 Arena de Verona, imagen del autor.
- 96 Acera en la cd de Verona, imagen del autor.
- 97 Pavimento en espacio Cangrande, imagen del autor.
- 98 Plano de Vigas y techo, en <http://www.archivocarloscarpa.it>
- 99 Plano de Viga de acero (archivo Carlo Scarpa), en *Idem*.
- 100 Vigas de hormigón y de acero, imagen del autor.

101 Detalle de separación de pavimentos con muros, imagen del autor.

102 Plano de pavimento, distribución de piedra y cemento (a. C. Spa), en <http://www.archiviocarloscarpa.it>

103 Detalle de separación de pavimento con muro, imagen del autor.

104, 105, 107, 108, 110, 111, 114-116, 119, 120 Interior de las salas de las galerías 1, 2, 3, 4, 5, imágenes del autor.

106, 109, 112, 113, 117, 118, 121, 122 Planos y bocetos de ventanas y soportes para las piezas por Carlo Scarpa y colaboradores (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archiviocarloscarpa.it>

123 Puerta y ventanas en la sala 3, imagen del autor.

124 Instalación provisional de Scarpa, 1958 (archivo Carlo Scarpa), en <http://www.archiviocarloscarpa.it>

125 Análisis de accesibilidad interior del conjunto, imagen del autor.

126 Galería de las esculturas y su unidireccionalidad del recorrido, imagen del autor.

127 Vista a la sala dos, Santa Cecilia, San Juan Bautista y Santa Marta, s XIV, imagen del autor.

128 Análisis de accesibilidad en la Galería de las esculturas sin considerar las intervenciones de Carlo Scarpa, imagen del autor.

129 Análisis de accesibilidad en la misma zona considerando la regeometrización de las salas y la disposición de las piezas y esculturas realizadas por Scarpa, imagen del autor.

130 Galería de las esculturas, representación de la dirección de las “miradas” de las esculturas (Imagen por el autor), imagen del autor.

131-144 Los materiales que predominan son una serie de combinaciones de hierro, piedra, madera, vidrio y hormigón principalmente. Imágenes del autor.

145 Diagrama neuroconfigurativo Castelvecchio, imagen del autor.

146 Visitantes observan a Cangrande desde diferentes puntos de vista, 2018, imagen del autor.

147 Vista aérea de Castelvecchio (Montaje por el autor).

148 Plantas arquitectónicas de Castelvecchio, imágenes del autor.

149 Fachada principal del Ala Napoleónica (Richard Murphy-adaptado por el autor-), en <http://www.breakfastmissionpublishing.com/>

150 *La Crucifixión*, siglo XIV, imagen del autor.

151 Carlo Scarpa en el museo de Castelvecchio frente a la escultura de Santa Cecilia, 1966 (imagen de archivo), en <http://www.archcollege.com/archcollege/2019/02/43415.html>

152 Santa Cecilia, imagen del autor.

153 Fachada principal, vista desde el puente [1], imagen del autor.

154 Torres y fuentes, inicio y final del recorrido, imagen del autor.

155 Planta baja principal; 1- puente, 2-acceso y salida del museo, imagen del autor.

156 Análisis de accesibilidad, el patio en rojo como el mejor conectado entre esos accesos, imagen del autor.

157 flujos de personas en el patio entre los dos accesos, imagen del autor.

158 Ventana y Sacellum, imagen del autor.

159 Interior Sacellum, imagen del autor.

160 Visitante, Sarcófago, 1179, imagen del autor.

161 Santa Marta (Foto y montaje por el autor).

162 Vista a la sala 2, imagen del autor.

163-166 Santa Marta con San Bartolomé, siglo XIV, imágenes del autor.

167 y 168 Santa Cecilia, siglo XIV, imágenes del autor.

169 San Juan Bautista, siglo XIV, imagen del autor.

170 Vista a la sala 3, Santa Libera, siglo XIV, imagen del autor.

171 Composición de puerta y ventanas de Scarpa, imagen del autor.

172 Santa Libera, siglo XIV, imagen del autor.

173 Tres Vírgenes y escena de la Crucifixión, siglo XIV sobre muro azul y rojo de Scarpa, imagen del autor.

174 Trayecto de un visitante, foto y montaje del autor.

175 Madona con niño y 176 Crucifixión, siglo XIV, imágenes del autor.

176-179 Grupo escultórico de La *Crucifixión* del Maestro de Santa Anastasia, siglo XIV, imágenes del autor.

180 Ventana en el suelo con vista al foso, Cerrada temporalmente, imagen del autor.

181 Escultura de San Pedro por Bartolomé Gionfano, imagen del autor.

182 Puerta de salida al espacio Cangrande, imagen del autor.

183-188 Análisis con Space syntax, en la Galería de las esculturas, imágenes del autor.

189 Vista a Cangrande desde el patio principal, imagen del autor.

190 Plano con recorridos del espacio de transición, imagen del autor.

191 Secuencia, visitantes haciendo uso del espacio, imagen del autor.

- 192 Diferentes vistas del espacio Cangrande en planta baja, imágenes del autor.
 193, 194 Torre del Mastio, imágenes del autor.
 195, 196 Ala Reggia, imágenes del autor.
 197 Escaleras a pasaje, imagen del autor.
 198 Baja a puente en diagonal, imagen del autor.
 199, 200 Itinerario y secuencia fotográfica del recorrido por la muralla hacia la torre del Reloj y la torre central, Fotos y esquema del autor.
 201 Diferentes vistas del espacio Cangrande en planta primera, imágenes del autor.
 202 Planta primera del espacio Cangrande, imagen del autor.
 203 Cangrande, cubismo teatralizado, resultado de las múltiples vistas durante todo el recorrido (Josue Nathan), imagen del autor.
 204 Sección del espacio Cangrande con diversos puntos de visibilidad hacia la escultura, imagen del autor.
 205 Diagrama neurorefigurativo Castelvechio, imagen por el autor.
 206 Vista desde la Torre central hacia el acceso y salida del museo, imagen del autor.
 207 Detalle, crucifixión y sala, imagen del autor.

CAPÍTULO 6 Convivir con las ruinas y con la ciudad. MNAR. Rafael Moneo

- Portada, Collage del MNAR, Collage y fotografías de la ciudad del autor. Imagen a la derecha, boceto del museo por Rafael Moneo, en *Rafael Moneo. Entrevistado por Luis Fernández Galiano* (arquía/maestros 2), España, fundación caja de arquitectos, 2013. p. 85 tratado y convertido a negativo por el autor.
- 1 José Rafael Moneo Vallés, Tudela, 1937 (Foto de Germán Sáiz), en <https://smoda.elpais.com/placeres/la-otra-faceta-de-moneo/>
 - 2 Museo Nacional de Arte Romano, MNAR (1980-1986), Mérida, España, imagen del autor.
 - 3 Rafael Moneo con un vaso griego (Imagen de archivo), en *Conversaciones en la Fundación Juan March*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gkZ7bqZ2qM8>
 - 4 Tudela, 2019 (Google maps).
 - 5 Miraflores, residencia infantil de verano, 1957 (archivo Alejandro de la Sota), en <http://artchist.blogspot.com/2017/04/residencia-infantil-de-verano.html>
 - 6 Francisco Javier Sáenz de Oiza y Rafael Moneo (Imagen de Archivo), en *Conversaciones en la Fundación Juan March, op. cit.*
 - 7 Torres Blancas, Fco. Javier Sáenz de Oiza, 1964-1969 (El Croquis/Ana Amado), en <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/torres-blancas/>
 - 8 Boceto para la Opera de Sydney inspirado en las velas de los barcos, 1956 (Jørn Utzon), en <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/opera-de-sydney/#sydney-opera-sketch-ju>
 - 9 Solución para las velas de la Opera de Sydney, (Imagen de archivo), en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/896745/jorn-ultzon-av-monografias-205/5b346971f197cc63410000be-jorn-ultzon-av-monografias-205-foto>
 - 10 Construcción de las velas entre 1962 y 1967 (Imagen de archivo), en <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/opera-de-sydney/#sydney-opera-sketch-ju>
 - 11 Reale Accademia di Spagna a Roma (Imagen de archivo), en https://es.wikipedia.org/wiki/Academia_de_Espa%C3%B1a_en_Roma
 - 12 La arquitectura de la ciudad, publicado por primera vez en italiano en 1966 (Aldo Rossi).
 - 13 Edificio de viviendas Urumea, 1968-1973; 14 Vista general a la izq del Kurssal, ambas de Rafael Moneo, (© Michael Moran/OTTO), en <http://rafaelmoneo.com/c/proyectos/seleccion/>
 - 15 Sede de Bankinter, Madrid, Rafael Moneo y Ramón Bescós 1972/1976, en https://www.urbipedia.org/hoja/Edificio_Bankinter
 - 16 Sede de Bankinter, Madrid, Rafael Moneo, axonometrico (Imágenes de archivo), en <http://www.rtve.es/fotogalerias/obras-rafael-moneo/93955/planos-del-edificio-bankinter-madrid/7>
 - 17, 18 Ayuntamiento de Logroño, Rafael Moneo 1973-1981 (© Michael Moran/OTTO), en <http://rafaelmoneo.com/c/proyectos/seleccion/>
 - 19 Sala de Epigrafía del Museo Arqueológico de Mérida en la Iglesia de Santa Clara, 1929 (Imagen de archivo), en Barrero Martín, Nova; Sabio González, Rafael, *Museo Nacional de Arte Romano. 25 años de una nueva sede*, Esp. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 14.
 - 20 Instalación definitiva en Santa Clara, 1929 (Imagen de archivo), en *Ibid.*, p. 15.
 - 21 Almacén del Museo Arqueológico de Mérida en la Alcazaba, 1977 (Imagen de archivo), en *Ibid.*, p. 16.
 - 22 Diagrama neurorefigurativo MNAR, imagen del autor.
 - 23 Arco de Trajano, Mérida, imagen del autor.
 - 24 Rafael Moneo, fotograma del documental Elogio de la Luz, Rafael Moneo “coraje y convicción”, 2003 (TVE).
 - 25 Boceto de la nave principal del proyecto del MNAR (Rafael Moneo), en <http://viajarconelarte.blogspot.com/2016/11/el-museo-nacional-de-arte-romano-de.html>
 - 26 Rafael Moneo en el MNAR, 2018 (Imagen de archivo), en https://elpais.com/elpais/2016/04/08/album/1460121291_256115.html#foto_gal_14
 - 27 Dibujo donde estudia la disposición de la traza del edificio con la traza urbana, teniendo en cuenta el teatro y anfiteatro romano (Rafael moneo), imagen de archivo.

- 28 Vista general del solar y anfiteatro romano, en Frechilla, Javier, "Museo Nacional de Arte Romano, Mérida" en *ARQUITECTURA*, n248, España, 1984. p. 34.
- 29 Ruinas en el solar destinado al museo. Calzada romana, en Barrero Martín, *op. cit.*, p. 19.
- 30-33 Superposición de planta de la cripta y ejes del proyecto con las ruinas excavadas sobre en el boceto de Moneo, montaje y análisis del autor.
- 34, 35 Planta de la Cripta, encuentros entre la traza antigua con la del MNAR, imágenes del autor.
- 36-43 Plantas, alzados, secciones del proyecto básico y ejecutivo del MNAR, 1980, en Frechilla, Javier, *op. cit.*, pp. 25-31.
- 44 Vista general de inicio de la obra en la planta de la Cripta (Imagen de archivo), en Moneo, Rafael. Apuntes sobre 21 obras, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.L., 2010, p. 108.
- 45 Arcos de medio punto, planta de la Cripta (Imagen de archivo), en <http://viajarconelarte.blogspot.com/2016/11/el-museo-nacional-de-arte-romano-de.html>
- 46 Proceso constructivo, en Frechilla, Javier, *op. cit.*, p. 35.
- 47 Proceso constructivo, en <https://www.hoy.es/multimedia/fotos/merida/84564-construyo-museo-arte-romano-merida-hace-anos-6.html>
- 48 Proceso constructivo, en Frechilla, Javier, *op. cit.*, p. 35.
- 49 Proceso constructivo, en <https://www.hoy.es/multimedia/fotos/merida/84564-construyo-museo-arte-romano-merida-hace-anos-6.html>
- 50 Proceso constructivo, en Frechilla, Javier, *op. cit.*, p. 35.
- 51 Proceso de construcción, 1980-86 (Imágenes de archivo), en <https://www.hoy.es/multimedia/fotos/merida/84564-construyo-museo-arte-romano-merida-hace-anos-6.html>
- 52, 53 Axonometrías MNAR, 1980 (archivo Rafael Moneo), en Frechilla, Javier, *op. cit.*, pp. 33 y 39.
- 54-56 Rafael Moneo, fotograma del documental Elogio de la Luz, Rafael Moneo "coraje y convicción", 2003 (TVE).
- 57 Nave principal del MNAR, 2018, imagen del autor.
- 58 Planta baja; 59 Sección transversal, 1980, imágenes de archivo.
- 60 Galería de Middleton Park, 1938 (Sir Edwin Lutyens), en <http://www.countrylifeimages.co.uk>
- 61 Contrafuertes MNAR, calle José Ramón Mérida, imagen del autor.
- 62 Acueducto de los Milagros (Guía turística).
- 63 Pinacoteca de Arte Antiguo de Munich, 1826 (Imagen de archivo), en <https://twitter.com/pinakotheke/status/771301869654269952>
- 64 Galería central museo del Prado (Imagen de archivo), en <https://www.publico.es/culturas/dia-internacional-museos-museos-espana-abriran-noche-son-principales-exposiciones.html>
- 65 Galería del museo del Louvre (Imagen de archivo).
- 66-70 Iluminación cenital y lateral, imágenes del autor.
- 71-76 Iluminación en la planta de la Cripta, imágenes del autor.
- 77, 78 Fábrica de ladrillo, MNAR (Fotos por el autor).
- 79 Fachada sur, imagen del autor.
- 80 Fachada norte, imagen del autor.
- 81 Muro de exposición, imagen del autor.
- 82 Perspectiva del acceso al museo, imagen del autor.
- 83 Vista de galería interior, *escultura de Ceres*, imagen del autor.
- 84-97 Para el concepto del edificio se ha utilizado una variedad y cantidad reducida de elementos a escala manual, imágenes por el autor.
- 98 Diagrama neuroconfigurativo MNAR, imagen por el autor.
- 99 Boceto de la sección transversal (Rafael Moneo).
- 100 Sección transversal del MNAR (Rafael Moneo), en <http://www.archidiap.com/opera/museo-nazionale-darte-romana/>
- 101 Maqueta del museo con Moneo al fondo (Efe/Alex Cruz), en https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-08/rafael-moneo-gana-el-premio-nacional-de-arquitectura-2015_1180959/
- 102-104 Inicio, construcción y finalización del MNAR (Imágenes de archivo), en Frechilla, Javier, *op. cit.*, p. 34.
- 105 Representación teatral de hechiceras del periodo romano en la planta de la Cripta, 2018, imagen del autor.
- 106-109 Plantas de exposiciones, imágenes del autor.
- 110 Vista aérea del museo (Google maps).
- 111 Contrafuertes y patio hundido, imagen del autor.
- 112 Fachada de acceso., imagen del autor.
- 113-116 Posibilidad de itinerarios, imágenes del autor.
- 117 Área de información, vista al interior, imagen del autor.
- 118, 119 rampa para bajar a planta baja, imágenes del autor.
- 120 Pasillo de entrada a la gran nave, imagen del autor.

- 121, 122 Nave principal y lucernarios, imágenes del autor.
 123 Vista general desde el fondo de la nave, imagen del autor.
 124 Vista aérea del Templo de Diana en Mérida (José María Sánchez García- Roland Halbe), en <http://www.jmsg.es/ROMAN-TEMPLE-OF-DIANA>
 125 Detalle de columna desde la planta segunda, imagen del autor.
 126 Perspectiva del Templo de Diana, imagen del autor.
 127-129 Sistema de arcos en el museo, imágenes del autor.
 130 Puente romano de Mérida, imagen del autor.
 131 Vista dentro de un túnel de acceso al anfiteatro, imagen del autor.
 132 Detalle de arcos dentro de la planta de la Cripta, imagen del autor.
 133, 134 Análisis de accesibilidad planta de la cripta, con ruinas y con la traza del museo, imágenes del autor.
 135 Visitantes en la planta de la cripta, imagen del autor.
 136, 137 Análisis de conectividad lineal planta de la cripta, con ruinas y con la traza del museo, imágenes del autor.
 138 Diagrama neurofigurativo MNAR, imagen del autor.
 139 Ciclo hermenéutico, MNAR (Prefiguración, bocetos de Rafael Moneo; Configuración, imágenes de archivo; Refiguración, fotos y montaje por el autor).
 140 Vista parcial de la segunda planta, hacia la galería VII, imagen del autor.
 141 Cohabitar el lugar, representación de la interacción espacio tiempo a través del edificio con los otros habitantes del lugar, foto y montaje del autor.
 142 Monumentos romanos en Mérida. Su representación virtualizada por los visitantes en el museo. La percepción sensorial real en el MNAR (Imágenes por el autor).
 143 Representación de obra de teatro en la Cripta, imagen del autor.
 144 Vista parcial de la columna y la nave principal del MNAR, imagen del autor.

CAPÍTULO 7 Ver de una forma nueva lo preexistente, Museo Kolumba. Peter Zumthor

- Portada, Collage del Museo Kolumba, Collage y fotografías del autor. Imagen a la derecha, bocetos del museo por Peter Zumthor, en <https://www.flickr.com/photos/hhc991300822/6922235392/in/photostream/> tratado y convertido a negativo por el autor.
 1 Peter Zumthor, Basel 1958 (©Dominik-Gigler), en <https://arcspace.com/architect/atelier-peter-zumthor/>
 2 Museo Kolumba (2003-2007), Colonia, Alemania, imagen del autor.
 3 Retrato de Peter Zumthor en su casa (© 2009 Andri Pol), en http://www.andriopol.com/portrait/Culture/peter_zumthor.jpg.php
 4, 5 Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden, 1986-86 (Peter Zumthor), en Durisch, Thomas. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 1, pp. 16, 22.
 6 Ofrenda musical, fuga a seis partes, partitura autógrafa (J.S. Bach), en https://es.wikipedia.org/wiki/Ofrenda_musical,_BWV_1079
 7 Peter Zumthor, Atelier, Haldenstein (Imagen de archivo), en <https://pikove.com/media/227431849901689538>
 8 Fontana Mix, 1958 (John Cage), en <https://medium.com/@nghinghiem04/fontana-mix-1958-john-cage-3145720-b66c2ab3ceca>
 9 Una propuesta anterior para el proyecto del LACMA, 2014 (Peter Zumthor), en <https://www.nytimes.com/2019/04/09/arts/design/lacma-design-peter-zumthor.html>
 10 Botella para aceite y vinagre, azucarero, saleros, pimenteros (Peter Zumthor), en https://www.alessi.com/es_es/recipiente-para-aceite-o-vinagre-pz04-pz04.html
 11 Molinillos de pimienta (Peter Zumthor), en <https://www.archetypen.ch/alessi-pfeffermuehle-zumthor-pz01.html>
 12, Protección para las excavaciones romanas por Peter Zumthor, 1986 (foto por Felipe Camus), en <https://www.architecturerevived.com/protective-shelters-for-roman-ruins-chur-switzerland/>
 13 Protección para las excavaciones romanas por Peter Zumthor, 1986 (imagen de archivo), en <https://www.arch2o.com/peter-zumthor-local-international/>
 14 Detalle constructivo de la Protección (Imagen de archivo), en Durisch, Thomas, *op. cit.*, p. 40.
 15 Capilla en Sogn Benedetg por Peter Zumthor, Suiza de 1988 (foto Hélène Binet), en <http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>
 16 Planta arquitectónica Capilla en Sogn Benedetg (Imagen de archivo), en Durisch, Thomas, *op. cit.*, p. 59.
 17 Kunsthaus Bregenz, Austria, 1997 (Peter Zumthor), en <http://www.infovisual.co/kunsthaus.html>
 18 Kunsthaus Bregenz, Austria, 1997 (Peter Zumthor), en <https://hiveminer.com/Tags/bregenz%2Cdoor/Recent>
 19 Kunsthaus Bregenz, plaza, imagen del autor.
 20, 21 Casa Gugalun, Versam, Canton de los Grisones, Suiza, 1994 (Peter Zumthor), en Durisch, Thomas. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 2, pp. 11-13.
 22 Boceto Termas de Vals, en <https://cellcode.us/quotes/therme-peter-zumthor-sketches-vals.html>
 23 Planta Termas de Vals, en Durisch, Thomas, Vol 2 *op. cit.*, p. 46.
 24 Termas de Vals, interior, en <http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

- 25 Termas de Vals, interior (Fernando Guerra), en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/887347/arquitectura-al-desnudo-15-imagenes-del-cuerpo-humano-en-espacios-de-sanacion>
- 26 Termas de Vals, interior 2, en <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/termas-de-vals/#termas-de-vals-8>
- 27 Termas de Vals, topografía, en <https://elhype.com/la-musica-de-la-arquitectura-el-silencio/>
- 28 Termas de Vals, (Foto de Felipe Camus), en <https://www.archdaily.co/co/tag/peter-zumthor/page/3>
- 29 Termas de Vals, en <https://www.archdaily.co/co/765256/termas-de-vals-peter-zumthor>
- 30 Imagen en la cubierta del libro *Atmósferas*. Foto de Hans Baumgartner, residencia de estudiantes en Clausiusstrasse, Zúrich, Suiza, 1936. © Colección Hans Baumgartner, en http://complexarch.com/?page_id=39
- 31 Primera imagen del libro *Pensar la Arquitectura*. Foto de Laura J. Padgett tomadas en la casa de Peter Zumthor en julio de 2005, en Zumthor, Peter, *Pensar la Arquitectura*, ed. GG. 2009, p. 9.
- 32-37 bocetos, Modelos, planta y secciones de Peter Zumthor para la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07, en Durisch, Thomas. Peter Zumthor 1985-2013. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, Vol 3, pp. 109-120.
- 38 Fase constructiva de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor), en <https://eltemplodelmal.wordpress.com/2015/06/12/la-capilla-de-campo-bruder-klaus-en-mechernich/>
- 39, 40 Fase constructiva de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor), en Durisch, Thomas, op. cit., Vol 3, pp. 109-120.
- 41 Interior de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07. 9 (©Hélène Binet), en <http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>
- 42 Interior de la Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07. 9 (©Aldo Amoretti), en https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/regreso-capilla-peter-zumthor_488/1
- 43 Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (©Aldo Amoretti), en *Idem*.
- 44, 45 Capilla del Hermano Klaus, Wachendorf, Alemania, 2001-07 (Peter Zumthor), en <http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>
- 46 Colonia, red urbana, 1500, imagen del autor.
- 47 Bombardeo de Colonia 30 de mayo de 1942, en https://www.taringa.net/+imagenes/alemania-despues-de-la-guerra_i3dkx
- 48 Acercamiento a los restos de la Capilla de Santa Kolumba, en <https://www.arkiplus.com/museo-kolumba/>
- 49 Restos arqueológicos encontrados en el solar de Santa Kolumba (Imagen de archivo).
- 50 Capilla de la Virgen de las Ruinas, 1949 (Gottfried Böhm), en Navarro, Virginia. "El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente", Revista: Proyecto Progreso Arquitectura, N1 El espacio y la enseñanza de la arquitectura. Universidad de Sevilla. 2010, p. 136.
- 51 Planta de restos arqueológicos incluida la pasarela actual, en guía de visita, Kraus, Stefan et al. KOLUMBA Römisch-Germanisches Museum, Pas de deux, Köln, Guía de visita, 15 September 2017-20 August 2018, room 3.
- 52 Proyecto previo al definitivo para el museo Kolumba (Peter Zumthor), en *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden, Lars Müller, cop. 1998, pp. 289-291.
- 53 Diagrama neuroprefigurativo Kolumba, imagen del autor.
- 54 Peter Zumthor participando en la construcción la Capilla del Hermano Klaus, en www.graymatters.gatech.edu
- 55 Plantas y secciones del Museo Kolumba, 2007 (Peter Zumthor), en Thomas, Vol 2 op. cit., pp. 168-171.
- 56 Colocación de la primera piedra por el Cardenal Joachim Meisner, 1 de octubre de 2003 (Imagen de archivo), en https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=62&preview=
- 57-65 Fases de construcción de 1997 a 2007 (Imágenes de archivo), en https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=216&preview=
- 66 Integración de muros, imagen del autor.
- 67 Museo Kolumba, Imagen aérea (Google maps).
- 68 Preparación de la zona arqueológica para la nueva intervención (imagen de archivo), en https://www.schwab-lemke.de/referenzen/ref_liste/neubau/kolumba.html
- 69 Nuevo muro del edificio sobre el perímetro de la antigua iglesia, imagen del autor.
- 70 Vista por dentro de la manzana hacia el muro norte, imagen del autor.
- 71 Sistema estructural y mampostería (Imágenes de archivo), en https://www.schwab-lemke.de/referenzen/ref_liste/neubau/kolumba.html
- 72 Acceso por la calle Kolumbastraße (Imagen de archivo).
- 73 Pasillo de acceso (Foto de José Fernando V.), en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-50705/peter-zumthor-recuperacion-del-museo-kolumba/11-custom-%25c2%25a9-jose-fernando-vazquez>
- 74 Recepción, imagen del autor.
- 75 Cuarto para guardar objetos, imagen del autor.
- 76 Vestíbulo, imagen del autor.
- 77 Patio de descanso-antiguo cementerio-, imagen del autor.

78 Vista parcial de la Sala de las Ruinas, imagen del autor.
 79 Capilla de la Virgen de las Ruinas, imagen del autor.
 80 Celosía en el interior de la Sala de la Sala, imagen del autor.
 81 Esquema de iluminación artificial y natural (tono más claro), imagen del autor.
 82 Patrones de columnas antiguas y nuevas, imagen del autor.
 83 Detalle de ruinas, imagen del autor.
 84 Salida a la antigua Sacristía, imagen del autor.
 85 *The Drowned and the Saved*, anterior emplazamiento en Sinagoga en Stommel, Alemania, 1992 (Imagen de archivo).
 86 *The Drowned and the Saved* en Kolumba, imagen del autor.
 87 Detalle, integración en la antigua Sacristía, imagen del autor.
 88, 89 Análisis de conectividad lineal, imágenes del autor.
 90 Vista a la salida de la Sacristía, imagen del autor.
 91-93 Representación del proceso de análisis, imágenes del autor.
 94 Virgen de las Ruinas, imagen del autor.
 95 Vista general de la Capilla de la Virgen de las Ruinas, imagen del autor.
 96, 97 Capilla del Sacramento, imágenes del autor.
 98-102 Primera planta de exposiciones, imágenes del autor.

103 Esquema de iluminación artificial y natural, imagen del autor.
 104, 105 Visas de salas con ventanales, imágenes del autor.
 106 Ventanal con vista a la Catedral, imagen del autor.
 107 Esquema de iluminación artificial y natural, imagen del autor.
 108-116 Segunda planta de exposiciones, imágenes del autor.
 117-130 Los metales, maderas y cristales, la escala manual, imágenes del autor.
 131 Diagrama neuroconfigurativo Kolumba, imagen del autor.
 132 Sala de lectura, imagen de José Eduardo Calvet.
 133-135 Plantas de exposiciones, imágenes del autor.
 136, 137 Vestíbulo de la capilla de la Virgen de las Ruinas, imágenes del autor.
 138, 139 Vistas desde el vestíbulo a la Sala de las Ruinas, imágenes del autor.
 140, 141 Recepción, imágenes del autor.
 142-143 Vistas hacia el vestíbulo, imágenes del autor.
 144 *Medusa Wallraf*, imagen del autor.
 145-150 Vistas del Patio de descanso, imágenes del autor.
 151-154 Vistas de la Sala de las Ruinas, imágenes del autor.
 155-156 Vistas de la Sala de las Ruinas, imágenes del autor.
 157 Representación visual del espacio (Isovistas) con el programa UCL Depthmap, imágenes del autor.
 158-161 Vistas de la Sala de las Ruinas, imágenes del autor.
 162, 163 Análisis de accesibilidad, imágenes del autor.
 164 Vista 1 de la pasarela (Foto José Eduardo Calvet).
 165-167 Representación del proceso de análisis, imágenes del autor.
 168 Vista 2 de la pasarela, imagen del autor.
 169-171 Vistas de la Sala de las Ruinas, imágenes del autor.
 170, 172 Salida y la antigua Sacristía, imágenes del autor.
 173 *Cristo en angustia*, detalle, Alto Rin, c. 1480, Sala 8, imagen del autor.
 174 *Chronhomme* 1 1987 izq. sala 6, Pinturas, copas y botellas de cristal, der. sala 7 (8 y 9 en plano), imagen del autor.
 175 Sombra de Cristo en angustia, detalle, Alto Rin, c. 1480, sala 8 (Foto por José Eduardo Calvet).
 176 Vista general de sala 8, imagen del autor.
 177 Vista general de sala 9 (10 en plano), imagen del autor.
 178 *Red painting*, Joseph Marioni, 2000 y Tres urnas de entierro, Colonia, siglo I, sala 8, imagen del autor.
 179 Boceto de la segunda planta de exposiciones de Peter Zumthor (Imagen de archivo), en Durisch, Thomas, Vol 2 *op. cit.*, p. 164.
 180 Imagen satelital de una parte de la población de Haldenstein, Cantón de los Grisones, Suiza (Google maps).
 181 Vista desde la primera sala de la planta segunda, imagen del autor.
 182 Vista de la sala central de exposiciones, imagen del autor.
 183 *Tragedia Civile* 1975, imagen del autor.

- 184 *Cabeza de Venus*, siglo II, y Retratos de emperadores romanos, Siglos I-III, imagen del autor.
185 Esculturas de la exposición *Pas de deux*, imagen del autor.
186 *Tambores de marco de los Himalayas* utilizados por los curanderos espirituales del Himalaya, imagen del autor.
187 Vista en la sala 11, imagen del autor.
188, 189 Ventanales oeste y este, imágenes del autor.
190 *Crucifix Rhineland*, 2da. mitad del siglo XII, imagen del autor.
191 Vista al este, jardín y muro del patio de descanso, imagen del autor.
192 Vista noroeste hacia el patio de descanso, imagen del autor.
193 Sala de lectura, (Peter Zumthor).
194 Ventanal hacia la catedral, imagen del autor.
195 Vista hacia la sala 12 (11 en plano), imagen del autor.
196 Vista desde la sala 20 (14 en plano), imagen del autor.
197 Vista de la sala central de exposiciones, imagen del autor.
198 Ventanal oeste, imagen del autor.
199 Holland House library después de un ataque aéreo, Londres, 1940 (Imagen de archivo), en <http://www.roots-routes.org/6316/>
200 Museo Kolumba, fotos y montaje del autor.
201 Diagrama neurorefigurativo, imagen del autor.
202 Sombra del *Cristo en angustia*, imagen del autor.
203 Lámpara en la segunda planta de exposiciones, imagen del autor.

CONCLUSIONES Saudade Arquitectónica. Referencias e ilustraciones

Portada, Foto del interior de la Sala de las Ruinas, imagen del autor.

- 1 Fotograma de la serie de televisión *Frige*, sobre un universo alternativo donde se puede apreciar la ciudad de Nueva York, ejemplificando la idea de las memorias que fueron, las que han sido y las que pudieron ser, 2008-13 (Warner Bros, Television).
- 2 Visitantes en la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba, fotografía de José Eduardo Calvet.
- 3 Carlo Scarpa, Peter Zumthor y Rafael Moneo (Montaje por el autor), imagen del autor.
- 4 Visitante en la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba, fotografía de José Eduardo Calvet.
- 5 Edículos, siglo XV, museo de Castelvecchio, imagen del autor.
- 6 Vista parcial a la segunda planta de exposiciones del Museo Kolumba, fotografía de José Eduardo Calvet.

