

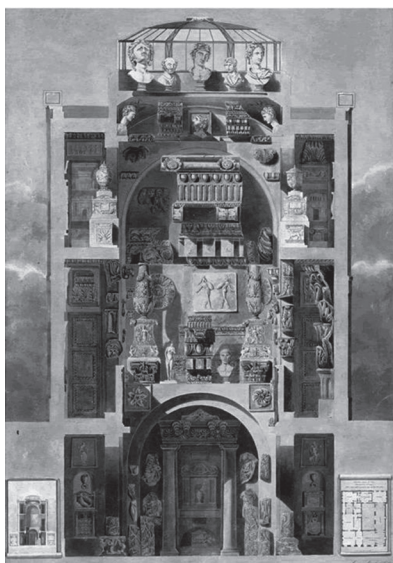
# 01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia

## The alphabet of memory. Bridges, times and types: John Hejduk, Andrea Palladio and Louis Kahn in Venice

\_Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano



[1]



[2]



[3]

Resumen pág 12 | Bibliografía pág 18

Universidad de Sevilla.

Javier Navarro-de-Pablos es arquitecto y Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla. Contratado Predoctoral FPU. Ha realizado estancias internacionales en IUAV de Venecia, SWUST of Mianyang (China) y Universidad de Oriente de Santiago (Cuba). Premio en la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, sección PFC. Investigador del Ministerio de Fomento (2016) y del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción de la Universidad de Sevilla (2017). Adjunto a la Subdirección de Cultura de la ETSA de Sevilla. Como docente imparte clases en el Dpto. de Urbanística y Ordenación del Territorio, donde desarrolla su tesis doctoral centrada en el espacio público como lugar de ocupación ritual. Profesor invitado en el Máster PARES de la Università Sapienza di Roma y en el Máster de Comunicación Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Madrid. [fnavarro@us.es](mailto:jnavarro@us.es)

Universidad de Sevilla.

María Tesada Pérez-Cano es profesora titular de la Universidad de Sevilla. Su labor docente e investigadora la vincula al urbanismo y la protección del patrimonio. Directora del Grupo de Investigación Hum700 "Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía", es IP del proyecto de Excelencia "Caracterización Urbano Patrimonial y Modelo Turístico Cultural en Ciudades Medias. Potencialidades y Retos para su Internacionalización: Bética Interior". Evaluadora de distintas agencias Nacionales. Dirige la colección Arquitectura de la Editorial Universidad de Sevilla. Tiene reconocidos tres sexenios de investigación. Ha dirigido hasta la fecha 28 tesis doctorales, así como gran cantidad de TFM y contratos predoctorales. En la actualidad es coordinadora académica de la sede de Mairena del Aljarafe del Aula de la Experiencia de la Universidad de Sevilla. [tpcano@us.es](mailto:tpcano@us.es)

**Palabras clave**

Puente, memoria, tipo, mascarada, John Hejduk, Andrea Palladio, Carpaccio, Louis Kahn, Aldo Rossi

Bridge, memory, type, masquerade, John Hejduk, Andrea Palladio, Carpaccio, Louis Kahn, Aldo Rossi

**Método de financiación**

Beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España y Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla.

<sup>1</sup> Del original *Mnemosyne Bilderatlas* o "Atlas de las imágenes de la Memoria", siendo Mnemosyne la personificación de la memoria, hija de Gaia y Urano y madre de las nueve musas. WARBURG, Abraham. *Atlas Mnemosyne* [ed. Fernando Chueca], Madrid: Akal, 2010

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 26/11/2010-28/03/2011.

<sup>3</sup> RAMOS, Eva Á. "El caos de la denominación posmoderno: algunas consideraciones en torno al término", *Artífara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n° 16, 2016, pp. 73-88.

<sup>4</sup> El concepto hace referencia a una acción teatral que nace en Inglaterra durante el siglo XVI consistente en un baile de máscaras que acompaña la entrega de regalos al rey en la Royal Court. VALDÉS, Bernardo. "Hejduk y la máscara arquitectónica: Espacio del ser, objeto para parecer". *La Corte del Juez itinerante: espacio para una coreografía política*. Tesis Magister. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 101-115.

<sup>5</sup> A pesar de esta digresión congénita, ambas representaciones buscan el mismo objetivo: la transmisión de un mensaje a través de un abecedario iconográfico. Considerando las vocales y consonantes de nuestra escritura como símbolos que, una vez ordenados, cuentan historias, los procesos pictórico y arquitectónico del Bosco y Hejduk emulan un ritual puramente narrativo.

<sup>6</sup> La liminalidad hace referencia a aquellas fases de transición, donde el estado, tiempo o espacio es ambiguo; las relaciones entre la arquitectura y los planteamientos antropológicos de Van Gennep y Victor Turner siguen constituyendo un importante vacío en el pensamiento arquitectónico.

<sup>7</sup> WITASIĄK, Katarzyna. "The archetype of the labyrinth in the architecture of holocaust memorials". *Czasopismo Techniczne, Architektura Zeszyt 2-A*, n° 8, 2016, pp. 253-260.

<sup>8</sup> BASCONES DE LA CRUZ, Gabriel. "John Hejduk: Víctimas" [Reseña]. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018, pp. 152-153.

<sup>9</sup> En cambio, tal y como puede verse en la Figura 5, la construcción n° 28, hogar de la bibliotecaria juega con la infinita combinación de sus tres torres –nombradas como de "la ficción, la semi-ficción y la no-ficción"– incidiendo en las relaciones congénitas entre lenguaje, caos y arquitectura. En una de las edificaciones más cercanas a las torres-biblioteca encontramos la máscara del poeta, la n° 4, una construcción de una sola planta que muestra el abecedario en su cubierta, presentándose como un laboratorio en el que probar todas las combinaciones posibles de los signos gráficos. Hejduk parece presentar así al escritor de poemas como el creador del lenguaje y, por ende, el creador del mundo.

[1] La confección de cada agrupación venía determinada por la selección y manipulación de fotografías provenientes de una vasta colección familiar y su posterior colocación sobre una mesa negra en forma de collage. Su sencillez permitía hacer de la obra una experiencia abierta e infinita. En WARBURG, Abraham: *Atlas Mnemosyne*, lámina n° 45, 1927. The Warburg Institute, Londres.

[2] SOANE, John: *Section*, 1812-1834. Casa-Museo de Sir John Soane. Academy of Architecture, Soane Museum and Library, Londres.

[3] BOSCO, el: *El Jardín de las Delicias*, panel central, h. 1500-1505. [Pintura al óleo sobre tabla, 220x389 cm] Madrid, Museo del Prado.

## Introducción

La búsqueda de una matriz universal capaz de ordenar el conocimiento del mundo lleva al historiador del arte alemán Aby Warburg a confeccionar, a partir de 1924, su célebre *Atlas Mnemosyne* <sup>1</sup>. Despojándose de la linealidad del tiempo, la obra pretende clasificar cada una de las regiones del mapa de la cultura –centrándose en el Renacimiento florentino– a través de un orden propio de piezas artísticas agrupadas en láminas y tablonés [1]. El hamburgués aplica una original metodología que Walter Benjamin, años más tarde, explicaría en una escueta cita: "todas las cosas se encuentran vinculadas al mundo por relaciones secretas" <sup>2</sup>. Siete décadas antes de que Abraham Mortiz Warburg ideara su enciclopedia, esa misma obsesión empuja a Sir John Soane a construir una casa-museo de la memoria en Londres [2]. El n° 13 de Lincoln's Inn Fields se transforma en un gran Atlas "prewarburgiano" repleto de maquetas, pinturas, esculturas, sarcófagos, vajillas, muebles y dispares objetos curiosos. Esta anárquica guarida acabaría siendo referencia inspiradora para varias vanguardias, fascinadas por la acumulación y el desorden<sup>3</sup>.

Adelantándose cuatro siglos a la excéntrica sistematización de Soane, el holandés Jheronimus Bosch –el Bosco– pinta *El Jardín de las Delicias* [3], un memorable tríptico en el que condensa el universo en tres paisajes repletos de artefactos antropomorfos y teriomorfos. La colección de alegorías, imágenes y símbolos reunidos resumen la "historia del mundo" a través de una serie de conceptos culturales heredados: el miedo, la fe, el pecado, la liberación o el castigo. En ese fárrago de bestias aparecen hombres-árbol, frutas habitables, instrumentos musicales letales o pájaros-barco dibujando una secuencia de símbolos y metáforas marcadas por un caos deliberado. La posición de estas arquitecturas imprevistas permite el surgimiento de relatos colaterales, uno por cada pequeña escena, convirtiéndose en una obra en expansión continúa regida, al igual que las recopilaciones de Soane o Warburg, por un albedrío consciente.

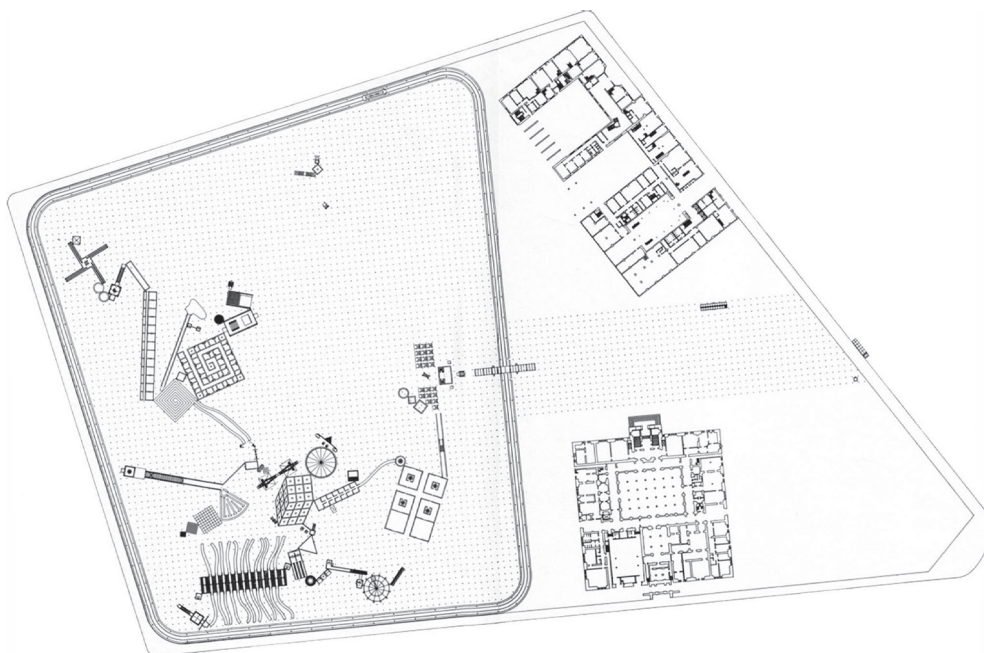
Esta escena pictórica tendrá su eco arquitectónico en 1983, cuando el neoyorquino John Hejduk presenta sus *Mascaradas* <sup>4</sup>, un conjunto de artefactos alegóricos capaces de sintetizar la raíz funcional de toda arquitectura. Emulando el proceso de producción del Bosco, Hejduk ordena su alfabeto de imágenes a modo de reparto teatral. El inquietante bestiario de estructuras de *El Jardín de las Delicias* da paso a construcciones detalladas que adaptan la forma arquitectónica a la función de su morador. Si las del Bosco nacían de la "memoria" del pecado, las máscaras de Hejduk parten de una mirada poética <sup>5</sup> que acaba hilando el Holocausto con Andrea Palladio y Louis Kahn mediante una invariante arquitectónica. Los tres proyectos, cuyas relaciones desvelan las raíces icónicas de la arquitectura veneciana, se explican a través de la figura del "puente", presentado como espacio liminal <sup>6</sup> entre tiempos y espacios.

A pesar de que podría explicarse la elección del puente como respuesta automática a las condiciones de la laguna véneta, los trabajos de Palladio, Hejduk y Kahn pertenecen al capítulo de ejercicios de decantación tipológica que, siguiendo las huellas de Warburg, Soane o el Bosco, resumen las primitivas relaciones semánticas entre arquitectura, lenguaje y tiempo.

## La máscara del tiempo

La primera de las máscaras de Hejduk, proyecto que capitaliza la obra del arquitecto americano, nace cuando la ciudad de Berlín convoca un concurso para la construcción de un parque público en una manzana que había sido ocupada por los cuarteles y cámaras de tortura de las SS y la Gestapo [4]. Entre las escasas propuestas presentadas, John Hejduk expone un plano impreciso y esquemático, con símbolos encerrados en un espacio vedado por las vías del tren en lo que parece emular un campo de concentración <sup>7</sup>. En la *Mascarada de Berlín* se proyectaron sesenta y siete estructuras, siendo los propios ciudadanos los encargados de decidir qué artefactos debían construirse y cuáles serían descartados <sup>8</sup>. A cada una de las estructuras se le asignaría un nombre y un número de acuerdo con su función específica dentro del conjunto: en la torre-hospital (n° 19) habitaría el médico mientras que en la máscara de la justicia (n° 56), un simétrico y estrecho patíbulo, se pondría en relación a juez y acusado.

Las relaciones entre sujeto y función simulan ese escenario teatral en el que los actores siguen un guión abierto y en el que los vínculos espaciales entre cada uno son capaces de construir relatos dispares: por ejemplo, la concatenación del médico (n° 19), la enfermera (n° 20), los muertos (n° 63), el exiliado (n° 65) y la ruta del tren (n° 66) parece escribir un relato de huidas, destierros y masacres asociado a la parcela preexistente <sup>9</sup>. Diez años después del proyecto berlinés, el poeta David Shapiro, uno de los personajes clave de la lírica norteamericana contemporánea, entrevista a John Hejduk con motivo del rodaje de un documental sobre el arquitecto; en el repaso a las experiencias vitales en torno a la docencia, el dibujo y la arquitectura, Hejduk responde a la pregunta de cómo incorpora la poesía en su trabajo con una respuesta que sintetiza los impulsos que llevan a Warburg o al Bosco a inventar su propio alfabeto <sup>10</sup>:



[4]

“No establezco separación alguna [entre arquitectura y poesía]. Un poema es un poema, un edificio es un edificio, la arquitectura es la arquitectura, la música es... todo es estructura. Uso la poesía como lenguaje. (...) No puedo hacer un edificio sin construir un nuevo repertorio de personajes, de historias, de lenguajes... No se trata de construir *per se*, sino de construir mundos.”

El acto creativo se convierte para Hejduk en un proceso de reinención, orden y clasificación marcado por una obsesiva vuelta al punto de partida <sup>11</sup>. Aunque deja entrever que la arquitectura conocida no le sirve como abecedario, viéndose forzado a crear nuevos mundos reordenando las partículas, iconos y símbolos de su memoria, sus máscaras no son más que una síntesis de elementos arquitectónicos primarios, acumulados involuntariamente en su memoria cultural.

Una de las máscaras, la número 7, representa un puente de madera levadizo, compuesto de un cuerpo central y dos rampas de acceso: el *Drawbridgeman* –el hombre del puente levadizo [5]– es una máscara esencial para la concepción del proyecto por ser el único punto de acceso al parque y tener una posición fija <sup>12</sup>. La entrada al recinto se hace a través de un amplio camino de árboles que conducen a la puerta principal, donde se toma el tren hasta llegar al puente, al *Drawbridgeman*. Es en este punto donde se produce el contacto con el interior del espacio, con la memoria del horror.

Este “hombre” actúa como mensajero, flotando entre el cielo y la tierra; Hejduk lo representa como un ángel –al que Rainer-María Rilke había hecho referencia años antes– <sup>13</sup> que se mueve en el ámbito entre las dos orillas: el presente y el futuro. Según la definición del poeta checo, los ángeles son entidades incapaces de decidirse entre lo visible y lo invisible, en una eterna fechoría escurridiza. John Hejduk –quien dice que dibuja ángeles porque ha leído a Rilke– cuenta que



[6]

[4] HEJDUK, John: *Berlin Masque*, 1979-1983. Planimetría propositiva para el Parque de la Memoria: en el límite del parque, encerrado por las vías del tren, el Puente de Rialto de Carpaccio une dos tiempos y dos espacios, futuro y pasado, máscaras y preexistencias. Architectural Association collections, Londres.

[5] HEJDUK, John: *Berlin Masque*, 1979-1983. Catálogo de máscaras. En gris claro se señala la n° 7, la guardia del hombre del puente levadizo. Architectural Association collections, Londres.

[6] CARPACCIO, Vittore: *El milagro de la reliquia de la Cruz en el Puente de Rialto*, 1494. Galleria della Academia, Venecia. En segundo plano, el antiguo puente levadizo de madera.



[5]

este ángel, negándose a habitar en alguno de los dos tiempos, vaga en el limbo temporal del parque hasta que observa el cuadro *El milagro de la reliquia de la Cruz en el Puente de Rialto* [6], dibujado por Vittore Carpaccio en 1496<sup>14</sup>. En ese momento, el "hombre del puente levadizo" decide medirlo y construirlo con la ayuda de otra de las máscaras del parque, "el carpintero", desvelándose como un ángel-arquitecto que no solo vive, como la mayoría de las máscaras, en su estructura correspondiente, sino que él, como el agua y Venecia, es el creador y el creado. La *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* encarga esta pintura a Carpaccio en honor a una reliquia de la Vera Cruz, propiedad de la Escuela, que había sido entregada por el Patriarca de Constantinopla y que, según la leyenda, había conseguido sanar a un loco, pero en el cuadro la reliquia está ausente.

Mientras el observador busca el objeto perdido, Venecia lo captura y arrastra al fondo de la secuencia espacial: cinco figuras blancas reposan de pie en mitad del Puente de Rialto —una pasarela levadiza de madera articulada en tres partes, de idéntica estructura que el *Drawbridgeman* de Hejduk—, mezcladas entre una multitud que vaga sin dirección clara. La importancia del puente hace que el milagroso evento por el que es concebido quede relegado a un espacio menor, un pequeño balcón en el que el loco aparece oculto por una columna mientras la ciudad continúa desarrollando su actividad, ajena al suceso. Nadie en la escena mira hacia arriba; el fondo conquista la figura y el ángel-arquitecto se traslada desde Berlín hasta Venecia —o a la inversa—. La reconstrucción que Hejduk propone del antiguo Puente de Rialto reaviva las capas de pasado y las historias almacenadas en las pisadas de los transeúntes dibujados cinco siglos antes por Carpaccio, haciendo aún más conmovedora —según el propio arquitecto— la necesidad de la construcción de un puente, o su máscara, en una ciudad que, sin canal, tiene un muro que la divide.

Hejduk y Carpaccio plantean el mismo juego de representaciones, en el que cada "participante" busca interminablemente la identidad de la persona deseada sin lograr jamás arrancarle la máscara y descubrir quién es en realidad. El discurso de la *Mascarada de Berlín*, repleto de metáforas y

<sup>10</sup> Extracto de la entrevista de David Shapiro a John Hejduk para el documental *John Hejduk. Builder of Worlds*. BLACKWOOD, M. (Productor). *John Hejduk. Builder of Worlds* [Documental]. Nueva York: Michael BlackwoodProductions Inc. En SHAPIRO, David. "El arquitecto que dibujaba ángeles. Entrevista con John Hejduk." [Traducción de Araceli Maira], *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n° 14, 2010.

<sup>11</sup> PEREZ-GOMEZ, Alberto. "The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects", *AA files*, n° 13, 1986, pp. 26-29.

<sup>12</sup> HEJDUK, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1996.

[13] MICAL, Thomas. "Genius, Genus, Genealogy: Hejduk's Potential Angels". *Interstices*, n° 7, 2006, p. 9.

<sup>14</sup> GENTILI, Augusto. *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli ebrei*. Venecia: Marsilio, 1996.

<sup>15</sup> PASTOR, Carlos B. "De La Widow's Walk A Security. Una Interpretación Sobre Las Masques De John Hejduk/From The Widow's Walk To Security. An Interpretation On The Masques Of John Hejduk". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018, pp. 84-99.



[8]

alegorías “bosquianas”, presenta el puente como el espacio a través del cual “se observa y se oye el mundo”<sup>15</sup>. El parque se explica y condensa en esta máscara, acceso y punto de contacto entre dos momentos: la grilla geométrica que se expande por el recinto únicamente sobrepasa los railes perimetrales en este punto, el *Drawbridgeman* (nº7), para conquistar un espacio triangular de transición –entre el tren y la calle– en el que emergen los dos edificios preexistentes.

La Venecia imaginada en los cuadros de Carpaccio o Canaletto permite que sueño y realidad queden soldados en un claroscuro permanente; la ciudad y sus canales son el cristal que refleja dos realidades condensadas en una línea. El mundo atraviesa puentes mientras el polvo del presente se va acumulando, dejando que sea el “pasado” el que almacene las muecas del terror y la masacre. Mientras el Puente de Rialto pintado por Carpaccio se desploma en 1524<sup>16</sup> las máscaras de Hejduk nunca llegarían a construirse.

La *Mascarada de Berlín* y Venecia son, en definitiva, una dupla de juegos enciclopédicos: a la vez que el sistema teórico planteado por Hejduk podría servir de recetario con el que construir ciudades y explicar parte de la historia de la arquitectura, fundada en las relaciones forma-función, la capital lagunar es la expresión materializada de ese abecedario, en el que el palacios –*palazzi*–, torres –*campanille*–, plazas –*campi*– y puentes –*ponti*– explican en una reducida trama los principios fundacionales del hecho urbano.

### Rialto o el axioma fundacional

El puente constituye la clave funcional que posibilita convertir un archipiélago de difícil habitabilidad en una ciudad-estado. Como icono inspira a un importante caudal de obras artísticas e intervenciones arquitectónicas que parten de su conversión en tipología universal de Hejduk a su aplicación contemporánea como espacio escénico multiusos de Louis Kahn. Este proceso de reverberaciones entre imágenes y tipos acumula una interesante secuencia imposible: mientras el Puente de Rialto pintado por Carpaccio inspira el refugio para ese “ángel de la memoria” imaginado por Hejduk, la segunda versión del proyecto de Andrea Palladio para la construcción de un nuevo puente, plasmado en un cuadro de Canaletto, inaugura una tipología mixta que, a su vez, será tomada por Louis Kahn como referencia para su Palacio de Congresos.

[8] CANALETTO, II: *Capriccio Palladiano*, 1740. Galleria Nazionale, Parma. Representación del puente de Rialto de acuerdo al segundo diseño de Palladio, en una experimentación artística superponiendo “lo que se ve” pero “no existe”. La yuxtaposición de diferentes elementos arquitectónicos de ciudades y tiempos diferentes permite reconocer elementos venecianos sin ser dibujados en realidad: el óleo incluye, además del central y protagonista puente de Rialto, otras dos obras –estas sí realizadas– de Palladio, el Palacio Chiericati (izquierda) y la Basílica palladiana (derecha), ambas en la cercana Vicenza.

<sup>16</sup> BERNABEI, Mauro, et al. "The wooden foundations of Rialto Bridge (Ponte di Rialto) in Venice: Technological characterisation and dating." *Journal of Cultural Heritage*, n.º 36, 2019, pp. 85-93.

<sup>17</sup> CALABI, Daniela, et al. *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*. Turin: G. Einaudi, 1987.

<sup>18</sup> GELICHI, Sauro. "La storia di una nuova città attraverso l'archeologia: Venezia nell'alto medioevo." *Three empires, three cities: Identity, material culture and legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, (750-1000)*. Turnhout, Bélgica: Brepols Publishers, 2015, pp. 51-98.

<sup>19</sup> Con treinta y dos ya había rondado la ciudad en condición de aprendiz de Giangiorgio Trissino. RELLOSO, David. "Palladio: el arquitecto (1508-80)." *DC PAPERS, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, n.º 19, 2010, p. 263.

<sup>20</sup> Giacondo Frey, monje y arquitecto veronés, lanza un siglo antes la propuesta de crear un puente de piedra, intención que es recogida por el dogo Gritti al convocar una suerte de concurso público con las propuestas de los principales arquitectos del momento. Además de Andrea Palladio, artistas como Sansovino, Vignola, Scamuzzi, o Boldú participarán en el proyecto, siendo seleccionado el de Antonio da Ponte. La precariedad de las arcas de la República de Venecia provoca la demora en la construcción del anhelado puente de piedra, que será finalmente la conjunción de varios de los proyectos presentados.

<sup>21</sup> ERSETIG, Diego. "Il ponte di Rialto a Venezia. Ricostruzione del progetto di Andrea Palladio da un "capriccio" di Canaletto." *DISEGNARECON*, vol. 2, n.º 3, 2009.

<sup>22</sup> La figura de John Hejduk y la huella de la memoria en su obra ha sido recogida en un excelso recorrido condensado en la tesis doctoral: *BASCONES DE LA CRUZ*, Gabriel. *Francesco Venecia y John Hejduk: la vigencia del arte de la memoria en la arquitectura contemporánea* [Tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

<sup>23</sup> ASHRAF, Kazi Khaleed. "Taking Place: Landscape in the Architecture of Louis Kahn." *Journal of Architectural Education*, vol. 61, n.º 2, 2007, pp. 48-58.

<sup>24</sup> DI FRANCO, Andrea. "Un progetto per Venezia." *TERRITORIO*, vol. 67, 2013, pp. 97-102.

<sup>25</sup> KAHN, Louis I. *The Louis I. Kahn Archive: Buildings and projects, 1967-1969*. Nueva York: Garland Science, 1987.

<sup>26</sup> KAHN, Louis I. *Louis Kahn: essential texts*. Nueva York: WW Norton & Company, 2003.

<sup>27</sup> El escritor argentino hablaría de la imposibilidad de suponer cualquier atisbo de objetividad al acto de clasificar u ordenar en su relato "El idioma analítico de John Wilkins". En un breve recorrido por los intentos de sistematizar el lenguaje, el texto cuenta cómo el naturalista inglés acomete en 1664 la empresa de inventar un idioma que abarcara todos los pensamientos humanos. Años después, el prólogo de *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial, 2002) serviría a Michel Foucault de inspiración para el celeberrimo escrito *Las palabras y las cosas* (1997), alegando que el pasaje de Borges había sido el precursor de su enciclopédico discurso. El epílogo literario del argentino acabaría en 1985 con la publicación de su "Atlas" personal, un juego recurrente en el que aplica la mesa de imágenes de Warburg a su experiencia vital, marcada por una incesante voluntad por desvelar los hilos invisibles y universales aludidos por Benjamin.

Para destejer esta enrevesada madeja partimos de la génesis de este puente-musa: los primeros asentamientos venecianos se producen, precisamente, en torno a las islas del Rialto, cuando toda la península itálica está ocupada por los francos. El pequeño y disgregado estado lagunar, que empieza a extenderse saltando el Gran Canal y llegando hasta San Marcos, se estructura a través de un sistema de embarcaciones mercantiles encargadas del transporte de personas. Cuando el mercado de Rialto empieza a crecer, este queda obsoleto y urge la necesidad de construir una estructura estable que una, a pie, las dos orillas principales de la ciudad. El *Ponte della Moneta*, una débil pasarela sobre embarcaciones acopladas aparece en 1175 <sup>17</sup>. Años después será demandada la primera estructura fija de madera, compuesta por dos rampas unidas a una sección central móvil de mayor altura para permitir el paso de barcos de mayor mástil. Dos siglos más tarde, en 1310, la sublevación contra el dogo Pietro Gradenigo provoca la huida del conspirador Bajamonte Tiepolo <sup>18</sup>. Para evitar su fuga, se quema y derriba el ya llamado Puente de Rialto, que es reconstruido ese mismo año logrando sobrevivir hasta 1444, cuando cae por la acumulación de una multitud que espera el paso de la esposa del marqués de Ferrara. Sucesivas reconstrucciones se llevan a cabo a la vez que la ciudad crece y se consolida como puerto y puente entre Oriente y Occidente; cuando Palladio sueña otra Venecia, esta deambula en un limbo entre el apogeo y la decadencia en la que sucumbe dos siglos después con la conquista de Napoleón.

El arquitecto paduano realiza su primera visita documentada a Venecia con la edad de cuarenta años, en 1548 <sup>19</sup>. Tras haber cosechado un importante reconocimiento por la Basílica de Vicenza, Palladio se sumerge en el competitivo círculo artístico veneciano. Del viaje, que en un principio tenía el único fin de acercarse al taller de Sansovino y discutir con el escultor y arquitecto toscano la propuesta de reconstrucción de las logias de la Basílica, nacerán dos irrealizados proyectos para el Puente de Rialto. Años antes, el binomio entre el dogo humanista Andrea Gritti y Sansovino había pretendido reimpulsar la imagen de una República herida tras la derrota en la batalla de Agnadello a manos de La Liga de Cambrai, liderada por el Papa Julio II. El plan proponía una *Renovatio urbis* que comenzaría con la construcción en la plaza de San Marcos de la Loggeta, la Zeca y la Librería Marciana y acabaría con una colección de iglesias "palladianas". A pesar de que la participación del arquitecto fue clave en la regeneración de la escena urbana de la isla, su segunda propuesta para el Puente de Rialto es rechazada en agosto de 1554. Tres años antes el primer proyecto, en el que se proponía la apertura de dos plazas porticadas en sendas orillas, había sido descartado <sup>20</sup>.

Andrea Palladio había planteado esta vez un sólido cuerpo de cinco arcos presidido por una potente estructura a modo de templo clásico: cuatro columnas corintias y pilastras en las esquinas soportando el entablamento y un frontón, reuniendo la idea de puente galería. Sobre la estructura arqueada se posaría un cuerpo cruciforme en correspondencia al cruce de los dos cursos que convergen en él, el de las aguas y el de los mercaderes. En el interior, las bodegas y puestos quedan ordenadas por una triple calle que parece condensar la vida mercantil de la ciudad [7].

El proyecto, descartado por su escala sacra, es transformado por el arquitecto en su libro *I quattro libri dell'architettura*, en el que presenta "*Un ponte de la mia inventione*", simplificando la estructura en tres arcos a la vez que aumentaba la envergadura del cuerpo central con la inclusión de dos columnas<sup>21</sup>. Este segundo proyecto quedará retratado por Canaletto en su particular *Campo Marzio*, en el que el pintor superpondrá la Basílica de Vicenza y el Palacio Chiericati –ambas obras de Palladio– con la Venecia construida en un juego, el "*capriccio*", que dibujará una ciudad imaginaria en la que el genio de lo "piranésico" se halla en el reconocimiento del lugar como Venecia, sin en realidad serlo [8].

La representación ilusoria de Canaletto cierra el círculo de ecos repetidos en la epidermis temporal del Puente. La escena, puramente teatral, guarda la clave que siglos más tarde Hejduk consideraría como alfabeto de su *Mascarada de Berlín*: una ciudad con un puente, una basílica y un mercado a modo de iconos universales. Estas grandes construcciones primarias son las vocales con las que Hejduk construye su parque y Canaletto su ciudad imaginada. La combinación de estos lexemas arquitectónicos, al igual que ocurría con la composición de máscaras, escribe distintos relatos que varían en función de la posición de las mismas. Sendos proyectos, condensadores de toda la arquitectura, están marcados por la memoria de cada autor. Buscando construir un abecedario ecuménico, Hejduk y Carpaccio acaban inevitablemente proyectando los ángeles de su memoria.

El desaparecido puente de madera de Rialto recorre un inmenso caudal temporal hasta posarse, a través de Carpaccio, en el catálogo de máscaras del arquitecto americano, transformándose en una suerte de arquitectura sanadora. El *Drawbridgeman*, escondido en este fárrago de citas, autores y obras, habita en la máscara del puente demostrando cómo los iconos alojados en la memoria cultural permanecen invariables en el cíclico relato de la arquitectura <sup>22</sup>.

### El puente como lexema

La innovación tipológica planteada por Palladio en el proyecto ausente de Rialto significa un desafío para la dogmática arquitectura veneciana, condicionada por unas condiciones naturales extremas y un estilo identitario que buscaba diferenciarse de las corrientes lombardas y toscanas. Cuatrocientos años después, cuando en 1969 Louis Kahn presenta el proyecto para el Palacio de Congresos, el puente continúa siendo la letra más profusa del abecedario veneciano.

Diez años antes, en 1959, el entonces alcalde y director de la Bienal de Venecia, Giovanni Favaretto Fisca invita a Kahn a participar en la 34ª edición de la Bienal en busca de una gran firma arquitectónica, emulando aquel concurso abierto promovido por el dogo Gritti. Pocos meses después se concreta el encargo de la construcción de un palacio de congresos en los *Giardini Pubblici*, al este de la ciudad, en el barrio de Castello <sup>23</sup> [9]. Giuseppe Mazzariol, encargado de la gestión cultural de la ciudad, viaja al estudio de Kahn en Filadelfia para concretar los detalles del proyecto; ambos coinciden en la necesidad de revitalizar un recinto que desde la primera Exposición Internacional de 1895 había quedado al margen de la actividad urbana veneciana.

El arquitecto, habiendo recorrido y dibujado la ciudad años antes, reconoce su carácter de hilo conductor entre Oriente y Occidente. Así lo demuestran los primeros bocetos del proyecto, dejando entrever un edificio a modo de puente colgante entre dos márgenes representantes de la dualidad reflectante de la ciudad. En sendos puntos de contacto con las orillas quedaban contenidos los accesos y servicios, disponiendo una gran sala en el vano y una cubierta poblada de cúpulas cubriendo un salón polivalente en el último nivel. Así, el edificio suspendido encallaba en paralelo al canal de San Marcos hasta incrustarse entre la arboleda de los jardines [10].

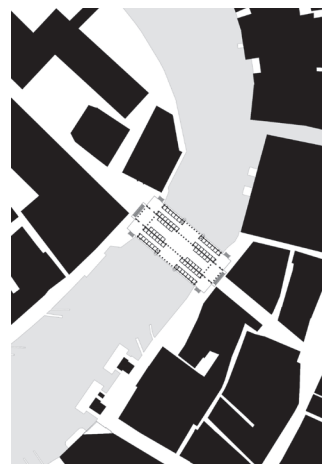
El 26 de diciembre de 1968, Kahn y Vallhonrat –arquitecto en el que delega la correspondencia con Mazzariol– viajan a Venecia para estudiar y preparar la presentación pública del proyecto <sup>24</sup>. Kahn no deja de producir esbozos y dibujos que quedarán definidos en los planos presentados el 30 de enero en el Palacio Ducal, junto a dos grandes maquetas: la primera, en escayola, representa la trama urbana sobre la que emergen los edificios más significativos –entre ellos el irrealizado Hospital de San Giobbe de Le Corbusier–, mientras la segunda define el proyecto en detalle. En la muestra Kahn explica su intención de crear un “teatro redondo donde la gente mire a la gente”<sup>25</sup>, por lo que el espacio escénico colgante quedaba articulado mediante gradas concéntricas alrededor de un escenario central. Al ser una pieza alargada, los círculos quedaban recortados de forma paralela sin renunciar a la visión total ni a la sensación de escenografía colectiva [11].

Como si un reflejo del proyecto de Palladio se tratase, el puente se convierte en un contenedor habitable para desprenderse del carácter canónico de paso. Las tres calles interiores que recorrían el proyecto palladiano quedan reducidas a dos, contenidas en dos vastas vigas estructurales. La versatilidad del espacio, requerida por el programa, es resuelta permitiendo convertir la sala principal en dos auditorios independientes: un teatro redondo menor o varias plazas menores para coloquios. Entre tanto, la segunda planta albergaría la sala de recepciones, materializada en un espacio alargado y cubierto por tres cúpulas anilladas de acero inoxidable y vidrio.

Con una abundante afluencia de visitantes, la muestra se clausura y desmonta; la *Azienda de Soggiorno e Turismo* empieza a retrasar la gestión de los permisos necesarios para el arranque de las obras. Poco después Kahn es informado de la falta de liquidez municipal. Tres años después, en enero de 1972, Kahn viaja a Venecia invitado por Mazzariol para impartir un ciclo de conferencias en la universidad <sup>26</sup>. El proyecto se retoma con un cambio de posición, trasladándose a la espalda de los *Giardini* para insertarse en el mítico *Arsenale* [12] [13]; el puente suspendido, en el que aparece un nuevo piso de pequeñas salas sobre el auditorio, cobra sentido posándose sobre el agua de la *Darsena di Arsenale Vecchio*. Por tercera vez, como un sino bíblico, el proyecto pasaría a engrosar la nutrida colección de arquitecturas ausentes de la ciudad de Venecia [14].

### El tejido infinito. Cierre y apertura de círculos.

Desde que Carlos Martí Arís escribiera su lúcido relato en torno a las invariantes múltiples en la arquitectura, las lecturas análogas de los planteamientos de *La Tendenza* italiana han sido un ejercicio recurrente en el desvelo de la forma urbana y los tipos edificatorios. En el rastreo de los



[7]



[9]



[10]

[7] Puente de Rialto proyectado por Palladio, Venecia, 1554. El Campo de San Bartolomeo (orilla este) y el de Santo Stefano (al oeste) quedan cosidos a través de este filtro (condensador) espacial, que hubiese sustituido al antiguo mercado de Rialto como centro comercial y urbano de la ciudad. Elaboración propia.

[9] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1968. Posición de las variaciones proyectuales: al sur, en el núcleo de los Giardini Pubblici, se localizaba el primer proyecto que, huérfano de funcionalidad, pendía sobre tierra firme. La segunda propuesta, al norte, en plena bocana del Arsenale, respondía al esquema de puente habitable en una suerte de traslación del esquema palladiano. Elaboración propia.



[11]



[12]



[13]

[10] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1968. Planta baja con dos núcleos de acceso a los extremos. Al este de los jardines de la Bienal se proyecta y construye el nuevo Pabellón Nacional italiano. Al sur, formando un triángulo con el citado edificio y el palacio, el Pabellón de los Países Nórdicos de Sverre Fehn. Elaboración propia.

[11] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1968. Primera planta. Elaboración propia.

[12] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1972. Planta baja del segundo proyecto. Respondiendo al esquema funcional del puente, sendos núcleos de acceso se apoyan en cada orilla y el vano principal, en plantas superiores, colgará sobre la dársena. Elaboración propia.

[13] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1972. Primera planta del segundo proyecto. Elaboración propia.

hilos invisibles capaces de anudar tiempos y espacios dispares se despejan algunas incógnitas de la ecuación que explica la continuidad de las raíces más reducidas de la arquitectura, de los lexemas indivisibles que Hedjuk presenta en forma de artefactos-refugio: como resultado de un proceso intelectual, es decir, plenamente humano, los arquitectos recorridos parecen apelar al tipo respondiendo a un interés por ordenar y codificar el mundo. La simplificación taxonómica nacida en torno a la Ilustración es en sí misma un ejercicio de orden y sistematización, un prólogo de las alternativas metodológicas de Warburg, Soane o Jorge Borges <sup>27</sup>.

La sucesión de reflejos, influencias y repeticiones del puente en torno a la ciudad de Venecia, hasta ahora veladas, accede a entender cómo la arquitectura, disciplina dicótoma, basa su lógica en tres principios paradójicos: en primer lugar, se funda sobre un sentido funcional –capaz de responder al sencillo obstáculo de superar un caudal de agua elevando la cota transitable– pero sin desprenderse de los condicionantes previos marcados en la huella de la memoria –que rigen la continuidad del puente como tipo– y sin, por último, perder la posibilidad de transgredir esos iconos.

Partiendo del carácter del puente como espacio ritual capturado en la pintura de Carpaccio hasta llegar al Palacio de Congresos suspendido de Kahn, los siglos han consolidado esta tipología de estructura arquitectónica como letra indispensable del alfabeto urbano.

Abriendo el espectro de investigaciones aplicando esta metodología de tiempos alternos y espacios duplicados, la figura de Aldo Rossi emerge a través de sus escritos reflexivos sobre la ya citada perspectiva veneciana de Canaletto en la que presenta una realidad análoga con el onírico Puente de Rialto palladiano de protagonista escénico, poniendo en duda si el proceso de desvelo de conexiones veladas es infinito o caduco. En una mueca entre el tiempo y la memoria, Aldo Rossi recibe la propuesta del arquitecto romano Paolo Portoghesi –director de la sección arquitectónica de la Biennale– de construir un teatro efímero de pequeñas dimensiones justo diez años después de que Kahn hubiera recibido el suyo. Así el *piccolo Teatro del Mondo* fue pensado para tener una vida corta y, sin embargo, representa la permanencia de una arquitectura efímera.

Rossi explicará Venecia, precisamente, a través de sus tipos: puentes, mercados y teatros. Reclamando la potencia escenográfica de los teatros flotantes carnalescos que surcan la ciudad del siglo XVIII y apoyándose en la *veduta* de Carpaccio, presenta el Teatro del Mondo como el heredero de todas las arquitecturas venecianas; inconscientemente, Rossi inaugura con el teatro una secuencia aún por trazar en la que la codificación del mundo y la definición de lexemas atemporales vuelven a explicar el por qué del primitivo refugio arquitectónico y sus (in) variaciones posteriores.

[14]



[14] Detalle parcial de la maqueta realizada por el taller de Juan de Dios Hernández y Jesús Rey sobre el proyecto de Kahn para el Palacio de Congresos de Venecia, expuesta en la muestra "Arquitecturas Ausentes" (2004), comisariada por Mariano Bayón. Fotografía de Aurofoto S.C. Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Nuevos Ministerios (Madrid). Digitalizada de los fondos del Ministerio de Fomento (archivo planta 6, armario 4, carpeta 148).



## 01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia

\_Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano

La obsesión por crear un método universal de clasificación ha sido una constante en la historia del arte, la literatura y la arquitectura. Alquimistas medievales, mecenas renacentistas y nihilistas de las vanguardias se vieron envueltos en la quimérica tarea de codificar el mundo a través de disparejas taxonomías; en el siglo XX, arquitectos como John Hejduk o Louis Kahn cimentaron su teoría compositiva en la construcción de un alfabeto propio para cada nuevo proyecto. Un sugerente catálogo de arquitecturas primarias capaz de revelar permanencias históricas como si de las letras de un abecedario primitivo se tratase: la "casa", el "templo", el "mercado" o la "torre" construyen una colección de lexemas arcaicos –referenciando a Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne– que muestran cómo el mundo puede ser explicado a través de un escueto abecé arquitectónico. Este artículo indaga en uno de esos axiomas, "el puente", icono que traza las conexiones fundacionales de tres proyectos no construidos: las mascaradas de John Hejduk, el Puente de Rialto de Andrea Palladio y el Palacio de Congresos de Louis Kahn. Con Venecia como soporte físico y onírico, esta terna de proyectos prueba cómo sus creadores reducen la idea de proyecto a un aforismo construido.

## 01 | The alphabet of memory. Bridges, times and types: John Hejduk, Andrea Palladio and Louis Kahn in Venice

\_Javier Navarro-dePablos, María Teresa Pérez-Cano

The obsession with creating a universal method of classification has been a constant in the history of art, literature and architecture. Medieval alchemists, Renaissance patrons and avant-garde nihilists were involved in the chimerical task of codifying the world through disparate taxonomies; in the 20th century, architects such as John Hejduk or Louis Kahn based their compositional theory on the construction of their own alphabet for each new project. A suggestive catalogue of primary architectures capable of revealing historical permanences as if it were the letters of a primitive alphabet: the "house", the "temple", the "market" or the "tower" build a collection of archaic lexemes –referring to Aby Warburg and his Atlas Mnemosyne– that show how the world can be explained through a brief architectural alphabet. This article delves into one of those axioms, "the bridge," an icon that traces the foundational connections of three unbuilt projects: John Hejduk's mascarades, Andrea Palladio's Rialto Bridge, and Louis Kahn's Congress Palace. With Venice as a physical and dreamlike support, these three projects prove how their creators reduce the idea of a project to a constructed aphorism.

## 01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia

\_Javier Navarro-de Pablos, María Teresa Pérez-Cano

- ASHRAF, Kazi Khaleed. "Taking Place: Landscape in the Architecture of Louis Kahn." *Journal of Architectural Education*, vol. 61, n° 2, 2007.
- BASCONES DE LA CRUZ, Gabriel. "John Hejduk: Víctimas" [Reseña]. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018.
- BERNABEI, Mauro, et al. "The wooden foundations of Rialto Bridge (Ponte di Rialto) in Venice: Technological characterisation and dating." *Journal of Cultural Heritage*, n° 36, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Notas de María Kodama. Barcelona: Emecé Editores, 2008.
- CALABI, Daniela, et al. *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*. Turin: G. Einaudi, 1987.
- DI FRANCO, Andrea. "Un progetto per Venezia", *TERRITORIO*, vol. 67, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 26/11/2010-28/03/2011.
- ERSETIG, Diego. "Il ponte di Rialto a Venezia. Ricostruzione del progetto di Andrea Palladio da un "capriccio" di Canaletto." *DISEGNARECON*, vol. 2, n° 3, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- GELICHI, Sauro. "La storia di una nuova città attraverso l'archeologia: Venezia nell'alto medioevo." *Three empires, three cities: Identity, material culture and legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, (750-1000)*. Turnhout, Bélgica: Brepols Publishers, 2015.
- GENTILI, Augusto. *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli ebrei*. Venecia: Marsilio, 1996.
- HEJDUK, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1996.
- KAHN, Louis I. *The Louis I. Kahn Archive: Buildings and projects, 1967-1969*. Nueva York: Garland Science, 1987.
- KAHN, Louis I. *Louis Kahn: essential texts*. Nueva York: WW Norton & Company, 2003.
- MICAL, Thomas. "Genius, Genus, Genealogy: Hejduk's Potential Angels". *Interstices*, n° 7, 2006.
- PASTOR, Carlos B. "De La Widow's Walk A Security. Una Interpretación Sobre Las Masques De John Hejduk", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. "The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects", *AA files*, n° 13, 1986.
- RAMOS, Eva Á. "El caos de la denominación posmoderno: algunas consideraciones en torno al término", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n° 16, 2016.
- RAMPLEY, Matthew. *The remembrance of things past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Leipzig: Otto Harrassowitz Verlag, 2009.
- RELLOSO, David. "Palladio: el arquitecto (1508-80)." *DC PAPERS, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, n° 19, 2010.
- SHAPIRO, David. "El arquitecto que dibujaba ángeles. Entrevista con John Hejduk." [traducción de Araceli Maira], *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n° 14, 2010.
- TARTÁS, Cristina, et al. "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne." *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n° 18, 2013.
- VALDÉS, Bernardo. "Hejduk y la máscara arquitectónica: Espacio del ser, objeto para parecer." *La Corte del Juez itinerante: espacio para una coreografía política*. Tesis Magister. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.
- WARBURG, Abraham. *Atlas Mnemosyne* [ed. Fernando Chueca], Madrid: Akal, 2010
- WITASIAK, Katarzyna. "The archetype of the labyrinth in the architecture of holocaust memorials". *Czasopismo Techniczne, Architektura Zeszyt 2-A*, n° 8, 2016.