

INDICE

Viajeros	2
Itinerario	3
Alojamiento	4
Créditos	5
Algunos apuntes sobre Venecia	
-Las ciudades invisibles. Ítalo Calvino: capítulo VI. Fragmento	6
-Sobre ciudades imposibles: Venecia e Ítalo Calvino	7
-Los Prodigios. Jan Morris	10
-Venecia dibujada por arquitectos	20
Planos de Venecia con las Localizaciones	25
Arquitectura Histórica	29
Carlo Scarpa	75
Arquitectura Moderna	101
Biennale - Giardini	177
Oportunidades perdidas	203

VIAJEROS

ISABEL	ALBA IZQUIERDO	MARIA ANGEL	LOPEZ BARRANCO
JAVIER	ALONSO OJEMBARRENA	ALBA HELENA	MALO DE MOLINA SERRANO
MARIA JOSE	ARJONA SISTO	FATIMA	MARTIN CHABBI
MARIA DE LOS ANGELES	BARRERA ORTEGA	RAFAEL	MARTINEZ DEL VALLE
FRANCISCO JAVIER	BASCUÑANA QUIRELL	FELIPE	MARTINEZ GARCIA
ANA BELEN	BENITEZ PERDIGONES	ALFONSO	MONTES POSADA
MARIA EUGENIA	BERASUAIN RUIZ	JOSE MANUEL	MORALES MORENO
MANUEL	BLANQUEZ FILLOL	LUIS PEDRO	MOREIRA FERNANDEZ
JOSE MARIA	CANO VALERO	PEDRO MARIANO	MORENO RAMIREZ
TOMAS	CARRANZA MACIAS	HILARIO ELIAS	MUÑOZ ALCON
FERNANDO	CAZALLA AZNAREZ	MARIA DEL CARMEN	MUÑOZ GALLARDO
SALVADOR	CORNEJO MANZANARES	INMACULADA	MURILLO MORENO
MARIA TERESA	CORTES BARREIRO	JUAN ANTONIO	PEREZ BELTRAN
JOSE MARIA	CORTES MARTINEZ	JULIO	PEREZ REVILLA
ALVARO	DE CASTRO MAZARRO	ANA	RODRIGUEZ DE PRADO
RAFAEL OSCAR	DEL RIO LOPEZ	MATILDE	RODRIGUEZ GUANTER
CARLOS LUIS	DELGADO HIDALGO	CARMEN	RODRIGUEZ NARANJO
ROCIO	FERNANDEZ JIMENEZ	ENCARNACION	RODRIGUEZ SEMPERE
GUMERSINDO	FERNANDEZ REYES	NOELIA	ROJAS VILLANUEVA
NURIA	FERNANDEZ TAMAYO	ISABEL	ROTLAN MERINO
CARLOS	FERNANDEZ-PRADA ARIAS	JOSE MANUEL	RUIZ LUQUE
ERNESTO	FERNANDEZ-PUJOL MARTINEZ	ISABEL	RUIZ VAZQUEZ
MARIA DEL PILAR	GALLEGO PEREZ	MARTA	SACALUGA CORNEJO
BENITO	GARCIA MORAN	CARLOS	SANCHEZ-POLACK MORATE
AURORA	GAVIRA PELAYO	MERCEDES	SOLIS ARAGON
JOSE IGNACIO	GOMEZ GOMEZ	GUILLERMO	TEBA GARCIA
RAFAEL	GOMEZ MARTIN	MARIA TERESA	TOSCANO PEREZ
ANTONIO	GOMEZ MORA	CARLOS	VEGA ESPINAR
RAFAEL	GONZALEZ CALDERON	AURELIA VERONICA	VELASCO DIEZ
MAGDALENA	GONZALEZ MANCHA	GUILLERMO	VILCHES COCOVI
MIGUEL	GUERRERO DE MIER	PAULA	VILCHES RODRIGUEZ
MARIA JOSE	HERRERA QUIÑONES	ARTURO	VILCHES RODRIGUEZ
RAFAEL	INIESTA NOWELL		

ITINERARIO

JUEVES 20.11.25 **CÁDIZ - TREVISO**

Traslado en autocar Cádiz-Aeropuerto de Sevilla, con paradas intermedias en El Puerto de Santa María y Jerez.

14:55 H / 17:40 H

DESPLAZAMIENTO EN AVIÓN SEVILLA-TREVISO.

Traslado en autocar Aeropuerto Treviso - Hotel MAGGIOR CONSIGLIO (Treviso).

Llegada y Rooming en el Hotel.

Cena por cuenta de los asistentes.

VIERNES 21.11.25 **VENECIA**

09:15 H Desplazamiento en autocar Hotel (Treviso) – Venecia (Tronchetto).

VISITA A LA BIENAL DE ARQUITECTURA VENECIA.

Almuerzo y cena por cuenta de los asistentes en Venecia.

22:30 H Desplazamiento en autocar Venecia (Tronchetto) – Hotel (Treviso).

SÁBADO 22.11.25 **RUTA CARLO SCARPA**

09:15 H Desplazamiento en autocar Hotel (Treviso) – San Vito di Altivole.

10:00 H / 11:15 H

VISITA CONJUNTO MONUMENTAL TUMBA BRION. SAN VITO DI ALTIVOLE.

11:15 H Desplazamiento en autocar San Vito di Altivole – Posagno.

12:00 H / 13:30 H

VISITA GIPSOTECA CANOVIANA. POSAGNO.

13:30 H Desplazamiento en autocar Possagno – Verona.

Comida en ruta (bolsa de viaje).

15:30 H Llegada a VERONA.

16:00 H / 18:00 H

VISITA MUSEO DE CASTELVECCHIO (VERONA).

Desplazamiento en autocar Verona - Hotel (Treviso) Llegada previsible 20.00h.

Cena por cuenta de los asistentes.

DOMINGO 23.11.25

VENECIA - TREVISO - CÁDIZ

09:15 H Desplazamiento en autocar Hotel (Treviso) – Venecia (Tronchetto).

TIEMPO LIBRE PARA VISITAR VENECIA HASTA LA HORA INDICADA.

Almuerzo por cuenta de los asistentes en Venecia.

19:00 H Traslado en autocar Venecia (Tronchetto) - Aeropuerto de Treviso.

21:30 H / 00:15 H

DESPLAZAMIENTO EN AVIÓN TREVISO-SEVILLA.

Traslado en autocar Aeropuerto de Sevilla-Cádiz con paradas intermedias en Jerez y El Puerto de Santa María.

ALOJAMIENTO

TREVISO

Hotel MAGGIOR CONSIGLIO

Via Terraglio, 140
31100 Treviso, TV, Italy
Tlf.- +39 0422 4093 – info@mctreviso.com

CREDITOS

BIBLIOGRAFIA

Libros:

- Giulia Foscari. "Elements of Venice". Lars Müller Publishers.
- Sophia Psarra. "The Venice Variations. *Tracing the Architectural Imagination*". UCL Press. 2018.
- Jan Morris. "Venecia". Gallo Negro Ediciones, S.L.
- Italo Calvino. "Las Ciudades Invisibles".

Paginas webs:

- Carlo Scarpa: www.carloscarpa.es
- Canadian Architect: www.canadianarchitect.com/an-architects-guide-to-venice-and-its-modern-architecture/
- Archdaily: Varias páginas.
- Pinterest: Varias páginas.
- Wikiarquitectura: Varias páginas.
- Urbipedia: Varias páginas.

Otras fuentes:

- "Modern Venice Map". Marco Mulazzani.
- "Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa". Francisco J. Del Corral del Campo. Tesis Doctoral.
- "Venecia dibujada. Análisis gráfico de los templos". Paula Martínez Santana. TFG.
- "Las dimensiones del tiempo en la obra de Carlo Scarpa". Julio García García. TFG.

© de las fotografías sus autores.

© de las imágenes, textos, dibujos y planos los archivos e instituciones de procedencia.

Esta guía ha sido realizada por JOSÉ IGNACIO GÓMEZ GÓMEZ.

APUNTES SOBRE VENECIA

—¿Te ha sucedido alguna vez ver una ciudad que se parezca a ésta? —preguntaba Kublai a Marco Polo asomando la mano ensortijada fuera del baldaquino de seda del bucentauro imperial, para señalar los puentes que se arquean sobre los canales, los palacios principescos cuyos umbrales de mármol se sumergen en el agua, el ir venir de los botes livianos que dan vueltas en zigzag impulsados por largos remos, las gabarras que descargan cestas de hortalizas en las plazas de los mercados, los balcones, las azoteas, las cúpulas, los campanarios, los jardines de las islas que verdean en el gris de la laguna. El emperador, acompañando por su dignatario extranjero, visitaba Quinsai, antigua capital de depuestas dinastías, última perla engastada en la corona del Gran Kan.

—No, sir —respondió Marco—, nunca hubiese imaginado que pudiera existir una ciudad semejante a ésta.

El emperador trató de escrutarlo en los ojos. El extranjero bajo la mirada. Kublai permaneció silencioso todo el día.

Después del crepúsculo, en las terrazas del palacio real, Marco Polo exponía al soberano los resultados de sus embajadas. Habitualmente el Gran Kan terminaba las noches saboreando con los ojos entrecerrados estos relatos hasta que su primer bostezo daba al séquito de pajes la señal de encender las antorchas para guiar al soberano hasta el Pabellón del Augusto Sueño. Pero esta vez Kublai no parecía dispuesto a ceder a la fatiga.

—Dime una ciudad más— insistía.

—...Desde allí el hombre parte y cabalga tres jornadas entre gregal y levante...—proseguía diciendo Marco, y enumeraba nombres y costumbres y comercios de gran número de tierras. Su repertorio podía considerarse inagotable, pero ahora le tocó a él rendirse. Era el alba cuando dijo: Sir, ahora te he hablado de todas las ciudades que conozco.

—Queda una de la que no hablas jamás.

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia— dijo el Kan.

Marco sonrió.

—¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?

El emperador no pestañeó.

—Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.

Y Polo:

—Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.

—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.

—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia.

—Deberías entonces empezar cada relato de tus viajes por la partida, describiendo Venecia tal como es, toda entera, sin omitir nada de lo que recuerdes de ella.

El agua del lago estaba apenas encrespada; el reflejo de cobre del antiguo palacio de los Sung se desmenuzaba en reverberaciones centelleantes como hojas que flotan.

—Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran —dijo Polo—. Quizás tengo miedo de perder a Venecia toda de una vez, si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco.

SOBRE CIUDADES IMPOSIBLES: VENECIA E ÍTALO CALVINO

Escribir sobre ciudades imposibles tiene un riesgo y no es otro que el de estar iniciando un ejercicio –valga la redundancia– imposible, sin fin. Un ejercicio que necesita por tanto ser acotado y evitar lo que el mismo Ítalo Calvino llegó a exponer en la conferencia[1] que es incluida como prólogo añadido a su libro "Las ciudades Invisibles" (1972); en ésta describe el proceso largo de elaboración de aquel libro, años de trabajo condensado en la descripción de 50 ciudades imaginarias.

Para mi desgracia, ni soy Ítalo Calvino ni este blog puede ser, ni pretende, "Las ciudades invisibles". No hablo sobre ciudades inexistentes, sino sobre ciudades que son o han sido a pesar de su imposibilidad lógica.

Si bien las ciudades invisibles son ciudades inventadas por su autor, no es fácil disociar algunas de las imágenes presentadas de lo que podemos llegar a ver, como es la asociación que de joven realicé entre la ciudad de Valdrada, construida por los antiguos a orillas del lago donde todo se refleja, y la ciudad de Venecia:

«Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular que posee la especial dignidad de las imágenes, y esta conciencia les veda abandonarse por un solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes mudan de posición los cuerpos desnudos piel contra piel buscando como ponerse para sacar más placer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuchillo en las venas negras del cuello y cuanta más sangre coagulada sale a borbotones más hunden el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces no es tanto el acoplarse o matarse lo que importa como el acoplarse o matarse de las imágenes límpidas y frías en el espejo.

El espejo ya acrecienta el valor de las cosas, ya lo niega. (...)»

Pasear por Venecia no es sino reflexionar doblemente sobre lo ilógico e imposible de esta ciudad. Venecia se construyó sobre las islas de la laguna para escapar de la barbarie, en sentido literal, sustituyendo murallas y caminos por agua en el siglo V. Sus callejuelas y canales participan de ese aire tan medieval que tanto nos gusta respirar a los habitantes del siglo XXI. Un ojo atento a los avatares del arte puede discernir lo poco uniforme de la ciudad: una composición casi infinita de trozos de diferentes estilos se suceden en muchos casos sin patrón. Como si alguien sacara las piezas de una caja de juegos infantiles y las montase en ese orden aleatorio: ora una jamba clásica aprovechada, ora un arco románico para estar seguido de una balaustrada barroca y de nuevo una ventana gótica y de nuevo, empezar un ciclo en la siguiente fachada... El corazón mismo de la ciudad antigua combina una iglesia bizantina con palacios góticos y otros renacentistas, no falta la sombra neoclásica...

Pero no nos engañemos. Venecia no es sino el epítome de la ciudad tramoya deseada para nuestras fotos. Es un parque temático para adultos. Lo curioso es que, en apariencia, hoy sí sería viable. Si lo pensamos bien, hubo épocas pasadas en las que la ciudad tenía más habitantes que en la actualidad. Es cierto que los estándares de higiene, salud o ritmo vital eran otros. Hoy nos sería difícil aceptarlos, pero no sería inviable adecuarlos ya que disponemos de soluciones tecnológicas para superar muchos de los impedimentos que siempre debieron preocupar a las autoridades locales. Los hermosos pozos de agua sellados son testigos de ello. Claro, igual entonces no sería la ciudad que soñamos visitar, aunque sí sería más parecido a una ciudad real.

Así que nos encontramos ante diversas paradojas como es el de tener una hermosa ciudad invivible por sus habitantes dado lo abigarrado de sus calles debido a la afluencia de visitantes. Imaginar realizar actividades cotidianas en un lugar que no dispone sino de restaurantes caros, tiendas de recuerdos, museos, etc. llega a estresar. Incluso las oficinas de Olivetti, la empresa italiana, que diseñara el arquitecto Scarpa a finales de los años 50 ¡¡se han convertido en museo!!

Otra paradoja. A menor población, mayor desgaste de la ciudad. Al haber menos población estable, el mantenimiento se encarece, así como se multiplican los desplazamientos. Debemos aclarar que lo que entendemos por Venecia, no es sino solo una parte administrativa de un todo más amplio: la industria, la vida moderna se concentra en los arrabales exteriores. Los trabajadores deben entrar todas las mañanas siguiendo el cordón umbilical de las islas con Venecia Mestre. Y desde allí distribuirse por el entramado de calles y canales.

Una paradoja más. Pareciera que la película de Visconti, basada en la novela homónima de Thomas Mann, "Muerte en Venecia" fuera el destino inexorable de la ciudad: un balneario decadente –mucho más ruidoso y agobiante en la realidad que es lo que es la imagen romántica de la película- que pasea inexorable a su desaparición entre el cólera y la música de Mahler. Aunque denostados, dado el bloqueo mental contemporáneo para intervenir de forma decisiva en la ciudad, quizás sean los grandes barcos de cruceros –una concentración inmensa de instalaciones y servicios- la esperanza de poder entender un lugar y hacer que pueda ser útil además de bello.

Blog La Senda del Aprendiz. Diego Carreño de Vicente.



LOS PRODIGIOS

JAN MORRIS

Si te imaginas Venecia como un óleo, la base de su color la proporciona el ambiente retorcido y nudoso propio de esta ciudad atestada, vieja e inconformista. Antes de emborronarla con lo más destacable del lugar, se aprecia una capa más suave de tinte delicado que da profundidad, variedad y fuerza a la composición. Es la capa que conforman multitud de monumentos modestos pero maravillosos de la ciudad, conocidos pero no mundialmente famosos, y que son tan esenciales para el sabor como las maravillas de postal.





Consideremos en primer lugar el barrio de **CANNAREGIO**, la zona más norteña de la ciudad. Aquí está la embelesadora iglesia gótica de la Madonna dell'Orto, que lleva el nombre de la imagen milagrosamente hallada en un jardín vecino, que se encuentra torpemente colocada en el crucero de la derecha; en el edificio hay un Bautismo de Cristo radiante de Cima da Conegliano y un retablo de Giovanni Bellini, amén de la admirada Presentación de Tintoretto y una fotografía (en una capilla lateral) de un vicario reciente de la iglesia que, a mi entender, posee una de las caras más elegantes de Venecia. Muy cerca se encuentra la iglesia de Sant'Alvise, prácticamente ausente en los itinerarios de masas, con el poderoso Camino del Calvario de Tiepolo y las atractivas pinturas pequeñas de caballeros desconocidos con el nombre de Carpaccios infantiles, que realmente parecen pintadas por un artista de genio en su infancia y llevan (aunque de forma poco convincente) la firma de Carpaccio.

Hacia el este se encuentra la iglesia de la Misericordia, con dos querubines en la fachada tan sinceramente entristecidos que tienen las caritas hinchadas de llorar; hacia el sur está San Giovanni Crisostomo, con su encantador retablo de Bellini y un cuadro en el que se supone que participó el esquivo Giorgione. El monumental edificio de los Gesuiti tiene sus falsas colgaduras y la horrenda pintura de Tiziano sobre el martirio de san Lorenzo. La exquisita iglesia funeraria de San Michele se encuentra en la isla del mismo nombre, siempre sumida en un respetuoso tono bajo de voz, como un encargado de pompas fúnebres muy aristocrático.

A la orilla del Gran Canal está el Museo Ca' d'Oro, que posee el maravilloso San Sebastiano de Mantegna, así como la famosa pintura de la Piazzetta de Guardi, más copiada, quizá, que cualquier otra pintura de paisajes del mundo. No lejos de allí está el Palacio Labia, escenario de numerosas fiestas voluptuosas, decorado con apropiada magnificencia con frescos de Tiepolo que ilustran la vida de Cleopatra. Los tres desangelados patios del Ghetto se encuentran entre las casas de pisos. La iglesia de San Giobbe está convenientemente apartada, cerca del matadero. Si se llega en avión o en coche, vale la pena acercarse a la estación de ferrocarril, aunque solo sea para maravillarse de la ingenuidad con que un edificio tan espléndido y funcional ha llegado a diseñarse sin prever un solo lugar donde el viajero cansado pueda sentarse sin tener que pagar por tal privilegio.



Consideremos en segundo lugar el barrio de **CASTELLO**, al este de la ciudad. En la iglesia de Santa Maria Formosa se encuentra un retablo de Alvise Vivarini con asombrosas reminiscencias de Stanley Spencer, además de la famosa Santa Bárbara de Palma el Viejo; casi al lado, en la galería Querini Stampalia, hay una colección fascinante de pintura veneciana de género del siglo XVIII que ilustra de todo, desde un acoso de toros hasta el recibir de una monja. El retablo del altar mayor de San Giovanni, en Bragora, es una obra maestra de Cima que ahora se expone convenientemente pero que estuvo tan mal colocada en el pasado que, como aconseja drásticamente una antigua guía turística inglesa, «la mejor forma de apreciarla es subirse encima del altar». En San Zaccaria hay un famoso Giovanni Bellini y un refugio de iconos en San Giorgio dei Greci, además de una recargada pero suave Madonna de Negroponte en San Francesco della Vigna. Encima de la puerta principal de Sant'Elena está la magistral figura de un hombre suplicante, de Antonio Rizzo. La Scuola di San Marco, el hospital, alberga algunas salas de reuniones de las más opulentas de Venecia. Escondida en las entrañas del riante se halla la iglesia de los caballeros de Malta, San Giovanni, con elegantes estancias para el gran prior de la orden y una casa acogedora para el capellán. Entre los plátanos de los Jardines Públicos se alzan tímidamente los intrincados pabellones de la Biennale, y toda la zona oriental de Castello está dominada por los muros severos e inflexibles del Arsenal, que tapan varias vistas curiosas y dejan a esta pobre barriada con un aspecto como en los tiempos férreos de la ciudad.



Consideremos en tercer lugar, en este repaso de visitas de segunda clase, el barrio de **SAN MARCO**, que se apiña alrededor de la Basílica. Aquí se encuentra el Museo Correr, con famosas pinturas de los Bellini, Lotto y Carpaccio, por no hablar de los originales bloques del famoso mapa veneciano de los Barbaro y abundantes curiosidades sorprendentes sobre la vida y la historia de Venecia, como enseñas robadas de los barcos turcos de guerra o zapatos con tacones de cincuenta centímetros. A la vuelta de la esquina, en la Piazzetta, la Biblioteca Marciana expone entre cristales el Breviario Grimani iluminado, uno de los libros más bellos y valiosos cuyas páginas pasa a diario con cuidado infinito un conservador permanentemente atemorizado.

Las extravagancias barrocas de San Moisé y Santa María Zobenigo se encuentran en este sestiere. Y también la iglesia de San Salvatore, con un distinguido interior renacentista y una imagen de Pío X de mármol blanco; durante la Semana Santa, la iglesia se transforma con el brillo de una magnífica pantalla de altar hecha de plata. Santo Stefano tiene una nave grande y cómoda y un campanario altivo; San Giuliano, un buen grabado de Sansovino encima de la puerta que representa al rico médico de Rávena que sufragó la iglesia. El teatro de la Fenice posee una deliciosa y evocadora serie de salas de banquete del siglo XVIII donde todavía resuena el eco de zapatos con hebilla y el crujir de miriñaques. Subiendo por una callejuela lateral desde el Campo Manin, en el lado sur de esa plaza, se encuentra la elegante escalera de caracol de la que se dice que desafía todas las leyes de la construcción correcta; se la conoce con el nombre de Scala del Bovolo, «escalera de Caracol». Paseando por la deslumbrante Mercería, la Quinta Avenida veneciana, se llega al final a la estatua de Goldoni, el comediógrafo, que está en el Campo San Bartolomeo, con una sonrisa suave y enigmática, y a mí me parece un recuerdo a su memoria tan grato como cualquiera podría desear.



Pensemos ahora en el barrio sur de **DORSODURO**, «respalda dura», y su asistente, la isla de la Giudecca. Se extiende desde la Dogana, por un extremo, con la Fortuna de bronce que sostiene su cornucopia, casi hasta el aparcamiento, en el extremo opuesto. Su monumento más colosal es la Salute; en esta iglesia de grandes dimensiones, además de los Tizianos y Tintoretos y las columnas traídas desde el anfiteatro romano de Pola, hay que fijarse en la gran lámpara que cuelga de una cadena desde el centro de la cúpula, porque no está a plomo unos seis o siete centímetros. No lejos de allí se encuentra el pintoresco y reducido grupo de edificios que rodea San Giorgio, desde donde, en los tiempos guerreros de la República, se echaba una cadena defensiva sobre el Gran Canal. La facciosa iglesia de San Trovaso se encuentra en Dorsoduro; su verdadero nombre (por si tu guía turística se decanta hacia la pedantería) es Santi Gervasio e Protasio, muy largo y trabesoso para el veneciano vernáculo. Cerca se encuentra la iglesia de los Gesuati, en la orilla de las Zattere, que tiene un alegre techo de Tiepolo que parece flotar con sus ángeles de pantomima.

En la iglesia de los Carmini hay otro Cima de embeleso, una de las raras pinturas venecianas de Lorenzo Lotto (que abandonó la ciudad empujado por rivales envidiosos) y algunos interesantes bajorrelieves navales cerca de la entrada principal. La vecina Scuola dei Carmini resplandece, y a veces chillá, con el talento de Tiepolo. En la iglesia de Angelo Raffaele, las puertas del órgano son una obra deliciosa de Guardi, amén de dos agradables santos, uno a cada lado del altar, cuyos halos se inclinan con desenfado hacia lados opuestos para dar simetría al conjunto. San Sebastiano está magníficamente decorada por el Venerable, que yace en el mismo templo. San Pantalone es notable por su pintura gigantesca, obra de arte y de ingeniería a partes iguales, que cubre el techo cóncavo. En el ático del Museo de Ca' Rezzonico hay un gracioso teatrillo de marionetas y fuera, yendo hacia el muelle, se encuentra una iglesia rara, sombría, bárbara, brillante y alumbrada con velas que se llama San Nicolò dei Mendicoli, donde se guarda una solemne figura de la Virgen con un vestido de terciopelo oscuro y dos querubines de proporciones hercúleas. Al otro lado de las aguas, en la Giudecca, se alza la famosa iglesia del Redentore, de Palladio, un santuario aséptico que no gusta a nadie.



Pensemos, en quinto lugar, en **SAN POLO**, el barrio que bordea el Gran Canal entre Ca' Foscari y Rialto o, si se prefiere el aire modernista, entre la estación de bomberos y Correos. Aquí se encuentra el esplendor vital de los mercados, que se animan alrededor de los juzgados y San Giacomo di Rialto, y el intrincado laberinto de casas viejas que, convergiendo en Rialto, eran la salsa de Venecia. La iglesia de San Rocco se encuentra en este barrio y también el café del gato Nini; en el muro izquierdo de San Giovanni Elemosinario, cerca de Rialto, existe un maravilloso grabado antiguo de la Natividad de estilo Chartres, rescatado de las ruinas de un edificio anterior, con una Madonna suavemente reclinada y un buey que lame mansamente, en una actitud de ensoñación devota, la carita del Niño Jesús.



En sexto lugar, **SANTA CROCE**, el sestiere de extremo occidental, cuyo ritmo y cuyo ambiente se ven cada vez más influenciados por la presencia de Piazzale Roma, con sus autobuses zumbones y sus cegadoras luces de neón. Si llamas a la puerta de un convento cercano al Campo San Zan Degola, una monja muy anciana sacará una llave enorme y te llevará a la iglesia de la orden, San Giovanni Decollato; te guiará con cuidado por la nave, húmeda y desconchada, y te enseñará, en lo alto de la pared de una capilla lateral, los restos de unos frescos bizantinos que tienen fama de ser la muestra artística más antigua de Venecia y que, a pesar de no ser especialmente bellos en sí mismos, poseen cierto poder hipnótico, como los ojos saltones que atisban desde el centro de las crisálidas de saltamontes.

En San Giacomo dell'Orio hay un pilar raro y precioso de mármol griego y un tejado de madera construido exactamente como el casco de un barco. Santa María Mater Domini es una iglesia renacentista, injustamente descuidada por los hermosos Lombardi, de líneas limpias y espléndidas. San Cassiano alberga una noble crucifixión de Tiziano. La parte de atrás de San Nicolò da Tolentino parece un barco de guerra eduardiano, con parapetos altos, macarrones, puentes levadizos y pasarelas. En la iglesia de San Simeone Grande hay una estatua impresionante de San Simeón muerto, en la capilla de la izquierda del altar mayor, con la boca entreabierta, los ojos fijos y el cabello largo y enredado; esta obra posee tanta fuerza y certidumbre que da la impresión de que la presencia del santo nos acompaña todavía mucho después de haber salido de la oscura iglesia y habernos mezclado con el incabable gentío que se dirige presuroso a la estación.

¡Cuánta profundidad, riqueza y variedad de colorido aportan estos monumentos menores de los sestieri a la obra maestra que es la propia Venecia! En todas partes hay palacios que ver, iglesias preciosas y puentes, pinturas a miles y todo el despliegue entrecruzado de antigüedades que conforma la pintoresca Venecia, objeto de burla por parte de los materialistas y de sentimentalismo por parte de los románticos, pero fenómeno asombroso se compare con lo que se compare, afurada como el budín de ciruelas y agria como el brandy que arde alrededor del adorno de acebo.

Pero cuando se ha dicho y se ha hecho casi todo, llega uno al meollo de la cuestión. Aunque nos entretengamos en las curiosidades, las iglesias tímidas y los genios discretos, aunque recorramos los sinuosos canales desde San Giobbe hasta Sant'Elena, aunque observemos las gabarras de la basura y nos maravillemos ante los campanarios inclinados, hagamos cosquillas al gato en los bigotes, probemos las anguilas asadas, olamos la paja quemada de los varaderos, respiremos las especias de Oriente, escuchemos el paso de las hélices de los grandes barcos, contemos los trenes del paso elevado, asistamos a una misa armenia, miremos a los ojos a una docena de leones, nos tapemos la nariz junto a un canal drenado, estudiemos los Archivos de la República, regateemos con los gondoleros, compremos una bandera alguna, nos asomemos a las tapias del convento de las Servite, tomemos los vaporetto como auténticos concededores, saludemos secamente al Signor Dandolo que se asoma a la ventana autoritariamente como un generalísimo azuzando a la flota que zarpa, aunque hagamos todo eso, llegará inevitablemente el momento de obedecer los mandamientos de generaciones y seguir el río de tráfico hacia los superlativos de Venecia. Estarás tan familiarizado con ellos como con las pirámides o la Gran Muralla china, pero los espectáculos venecianos más maravillosos siguen siendo los que merecen las gastadas estrellas Baedeker.

No hay en el mundo edificio pequeño más fascinante que la iglesia renacentista de Santa Maria dei Miracoli, escondida detrás de Rialto como una piedra preciosa envuelta en satén. Posee la suave perfección y la curiosa pátina opaca que identifica a una perla magnífica del golfo Pérsico; resulta tan completa y auto-suficiente que podría ser levantada de entre las casas de alrededor y trasplantada osadamente a cualquier parte, y solo quedaría una limpia cavidad en forma de iglesia pequeña, nada fea por cierto, en la trama de la ciudad. La sillería del coro está decorada con una serie de figuras adorables, el altar se eleva alto y sagrado por encima de la congregación y el cuadro milagroso en cuyo honor se edificó todavía recibe culto en su interior. No puedo imaginarme ni al más irreverente de los ateos entrando en este santuario irresistible sin quitarse el sombrero.

En ninguna parte hay nada que posea un encanto más punzante que la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, decorada por Carpaccio hace mucho tiempo con una pequeña serie de obras maestras. No es mayor que un garaje y las cuatro paredes sonríen, sin duda, con el genio de este delicioso pintor, el único artista veneciano dotado de sentido del humor. Aquí, san Jorge arremete resueltamente contra el dragón, que está rodeado de horriblos y extraños restos de doncellas a medio comer; aquí, san Trifonio se encuentra en compañía de un basilisco pequeño de conducta irreprochable; aquí, unos monjes del monasterio de san Jerónimo, incluido un hermano anciano con muletas, huyen, cómicamente despavoridos, del más manso de los leones; aquí, en la tela más cautivadora, el propio San Jerónimo está sentado en su acogedor estudio mirando por la ventana en busca de una frase inmortal, mientras que su famoso y pequeño terrier permanece sentado a su lado, sobre los cuartos traseros, con los ojillos brillantes.

No hay en Europa galería de arte más exuberante que la Accademia, el destilado de la civilización veneciana. Aunque haya mejores pinacotecas en otras partes, obras más famosas de Tiziano, más exquisitas de Bellini o más abundantes de Guardi, Canaletto o Giorgione, la gloria de la Accademia es que toda la gran variedad de belleza y gusto que reúne, desde lo diminuto hasta lo más hinchado, ha sido inspirado por la pequeña ciudad que nos rodea, desde los cristales Cimas y los pintorescos Carpaccios hasta el propio Tintoretto y la tremenda Cena en casa de Levi del Veronés, la pintura más infinitamente fascinante de todas, en mi opinión. Está uno en medio de la paleta de pinturas: por la ventana del edificio se ve un estudio de Tiziano y la casa del Veronés dista doscientos metros, en la otra orilla del Gran Canal.

No hay colección de pintura que cause un impacto tan desbordante como la inmensa serie de Tintoretto de la Scuola di San Rocco, a veces oscura, a veces grandiosa, a veces incomprensible, pero que culmina en la enorme obra maestra de La Crucifixión, que

Velázquez copió humildemente y ante la cual, incluso hoy, vemos conmovirse hasta las lágrimas a hombres fuertes. (En las paredes que rodean esta gran escuela se encuentran las insolentes tallas satíricas de Francesco Pianta, maravillosamente ingenioso y original: hay una falsa biblioteca en miniatura toda de madera, un catálogo explicativo con escritura microscópica y un Hércules enorme de ojos ardientes al final de la sala.)

No hay nada más frío y blanco ni más austeramente reverente que la iglesia de San Giorgio Maggiore, de Palladio, que se yergue con mundanal aplomo entre campesinado de conventos. Alguien definió una vez este grupo de estructuras como «un conjunto, un éxito rotundo» y, realmente, transmite una sensación de meta alta alcanzada, como una máquina que encaja con un silencioso clic en los engranajes previstos o una nave aérea de línea impecable. Las proporciones son perfectas, el entorno, supremo, y desde lo alto del campanario se domina la mejor vista de Venecia (un ascensor suave de fabricación suiza salva la distancia y el monje benedictino que lo maneja está casi tan orgulloso de sus botones de plástico como de su histórico monasterio).

No hay dos iglesias más imponentes, rosadas, altaneras y nobles que las dos de los Frari de Venecia: los Frari en una orilla del Gran Canal, San Zanipolo en la otra. Los Frari es como un monje acucillado, de frente alta, intelectual y meditabundo, con sus dos grandes Tizianos, sus deliciosos retablos de Giovanni Bellini, los Vivarinis, los Basaitis, las altas tumbas de artistas, gobernantes, estadistas y generales, su sillería tallada del coro y su serenidad imperturbable. San Zanipolo es algo más opulenta, con un estilo más pomposo, impecablemente fina pero abarquillada: alberga un millar de tumbas ilustres —hay cuarenta y seis dux enterrados—, el tejado es una alta bóveda y, fuera, de sus muros, se encuentra la inigualable estatua ecuestre de Colleoni, la figura a caballo más famosa del mundo. Desde el campanario de cualquiera de las dos iglesias se ve el de la otra, pero ambos ponen buen cuidado en no hacerse el menor caso el uno al otro, como dos dogmáticos antagonistas en un congreso eclesástico.

Nada hay más estimulante, un espléndido día de primavera, que el caleidoscópica ensenada de San Marcos, que se encuentra justo ante la Piazzetta limitada por la incomparable curva de la Riva degli Schiavoni. Muchas veces me recuerda a Hong Kong, sin juncos, por la constancia del tráfico y la limpidez de su color. Durante el día, la ensenada nunca está en calma por muy sereno que esté el tiempo, a causa del ronroneo incesante de barcos y hélices. Sin embargo, por la noche, si vas allí en tu embarcación guiándote por la luz del farol, está tan tranquila y oscura, cautivadora como un gran lago de zumo espeso de ciruelas por donde la embarcación se desliza y donde la tenue forma del Palacio Ducal parece hundirse lentamente en el líquido viscoso y pegajoso como si fuera una tarta con forma de pabellón.

Nada en esta tierra es superior al Gran Canal, que cruza la ciudad describiendo dos magníficos meandros, rebosante de embarcaciones, flanqueado por los altos palacios antiguos que forman guardia de honor: edificios llenos de secretos como el granero de la República y edificios deslumbrantes como Ca' d'Oro, caserones pomposos como la prefectura y encantadoras estructuras no convencionales como el pequeño Palazzo Dario, cargado de mármol con incrustaciones de verde antiguo. Casi parece un decorado, como las falsas fachadas victorianas de pueblos del Lejano Oeste de un solo caballo. Sin embargo, todo está cargado de realidad histórica. Hay una iglesia con la cúpula verde en el extremo del canal que llega a la estación, y la villa de desdémona en el otro, y hay arcos bizantinos, ventanas góticas, adornos renacentistas, todo revocado con una espesa capa de romanticismo y literatura. Al pasar en barco en dirección a la laguna, todos esos palacios inverosímiles van quedando atrás, cayéndose de la proa como otras tantas fantasías, como si los hubieran levantado para una exposición olvidada, el Palacio de Cristal o la Feria Mundial de Bruselas, y los hubieran dejado pudrirse en todo su esplendor hasta la siguiente feria.

PRESENTACION

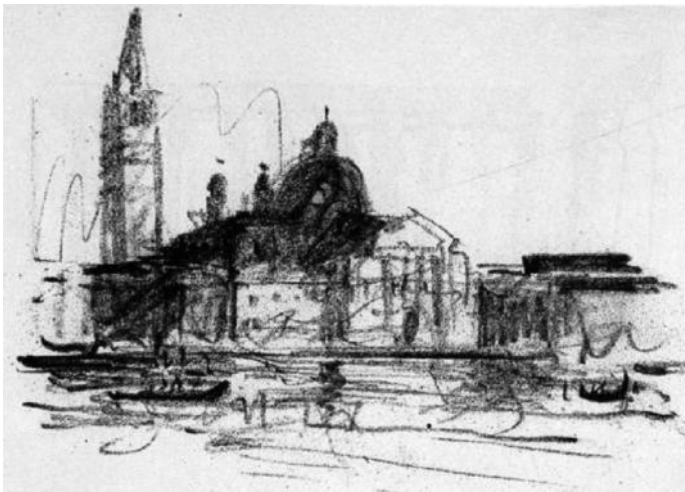
Y por fin llegamos, como tantos ejércitos de peregrinos antes que nosotros, al conjunto central de San Marcos, al que muchos venecianos orgullosos, vivos y muertos, han considerado cariñosamente el corazón del mundo. Nos encontramos en medio de los prodigios. Tomamos un café en la Piazza, ambientada con música y revuelo de palomas, al lado de las astas de bronce y del comprensivo gran Campanile, donde el sol brilla más que en cualquier otra parte de la tierra, la luz es más clara, las multitudes más animadas y donde se congrega más gente los domingos por la mañana en el mes de julio que en todas las demás plazas del mundo juntas. Recorremos esforzadamente las salas enormes del Palacio Ducal, pasamos al pie de batallas, de ninfas carnosas y de panorámicas incomparables: Venecia triunfante, Venecia con cetro en la mano, Venecia confiriendo honores, Venecia aceptando el tridente de Neptuno, Venecia rompiendo sus cadenas, Venecia recibiendo presentes de Juno, Venecia gobernando el mundo. Las ciudades conquistadas ofreciendo presentes a Venecia, Venecia recibiendo la corona señorial de poder, La apoteosis de Venecia, Las victorias de Venecia sobre los francos, los griegos, los sicilianos, los turcos, los albaneses, los genoveses y los patavinos; y en el puente de los Suspiros, el embriagador San Cristóbal de Tiziano, la brillante armería, los horribles calabozos: sanes de pesadilla, hinchado, rodeado, rosa por fuera y ominoso por dentro.

Vemos a los moros de la Torre dell'Orologio tocando la gran campana; miramos los dos pequeños leones sentados cerca de la tumba de Manin y, luego, pasamos a la vieja caverna que es la Basílica, con sus mosaicos dorados, el suelo cargado de intrincados dibujos, los espacios tenuemente iluminados ocupados por figuras, resplandecientes de tesoros, polvorienta, gastada y opaca por siglos de incienso, atestada de capillas, galerías y altares incrustados, con la legendaria Pala d'Oro, una lámina de oro incrustada de joyas situada detrás del altar mayor, y el gran órgano no que reverbera por encima de nuestras cabezas mezclándose con los tambores del café de fuera; un movimiento incesante de sacerdotes, visitantes, grupos de pueblerinos, niños y monjas, una nube de polvo que se desliza por las puertas abiertas y una paloma orgullosa y solitaria que avanza, ufana y furiosa, por el suelo irregular hacia el sol de la Piazza.

VENECIA DIBUJADA POR ARQUITECTOS



Basilica di San Marco. Alvar Aalto.



San Giorgio Maggiore. Louis I. Khan.



Palacio Ducal. Louis I. Khan.



Basilica di San Marco. Louis I. Khan.



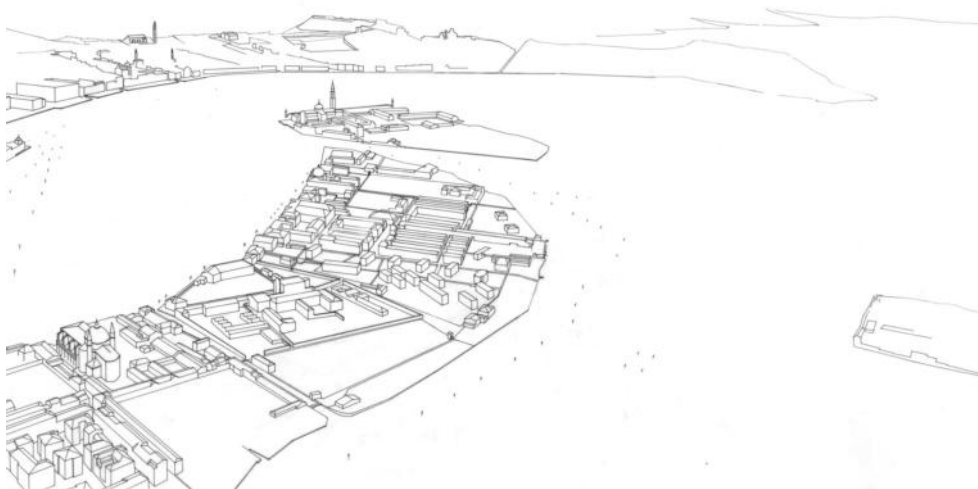
Basilica di San Marco. Louis I. Khan.



Basilica di San Marco. Michael Graves.



Basilica di San Marco. Alvaro Siza.



Campo di Marte. Alvaro Siza.



Puente Rialto. Alvaro Siza.



Plaza San Marco. Alvaro Siza.



Plaza San Marco. Alvaro Siza.



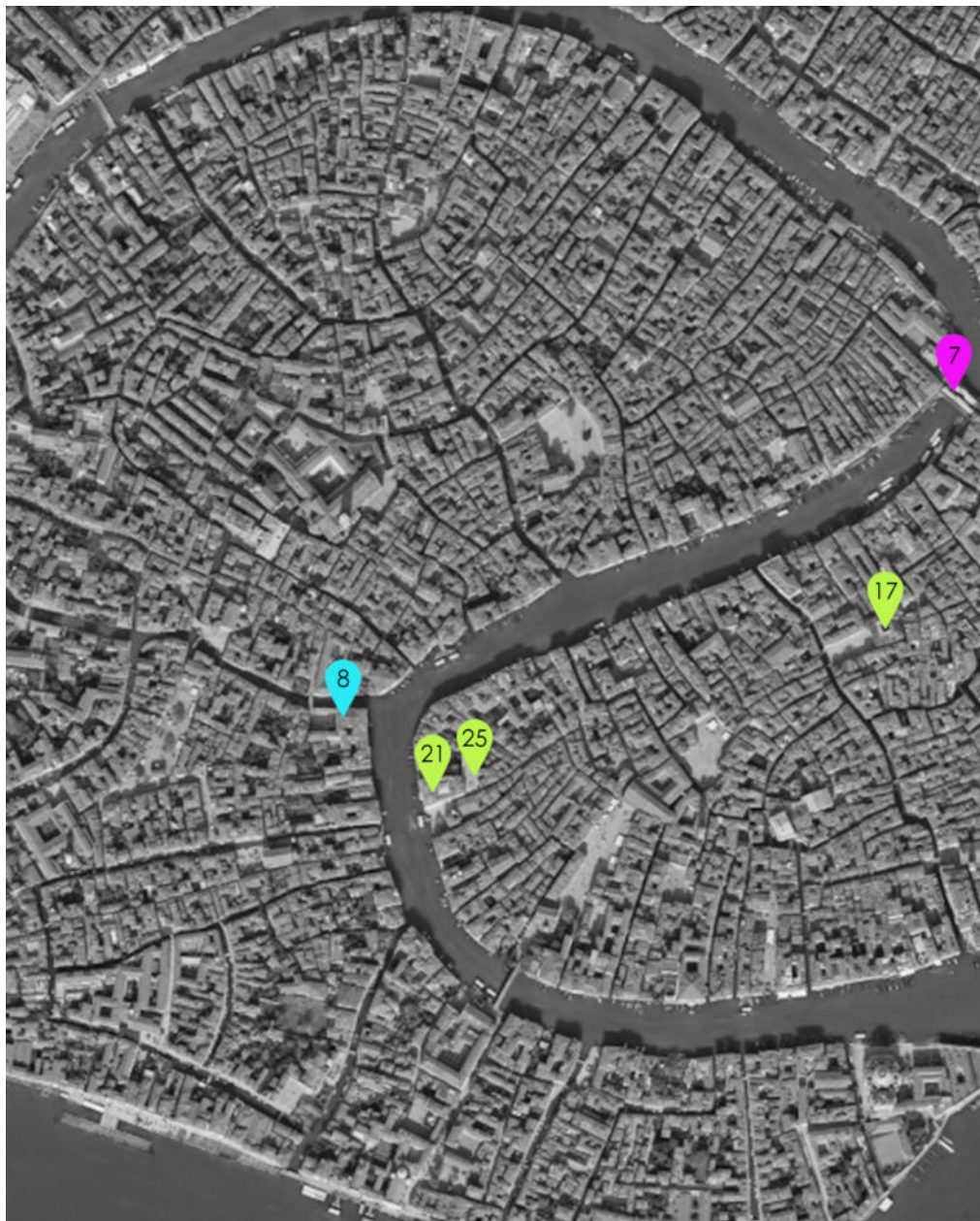
- 06. Chiesa del Santissimo Redentore.
- 16. Viviendas Cicogna en el Zattere.
- 23. Puente de la Constitución.
- 26. Terminal del Tram.

- 14. Entrada a la Escuela de Arquitectura.
- 19. Edificio D.
- 24. Oficinas del Tribunal de Justicia.



- 05. Chiesa de San Giorgio Maggiore.
- 10. Giardino delle Sculture.
- 18. Viviendas Campo di Marte.
- 28. Capillas del Vaticano.

- 09. Billeteria Biennale.
- 15. Monumento a la partisana.
- 20. Ampliación del Cementerio de San Michele.
- 30. Biennale - Giardini.



07. Puente Rialto.

17. Cassa di Risparmio.

25. Teatrino del Palazzo Grassi.

08. Ca' Foscari.

21. Palazzo Grassi.



- 01. Piazza San Marco.
- 03. Basilica San Marco.
- 12. Negozio Olivetti.
- 22. Museo Punta Della Dogana.
- 29. Procuratie Vecchie.

- 02. Palazzo Ducale.
- 04. Chiesa de Santa Maria dei Miracoli.
- 13. Fondazione Querini Stampalia.
- 27. Il Fondaco dei Tedeschi.

PREFACIO

Venecia: El nombre por sí solo evoca siglos de historia, ríos de tinta y toneladas de libros. Ver la realidad a través de esta barrera cultural se ha convertido en una tarea casi imposible. Al mirar a lo largo del Gran Canal, uno no ve los palacios que lo flanquean; uno ve las pinturas de Canaletto. Los rasgos modernos, que sí existen en esta ciudad, no se pueden percibir. En resumen, Venecia no solo está siendo sumergida lentamente por las aguas, sino que también está siendo ahogada por una inundación de clichés, comercialización y sentimentalismo.

Esta obra, completada en el breve tiempo previo a la inauguración de la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura, no pretende revertir esta situación. Sin embargo, sí intenta hacer caso omiso de ella. Parte de la premisa de que la historia no se trata solo de los grandes titulares, que a menudo son meramente la culminación de una larga cadena de acontecimientos. La historia a menudo está presente en un detalle (Fernand Braudel escribió que los historiadores no deberían centrarse en el encuentro entre dos dictadores, sino en detalles aparentemente insignificantes como el momento en que las mujeres en los Pirineos dejaron de usar velos negros). La forma de una ventana, por ejemplo, es casi siempre una opción cultural. Incluso una ligerísima variación en su forma puede señalar un punto de inflexión histórico. De la misma manera que una puerta es el elemento constructivo que divide el espacio privado del público, al individuo de la comunidad, así es la ventana el elemento arquitectónico que rige la forma en que la persona situada dentro de ese espacio privado ve el mundo. Por lo tanto, nos acercamos a la comprensión de la historia de Venecia cuando nos damos cuenta, por ejemplo, de que no había escaleras dentro de las casas más antiguas. Estas "casas" no eran, de hecho, unidades residenciales tal como las entendemos hoy, sino más bien las estructuras portuarias de Venecia cuando la ciudad era el mayor centro comercial del Mediterráneo. Sin embargo, la pregunta inmediata sigue siendo: ¿Qué tipo de acontecimientos históricos podrían haber ejercido tal presión sobre la mentalidad veneciana como para provocar la evolución y la pérdida de estas tradiciones centenarias?

Hasta ahora, he elegido ejemplos individuales en lugar de plantear un argumento general, en un intento de apartarme, al menos marginalmente, de la mentalidad general con la que fuimos educados y suministrados. Siguiendo la propuesta del curador de la Bienal de Arquitectura de este año, Rem Koolhaas, este estudio tiene como objetivo implementar el ejercicio anatómico propuesto como momento de reflexión a todos los participantes de Fundamentals, operando sobre el tejido urbano vivo de Venecia o, para ser más precisos, ese revoltijo de edificios que componen esta antigua ciudad. La selección de elementos arquitectónicos venecianos sigue la lista definida por Rem Koolhaas en Elements of Architecture, ajustada para reflejar las variaciones necesarias dictadas por la especificidad de Venecia.

No me hago ilusiones en absoluto de que este trabajo esté libre de errores (al practicar anatomía, es inevitable que te ensucies las manos) o de que esté completo. También temo que no haga justicia a mis sentimientos de profunda admiración por aquellos que han emprendido investigaciones y estudios en profundidad sobre la historia milenaria de Venecia. Sin embargo, tengo la esperanza de que el camino de investigación que he emprendido, combinado con el intento de visualizar los temas individuales utilizando no solo imágenes sino también dibujos arquitectónicos, haya sido fructífero y pueda usarse como un trampolín para una investigación o análisis académico más detallado y posterior. Sin embargo, incluso en esta etapa se puede sacar una conclusión.

Alabado durante décadas, el "mito de Venecia" se ha convertido, por el uso excesivo, en un cliché. Venecia no es una "perla" perfectamente redonda y reluciente; no es la "Serenísima" que sobrevivió, inmutable, incluso cuando había sido relegada de las filas de las capitales del mundo. Si ha aparecido así, es porque es una entidad metamórfica. Es porque la ciudad es verdaderamente una criatura anfibia, nacida entre tierra y agua, en una laguna que durante siglos ha servido como un enorme útero, protegiendo a su descendencia en un estado constante de desarrollo, en el que los cambios constantes eran la norma. Nunca ha habido puntos de inflexión tan abruptos como para comprometer sus vínculos con el pasado; nunca una revolución. La ciudad se ha amoldado a la historia al igual que sus edificios se han adaptado a la subsistencia. Sin rupturas. Ha envejecido con el tiempo (col tempo, como nos enseña Giorgione al retratar el rostro de una anciana que nos mira directamente a los ojos con una intensidad que, a veces, es difícil de soportar). Es solo a través de pistas, o alteraciones mínimas de los Elementos de la Arquitectura que a primera vista podrían parecer casuales o insignificantes, que podemos ver que esta metamorfosis ha ocurrido y sigue ocurriendo en Venecia.

Junio de 2014 Giulia Foscarini.



Frate Paolino Minorita, Pianta di Venezia, 1346



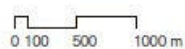
Venice in 1100 (Paolo Maretto, 1986)



Venice in 1500 (Jacopo de Barbari)



Venice in 2014



LA METAMORFOSIS DE VENECIA

UN PARÉNTESIS HISTÓRICO

Cien profundas soledades juntas constituyen la ciudad de Venecia. Ése es su encanto. Un modelo para los hombres del futuro.

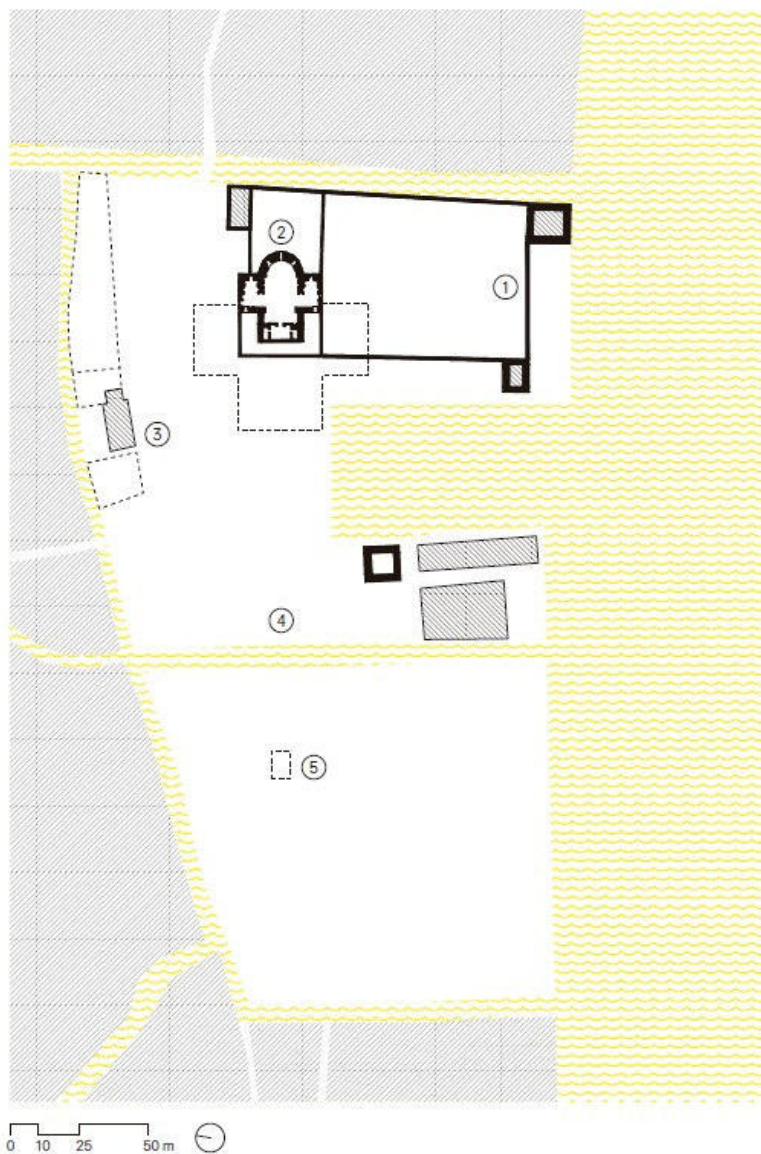
Friedrich Nietzsche, 1881.

ESCALA 1:50.000

Metamorfosis dentro de la Laguna: de archipiélago a "città nobilissima"

Pasó al menos un siglo antes de que los antiguos romanos que se habían refugiado en la Laguna para escapar de las incursiones de las hordas bárbaras invasoras (siendo los lombardos los últimos, en el siglo VII) se dieran cuenta de que este entorno podía garantizar su autonomía política, además de proporcionar seguridad temporal en un mundo privado de un imperio universal. La Laguna era una barrera tanto contra un ejército enemigo como contra una flota enemiga, pero permitía a los romanos comerciar libremente. Sin embargo, pronto se dieron cuenta de que este entorno acuático, en el que el agua dulce de las desembocaduras de los ríos se mezcla con el agua de las mareas que fluye a través de los canales marinos, era inherentemente inestable y necesitaba ser gestionado.

No es necesario resumir la historia de esta "gestión", que implicó que el agua dulce fuera canalizada lejos de la Laguna salada, lo que condujo a un cambio radical en la flora de esta área ilimitada. Lo dice todo el hecho de que incluso un genio creativo del calibre de Leonardo da Vinci se desanimara, ya que requería un enfoque basado en interminables pruebas y errores, junto con los niveles de experiencia que solo pueden acumularse a lo largo de generaciones. Sin embargo, gestionado empíricamente de esta manera a lo largo de los siglos, el entorno de la Laguna se ha convertido en uno de los artefactos más sofisticados y complejos del mundo, fomentando una simetría conceptual entre esta ciudad única y el entorno en el que existe tan sublimemente. Durante muchos siglos, estas dos entidades metamórficas vivieron la una a través de la otra, ejerciendo una influencia recíproca sobre sus cambios y su destino.



FASE 1: Pre-Ziani Reconstrucción hipotética

1. **Castrum** (castro), fundado en 810 por el dux Agnello Partecipazio (Michela Agazzi, 1991)
2. **Capilla del Dux** (Doge's Chapel), fundada en 829, reconstruida en 975 y 1063-94 (El plano muestra en detalle la cripta)
3. **Iglesia de San Basso**, fundada en 1076 (Michela Agazzi, 1991)
4. **Canal Rio Batario** (fecha de origen verificada mediante excavaciones en 1888-89)
5. **Antigua Iglesia de San Geminiano**

PIAZZA SAN MARCO

ESCALA 1:2500

Metamorfosis de la Plaza de San Marcos

Siglo X

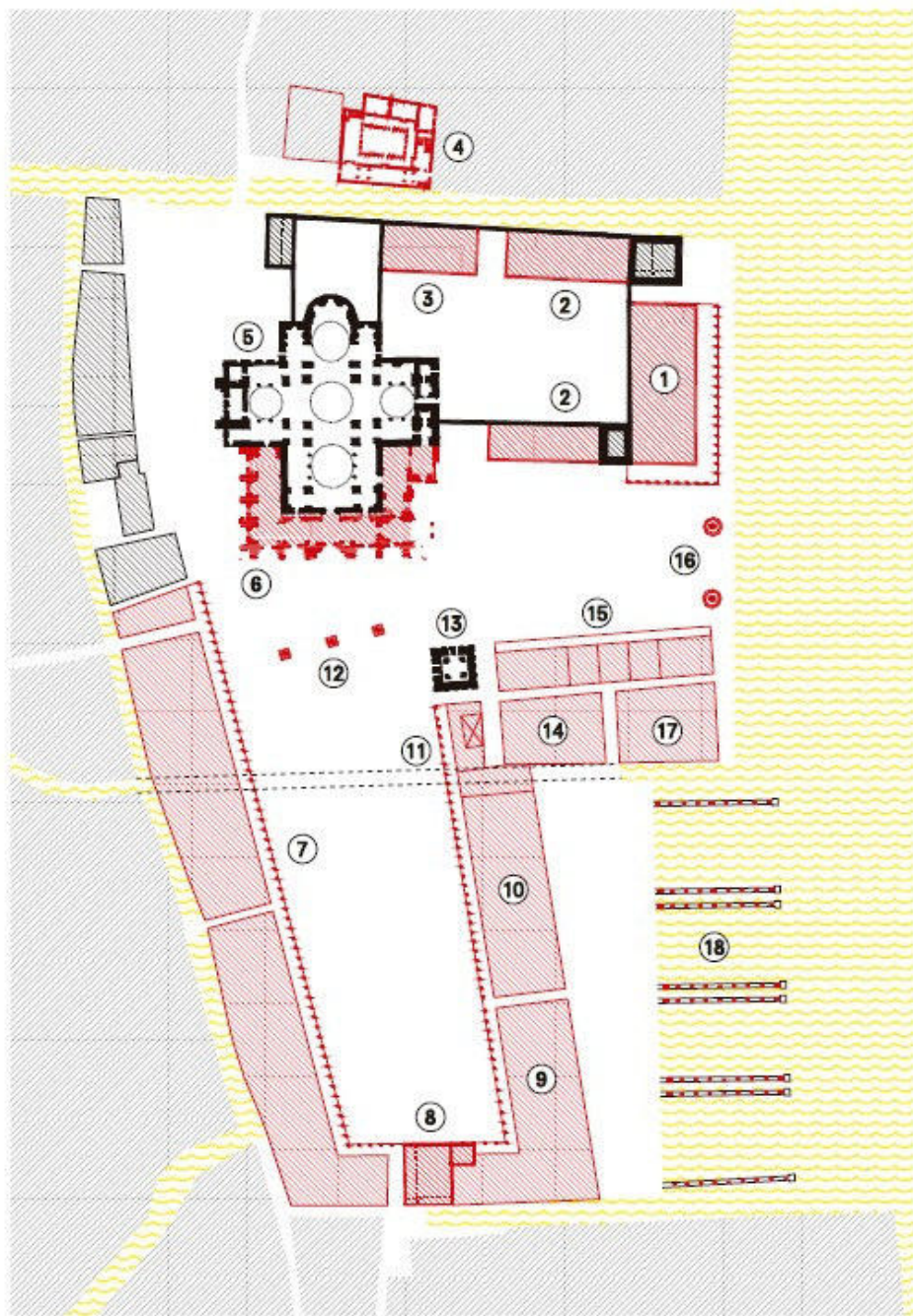
Hace más de mil años, en 1063, cuando se reconstruyó la capilla dedicada al Apóstol Marcos (en el mismo lugar que una capilla anterior encontrada en 829), ningún otro edificio la ocultaba a la vista: ni siquiera las torres de la antigua estructura fortificada bizantina en la que se había asentado Agnello Partecipazio, el dux que gobernaba estos dominios. La capilla (ahora conocida como la Basílica de San Marcos) sirvió como el fulcro visual, un santuario monumental, para toda el área de la Laguna que se extendía en todas direcciones, cubriendo un área de cientos de kilómetros cuadrados. Investida de tal estatus icónico, proporcionó un punto seguro y central para la fe religiosa de las personas que vivían en este entorno anfíbio y siempre cambiante.

Además, el mensaje ideológico transmitido por su enigmática arquitectura era evidente para todos en Europa. Se sabía que fue modelada a partir de un templo bizantino, el *Apostoleion*, que en ese momento se consideraba superado en belleza solo por Santa Sofía y que, unas décadas antes, había sido "restaurado" por el emperador Constantino VII Porfirogéneta. La cita evocaba deliberadamente la figura de Justiniano, quien a su vez lo había restaurado a mediados del siglo VI, y, retrocediendo aún más en el tiempo, el emperador que había erigido el templo y lo había elegido como el sitio de su tumba: el gran Constantino mismo. En su deseo de eludir la presión política y militar del Sacro Imperio Romano Germánico, Venecia no podría haber elegido una forma más explícita de declarar su concordia ideal con el Imperio Romano de Oriente.

Siglo XII

¿Por qué este mensaje no es reconocible hoy en día? No solo porque las culturas que lo generaron han desaparecido, ni a causa de las muchas alteraciones que han velado, por no decir borrado, la posibilidad de ver las formas arquitectónicas originales de la Capilla; no es reconocible hoy en día porque, poco más de un siglo después de su construcción, tuvo lugar una revolución en Italia: los poderes autocráticos fueron derrocados, o al menos su influencia se redujo enormemente. Ciudades a lo largo de la península italiana fueron empoderadas por su nueva autonomía política y económica y, después de la Paz de Constanza en 1183, el siglo XII anunció el florecimiento de las comunas que formaron uno de los períodos políticos y culturales más exitosos de la historia italiana.

No fue una coincidencia que en Venecia este momento sacara a la luz a un comerciante muy emprendedor con una riqueza casi ilimitada: Sebastiano Ziani, que fue dux desde 1172 hasta 1178. Un aspecto en particular resalta la claridad de su visión política: se negó a aceptar el puesto de gobierno que le ofrecían los ciudadanos de la República a menos que se lograra mediante elección. Las implicaciones constitucionales de esta decisión fueron significativas porque esta innovación significó que el cargo de *dogado* (dux) también adquirió la función de poder judicial estatal.



FASE 2: Siglos XII-XIII Reconstrucción hipotética

1. **Palacio Comunal** (*Palatium Communis*)
2. **Palacio de Justicia** (*Loggia Ad Ius Reddendum*)
3. **Palacio del Dux** (*Palatium Ducis*)
4. **Sant'Apollonia**, 1223
5. **Capilla del Dux** (conocida como Basílica de San Marcos)
6. **Nártex** (con la *Porta da Mar* - Puerta del Mar - abierta)
7. **Procuradurías Viejas** (durante el dogado de Ziani, 1172-78)
8. **Iglesia de San Geminiano**
9. **Casas asignadas a los Procuratori de Ultra** (Manuela Morresi, 2000)
10. **Casas asignadas a los Procuratori de Citra** (Manuela Morresi, 2000)
11. **Oficinas de los Procuratori**
12. **Tres pilones**
13. **Torre**
14. **Hospicio Orseolo**
15. **Osterie** (Tabernas): Osteria del Pellegrino; Osteria della Rizza, Osteria del Cavalletto, Osteria della Luna, Osteria del Leon; y **Beccaria** (matadero) (Manuela Morresi, 2000)
16. **Dos columnas**, 1260 (Fabio Barry)
17. **La Casa de la Moneda**
18. **Arsenal** (Ennio Concina)

En una decisión que fue totalmente coherente con esta comprensión innovadora del estado, Sebastiano Ziani resolvió que el palacio que albergaría al dux se colocaría en la esquina noreste del antiguo *castrum*, detrás de la Capilla Palatina que simbolizaba la autoridad religiosa del dux sobre el pueblo veneciano (el epíteto "palatino" significa literalmente "perteneiente al gobernante"). En el lado de la estructura fortificada que daba a la cuenca de San Marcos, es decir, el lado visible para cualquiera que llegara por mar, planeó construir un imponente *palatium communis* que presentaría a la Comuna en el centro del escenario como la expresión de la voluntad política de sus ciudadanos. La construcción de este palacio, que sabemos (por documentos de archivo) que presentaba arcadas y columnas en la planta baja, fue solo uno de los aspectos más destacados del inspirador gobierno de Ziani.

Una decisión que no fue menos significativa que la construcción del *palatium communis* fue la de crear una vasta *platea* (plaza) frente a la Capilla Palatina, donde todos los habitantes de la ciudad pudieran congregarse para manifestar sus deseos. Esto significó que el área que rodeaba el corazón político del estado, que anteriormente había estado encerrada por un canal defensivo, ahora podía ser "ocupada" por los propios ciudadanos.

Para dar legitimidad cultural a lo que fue indudablemente una decisión política radical, Ziani decidió que este espacio adoptara la forma de un antiguo foro, es decir, una estructura urbana y arquitectónica que aún no existía en ninguna ciudad europea en ese momento. De la misma manera que las antiguas fuentes clásicas habían servido como modelo para la tipología de la capilla dedicada a San Marcos Evangelista, la antigua Roma proporcionó la inspiración para las elecciones arquitectónicas de la *Signoria* y sirvió para legitimar su visión política.

La pregunta era, ¿cómo crear esta plaza en la práctica? Ziani decidió financiar esta enorme operación por su cuenta y se embarcó en su realización sin un momento de duda. Ahora que se había admitido una presencia popular en el fulcro del poder político, no dudó en "contaminar" la naturaleza sagrada del poder del dux sobre los asuntos civiles y religiosos planeando una secuencia ininterrumpida de tiendas alrededor del perímetro de la plaza (que también estaba rodeada de arcadas) y, por lo tanto, convirtió la *platea* en un enorme centro comercial. Es más, en el lado norte de la plaza, construyó una serie de residencias que, dada la prestigiosa ubicación, podían alquilarse a precios elevados.



La apropiación de Constantinopla se cumplió en última instancia con la "imperialización" del patio de San Marcos, la gran Piazza. Una vez que la Basílica recibió una nueva fachada de mármol en la década de 1260, la Plaza pudo comenzar a personificar el Hipódromo, con los caballos de San Marcos a la cabeza... sin embargo, los venecianos se apropiaron del Hipódromo no como una tipología arquitectónica sino como el lugar del ceremonial cívico.

Fabio Barry, 1999.

El lado opuesto o sur fue reservado para los miembros de la magistratura recientemente establecida (1152), la Procuratia di San Marco, a quienes Ziani asignó todas las tiendas y apartamentos con vistas a la plaza, dándoles la tarea de gestionar el área y supervisar el mantenimiento de la Capilla Palatina. De esta manera, estos magistrados, que eran elegidos de por vida como el dux, formaron una especie de "corte" ideal que flanqueaba a la real detrás del *palatium communis* sobre el que el dux ejercía el control.

Al tomar esta decisión, que también tuvo implicaciones institucionales, Ziani demostró que, a través de estos edificios, el centro del poder político veneciano reflejaba genuinamente la constitución del estado veneciano.

Por lo tanto, las últimas décadas del siglo XII fueron testigos de una especie de "reducción" en la naturaleza autocrática del dogado sin socavar su naturaleza sagrada. A este respecto, no se puede descartar que la construcción del nártex frente a la capilla fuera diseñada, no solo como una salvaguarda contra la preocupante subsidencia que afectaba a las cúpulas, sino también como una tribuna que permitiría al dux aparecer ante los ciudadanos reunidos en la plaza (de la misma manera que el emperador bizantino aparecía en una tribuna para mostrarse al pueblo que abarrotaba el hipódromo debajo del palacio imperial).

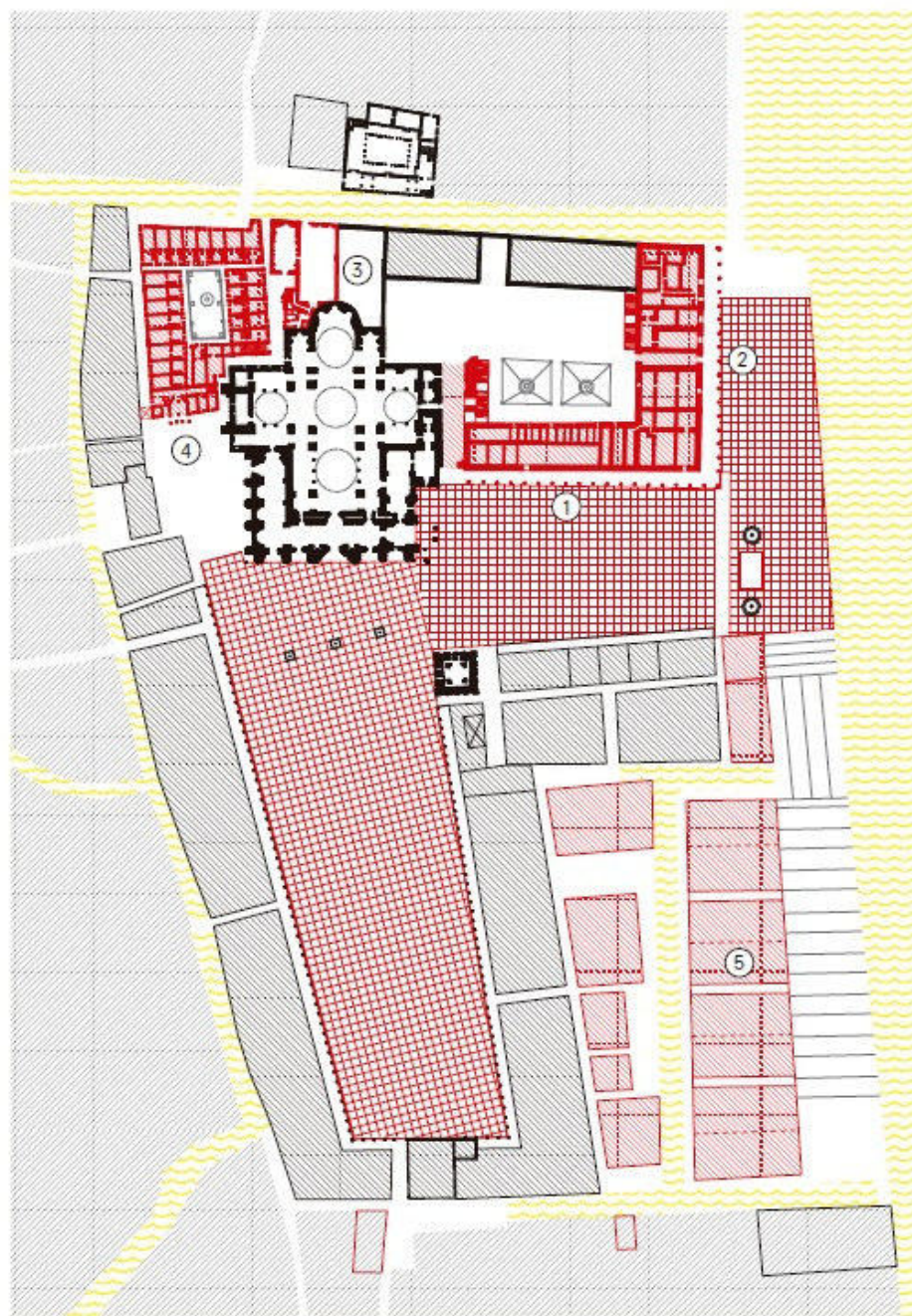
La forma de pensar de Ziani —por lo que podemos entender a la distancia de muchos siglos— es, por decir lo menos, heroica; la voluntad de poder que expresó es a gran escala. Que esto estaba lejos de ser fantasioso es evidente por un evento de renombre internacional que pronto celebraría aquí mismo en la plaza: la firma de un tratado de paz entre el emperador Federico II de Hohenstaufen, conocido como Barbarroja, y el Papa Alejandro III, que puso fin a la guerra entre el Papa y el Emperador que durante algunas décadas había estado destrozando la Europa cristiana. Fue gracias a la intervención de Venecia que tuvo lugar este evento histórico y, como señal de gratitud, el pontífice romano asignó el dominio sobre el Adriático a la República y le dio el reconocimiento estatal que le faltaba.

Siglo XIII

Venecia experimentó así un período de verdadera grandeza a finales del siglo XII. Poco después, tras participar activamente y con éxito en la conquista de Constantinopla, la capital del Imperio Latino de Oriente, durante la Cuarta Cruzada de 1204, Venecia se liberó de cualquier forma residual de obediencia a Bizancio.

Estatuas, capiteles, columnas y otros preciados despojos (*spolia*) adornaron la fachada de la Capilla Palatina como trofeos de guerra, de acuerdo con la antigua costumbre romana. Estos trofeos eran una demostración del poder de la República y, al mismo tiempo, un acto de devota gratitud a Marcos el Evangelista, quien —creían— se había mostrado favorable a la victoria. Alrededor de 1260, es decir, durante los años previos a la construcción del *molo* (muelle) frente al palacio ducal (1285), se erigieron dos gigantescas columnas de pórfido en su borde sur, que recordaban a las columnas gemelas de Focas (Constantinopla, 609) y a las de *Diplokionion* en la boca del puerto en el Bósforo. En los años siguientes serían coronadas por un león alado (1293) y una estatua de San Teodoro (1329).

La fase comunal llegó a su fin después de unas pocas generaciones y el poder político quedó restringido a un nuevo grupo social, compuesto por familias cuyas raíces estaban profundamente arraigadas en el éxito económico de Venecia, y que construyeron un monopolio virtual de las magistraturas estatales. El evento de 1297 se conoció como la "Serata del Maggior Consiglio" (Cierre del Gran Consejo). No fue al *foro marciano*, expresión del régimen político anterior, a donde esta nueva clase dominante dirigió su atención: en cambio, su objetivo fue borrar todo rastro de esa ideología comunal de la cual el Palacio Comunal era la imagen más impactante.



FASE 3: Siglos XIV-XV Reconstrucción hipotética

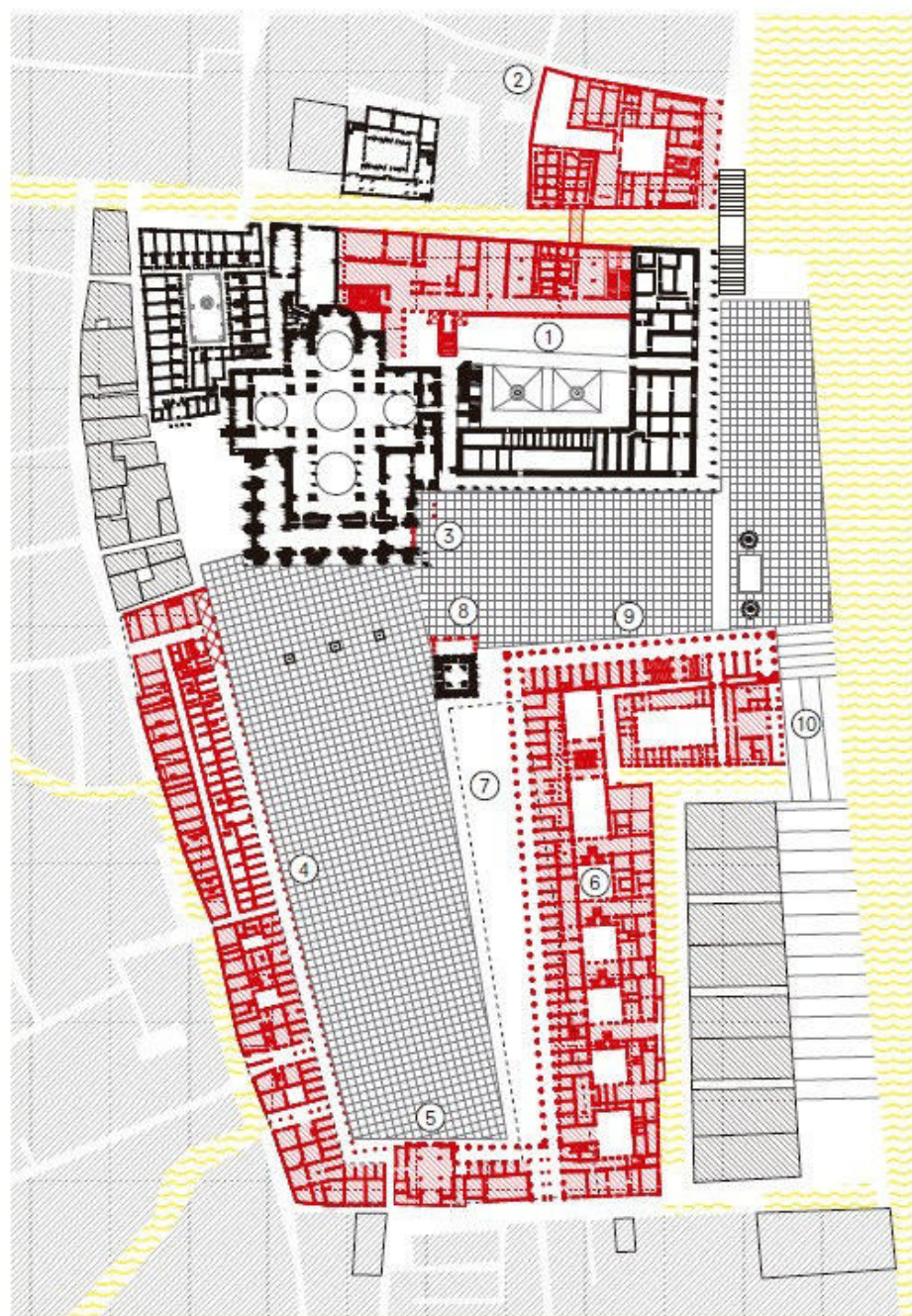
1. **Ala oeste del Palacio Ducal** (la construcción comenzó en 1424) (Wladimiro Dorigo, 2006)
2. **Ala sur del Palacio Ducal** (Sala del Maggior Consiglio, construida en 1342) (Wolfgang Walters)
3. **Sacristía de la Basílica de San Marcos**
4. **Canonica** (Casa Canónica), 1486
5. **Almacén de grano**, construido en 1341 (Michela Agazzi, 1991)

Siglos XIV-XV

A instancias de esta nueva clase dominante, la severa construcción tardomedieval del Palacio Comunal fue reemplazada en 1342 por un edificio de estilo predominantemente europeo (con fuertes rasgos franceses e ingleses), una señal al mundo de los cambios que habían tenido lugar en el modo de gobierno de Venecia. Flotando sobre la ciudad, el inesperado y evocador edificio, sostenido por dos filas de columnas, contenía el enorme salón en el que la nueva élite —con más de mil miembros— se reunía para debatir y decidir sobre los asuntos de estado.

Esta exaltación del papel constitucional del Gran Consejo también se volvió, hasta cierto punto, impolítica cuando Venecia se transformó de una república marítima a una potencia continental tras su rápida expansión hacia el valle del Po y más allá. Su intención era dar al mundo la impresión de un estado monolítico. Un solo edificio contendría y representaría a todas sus magistraturas y organismos de gobierno. Con esto en mente, en 1423, la Signoría veneciana decidió que el edificio del siglo XIV también se extendiera a lo largo de la fachada occidental de la antigua fortaleza. Este siguiente paso en la metamorfosis de la estructura defensiva no tuvo impacto, al menos al principio, en el trazado de la plaza, que mantuvo el plan visualizado unos 300 años antes por Sebastiano Ziani hasta finales del siglo XV (1495).

La idea para una posible metamorfosis del foro fue impulsada por la construcción de una torre que tendría el mismo impacto conceptual que el rayo, que rasga verticalmente el cielo, en la famosa y casi contemporánea pintura de Giorgione. La estructura fue una innovación, una adición de vanguardia que deliberadamente invirtió el esquema horizontal de la fachada norte de la piazza y, además, sostenía una máquina que medía el tiempo y ponía en movimiento autómatas. Todos estos eran asuntos de considerable importancia a finales del siglo XV, como también lo era el hecho de que marcaba la entrada a la calle que conducía al mercado de Rialto. La Torre del Reloj fue uno de los factores que impulsaron la metamorfosis del lado norte de la piazza, que se completó sin perder la modulación y el ritmo secuencial de las antiguas casas del siglo XIII.



FASE 4: Siglos XVI-XVII Reconstrucción hipotética

1. **Ala este del Palacio Ducal**. 1438, arquitecto: Antonio Rizzo
2. **Prisiones**
3. **Cierre de la Porta da Mar** (Puerta del Mar), 1503 (Fabio Barry)
4. **Procuradurías Viejas v. 2.0** (arquitectos: Pietro Bon, Jacopo Sansovino)
5. **Iglesia de San Geminiano**, 1552-57 (Fachada de Jacopo Sansovino, demolida en 1807) (Manuela Morresi, 2000)
6. **Procuradurías Nuevas** (Arquitecto: Vincenzo Scamozzi, Baldassare Longhena)
7. **Área ocupada inicialmente por las Procuradurías del siglo XIII**
8. **Loggetta**, 1537-46, arquitecto: Jacopo Sansovino, 1537-46 (Manuela Morresi, 2000)
9. **Librería** (Biblioteca), 1537-56, arquitecto: Jacopo Sansovino, con una ampliación de Vincenzo Scamozzi (Manuela Morresi, 2000)
10. **Casa de la Moneda**, 1536-49, Jacopo Sansovino (Manuela Morresi, 2000)

...en la larga batalla que tuvo lugar entre partidos que interpretaban la *renovatio* de la Plaza de la Serenísima de maneras opuestas: la política entró con sus lenguajes específicos en el área de las representaciones simbólicas a nivel urbano. Y el conflicto no fue de menor importancia, ya que concernía a la imagen que los romanistas fieles a la Curia y los feroces partidarios de la autonomía jurisdiccional de Venecia pretendían dar a la ciudad renovada... el paradigma que guió los criterios de coherencia fue la continuidad con una tradición incuestionable. Lo que importaba era la congruencia con imágenes establecidas; lo que faltaba era cualquier interés en "modernizar" el área de San Marcos, que se asumía como un *speculum* de la continuidad constitucional y los valores fundamentales de la República. La [propuesta inicial de] Vincenzo Scamozzi contenía demasiado lenguaje: aquellos que se oponían a este exceso semántico estaban rechazando una arquitectura que era esclava de su propia autonomía.

Manfredo Taturi, 1995

Siglo XVI

Pasaría más de un siglo antes de que la mayor importancia otorgada al *brolo* —esa zona de la *Piazzetta* fuera del ala oeste reconstruida del palacio ducal donde se reunían los patricios — condujera a una reevaluación de los edificios en el lado opuesto, que todavía se utilizaban para la hospitalidad y el alojamiento como lo habían sido en el siglo XIII.

Sin embargo, fue un evento político excepcional, la reevaluación de la posición internacional de la República en forma de la propuesta de liga entre el papado, Venecia y el Imperio a raíz del triunfo naval de Carlos V frente a las costas de Túnez, lo que inició un proceso de *renovatio* en el que el lado oeste del *brolo* fue elevado a la categoría de foro. Aquí, la *Signoria* no construyó edificios residenciales sino estructuras para albergar las funciones institucionales del estado, a saber, cultura y finanzas.

El uso de un lenguaje arquitectónico romano para la Casa de la Moneda y la Biblioteca no fue simplemente una expresión de actualidad cultural, también fue una forma de dar legitimidad y promover una reforma del estado que se basó en la teoría más avanzada de la utopía política formulada hasta la fecha por el Renacimiento.

No es sorprendente que un momento crítico como este diera lugar a una discusión general sobre la disposición y el papel del *foro marciano*, y su lado norte en particular, involucrando

VENECIA

tanto a los procuradores responsables de gestionar la plaza como a su arquitecto jefe, Jacopo Sansovino, un florentino de talento excepcional.



El orden espacial coherente de la Piazza San Marco no está exento de sus violentas contradicciones en escala, ritmo y texturas, sin mencionar las diferentes alturas y estilos de los edificios circundantes.

Robert Venturi, 1977

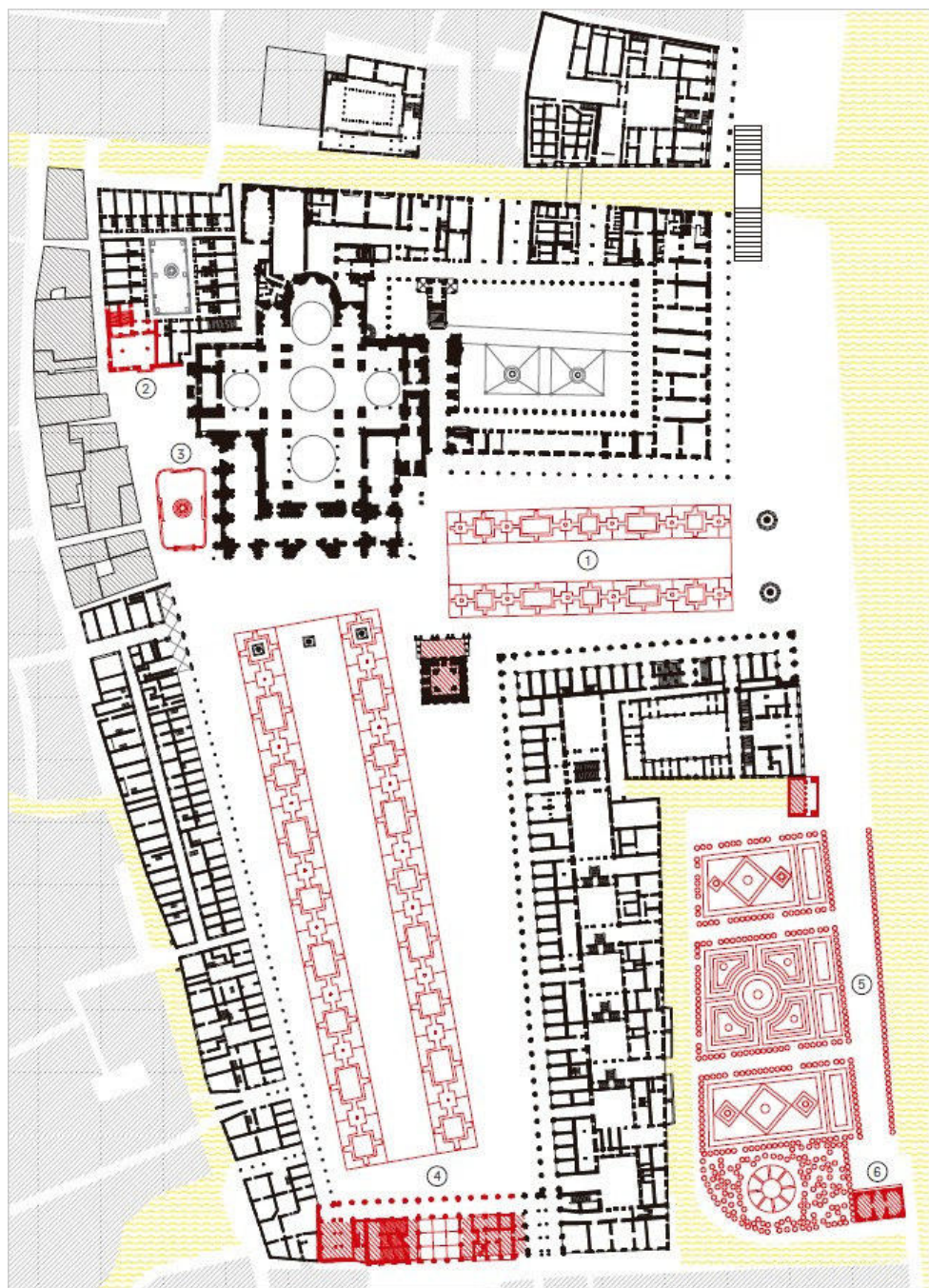
Lo que estaba en juego no era simplemente la necesidad de actualizar el lenguaje arquitectónico de las residencias utilizadas por los Procuradores en el lado norte de la *piazza*, que daban una apariencia confusa y sin duda anacrónica a la plaza. En cambio, esta sería una operación de construcción sin igual, en términos de tamaño y compromiso financiero, excepto por la empresa de Ziani tres siglos antes.

Fue dentro de este ambicioso escenario que Jacopo Sansovino desarrolló un proyecto que, a primera vista, parecía visionario. Lo que se requería, en su opinión, no era solo dar a ambos lados de la *piazza* un ritmo modular, en un lenguaje arquitectónico moderno, sino también corregir su trazado planimétrico. Con su celo empresarial y en el contexto de una cultura tardomedieval, Sebastiano Ziani no había mostrado preocupación por el hecho de que el plano de la *platea* que había diseñado estuviera desalineado en relación con la iglesia de San Marcos. Carecía y, de hecho, nunca podría haber poseído la mentalidad que le habría permitido ver cómo, en un contexto como este, la capilla se vería fuera de lugar, a la deriva, un *objet trouvé*. (Además, si lo hubiera entendido, no quiere decir que no lo hubiera apreciado, porque habría subrayado esa *novitas* política y cultural de la que fue un intérprete sensible y lúcido).

Pero en este escenario inarmónico y discordante —enfaticado por el pavimento *opus spicatum* colocado durante el *dogado* de Ranier Zeno (Ettore Vio)—, Sansovino, con su arraigado amor por la perspectiva, solo podía ver la expresión de una cultura tardomedieval que, como arquitecto renacentista, sentía que era su deber desterrar de Italia.

Tomando la esquina norte de la Biblioteca recién construida como punto de referencia para un nuevo plan, Jacopo Sansovino reajustó el borde sur de la plaza, reduciendo así el efecto distorsionador de su desalineación con San Marcos y dándole a esta última una centralidad que no había tenido antes. Además, la fluidez de una fachada modular que repetía sustancialmente las divisiones de la Biblioteca (aunque en dos niveles) creó una sensación de continuidad y, por lo tanto, conexión entre la *platea* del siglo XIII y el *brolo*. Por último, desde el final de la nueva *platea*, habría una vista clara de los emblemas arquitectónicos gemelos del poder político y religioso: el Palacio Ducal y su capilla.

No es difícil entender por qué un plan tan ambicioso requirió tantos años para llevarse a cabo. No fue solo por las enormes inversiones requeridas, sino también por sus importantes implicaciones constitucionales. (Mientras la figura del *dux* continuaba siendo "prisionera" dentro del palacio, incapaz de mostrarse públicamente en un entorno arquitectónico adecuadamente elocuente, un triunfo tan rotundo para los Procuradores de San Marcos dentro del *foro* podría haber sido visto como subversivo por los defensores más radicales del gobierno republicano).



FASE 5: Siglos XVIII-XIX

1. **Nuevo pavimento**, 1723, diseño de Andrea Tirali
2. **Palacio Patriarcal**
3. **Piazzetta dei Leoni**
4. **Ala Napoleónica**
5. **Jardines Reales**
6. **Cafetería**

Siglos XVII-XVIII

Después de la construcción de las llamadas *Procuratie Nuove* con un diseño de Vincenzo Scamozzi, nada de importancia sucedió en la vasta plaza mientras los vientos de la historia se calmaban hasta convertirse en una suave brisa. Rodeada de monarquías absolutistas, oprimida por el poder otomano en el Mediterráneo oriental y alejada de las costas atlánticas que abrían el camino al Nuevo Mundo, la República se fue quedando gradualmente rezagada con respecto a las tendencias contemporáneas que se estaban desarrollando en el nuevo panorama internacional. Venecia no fue desgarrada por los grandes conflictos políticos y religiosos que dividieron a Europa, ni contribuyó verdaderamente al fermento intelectual que condujo a la Revolución Científica. Su resurgimiento en el siglo XVIII se debió enteramente al gran legado que había acumulado en siglos anteriores: la libertad. Había más de doscientos editores en Venecia, más de veinte teatros, y la ciudad misma se convirtió en un destino clave para los viajeros cosmopolitas del *Grand Tour*. La Plaza de San Marcos se llenó de carnavaleros. Quizás una pista de su inminente desaparición fue —como volvería a suceder en Europa entre las dos Guerras Mundiales— la partida o diáspora, se podría decir, de sus más grandes artistas: Carlo Goldoni se fue a París, Canaletto a Londres, Tiepolo a Madrid y Casanova se retiró a Alemania como bibliotecario.

Siglo XIX

En una plaza tan antigua, donde nada natural había crecido durante siglos, la aparición de un árbol señaló una paradoja histórica. Fue otra República, la que siguió a la Revolución Francesa, la que desató la crisis final en la República de Venecia, que tan exitosamente había resistido los ataques de las monarquías absolutistas de toda Europa durante tantos siglos. Poco después, los enormes almacenes (ubicados detrás de las *Procuratie Nuove*, frente a la cuenca), que casi igualaban en tamaño al Palacio Ducal, fueron demolidos para dar paso a otros árboles. Durante siglos, habían garantizado el suministro de grano para un pueblo "que ni ara, ni siembra, ni cosecha" (como había informado un inspector bizantino a su emperador en el siglo XI). Las casas de los procuradores se transformaron, en bloque, en la residencia imperial de Napoleón. En el lado occidental de la plaza, para proporcionar acceso a esta residencia, la fachada sur fue prolongada por unas pocas arcadas, lo que llevó a la demolición de la iglesia de San Geminiano (cuya fachada fue diseñada por Sansovino) y algunas de las casas alquiladas en ese lado de la *piazza*. Poco después, la Capilla del Dux se transformó en una Basílica y el patriarca, a quien los venecianos siempre habían mantenido a distancia, apareció en el centro de la ciudad.



ESCALA 1:1000**Metamorfosis arquitectónica: de la Capilla del Dux a la Basílica de San Marcos**

Era de esperar que la metamorfosis de la *piazza* desencadenara una metamorfosis de la capilla, que en muchos sentidos seguía siendo el fulcro de la plaza, como declaración pública del poder religioso del dux.

Como digno *martyrion* para las reliquias de San Marcos, la Capilla Palatina en el siglo XI era un hito solitario en el inmenso paisaje acuático de la Laguna, pero en este escenario revisado, en el extremo de una larga *platea*, perdió gran parte de su dignidad e importancia simbólica. Parecía casi modesta, quizás incluso anacrónica. El ancho de su fachada occidental era demasiado estrecho para servir de telón de fondo para la plaza, y las cúpulas eran prácticamente invisibles.

En la búsqueda de una solución, el dux ciertamente no podía alterar la arquitectura interior de la capilla. Basada en un plano de cruz griega, había adquirido un carácter tan sagrado que era intocable. En cambio, ideó dos operaciones que, aunque reductivas, podrían describirse como escenográficas. Juntas, darían a la imagen de la capilla la impresión de ser estirada, tanto vertical como horizontalmente. Una intervención elevaría la capilla por encima del contexto urbano en el que ahora se encontraba, mientras que la otra intervención proporcionaría un telón de fondo adecuado para las nuevas dimensiones de la plaza.

Las cúpulas originales fueron revestidas con altas estructuras exteriores (probablemente durante el *dogado* de Ranier Zeno). Estas adiciones —de apariencia bastante teatral, como una elaborada pieza de maquinaria escénica— de alguna manera se proyectan hacia el cielo y revelan el plano de quince de la capilla original.

Posteriormente se añadió un atrio extraordinariamente ancho, o nártex, al frente de la capilla, mirando a la plaza. El atrio, con cinco grandes arcos que delimitan su forma, no solo proporciona una seguridad adicional para la estabilidad de la capilla con sus cúpulas ampliadas; también sirve como un digno telón de fondo para la plaza. "Al mediar la relación entre *templum* y *civitas*", la nueva fachada invita al pueblo a entrar al *martyrion* para honrar al santo patrón de la República y permite que el dux aparezca sobre la *piazza* y se muestre al pueblo, haciendo así de la tribuna un componente significativo, también en términos conceptuales, de la nueva fachada.

Los cuatro caballos de bronce, que fueron colocados en el nártex después de la conquista de Constantinopla (1204), son una especie de representación simbólica de la presencia del "príncipe" en la tribuna y transforman el papel arquitectónico del portal central en el de un arco triunfal.

Del mismo modo, los innumerables capiteles, columnas, estatuas y otros elementos de *spolia* que se incorporaron a la fachada (en la que durante muchos siglos no había aparecido ni un solo símbolo religioso) son una declaración pública tanto del poder imperial de la ciudad como de su devoción a Marcos el Evangelista, a quien se ofrecen estos trofeos de docenas de victorias en gratitud por la protección divina brindada a la República.

PALAZZO DUCALE

SIGLO IX-SIGLOS XIV Y XV

El Palacio Ducale comenzó siendo un castillo fortificado en el siglo IX, pero este y otros varios edificios posteriores fueron pasto de las llamas. El palacio actual debe su estructura externa a una construcción del siglo XIV y principios del siglo XV. Los arquitectos rompieron con la tradición al apoyar el palacio de mármol veronés rosa sobre arcadas de piedra de Istia, que a su vez descansan sobre una columnata porticada. El resultado es una auténtica obra maestra de la arquitectura gótica.

La Puerta o Porta de la Carta, actualmente es la salida del museo. Es la puerta que colinda con la fachada de la basílica y data del siglo XV. Tras esta preciosa puerta se abre un camino abovedado que termina en el Arco Foscari y el Patio Interior.

En el patio destaca la Escalinata de los Gigantes. Obra de Antonio Rizzo fue realizada a finales del siglo XV, antiguamente se usaba para actos ceremoniales como la coronación de los Dux que tomaba efecto en el rellano superior. Actualmente allí se entregan los premios de la Bienal de Venecia.

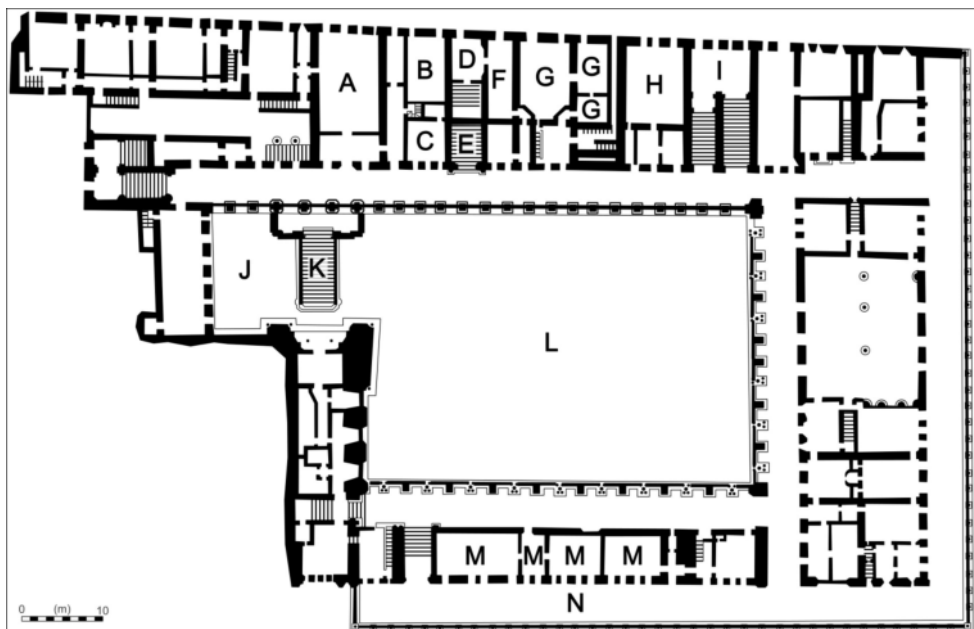
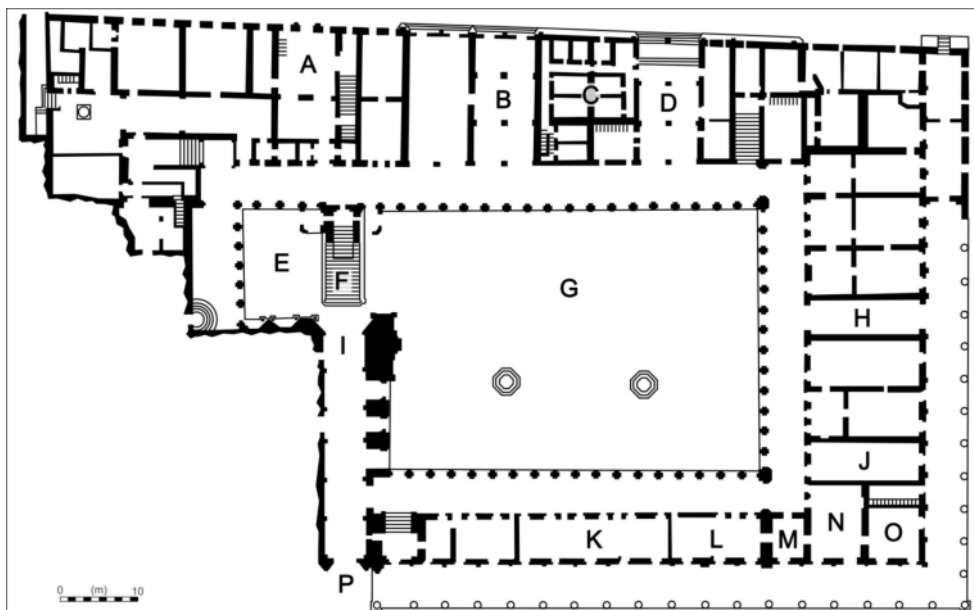
En el interior hay muchísimas salas interesantes decoradas con obras de arte de incalculable valor. La Sala Maggior Consiglio decorada con el Paraíso un conjunto de frescos obra de Jacopo y Domenico Tintoretto. También está la Sala del Collegio decorada con una de las más bellas obras de Tintoretto: La coronación de Baco y Ariadna. La Sala dello Scudo tiene todas las paredes cubiertas de mapas del mundo y en el centro dos globos terráqueos del siglo XVIII.

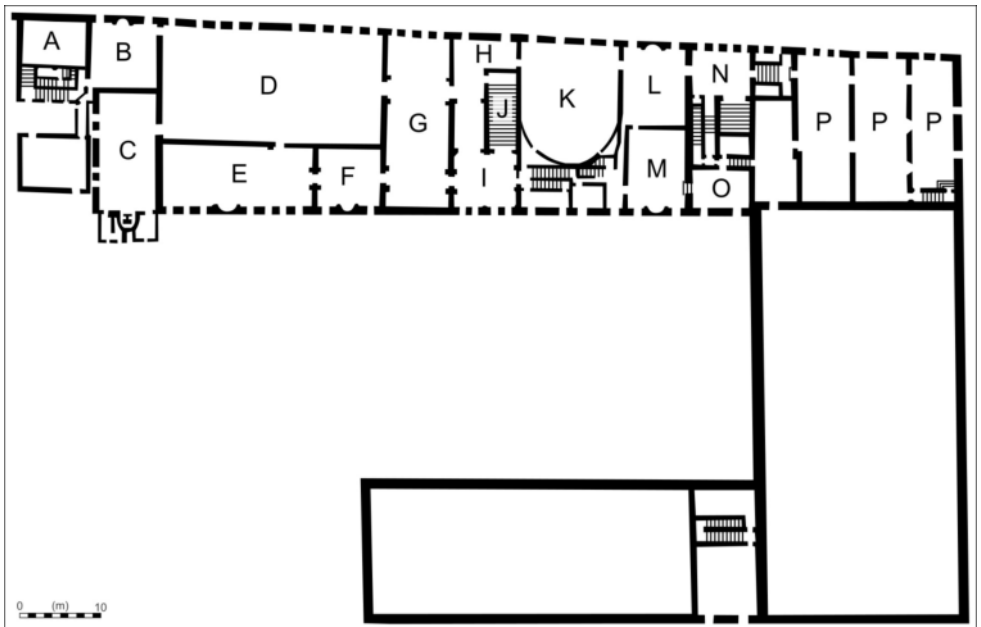
Entre las obras más preciosas del interior destaca la Scala d'Oro, una obra de Sansovino que fue construida entre 1554 y 1558. El techo abovedado de los rellanos fue posteriormente decorado y dorado por Alessandro Vittoria.

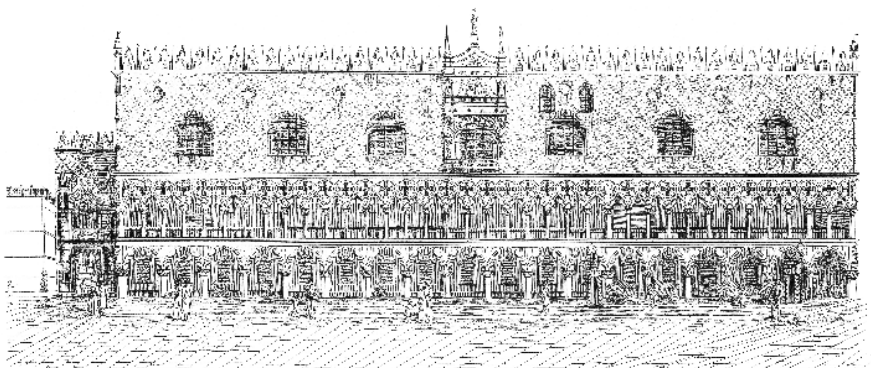
El Palazzo Ducale durante muchos años fue el único edificio llamado de esa manera. También este edificio funcionó como fortaleza y como prisión; razón por la que alguna de sus dependencias está dedicadas a estos menesteres. La sala de Tortura aun conserva su terrorífica apariencia como cuando se interrogaban a los pobres desgraciados que colgaban del techo. También se pueden visitar los calabozos y los pozos húmedos.

Incluso el famoso Puente de los Suspiros o Ponte degli Suspiri, que a mucho enamorados evoca, era el camino que seguían los condenados muerte y era desde sus ventanas por donde miraban por última vez la Laguna Veneta.







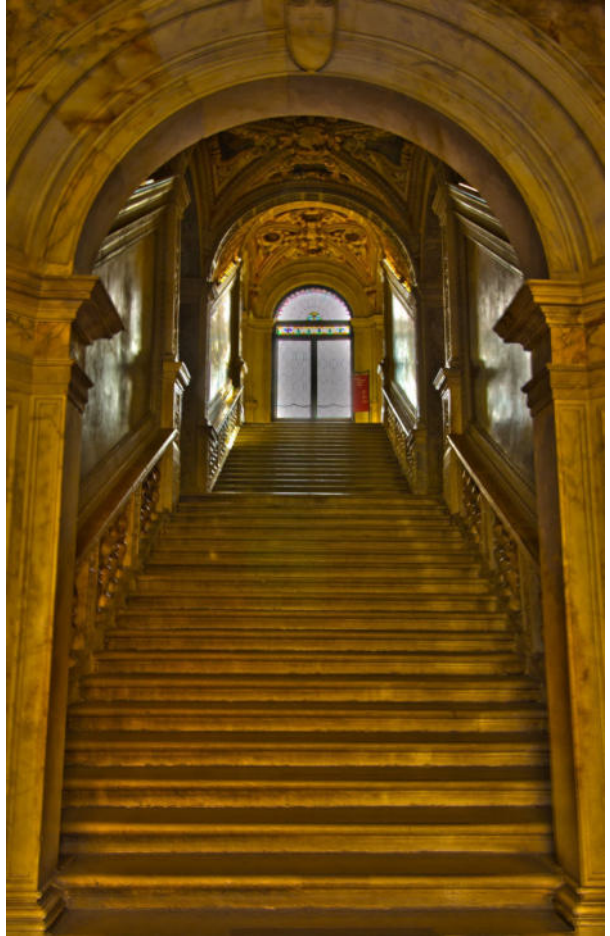
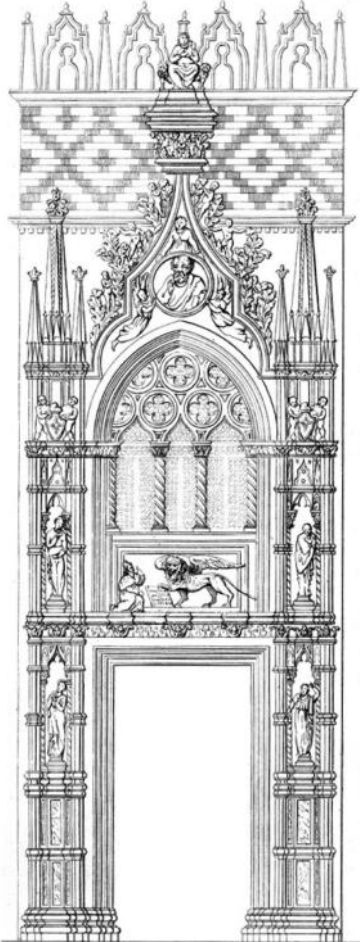


*Luca
1564-1566*

Pietro Lisciani

111





BASÍLICA DE SAN MARCO

828

La Basílica de San Marcos es el principal templo de la ciudad, obra maestra de la influencia bizantina en el Véneto. Su construcción fue iniciada en 828 para guardar el cuerpo de San Marcos, traído desde Alejandría. Concebida como una prolongación del palacio ducal, al principio era de cruz griega, cúpula sobre crucero y brazos (5 cúpulas). Fue quemada en un motín en el 975 y reconstruida en el siglo XI por arquitectos y obreros de Constantinopla. Las obras se iniciaron probablemente en 1063, y el nuevo templo fue consagrado diez años después. En el s XIII se le añade un nártex cubierto con cúpulas más pequeñas que envuelve el brazo inferior de la cruz. Fue modificada también en los siglos XV y XVII.

La fachada principal presenta cinco portadas decoradas con mármoles y esculturas. La central con magníficas arquivoltas esculpidas en los siglos XIII y XIV. La puerta de bronce es de estilo bizantino. Los mosaicos de las portadas laterales narran el traslado del cuerpo de San Marcos y en la última de la izquierda se reproduce el aspecto de la basílica primitiva. Columnas de mármol; bajorrelieves sobre los meses, virtudes y oficios.

Tiene un remate gótico florido veneciano con una terraza donde se pueden ver copia de los cuatro caballos en cobre dorado, trabajo griego posiblemente de los siglos IV-III antes de Cristo y que fueron transportados por los venecianos desde el hipódromo de Constantinopla en 1204, después de la conquista de esta ciudad durante la Cuarta Cruzada. Los auténticos se encuentran en la Galería de la Basílica, en el primer piso del interior del templo. En el siglo XV se añadieron los gabletes, de estilo gótico florido, y en el XVII los grandes mosaicos de la fachada.

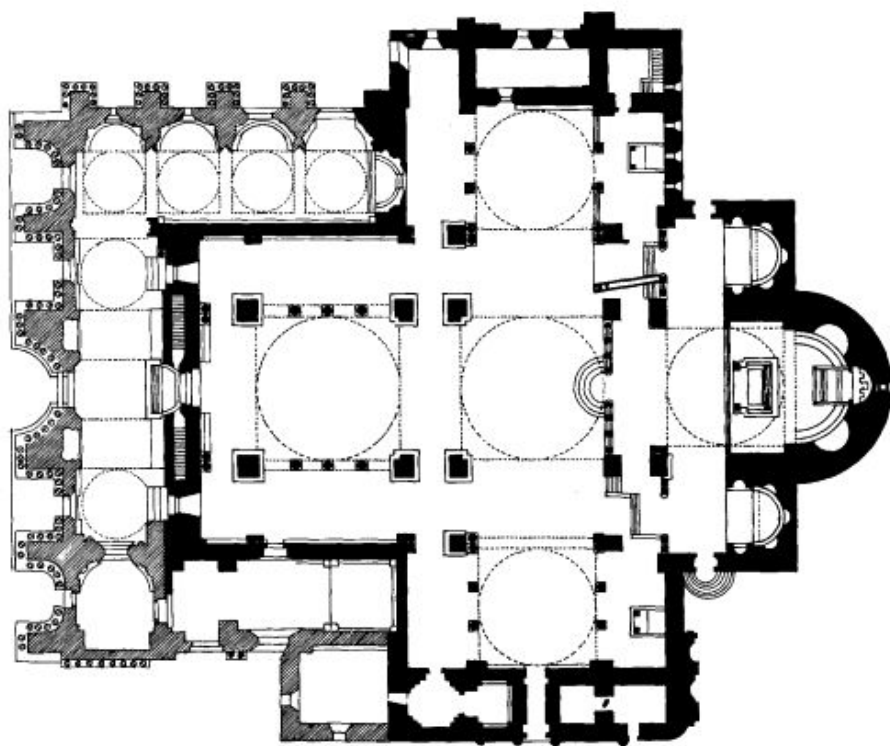
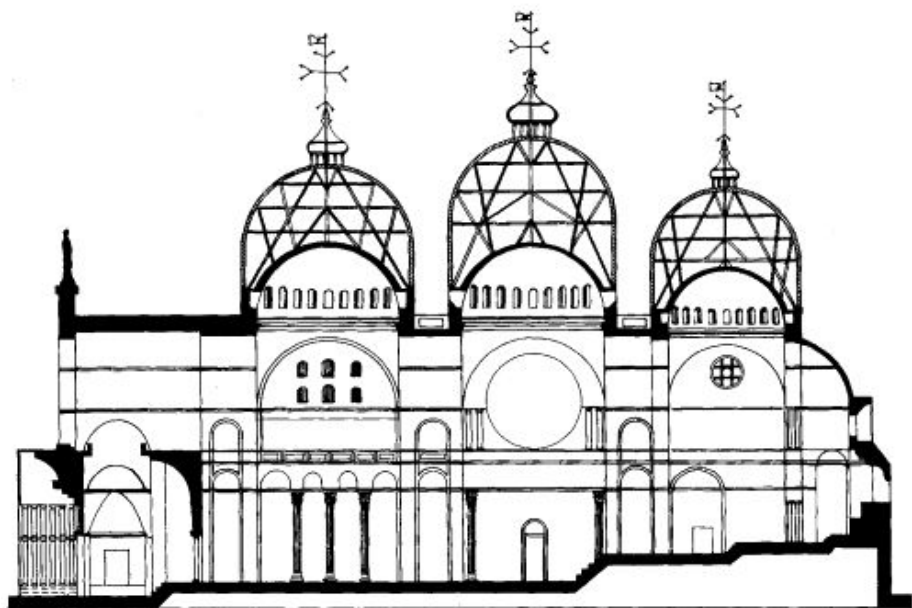
El nártex está revestido de mármoles polícromos y mosaicos y cubiertos con seis cúpulas de pequeño tamaño. Los mosaicos del siglo XIII con numerosos detalles ilustran escenas del antiguo testamento.

La Piazzetta es como la prolongación de la gran plaza, hacia la laguna, limitada por las dos columnas de granito traído de Oriente sobre cuyos capiteles descansan el león de San Marcos (sacado de un león chino) y la estatua de Todaro (Teodoro) que fue el primer santo protector de la ciudad. En esta plaza se encuentra la Librería Sansoviniana, frontera al lateral del edificio del Palacio Ducal. Es del siglo XVI y en ella tiene su sede la Biblioteca de San Marcos que fue creada por el cardenal Bessarione. Es la biblioteca más valiosa de la ciudad.

El interior presenta una leve elevación sobre el nivel de la plaza. Está toda ella decorada con mármoles orientales, esculturas, bronce, dorados, mosaicos, columnas y capiteles. No tiene la iluminación de Santa Sofía, pero destaca por la decoración que cubre la construcción de ladrillo, con mármoles, mosaicos de vidrio y oro en cúpulas y bóvedas. En el altar hay un gran bloque de granito que sirve de mesa, traído de Tiro en el siglo XII, desde el cual y según la tradición habló Cristo a la multitud. Desde aquí hay una comunicación con la capilla Zen llamada así por el monumento funerario al cardenal Zen.

Detrás del altar mayor se encuentra la "Pala de oro (pala d'Oro)", trabajo de orfebrería bizantina y veneciana realizado entre los siglos X y XIV. Este retablo fue confeccionado con esmaltes engastados en monturas de oro y plata adornadas con pedrería.







CHIESA DE SANTA MARIA DEI MIRACOLI

1481-1489

PIETRO LOMBARDO, arquitecto

La iglesia de Santa Maria dei Miracoli domina el Campo dei Miracoli. La iglesia es una joya arquitectónica, un pequeño tesoro de mármol, el primer ejemplo de arquitectura renacentista en Venecia.

A lo largo de los siglos, se han prodigado elogios a la exquisita artesanía y al precioso mármol de esta pequeña pero encantadora iglesia veneciana. John Ruskin, el escritor y crítico de arte y arquitectura, que amaba Venecia pero no le gustaba el estilo renacentista, hizo una excepción con esta iglesia: «Es el ejemplo más interesante y acabado del Renacimiento bizantino en Venecia, y uno de los más importantes de Italia del estilo del siglo XVI».

En la segunda mitad del siglo XV, una pintura se encontraba en un rincón de la casa del comerciante lombardo Angelo Amadi. Los lugareños la consideraban milagrosa y acudían a ella para pedir numerosas gracias. De ahí la necesidad de rendir homenaje a la pintura de la Virgen con un edificio digno de sus milagros. El proyecto se encomendó al arquitecto Pietro Lombardo, quien, con la ayuda de sus hijos Tullio y Antonio, diseñó y construyó este templo.

La construcción duró ocho años, de 1481 a 1489. Durante el siglo XVI, se realizaron renovaciones en el interior. En 1997, se llevó a cabo una restauración completa para devolver a esta invaluable obra de arte su valor original. Es una de las pocas iglesias de Venecia con sus cuatro lados libres. Además, está construida sobre una base rectangular, y su fachada da al pequeño Campiello dei Miracoli. El lado izquierdo, por su parte, parece emerger del canal Rio dei Miracoli.

La fachada se divide en dos órdenes. Las pilastras del orden inferior presentan capiteles corintios, mientras que las superiores son jónicas. El gran frontón semicircular está decorado con dos espléndidas rosetas de mármol y pórfido rojo. Presenta tres fotometrías laterales y un gran ventanal central.

En el centro de la fachada se representa a Dios Padre y a dos ángeles. Encima del portal, protegida por un arco de medio punto, se encuentra una hermosa escultura de mármol de Giovanni Lascaris, fechada en 1480: «La Virgen con el Niño».

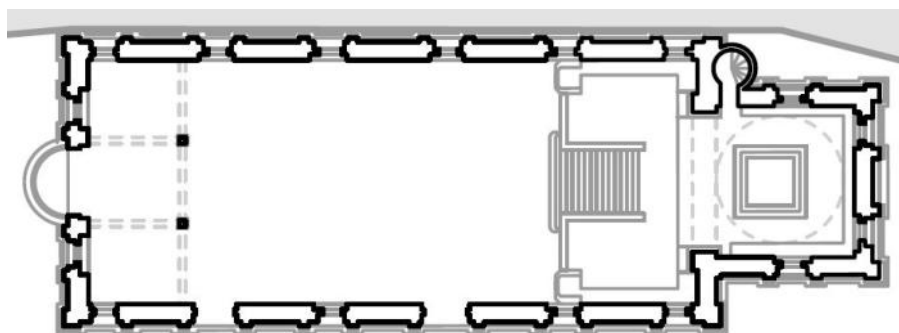
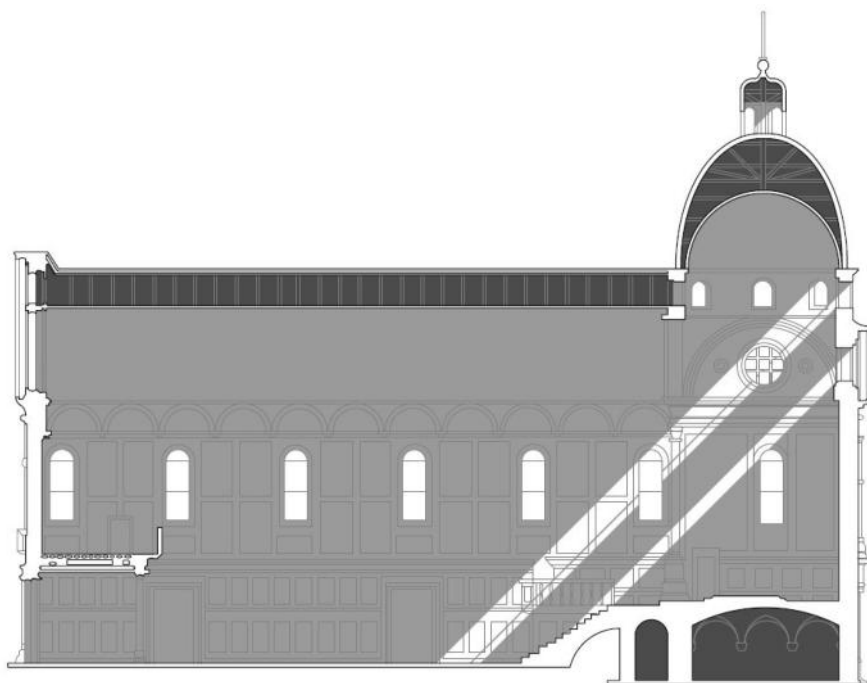
Cuenta con una sola nave, de casi 12 metros de ancho, con bóveda de cañón y decorada con casetones dorados. En su interior, alberga cincuenta pinturas sobre tabla que representan profetas y patriarcas. Los muros están revestidos de mármol gris claro y oscuro, intercalados con bandas rojo-doradas.

El presbiterio comienza con una empinada escalera que conduce al entresijo, elegantemente decorado con cuatro estatuas y dos púlpitos poligonales, todos ellos de mármol policromado. Estas obras también fueron realizadas por Pietro Lombardo, con la colaboración de sus hijos Tullio y Antonio. Los atriles están sostenidos por águilas.

En el muro posterior, una cruz compuesta por discos de pórfido dirige la mirada hacia arriba. Sobre el altar, junto a la pintura sacra, se encuentran dos estatuillas de Cesare Gropo: San Pedro y San Antonio Abad. Parecen custodiar la pequeña pintura «milagrosa». Esta última representa a la Virgen en un prado sobre fondo rojo, sosteniendo al Niño Jesús.

4. CHIESA DE SANTA MARIA DEI MIRACOLI





4. CHIESA DE SANTA MARIA DEI MIRACOLI



CHIESA DE SAN GIORGIO MAGGIORE

1566-1591

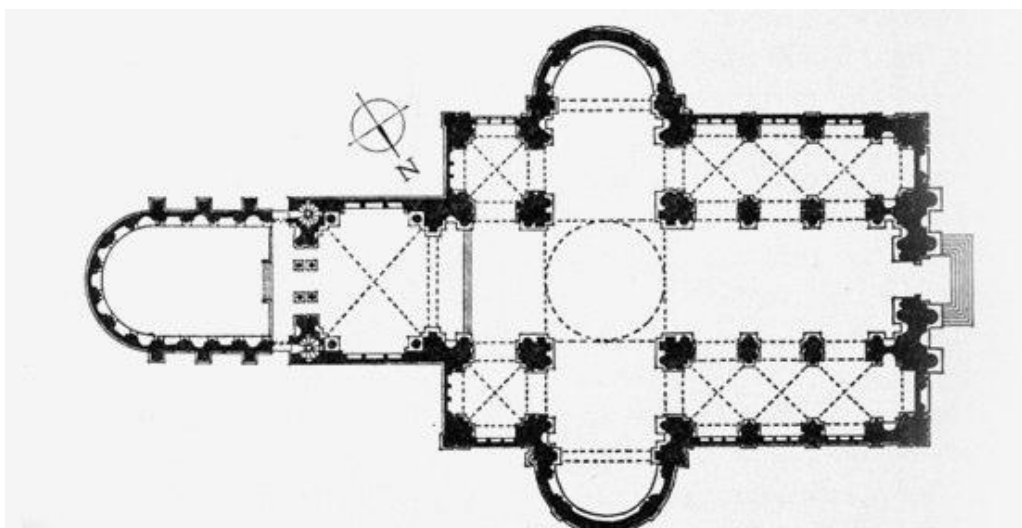
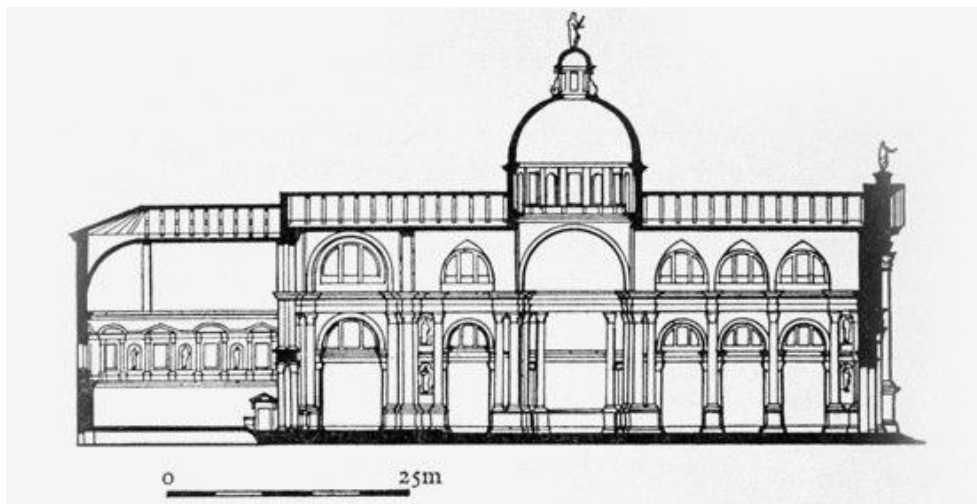
ANDREA PALLADIO, arquitecto

La primera iglesia dedicada a San Giorgio se construyó entre los siglos VIII y IX; en 982 la isla fue donada por Doge Tribuno Memmo a un monje benedictino, el beato Giovanni Morosini, quien fundó el monasterio adyacente (el monasterio de San Giorgio Maggiore) del cual fue el primer abad. El arquitecto paduano Andrea Palladio fue convocado para la construcción del refectorio (1560-1563) del monasterio primero y luego para el proyecto de la nueva iglesia. En 1566, se colocó la primera piedra, mientras que en 1575 ya se habían levantado los muros perimetrales y el tambor de la cúpula. Este último se completó en 1576 y el coro se completó en 1591. La fachada fue construida entre 1597 y 1610 por Vincenzo Scamozzi, 30 años después de la muerte del maestro.

En una continuidad sustancial con el diseño del refectorio, Palladio abordó la construcción de la gran iglesia del convento, sin duda su proyecto más complejo y desafiante desde las Logge della Basilica de Vicenza. La gran riqueza del monasterio y la poderosa Congregación de Santa Giustina dictaron la escala del proyecto; las precisas indicaciones litúrgicas y las tradiciones de la Orden determinaron la elección de una planta longitudinal, así como la presencia de coro, presbiterio, crucero, nave y cúpula. Entre noviembre de 1565 y marzo de 1566, el diseño de Palladio se tradujo en un modelo que impresionó profundamente a Giorgio Vasari durante su visita a Venecia. En enero del año siguiente, se firmaron los contratos con los canteros y albañiles, quienes debían seguir los perfiles y las medidas indicadas por Palladio. La estructura general se completó en 1576. Muchos años después se creó también la fachada actual, aunque estudios recientes demuestran que difiere mucho de la intención original de Palladio.

Al igual que Leon Battista Alberti cien años antes, Palladio tomó como modelo las grandes termas romanas. El plano muestra claramente las cuatro unidades espaciales que Palladio eligió para componer el cuerpo del edificio. A la nave principal, con bóveda de cañón y arriostrada por tres bóvedas de crucería —un auténtico frigidarium de las termas romanas—, le siguen la repentina expansión lateral de los ábsides y la expansión vertical de la gran cúpula sobre un tambor. Palladio flanqueó esta última con el espacio meticulosamente diseñado del presbiterio. Desde aquí, a través de una transena de columnas, se ve el coro, creando una relación interior-exterior, casi como si la transena fuera el pronaos de una villa a través del cual se pudiera observar el paisaje. La secuencia de espacios discurre a lo largo de un eje central bien definido que garantiza la continuidad y la transición entre las distintas zonas de la iglesia. En los detalles del orden, Palladio buscó la máxima variedad, rechazando soluciones fáciles y predecibles. Se pone gran énfasis en la solidez escultórica de los elementos: las semicolumnas se ensanchan más allá de su diámetro y las pilastras sobresalen considerablemente; se busca con ahínco la continuidad vertical en los elementos del orden. El resultado es un edificio grandioso que reaviva la emoción espacial de las antiguas construcciones romanas.







CHIESA DEL SANTISSIMO REDENTORE

1577-1592

ANDREA PALLADIO, arquitecto

El Redentor parece surgir de las aguas del Canal de la Giudecca, elevándose sobre una amplia escalinata como un templo griego en la acrópolis. Obra de madurez del genio creativo del paduano Andrea Palladio, nació como una promesa votiva del Senado veneciano en un intento por detener la peste que azotó Venecia en 1575, que se cobró aproximadamente 50.000 vidas. La primera piedra se colocó en 1577 y, tras unos meses, la plaga cesó. El dux Alvise Mocenigo y el Patriarca, junto con el pueblo veneciano, procedieron en procesión por un puente de barcas hasta la obra para agradecer al Salvador. Era el 20 de julio de 1577 y, desde entonces, el Redentor se celebra el tercer domingo de julio de cada año, en conmemoración de ese momento.

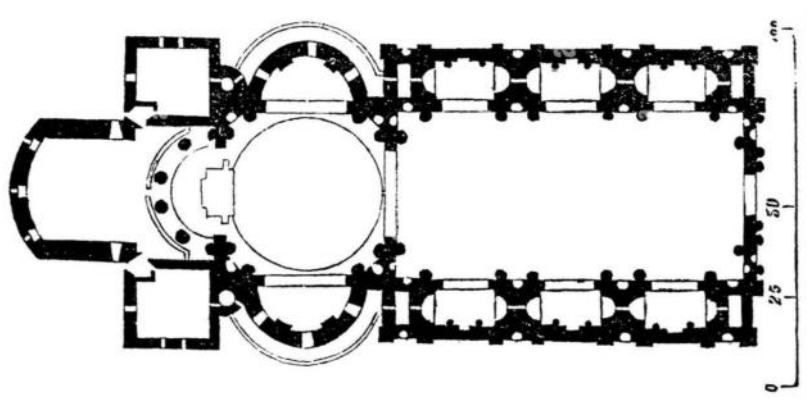
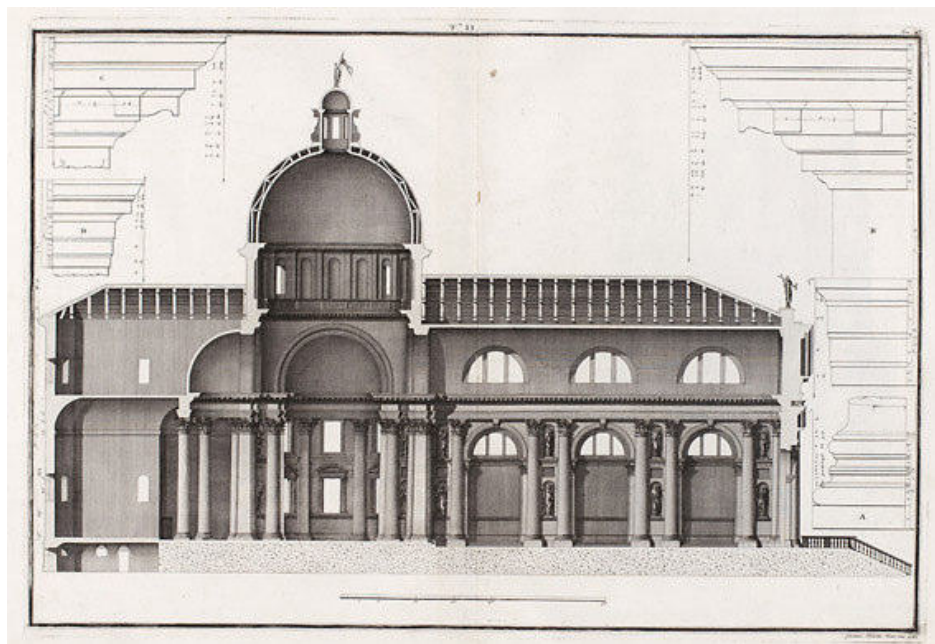
La iglesia encarna a la perfección la visión arquitectónica de Palladio, según la cual cada edificio debe tener una forma derivada de su función y su ubicación en un lugar específico. Por esta razón, la imponente Iglesia del Redentor transforma el templo pagano en un edificio religioso diseñado para alabar y agradecer a Dios. Se eleva abruptamente desde el atrio de la plaza para ofrecer un refugio resguardado de las aguas de la laguna y recibir a la multitud entusiasta el día de la solemne celebración. Esto crea un efecto dramático que interpreta con fuerza la función celebratoria del templo. Y del mundo clásico, Palladio también extrae un fuerte sentido de la medida, es decir, la relación proporcional entre las distintas partes que componen el edificio. La fachada de mármol blanco revela la vasta experiencia tecnológica empleada en su construcción y la extraordinaria destreza de los artesanos que trabajaron allí, coordinados magistralmente primero por Palladio y luego por Antonio da Ponte, quien completó la obra tras la muerte del artista paduano en 1580. Las líneas arquitectónicas de dos períodos se fusionan en un conjunto clásico y contemporáneo, que se aprecia mejor desde las aguas del Canal de la Giudecca. Este diseño fue dictado por necesidades específicas y no refleja la composición del espacio interior: el ritmo de la fachada no se corresponde con el de la planta, como había ocurrido en otras iglesias de Palladio, San Pietro a Castello y San Giorgio Maggiore, ya que aquí la planta presenta una sola nave y no hay jerarquía que respetar. Más bien, surge de la necesidad de representar y explicar la función que este lugar de culto debía desempeñar. La gran altura de la nave central, que pretendía ser solemne y majestuosa, no permitió a Palladio crear un solo templo, por lo que completó la fachada insertando un ático (un elemento rectangular situado detrás del tímpano triangular) con una cubierta a dos aguas, inspirada en el Panteón. Esta elección obligó al artista a crear contrafuertes estructurales laterales dispuestos en secuencia y en profundidad para crear un hábil juego de equilibrio, que luego se traslada al plano principal de la fachada con un segundo templo, también con tímpano triangular, pero de menor altura. El juego de equilibrio y simetría también se delinea magistralmente en los demás elementos de la fachada, como las columnas que sostienen el tímpano principal: las dos columnas centrales se elevan desde los escalones, las dos laterales desde altos pedestales que completan la altura de los escalones. Entre cada uno de estos pares se encuentra un edículo con obras de Giusto Le Court, que representan a San Marcos y San Francisco de Asís. En las esquinas del templo menor se encuentran las estatuas de San Lorenzo y San Antonio de Padua, mientras que el templo principal está cerrado por estatuas de la Fe rodeadas por dos ángeles. La puerta de entrada, central en toda la composición, también está rematada por un tímpano triangular, creando una yuxtaposición de secuencias que aportan profundidad y movimiento a un edificio que, debido a su lenguaje clásico, debería permanecer estático. Toda la composición concluye con la alta cúpula circular, flanqueada por dos campanarios con cubiertas cónicas, que confiere mayor dinamismo a una fachada

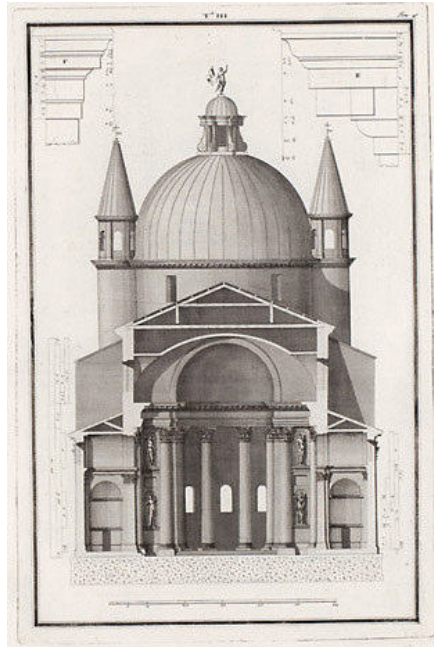
6. CHIESA DEL SANTISSIMO REDENTORE

tan intrincada y estructurada. La iglesia siempre ha sido administrada por los frailes franciscanos, quienes, con la pobreza y la humildad como creencias, solicitaron una composición sencilla y rigurosa, sin mármol ni decoraciones, estucos ni frescos, badacchini ni tumbas patricias: la única maravilla presente debía ser el Señor, en toda su magnificencia.

El interior se caracteriza por la sencillez franciscana, y Palladio diseñó una planta de una sola nave que evoca las antiguas termas. Creó elementos espaciales bien definidos y representativos, cada uno diferente en estructura y función, pero hábilmente conectados y combinados: la majestuosa nave central rectangular, rodeada a ambos lados por tres capillas; el crucero con dos ábsides laterales; y el segundo crucero, que, gracias a una columnata curva, conduce al coro. La ausencia total de mármol y estuco, en favor de superficies blancas que resaltan el ladrillo típico de la arquitectura urbana veneciana, confiere sobriedad y esencialidad a un interior dominado por la luz, elemento clave de la arquitectura palladiana. La presencia de grandes ventanales permite la entrada de luz natural, creando un juego de luces y sombras que realza los volúmenes y los elementos arquitectónicos. En el interior se conservan pocas obras, entre ellas las de Domenico Tintoretto, Paolo Veronese, Francesco Bassano y Pietro della Vecchia. El templo palladiano se convierte en el centro de la solemne celebración de la Fiesta del Redentor, que se celebra anualmente desde 1577 el tercer domingo de julio. Por encargo del dux Mocenigo, un puente de pontones que conecta la ribera del río Zattere con la iglesia en el Canal de la Giudecca permite a los fieles realizar la larga procesión, en un ambiente de intensa participación religiosa y sentida emoción. Pero la Fiesta del Redentor no es simplemente una celebración religiosa, sino una auténtica fiesta que reúne a venecianos tanto de la isla como del continente, comenzando el sábado por la tarde. Comienza con la regata en el Gran Canal, y después todos se reúnen en barcos, engalanados para la ocasión con guirnaldas y luces brillantes, a lo largo de los canales de la Giudecca y el Zattere. Antiguamente, la celebración se celebraba en el campo, con los venecianos reuniéndose en los huertos y jardines, pero con la progresiva desaparición de los espacios verdes, ahora se ha trasladado por completo a las aguas de la cuenca. Acunados por las aguas de la Laguna, en un resplandor de luces y decoraciones, se disfruta de pato relleno, pescado en salmuera, buñuelos dulces y sandía, y se saborea vino, en una alegre reunión de venecianos y visitantes. Juntos, esperan la culminación de la celebración: el largo y majestuoso espectáculo de fuegos artificiales, cuyos vibrantes colores perforan el negro cielo nocturno y se duplican en el reflejo de las oscuras aguas de la Cuenca: una experiencia verdaderamente veneciana. Diversión, música, risas, luego una noche en barco, el amanecer y un baño en las aguas del Lido: el Redentor, una celebración que acoge y une.







PUENTE DE RIALTO

1588-1591

ANTONIO DA PONTE, arquitecto

El Puente de Rialto fue el primer puente permanente construido sobre el Gran Canal de Venecia. Su nombre proviene de "Rivo Alto", que significa "canal alto", pero se ha abreviado gradualmente a Rialto. El puente conecta San Marcos con San Polo. Cuando los inmigrantes llegaron a esta zona, la consideraron un lugar ideal para cruzar el agua que se convertiría en el Gran Canal, ya que la distancia a la otra orilla era menor y el terreno lo suficientemente firme para sostener una estructura.

Sin embargo, antes de que el puente de madera se construyera profesionalmente en 1275, una hilera de barcas permanecía en la zona para permitir el paso de personas y mercancías hacia el mercado. Posteriormente, se erigió un puente de madera sobre el canal, pero se derrumbó tres veces antes de que la ciudad decidiera diseñar un puente alternativo en 1524.

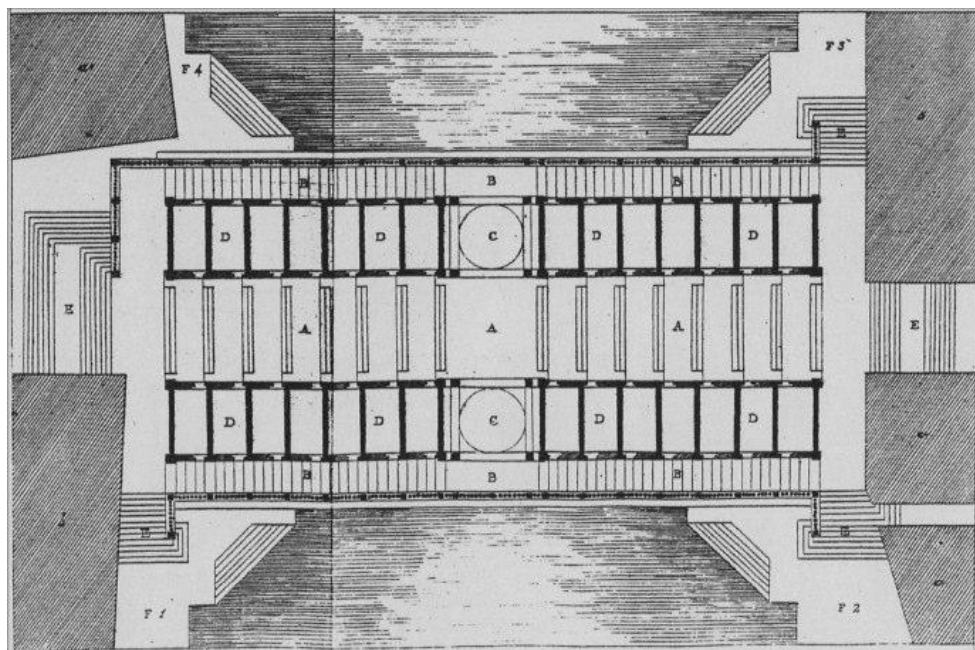
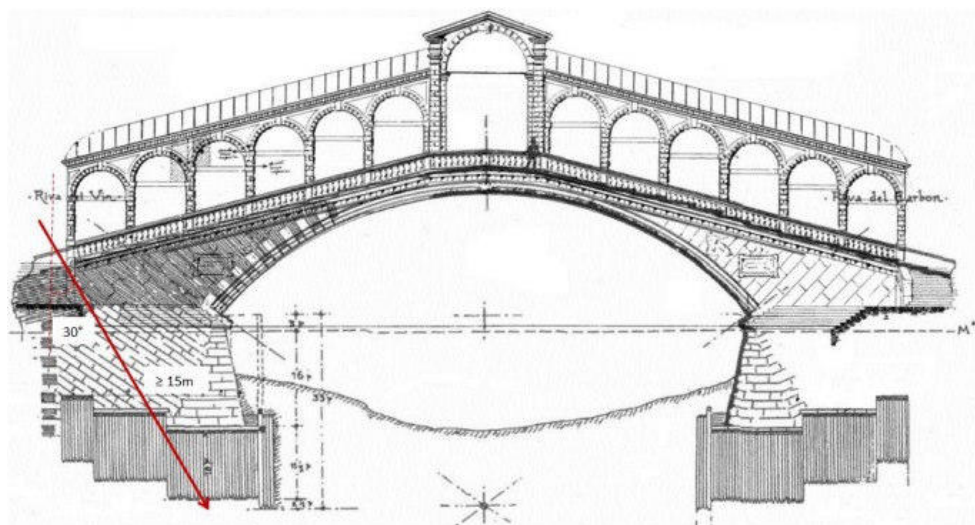
Este trabajo fue de vital importancia, ya que el Puente de Rialto fue la única forma de cruzar el Gran Canal a pie durante 263 años, hasta la construcción del Puente de la Academia. Fue elegido para supervisar el proyecto tras ganar un concurso con su propio diseño. La construcción del puente se pospuso debido a las plagas que asolaron Italia. El diseño de Da Ponte se aprobó como el trazado oficial en 1588 e incluía un único arco para sostener el puente. Un puente de un solo arco es más difícil de construir, pero facilita el paso de las embarcaciones.

La construcción duró tres años. Antes de que pudiera comenzar la construcción propiamente dicha, se clavaron cientos de troncos en el suelo para crear una superficie estable que soportara la estructura. El Puente de Rialto está hecho de «Pietra d'Istria». Se trata de una piedra caliza blanca que no se desgasta por la intemperie ni la erosión y resiste bien el agua salada, características esenciales dada la ubicación del puente. La superficie de la roca es lisa y refleja la luz, convirtiendo al puente en un punto focal del Gran Canal. Talladas en la piedra hay imágenes que simbolizan la historia de Venecia. En el lado norte se encuentra una imagen de San Teodoro, que mira hacia San Marcos. En el otro lado están el Ángel Gabriel y la Anunciación.

El puente de Rialto cuenta con tres accesos: una amplia acera central flanqueada por tiendas a ambos lados y dos escaleras en la parte posterior de los comercios, visibles desde el Gran Canal. Las tiendas se instalaron en el puente para contribuir a sufragar los gastos de mantenimiento. Además, encajan perfectamente en la zona, que siempre ha sido un mercado.

En el muro posterior, una cruz compuesta por discos de pórfito dirige la mirada hacia arriba. Sobre el altar, junto a la pintura sacra, se encuentran dos estatuillas de Cesare Gropo: San Pedro y San Antonio Abad. Parecen custodiar la pequeña pintura «milagrosa». Esta última representa a la Virgen en un prado sobre fondo rojo, sosteniendo al Niño Jesús.







CA 'FOSCARI

1935-1937, 1954-1956

CARLO SCARPA, arquitecto

En 1935 la Universidad de Venecia, encarga a Carlo Scarpa la restauración del edificio Ca 'Foscari, sede de la rectoría, las oficinas y aulas universitarias. Durante dos años, el arquitecto elaborará el diseño del mobiliario y la creación de dos grandes espacios en el primer y el segundo piso respectivamente, la Sala de Conferencias y el Aula Magna.

En la planta baja Scarpa interviene en el porche, descubriendo y dejando a la vista una estructura de muros de ladrillo que enmarca: los nuevos marcos están diseñados para preservar la autonomía formal, y la puerta de entrada al Gran Canal. Lamentablemente muchas de estas intervenciones están muy deterioradas y algunas han llegado incluso ha destruirse.

Después de veinte años de la primera actuación, Scarpa fue requerido nuevamente para transformar el Aula Magna en la actual Aulal Mario Baratto.

Decide volver a utilizar la madera recuperada del desmantelamiento para la rehabilitación realizada en los años treinta para construir una pared divisoria entre el aula y pasillo. Con un diseño muy elaborado y utilizando diferentes maderas: haya, nogal, cerezo.

Las puertas de madera cubiertas de tela, herrajes de hierro y bisagras de latón son usadas para aislar visualmente el salón de clases. Esta estructura, parcialmente dañado por el fuego, fue restaurada según el diseño originalde Scarpa, por el arquitecto Valeriano Pastor en 1983.





BILLETERIA BIENNALE

1950-1952

CARLO SCARPA, arquitecto

Al acercarse a la salida de los Jardines de la Bienal, aparece una esbelta línea de hierro que recorre la avenida principal. Modulada, delgada y de media altura, conduce a la taquilla, la penúltima obra de Scarpa en el distrito de Castello.

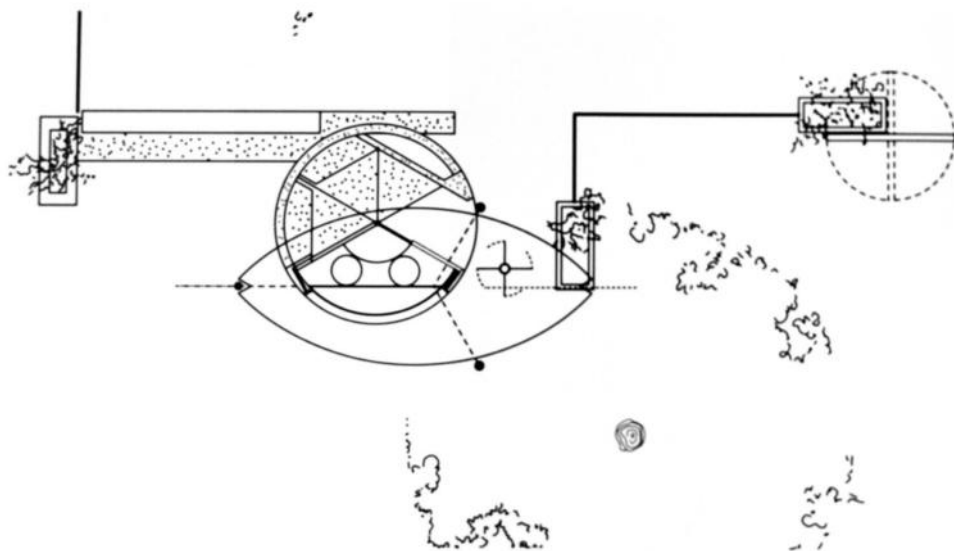
La puerta se interrumpe por un muro que oculta una jardinera, una referencia recurrente a la naturaleza en la obra de Carlo Scarpa. Esta sirve no solo como señal de entrada, sino también como velo, ocultando la estructura principal: la taquilla.

La almendra de hormigón está cortada en sus extremos, donde se bajan estructuras de hierro que ocultan los marcos de cristal. En el lado expuesto al público, una alta base de madera sirve de taquilla.

En la parte superior, la almendra de hormigón se convierte en cristal, visible únicamente a través del marco creado por los esbeltos pilares metálicos que la conforman.

El tejado, con forma de hoja, está sostenido por tres pilares de madera y una corona metálica. Estos se convierten en un cuerpo propio, permitiendo a Scarpa crear un objeto comparable a una joya. En efecto, la taquilla de la Bienal se diseñó en 1951 como una estructura desmontable, de modo que al finalizar la exposición pudiera guardarse para protegerla de la intemperie.

Hoy, solo queda como símbolo de lo que fueron las Bienales entonces: una exposición para entendidos y unos pocos privilegiados. De hecho, lo más llamativo hoy es el contraste que este monumento crea con las taquillas actuales: un contraste que nos invita a reflexionar sobre el valor de la arquitectura como reflejo de la contemporaneidad.



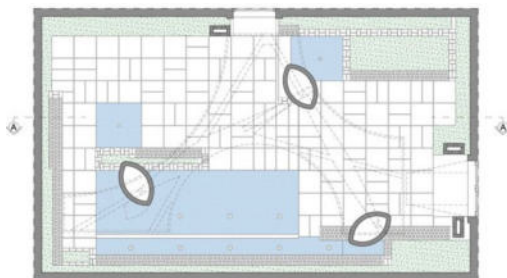


GIARDINO DELLE SCULTURE

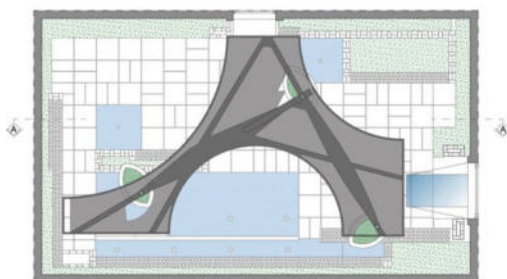
1950-1952

CARLO SCARPA, arquitecto

La insuficiencia general de la calidad arquitectónica del Pabellón de Italia (XXVI Bienal de Venecia, 1952) para fines museísticos y la imposibilidad de su reconstrucción propiciaron que el arquitecto Carlo Scarpa implementara, dentro del Palacio Central, un cambio significativo. La supresión de algunas salas menores conectadas al cuerpo principal del pabellón permitió obtener un pequeño espacio abierto. Scarpa imaginó el patio como un lugar de tránsito donde, sin embargo, el visitante se detendría a descansar: la idea de crear una cubierta que se extendiera entre las dos entradas a la exposición, desarrollada en la etapa intermedia del proceso de diseño, condujo a la definición de un área de carácter esencialmente escultórico. La superficie del techo de la cubierta, con forma de perímetro curvo, parecía suspendida sobre grandes pilones de hormigón de sección almendrada, cuyos altos huecos contenían plantas. De esta manera, el sistema de soporte quedaba completamente oculto a la vista, mientras que la observación de los pilares revelaba una forma sujeta a cambios perceptivo.



Pianta del piano terra - Ground floor plan



Pianta della copertura - Roof plan



Sezione longitudinale - Longitudinal section



PABELLÓN DE VENEZUELA

1953-1956

CARLO SCARPA, arquitecto

"El área disponible ha impuesto una solución restringida". Así comienza Carlo Scarpa, la memoria descriptiva de su proyecto para el pabellón de Venezuela en los jardines de la Bienal de Venecia que, junto a los pabellones de Austria -Joseph Hoffmann, 1934; Holanda -Gerrit Rietveld, 1954-; Finlandia -Alvar Aalto, 1956- y Países Nórdicos -Sverre Fehn, 1962-, constituyen las obras más significativas de la arquitectura moderna de los Giardini di Castello. Esta limitación observada por el arquitecto induce su universo expresivo a lograr un edificio cuyo resultado debería resaltar sobriamente en un contexto ya existente.

Franqueado por el pabellón de Suiza, de marcado carácter horizontal, y por el volumen compacto y piramidal del de la URSS, Scarpa decide como estrategia de diseño la elevación de dos volúmenes limpios - "bien articulados en tres momentos distintos"-, privilegiando la relación interna entre las tres salas que integran la planta.

Al entrar al edificio, se enfatiza la relación espacial entre los espacios y su luminosidad, de modo que la fragmentación articula, sin omitir, el equilibrio entre lo horizontal y lo vertical.

Scarpa resuelve el espacio expositivo articulando dos salas de planta rectangular y diferente tamaño, dispuestas de manera que estuvieran integradas espacialmente, aunque conservando cada una de ellas su individualidad. Para ello diseñó unos paneles de madera abatibles -hoy desaparecidos-, que permitan la separación funcional o su integración.

La luz se convierte en la protagonista total de la escena expositiva y la exhibición adquiere en las salas el matiz que caprichosamente vierte la luz cenital en cada momento desde los lucernarios que, en forma de bandas vítreas paralelas cosen el techo con el muro al tiempo que permiten que "el cielo y la naturaleza circundante se hagan visibles desde dentro"; toda una evidencia del discreto pero indiscutible influjo de Frank Lloyd Wright en su concepción.

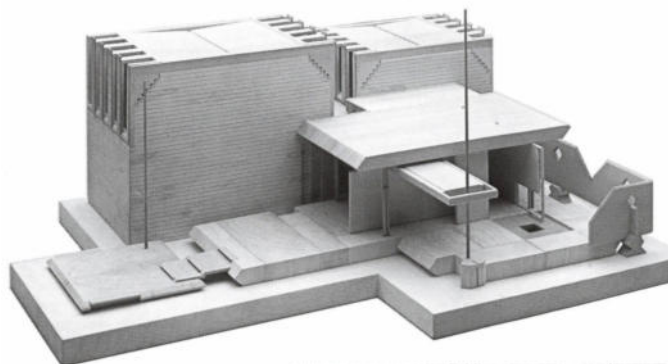
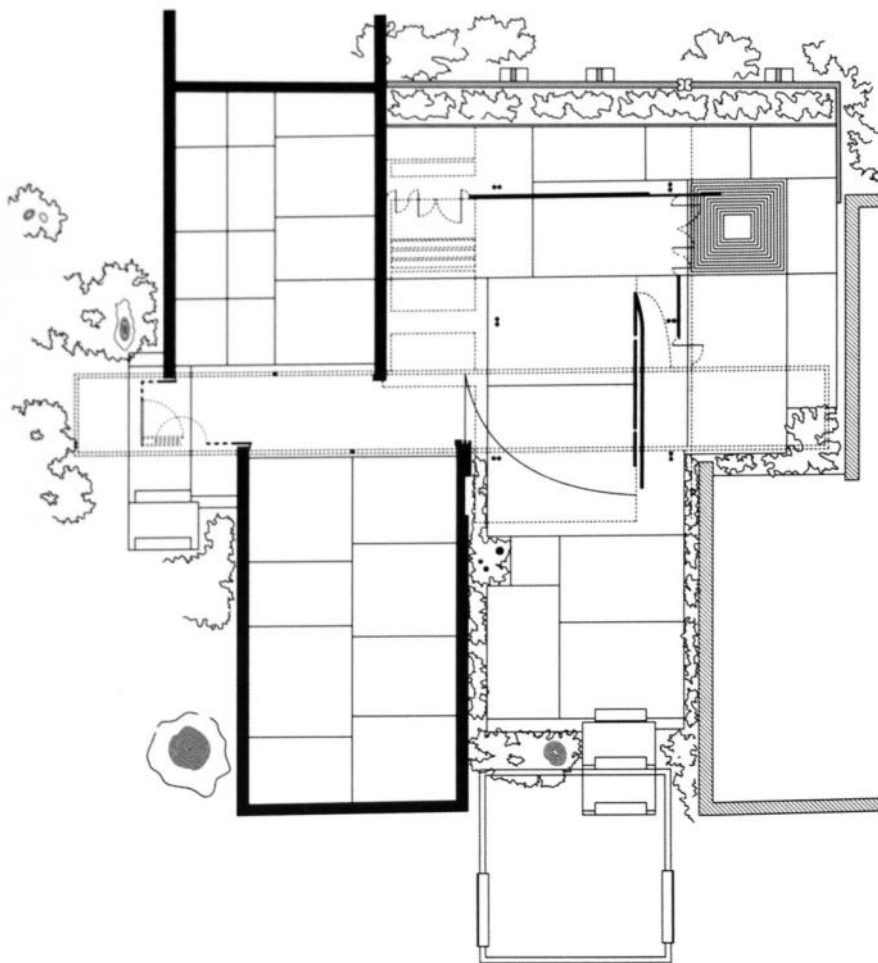
Un patio descubierto cerca el estanque puntual, remanso concéntrico y líquido, introduce un solitario oasis en el reino de lo visual.

Trabajos como el pabellón de Venezuela muestran como la abstracción de Scarpa llega a ser capaz de expresarse en patrones espaciales complejos sin perder nada de la frescura de su invención constructiva, justificando la importancia que esta obra jugó en la obtención del Premio Olivetti en 1956.

El estado actual del pabellón -desmontado parcialmente en 1968 y con un proyecto de restauración presentado en 1996 y aún pendiente de ejecución-, hace que la secuencia de los espacios originales resulte hoy desgraciadamente ilegible.

Tomás Carranza.







NEGOZIO OLIVETTI

1957-1958

CARLO SCARPA, arquitecto

En 1957, Scarpa comienza la rehabilitación de la tienda donde se exponen los productos de la empresa Olivetti bajo los pórticos de la Procuratie Vecchie de la Plaza de San Marcos en Venecia, dando así continuidad a las reformas de tiendas venecianas que había iniciado en 1950.

Scarpa recibirá el encargo, después de haber ganado en 1956, junto con Ludovico Quaroni, el Premio Olivetti de Arquitectura, promovido por Adriano Olivetti un empresario de enorme importancia y trascendencia para la cultura italiana y uno de sus últimos mecenas.

La configuración del antiguo local condicionó poderosamente la propuesta de Scarpa que tuvo que dar forma a un espacio profundo, fragmentado, y oscuro -dividido en dos por un muro, que incorporaba dos pequeñas escaleras que conducían a un piso superior-, transformándolo mediante una inteligente manipulación de la luz natural y la introducción de una nueva entreplanta que, al tiempo que permite una interacción constante entre el plano superior y el inferior, estará servida por una escalera que, ubicada en el centro del nuevo espacio, se erigirá en el verdadero protagonista de la intervención.

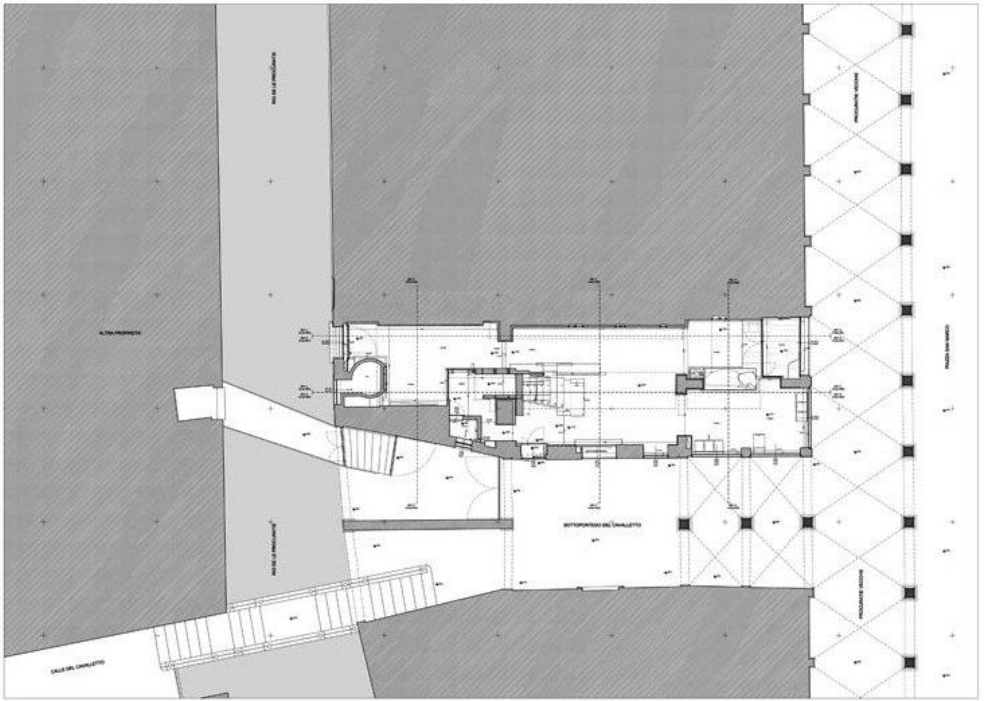
Una escalera que arranca al final del pequeño vestíbulo presidido por la escultura de Alberto Viani, que representa una «descomposición» neoplástica de la rampa de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Angel y que distiende el espacio prismático interior con su informal cascada de escalones suspendidos en el aire.

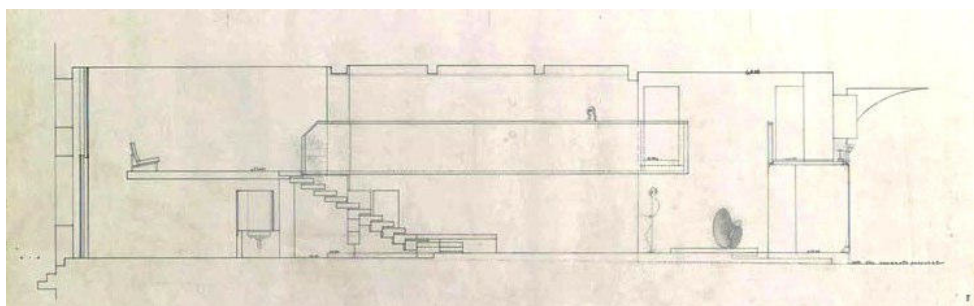
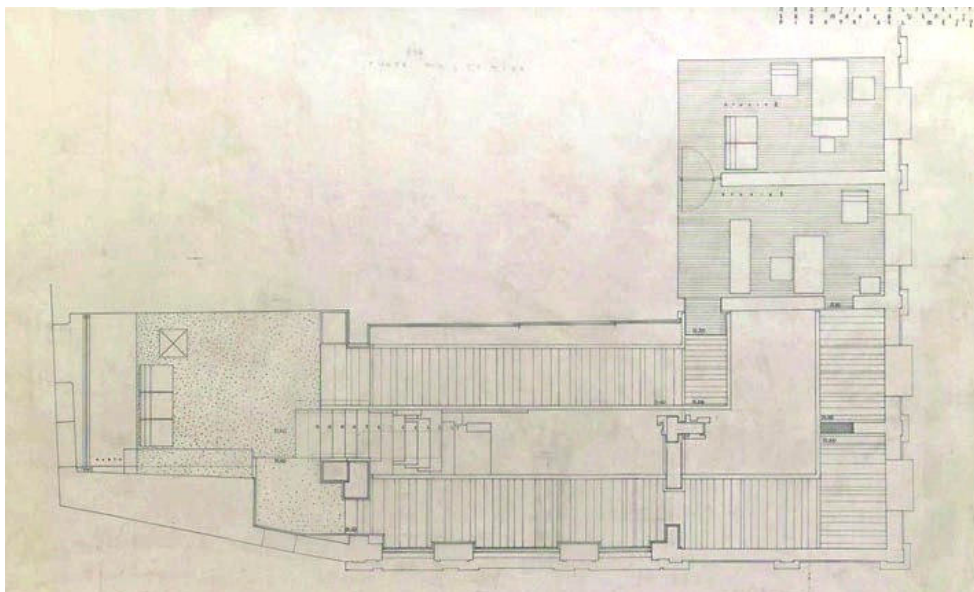
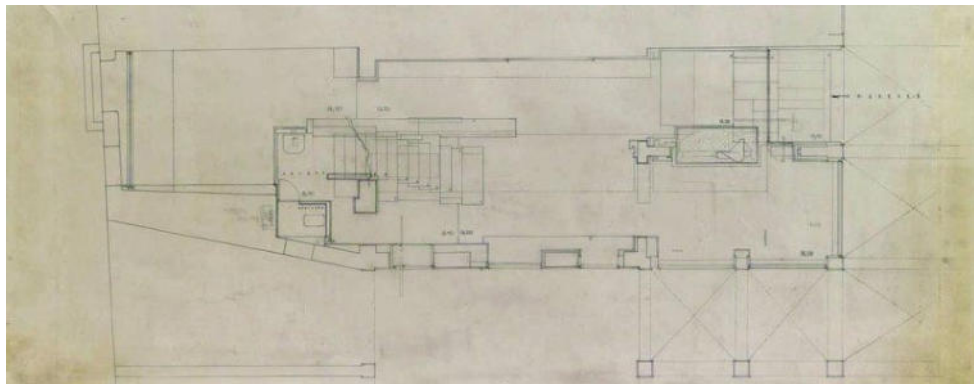
Para mostrar los productos a la venta -como si de objetos de arte se tratara-, Scarpa diseñó unos elegantes estantes de madera de palisandro sobre los que descansan las máquinas de escribir -ancladas al suelo solo por la parte delantera y sostenidas al techo por tirantes de acero inoxidable- que no obstruían la vista del local desde el exterior. También destaca el diseño del pavimento del suelo, ligeramente elevado sobre el nivel de la plaza que, a la manera de un "terrazo" a la veneciana, estará ejecutado por teselas de vidrio que componen un dibujo inspirado en una acuarela de Paul Klee.

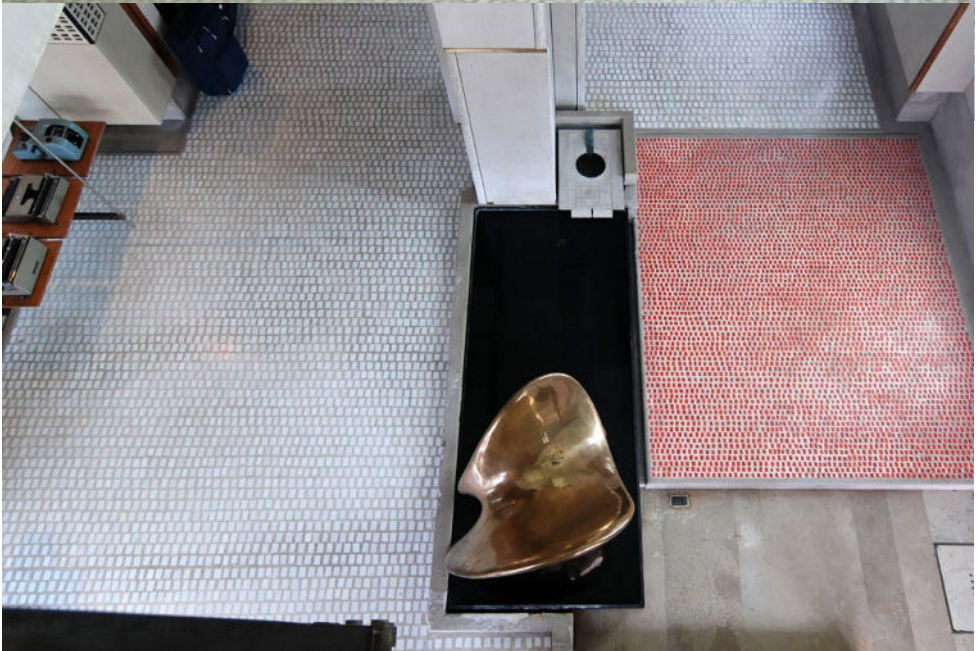
De este modo, interviniendo en los paramentos exteriores y en los escaparates -que actúan de frontera translúcida entre interior y exterior de modo que la espacialidad de la tienda interactúa con la de la plaza y viceversa-, y rediseñando los espacios interiores, en la tienda Olivetti, Scarpa se servirá de las técnicas constructivas más refinadas y cultas para conseguir una elegante variedad de materiales que hace uso de mármoles y piedras, de enlucidos y superficies revestidas de cal o de mosaicos cerámicos, de diversos tipos de madera, metales y cristales, para engazar una sabia obra de reconfiguración espacial, que cuenta con una exquisita labor de revestimiento.

Afortunadamente, después de una serie de años en el olvido y un precario estado de abandono un comité del Ministerio de Cultura italiano creado para la conservación de las obras de Scarpa, llevó a cabo una intervención, realizada con exquisito respeto y rigor, que permitió devolver a su esplendor inicial la extraordinaria tienda que el maestro veneciano diseñó para Olivetti.

Tomas Carranza.







FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA

1961-1963

CARLO SCARPA, arquitecto

La remodelación de la planta baja -que se había vuelto inutilizable por las inundaciones periódicas provocadas por la subida de las aguas- y del patio interior del palacio Querini Stampalia -levantado en su actual configuración en el siglo XVI y convertido en Fundación a su muerte en 1869 por el último de los descendientes de la saga el conde Giovanni Querini Stampalia- le fue confiada a Scarpa en 1961 y constituye sin duda la obra más importante completada en esa década.

Lo inadecuado de la distribución previa para las exigencias de los usuarios, previamente expuestas por el cliente al arquitecto -la creación de un nuevo acceso desde la plaza; la posibilidad de volver a utilizar las estancias de la planta baja y la readaptación funcional del patio posterior-, guiaron las respuestas de Scarpa a las nuevas necesidades.

A la entrada del Palazzo -desplazada respecto a la fachada principal-, se llegará ahora a través de un nuevo puente -una estructura ligera de hierro, latón y teca que adopta la forma de un arco tensado que descansa sobre bloques de piedra-, que lo unirá con la plazuela ubicada frente a la iglesia Santa María Formosa. A la izquierda del puente, dos rejas gemelas cerrarán los arcos situados a la orilla del canal.

El nuevo puente conduce a un atrio circundado en su perímetro por un canal de piedra que permite al «acqua alta» fluir libremente por el interior de las estancias sin que haya inundaciones. De esta manera, el camino se convierte en pasarela y lo que antes era un obstáculo se convierte ahora en el tema principal del proyecto.

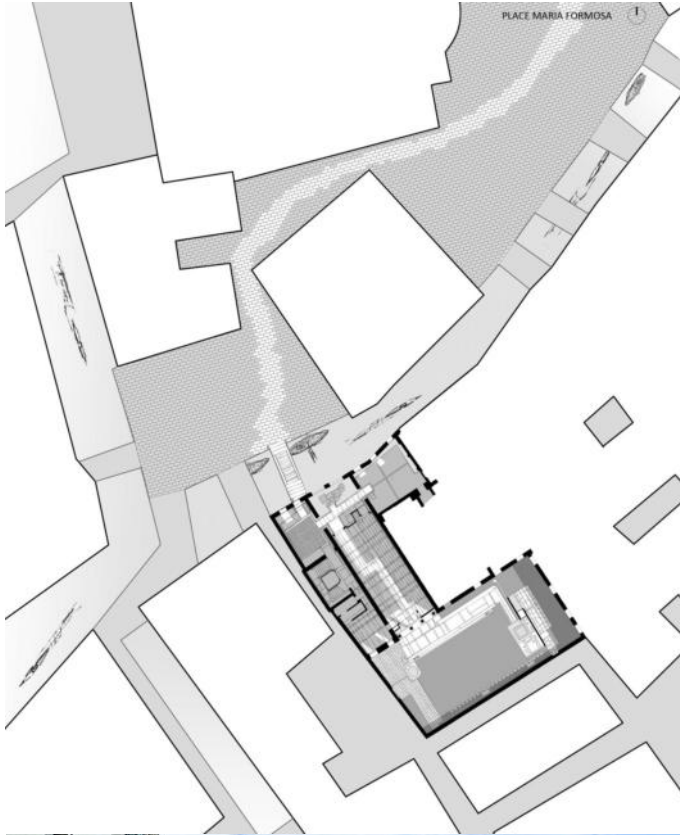
A través de este camino elevado frente a las cancelas, se accederá a la nueva sala para conferencias y exposiciones. Será en la reconfiguración del aula 'Gino Luzzato', que reúne en la planta baja los dos frentes del palacio -uno que mira al canal y otro al jardín interior-, eliminando cualquier barrera para la luz entre estos dos exteriores-, donde Scarpa ofrece la mejor prueba de su maestría, configurando un revestimiento que parece fruto de un trabajo de tejido y costura de diferentes tapices, suaves y ásperos, pesados y ligeros, cortados, modelados y después reconstruidos según sabias similitudes cromáticas.

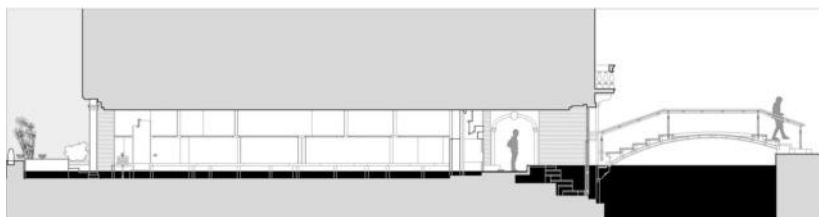
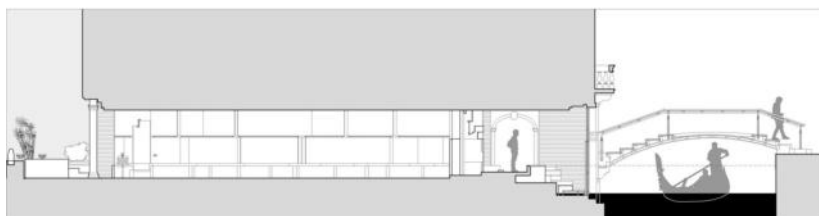
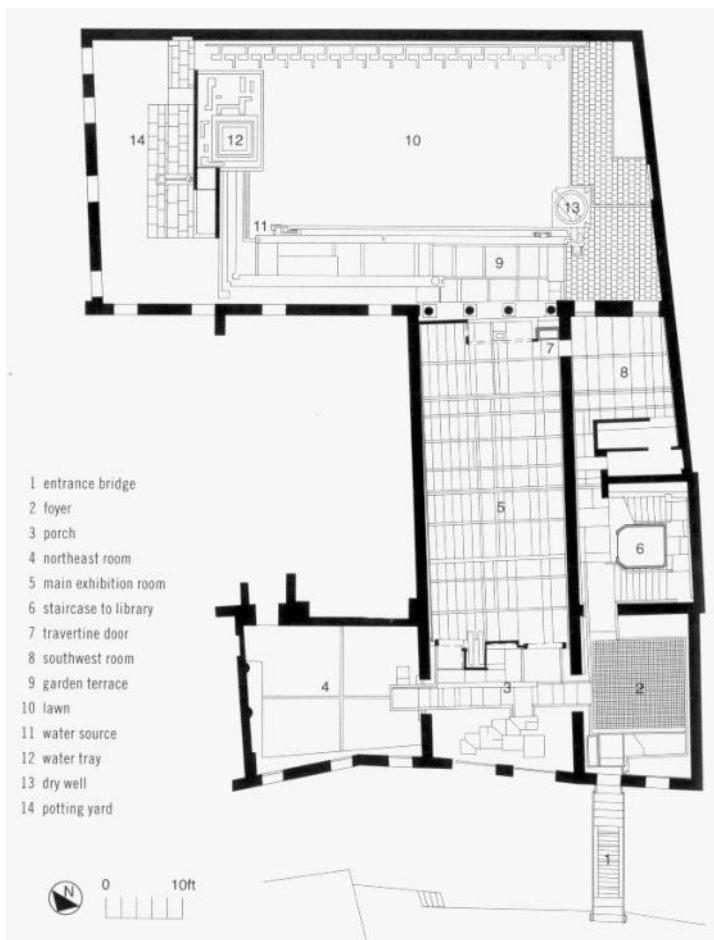
La frontera entre el aula y el jardín -ligeramente sobreelevado para garantizar la continuidad visual- estará marcada por un frente de vidrio.

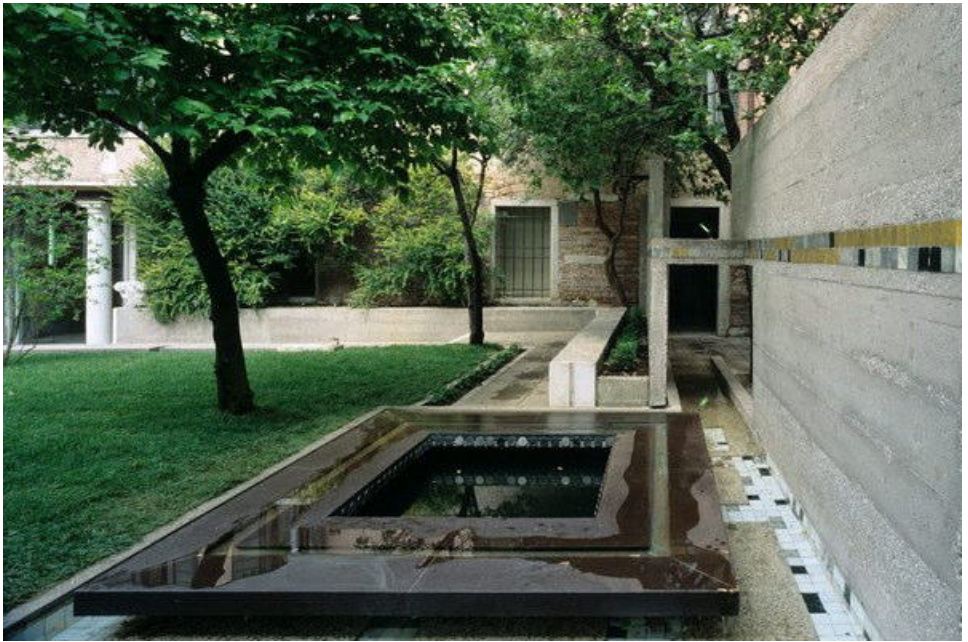
Ya en el jardín el agua será de nuevo el punto de partida para un recorrido complejo del que forman parte un estanque para plantas acuáticas y el propio fluir del líquido que, partiendo de una pequeña pila de mármol, esculpida en forma de laberinto, llegará al final, después de haber atravesado -mediante elaborados juegos- un canal rectilíneo.

La operación arquitectónica de Scarpa se completará con la remodelación de la caja del ascensor, y la "celebrada" renovación de la antigua escalera que conduce a la biblioteca y a las salas de conferencias y exposiciones situadas en la planta superior.

Tomas Carranza.







ENTRADA A LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

1966-1985

CARLO SCARPA, arquitecto

Durante la restauración de la Facultad de Arquitectura de Venecia en el monasterio de Tolentini, se halló una puerta de piedra de Istria. En un principio, se pensó en utilizarla como entrada a la facultad. Cuando Scarpa recibió el encargo, no contempló esta aplicación tan «natural». Quería que la puerta no sirviera de entrada, sino que se exhibiera como pieza de museo. Una vez tomada esta decisión, Scarpa realizó el contenido simbólico de la puerta, duplicando sus alusiones y insertándola en una red de referencias cruzadas, dotándola de significado, como solía hacer con sus exposiciones.

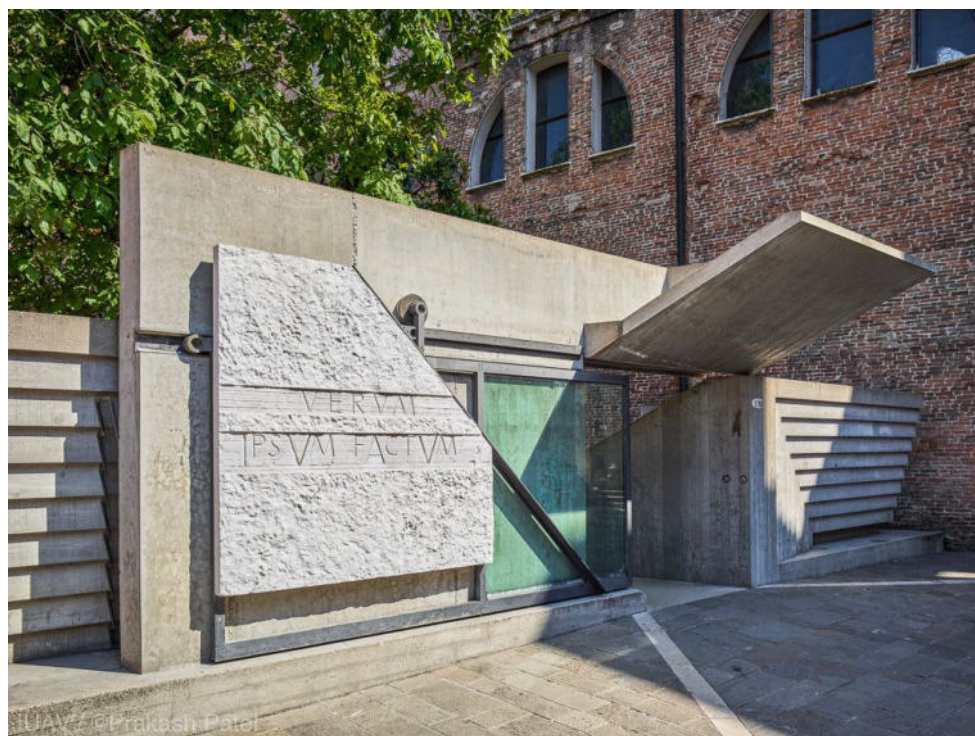
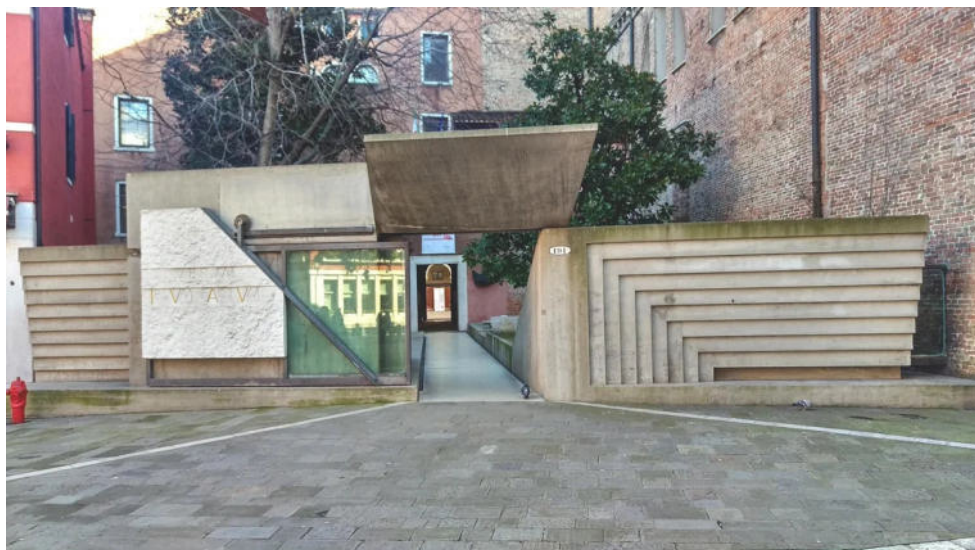
La antigua puerta se ha convertido en una metáfora de la entrada, deliberadamente despojada de su función original. Se encuentra en un estanque con escalones que descienden hasta el fondo desde un dinámico paisaje subacuático.

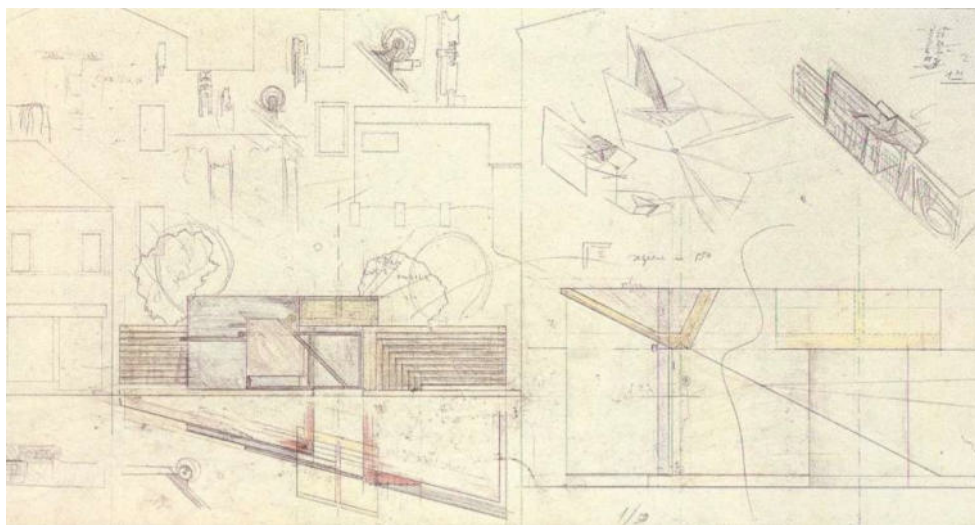
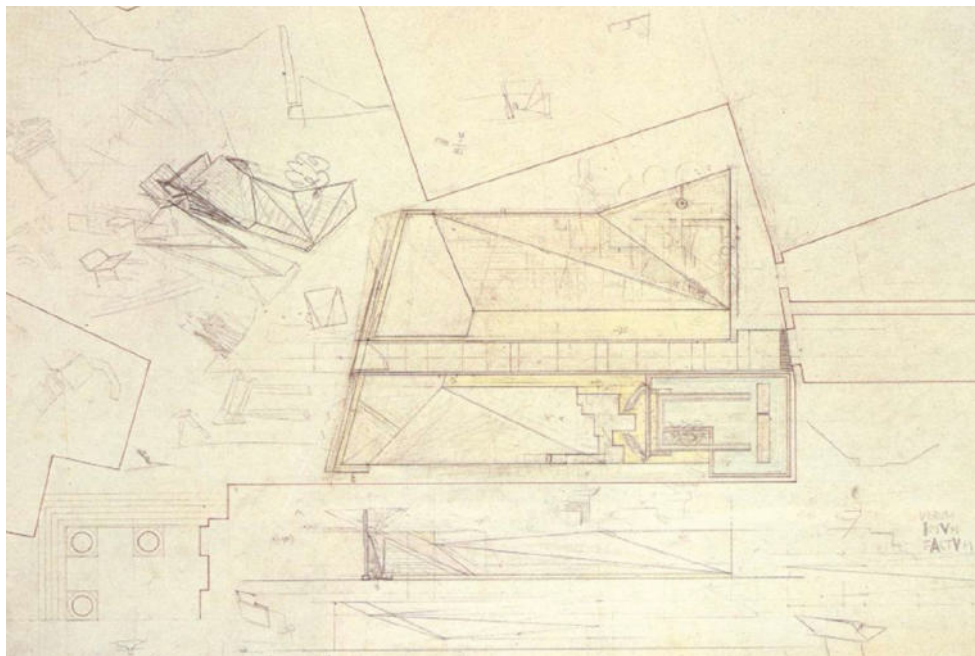
El muro que debía delimitar el pequeño Campo dei Tolentini, frente a la facultad, también fue rechazado por Scarpa. La solución que propuso consistió en separar la función estructural de la arquitectónica. El muro delimita un pequeño patio exterior, pero desde el interior casi desaparece, fundiéndose con el terreno. Scarpa diseñó tres entradas, la primera en 1966 y la segunda en 1972. Su último proyecto, inconcluso, desarrolló aún más las ideas anteriores y lo ocupó repetidamente durante los dos últimos años de su vida.

El muro a la izquierda de la entrada alberga la puerta y sostiene un amplio toldo para proteger a las personas de la lluvia mientras esperan para entrar. La puerta es una especie de balanza en equilibrio inestable, suspendida sobre una rueda. Un lado consiste en pesadas losas de piedra de Istria con una cita de Vico: «*versum ipsum factum*». El otro lado cierra la entrada con una lámina de vidrio con marco de acero. Una segunda rueda equilibra la puerta y ajusta su movimiento.



14. ENTRADA A LA ESCUELA DE ARQUITECTURA







MONUMENTO A LA PARTISANA

1968

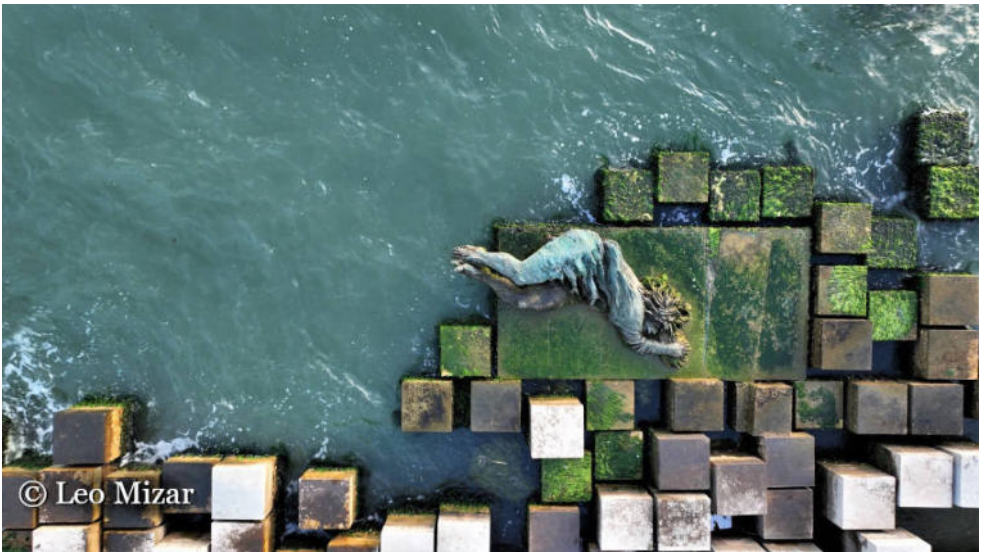
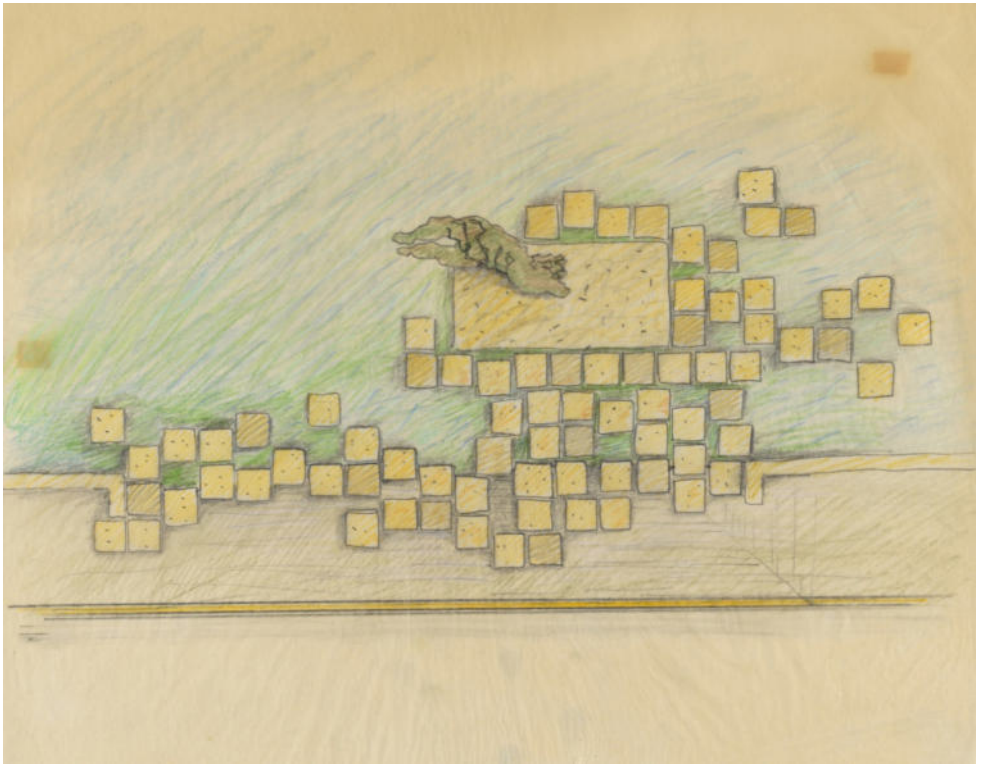
CARLO SCARPA, arquitecto

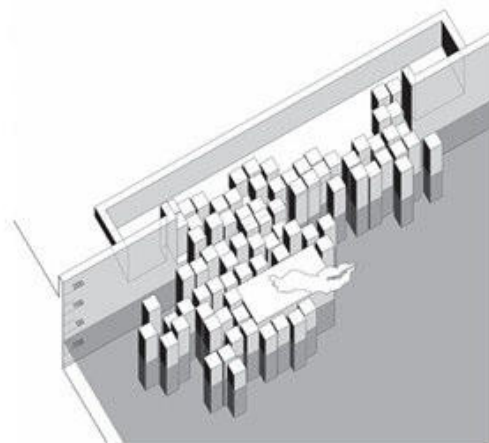
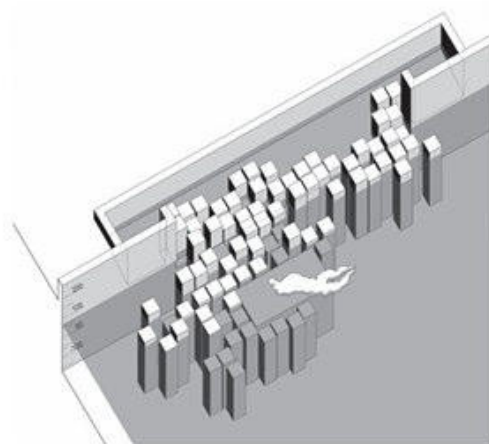
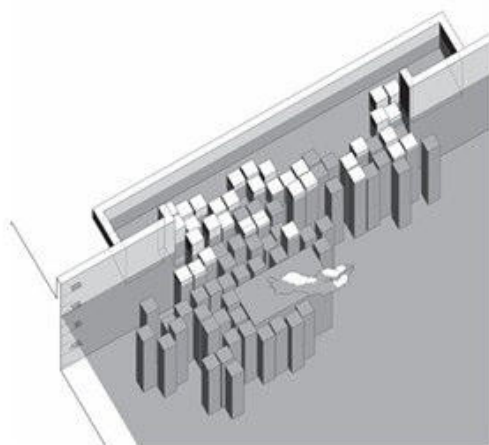
Una instalación que suele pasar desapercibida es el monumento a los partisanos que eran sumergidos regularmente por el agua del mar, situado en el paseo marítimo de los Siete Mártires (Riva dei Sette Martiri). Aunque el monumento se encuentra en la entrada principal de los Giardini della Biennale, es fácil pasar junto a él sin percatarse. Scarpa decidió que la mejor manera de apreciar la estatua sería colocarla en un lugar inaccesible, a un nivel inferior al del observador.

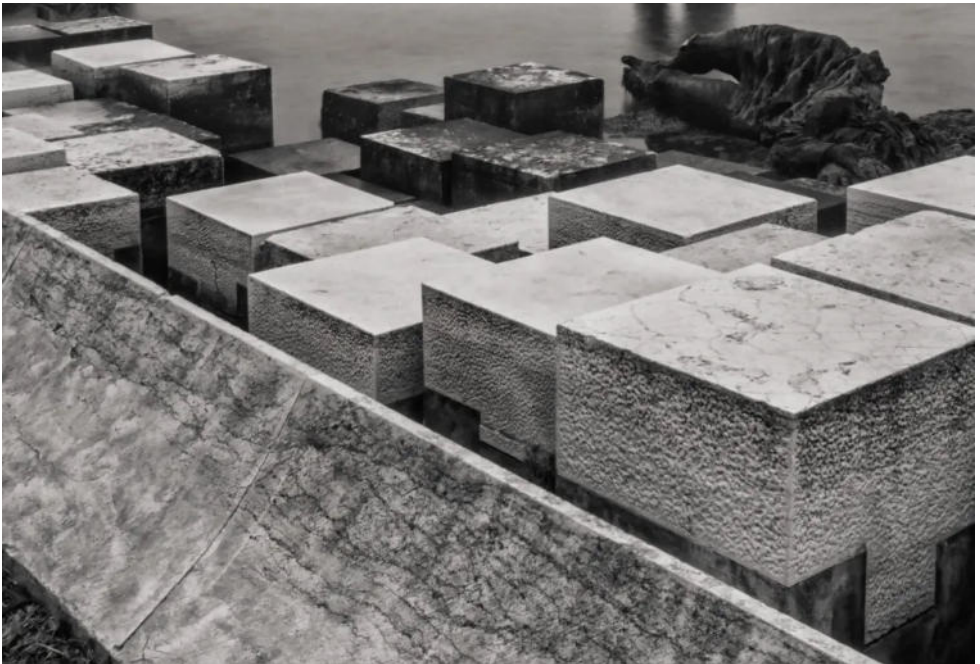
La expresiva estatua de bronce rinde homenaje a los siete partisanos venecianos ejecutados públicamente por los nazis en 1944. La estatua original de terracota de una mujer, obra de Leoncillo Leoncilli, se encontraba en los Jardines Napoleónicos, en la entrada suroeste del recinto de la Bienal. Sin embargo, la noche del 27 al 28 de julio de 1961, la estatua resultó dañada en un bombardeo. Como recuerdo, solo se conserva un fragmento del pedestal de hormigón diseñado por Scarpa, y la estatua restaurada de la mujer caminando fue trasladada al palacio Ca' Pesaro, donde aún puede contemplarse.

Tres años después del ataque, se convocó un concurso que ganó el escultor Augusto Murer, y posteriormente se le encargó a Scarpa la colocación de la estatua en la costa. Murer inicialmente concibió una plataforma flotante, pero finalmente se crearon bloques de piedra que se sumergen gradualmente bajo la superficie del agua. El agua de la bahía rompe contra el mármol de Istria e inunda periódicamente la estatua de bronce de mil doscientos kilogramos. La instalación representa de forma sugerente la delgada línea entre la vida y la muerte; las orgullosas víctimas desafían los elementos y nos lo recuerdan con cada bajar mar.

El diseño de Scarpa no se materializó por completo. No se construyó un muro cilíndrico que separara firmemente el mar de la tierra, lo que resultó en una transición gradual. Posteriormente, se instaló una parada de vaporetto cerca del monumento, lo que alteró la solemnidad del lugar.







EDIFICIO DE VIVIENDAS CICOGNA EN EL ZATTERE

1954-1958

IGNACIO GARDELLA, arquitecto

Este edificio es un ejemplo de ambientación de una arquitectura moderna en el corazón histórico de la ciudad, donde la casa dialoga con el entorno circundante. Construida entre 1954 y 1958 para la empresa inmobiliaria Spirito Santo, la casa Cicogna incorpora la esencia del viejo problema de compatibilidad relacionado con el tema de los nuevos edificios en los centros históricos.

La casa Cicogna debería considerarse en su contexto, la de los lujosos palacios situados a lo largo del Gran Canal, como la interpretación actual de la casa patricia veneciana del siglo XIII. La planta, movida hasta los límites de lo espontáneo, presenta un patrón en forma de L, que sigue el curso de la parcela, delimitando un patio-jardín interno. La entrada principal, con vistas a la Giudecca, se encuentra en el punto de unión entre la fachada de la parcela y la iglesia de Santo Spirito, donde se sitúa una entrada retranqueada.

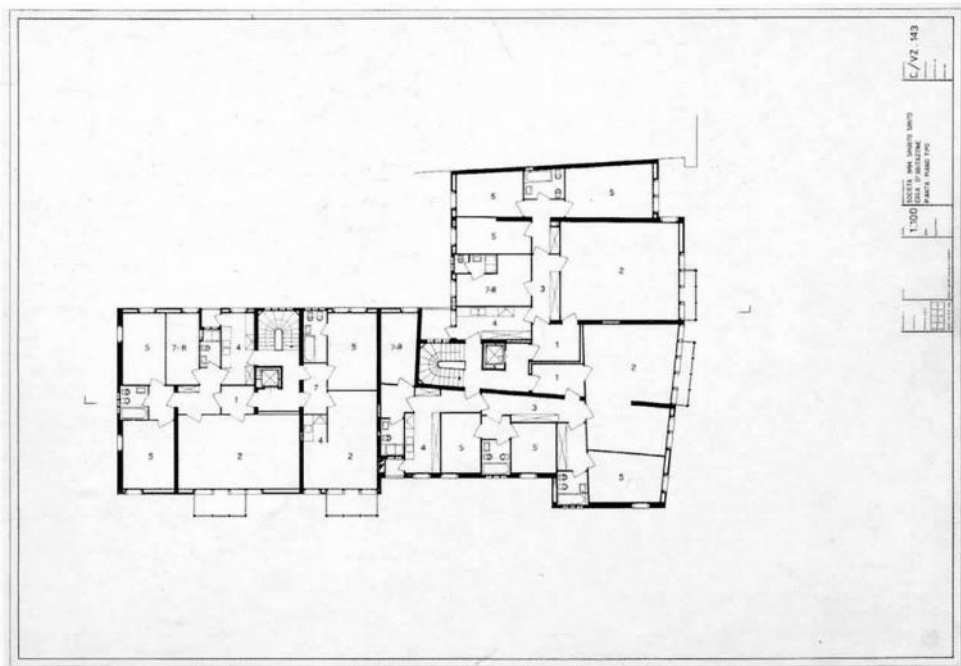
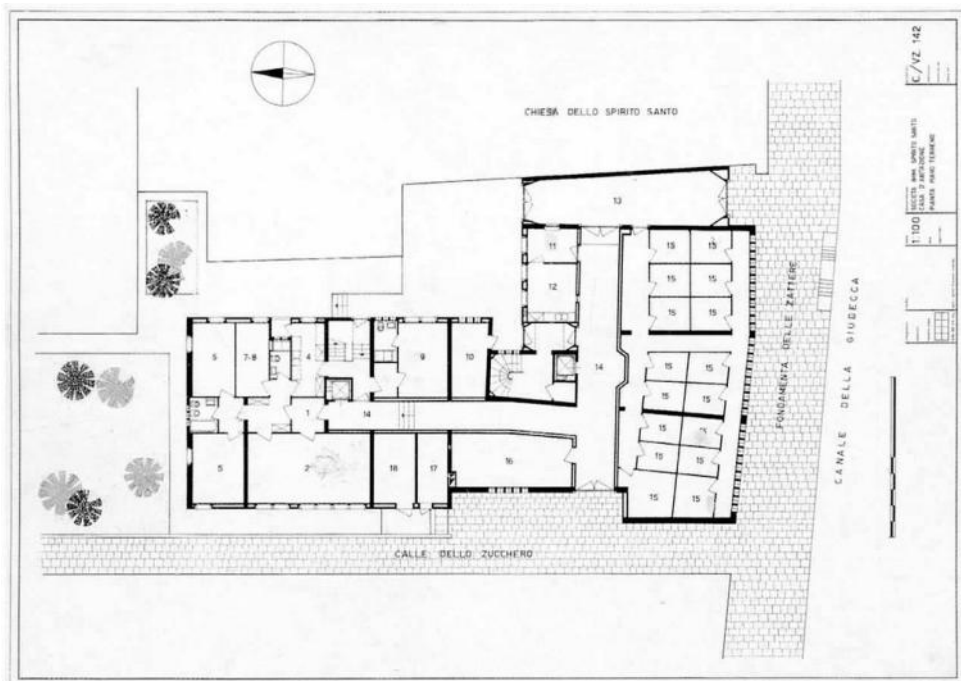
El pasillo de entrada conduce a dos escaleras separadas y a los núcleos de los ascensores, puestos al servicio de dos series de plantas tipo, una frente a la Giudecca y las otras hacia el patio interior situadas a distinto nivel.

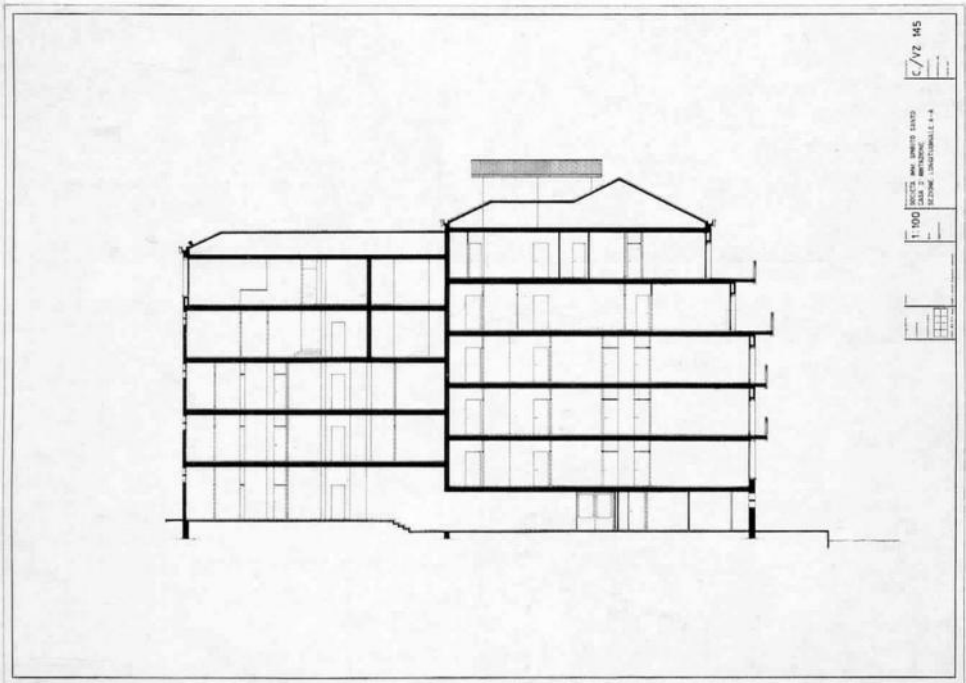
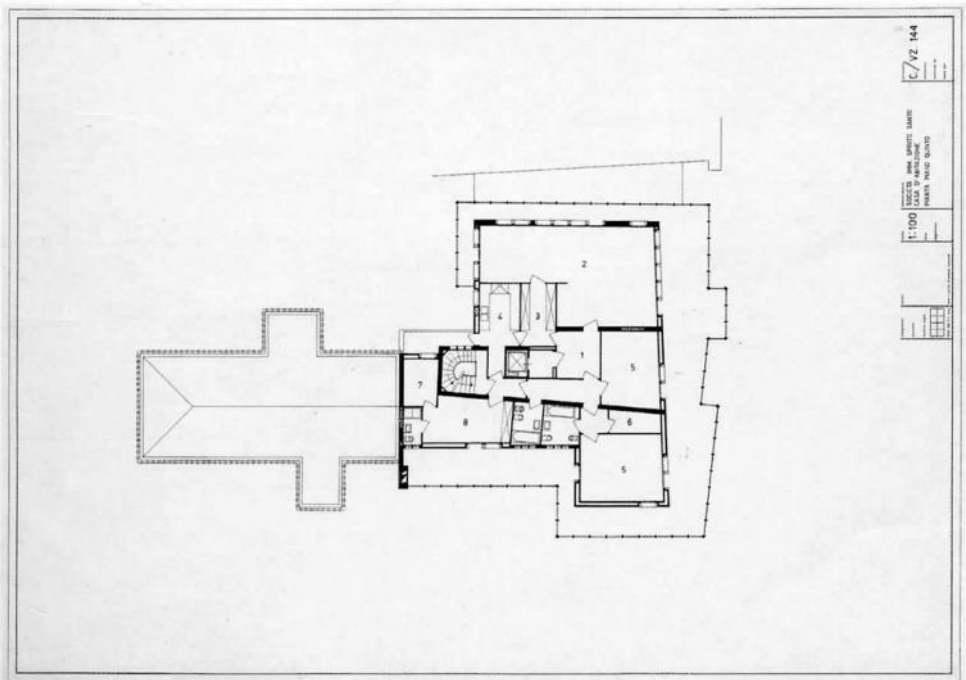
Lo que lleva a la Casa Cicogna a la frontera entre el presente y el pasado, permitiéndole encontrar su propio equilibrio con la teoría de las fachadas que corren a lo largo del Canal, sin infringir un brusco corte, radica en la delgada operación de maquillaje realizada por Gardella en la piel de esas fachadas.

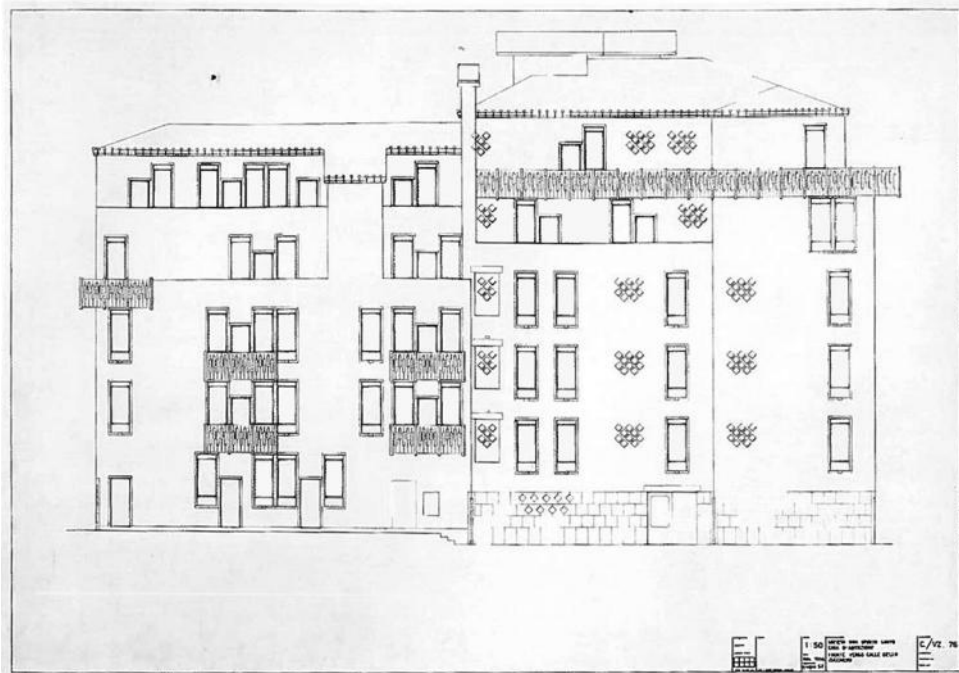
Retomando el habitual esquema del palacio veneciano, subdividido en sótano, planta noble y ático, Gardella utiliza en las fachadas del edificio materiales de la más ilustre tradición veneciana como el estuco intensamente coloreado y el travertino local, que perfila las aberturas y reviste los balcones, adoptando datos perceptivos y compositivos del entorno, destilados y revisitados de manera alusiva. La disposición agitada y asimétrica de los elementos que componen las fachadas, junto con el movimiento de sus superficies, obtenido al negar la planitud en una superposición continua de superficies inclinadas, voladizos y huecos, atenúa el impacto visual de la construcción con efectos de claroscuro, dándole un aspecto de arquitectura moderna con vistas al canal integrado en la arquitectura preexistente.













CASSA DI RISPARMIO

1970-1972

PIER LUIGI NERVI Y ANGELO SCATTOLIN, arquitectos

La Cassa di Risparmio se encuentra en el Campo Manin, Venecia. Es la sede de la Caja de Ahorros de Venecia. El edificio original, que databa de 1883, fue sustituido en 1970 por el nuevo. La parte más importante del palacio es su fachada, que da a la plaza. Reinterpreta el estilo gótico veneciano. La fachada es muy moderna; la planta baja, de tres pisos de altura, cuenta con una importante obra de hierro y bronce de Simon Benetton, y en las dos plantas nobles se aprecia una sucesión ininterrumpida de vanos cuadrados enmarcados por pilares. En la parte posterior, la segunda fachada, que da a la plaza de San Lucas, conserva las líneas originales del siglo XVIII y armoniza con los demás edificios.





EDIFICIO DE VIVIENDAS EN CAMPO DI MARTE

1985

ALVARO SIZA, arquitecto

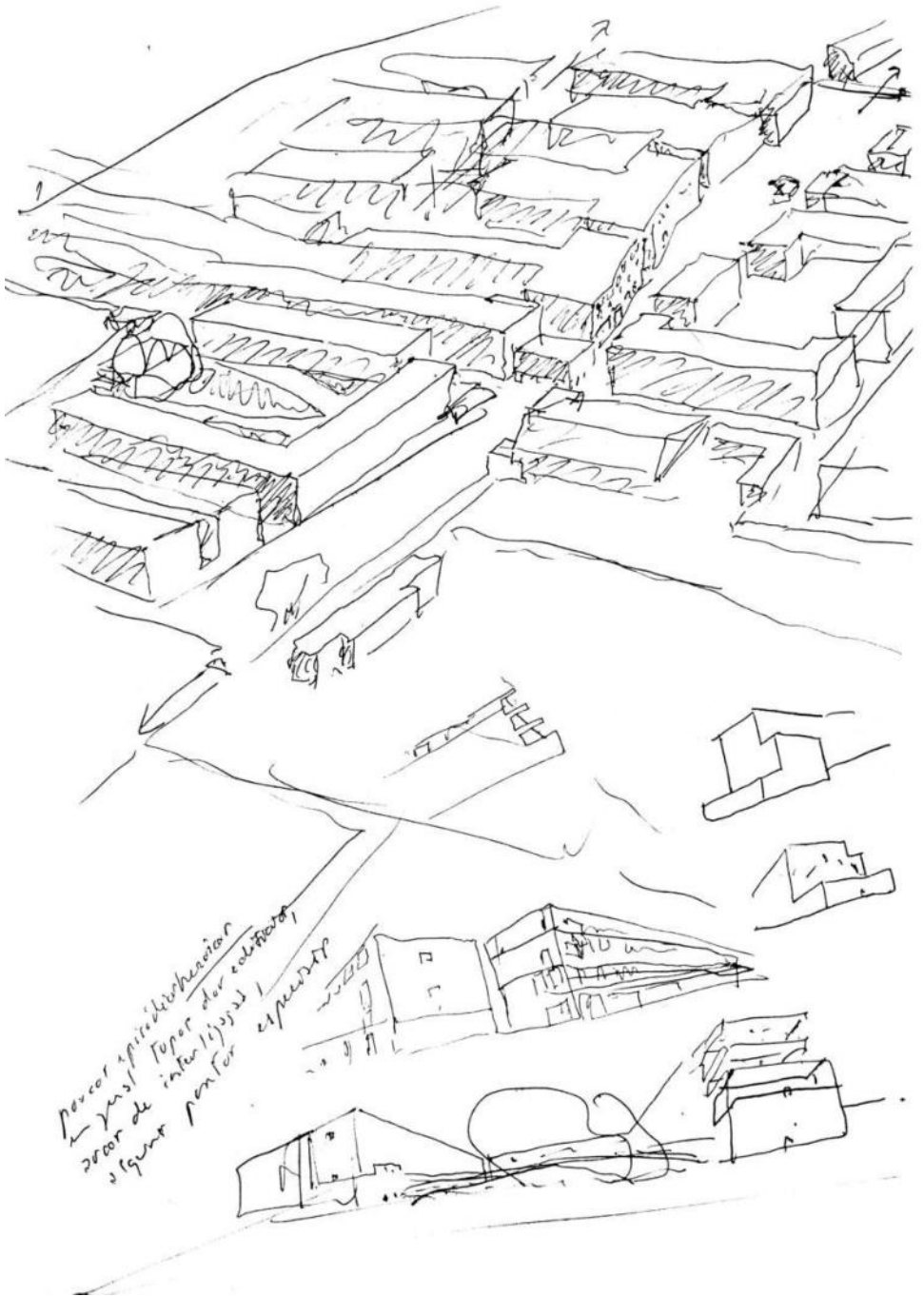
"El proyecto no busca la ruptura, sino la consolidación tipológica del Campo di Marte promoviendo su integración en la Giudecca, corrigiendo el enlace este-oeste de la isla de acuerdo a la situación presente y a la planificación oficial, y, en suma, relacionando las zonas edificadas con los espacios abiertos para mejorar al máximo los procesos por fases y definir los elementos del proyecto."

"Es la aparente monotonía de los edificios, la cual constituye la ciudad, la que acentúa la belleza de los monumentos, de los edificios notables. En Lisboa, la riqueza topográfica es tal que no se puede hablar propiamente de monotonía. Evidentemente, la Baixa es sistemática, prefabricada, monótona si se quiere, pero el diseño arquitectónico no lo es todo. Juega con la topografía, con la especificidad de los monumentos, con el movimiento de las personas, la multitud que pasa. Esto es la arquitectura, la ciudad."

"Me gusta mucho la arquitectura que es capaz de acompañar las alteraciones en su programa y de época, esta arquitectura siempre viva, siempre actual. Yo lo que pretendo es conservar esa cualidad del edificio. No me interesa la reconstitución arqueológica, pero sí debo seguir su vocación de evolucionar. Una evolución suave, pero real, a la par con el propio mudar de la vida. Lo que me interesa es defender esa otra dimensión formidable, que poco tiene que ver con la habilidad del arquitecto o con la del operario."

Álvaro Siza, del resumen del proyecto.



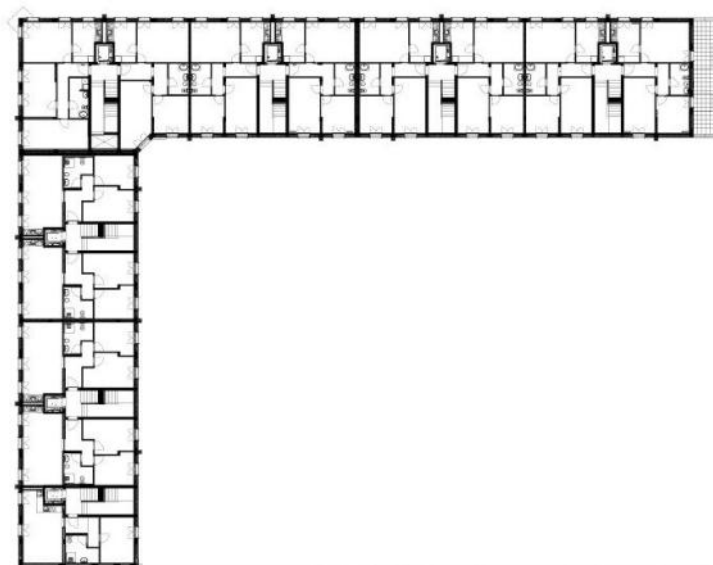


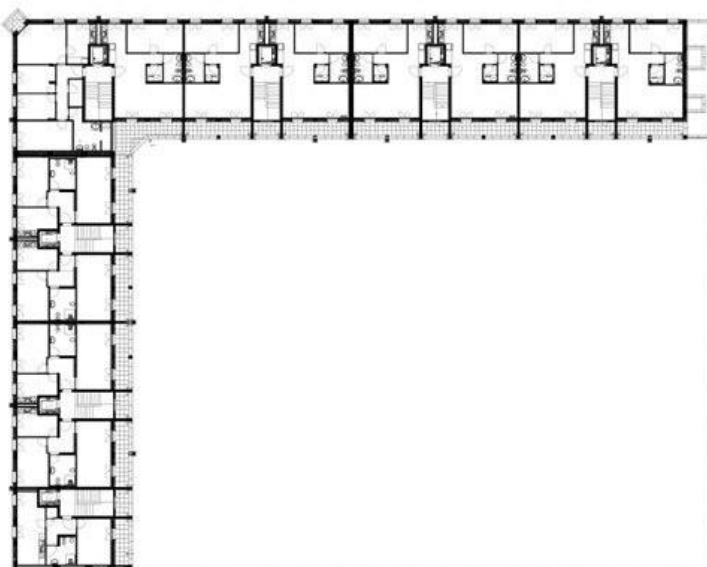
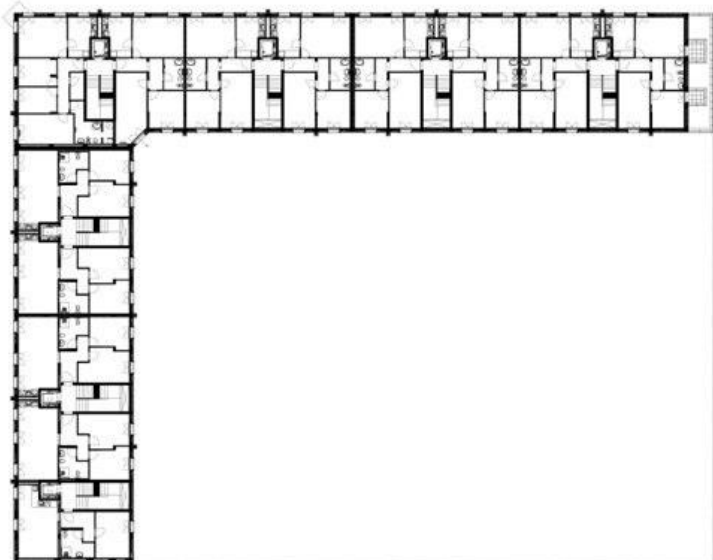
OGGETTO: 2° S. DANFLO

OGGETTO: 2° S. DANFLO

OGGETTO: 2° S. DANFLO

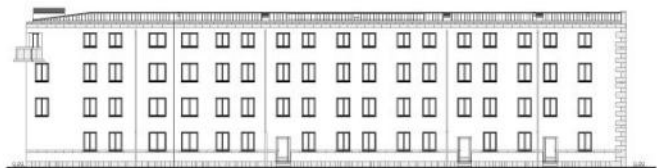
OGGETTO: 2° S. DANFLO







ALZATO OVEST - DALLE P. 2 E OVEST



ALZATO NORD - DALLE P. 4 E SUD NORD



SEZIONE 2-2



ALZATO OVEST - DALLE MURAGLIE



ALZATO SUD - DALLE P. 3 ESTERNE



SEZIONE 1-1 ALZATO OVEST





EDIFICIO D

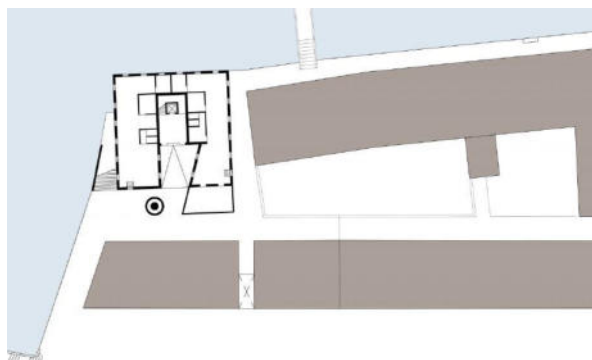
1997-2003

CINO ZUCCHI, arquitecto

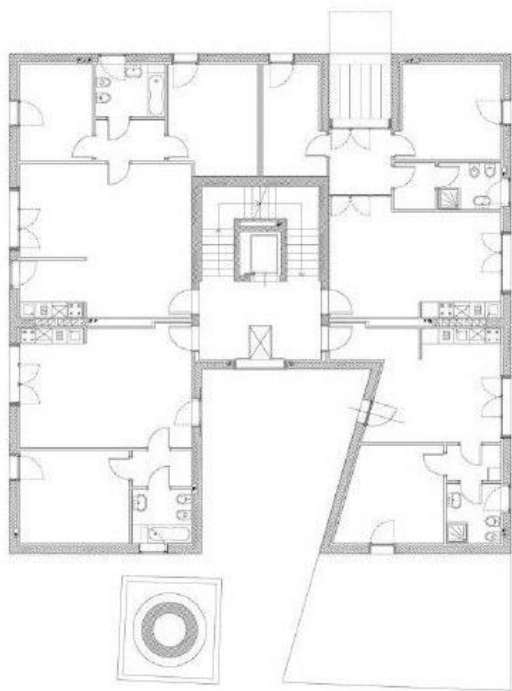
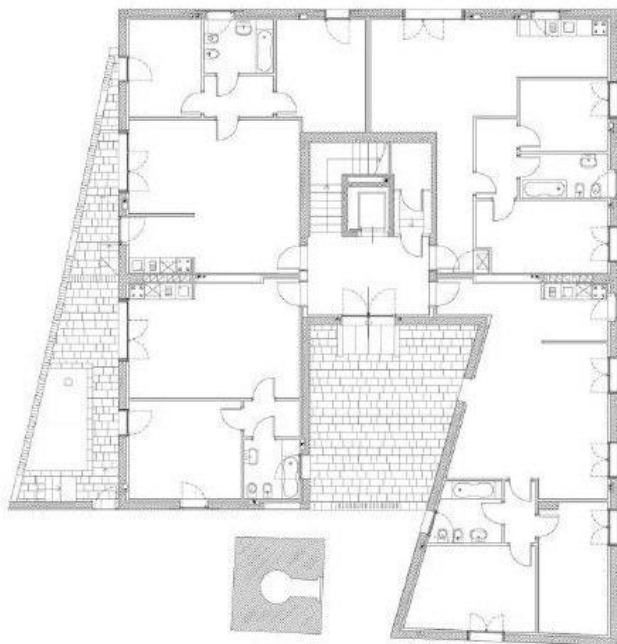
Más allá del Gran Canal, hacia las orillas del lago, se extiende una Venecia cotidiana y auténtica, despojada de la máscara de ciudad-museo que el turismo, la literatura y el cine han recreado con obstinación. En el barrio de la Giudecca, los antiguos terrenos de la empresa Junghans han sido objeto de un plan de reestructuración que busca transformar parte de los almacenes existentes en viviendas, además de erigir nuevos edificios, con el fin de integrar esta zona segregada en el tejido urbano circundante, donde la arquitectura residencial se alterna con instalaciones industriales y extensos jardines privados del siglo XIX. Parte de esta intervención —que traza nuevas rutas peatonales— es un complejo de viviendas sociales cerca de la confluencia de los dos canales. Una chimenea preexistente se incorpora a su diseño como una forma de evocar un pasado industrial.

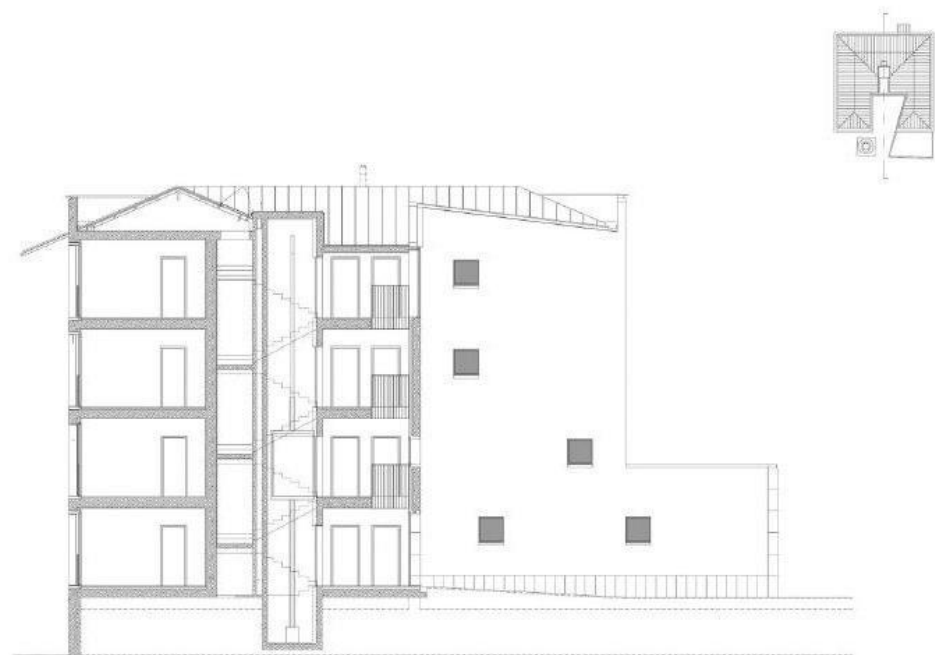
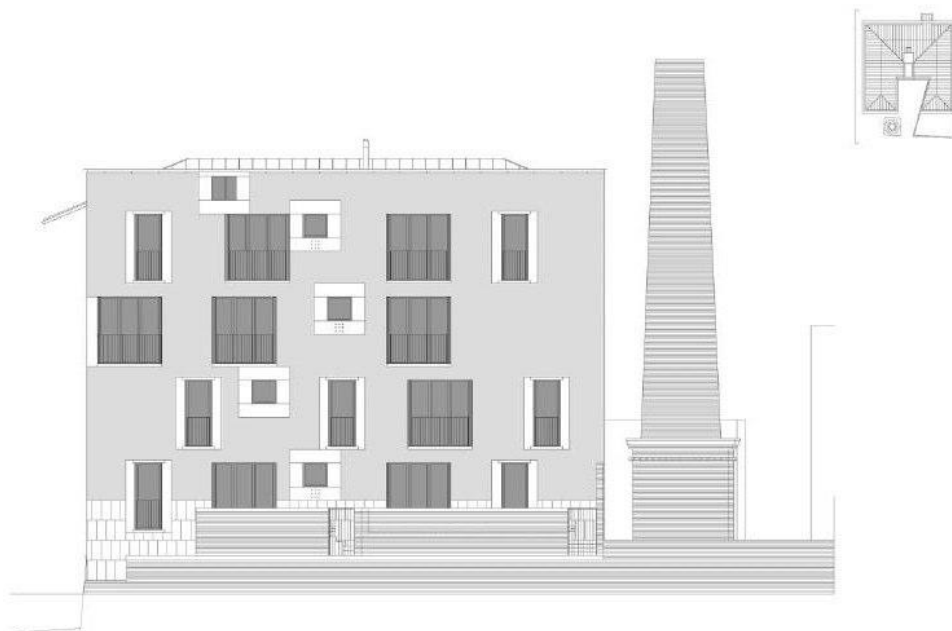
El proyecto se abordó como una estrategia que desafiaba la normativa urbanística de este mito urbano; una ciudad que vetó el edificio de Frank Lloyd Wright y que solo dio luz verde a Carlo Scarpa tras la censura. Por lo tanto, el tejado inclinado exigido por los urbanistas municipales queda oculto tras muros perimetrales que transforman la construcción en un volumen cúbico de cuatro plantas, cuyo carácter abstracto se matiza mediante sutiles variaciones en el orden compositivo. Un patio interior en la fachada sur canaliza el acceso desde la calle al núcleo de comunicación vertical, dejando entrever, a través de su forma trapezoidal, la tensión impuesta por la chimenea de ladrillo. Alrededor de este espacio vacío se ubican 16 apartamentos de uno y dos dormitorios, cuyas habitaciones ofrecen vistas a través de una disposición irregular de ventanas orientadas hacia los canales, el lago y el ábside de la iglesia del Redentor.

Para integrar una construcción tan contemporánea en una ciudad tan impregnada de historia, se emplean materiales tradicionales, aunque sin que los detalles caigan en la mera nostalgia o la mera réplica. En las superficies exteriores, el enlucido rojizo de los antiguos palacios da paso a un enlucido de arena gris sin pintar, y la piedra blanca de Istria —utilizada como dinteles y alféizares en la arquitectura menor de la ciudad— enmarca aquí las aberturas a modo de motivo gráfico plano, enrasado con los muros para enfatizar la mayor profundidad de los cristales. Los marcos de las ventanas, de madera de abeto, y las contraventanas, de madera contrachapada resistente a la intemperie y barnizada en gris, completan la imagen que sustituye los colores vivos del retrato veneciano por el tono austero y sobrio de cada uno de estos materiales.









AMPLIACIÓN DEL CEMENTERIO DE SAN MICHELE

1998-2017

DAVID CHIPPERFIELD, arquitecto

El Cementerio de San Michele, el principal de Venecia, se encuentra en una isla entre Venecia y Murano. Fundado en 1807, San Michele ha estado en continuo desarrollo durante más de 200 años, incluyendo su ampliación en 1839, cuando se unieron dos islas (San Michele y San Cristoforo della Pace). Para abordar el desequilibrio, desarrollado gradualmente a lo largo de los años, entre su romántica fachada exterior y su carácter municipal interior, la propuesta pretendía redefinir algunas de las cualidades físicas originales del cementerio.

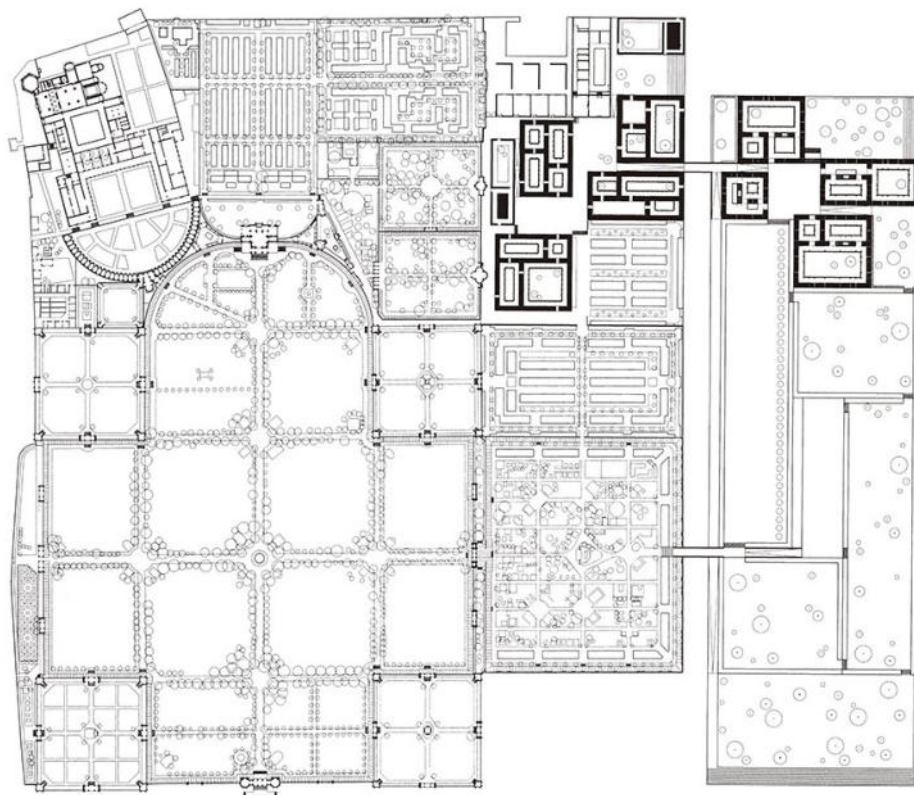
Definido por tres estructuras rectangulares para entierros, cremaciones u osarios, la idea principal del proyecto es una disposición organizativa de patios, cada uno de tamaño variable y definido por muros ciegos de cierre y columnatas internas que evocan el cercano claustro de San Michele del siglo XV. En contraste con la disposición lineal existente de tumbas en hilera, el esquema integra los edificios, los muros, las tumbas y el paisaje, creando un recinto más íntimo y una sensación de solidez. Las tres nuevas estructuras varían en tamaño, pero se mantienen unidas gracias a una gama de materiales diversa pero armoniosa. Los muros están revestidos de basalto y piedra de Istria, mientras que las columnatas interiores son de hormigón gris oscuro.

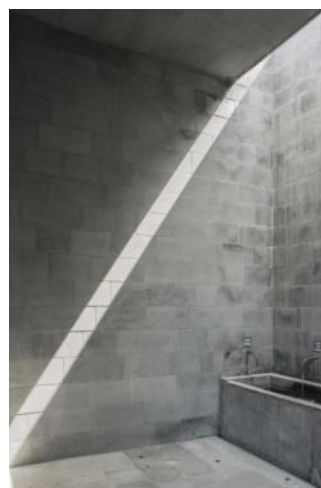
El proyecto se completará en varias etapas. El «Patio de los Cuatro Evangelistas» fue el primero en abrirse al público en 2007 y sigue siendo un ejemplo de todo el conjunto. Cuenta con cuatro patios interiores más pequeños, de diversos tamaños, pero con características similares, como los muros revestidos de basalto de Istria y los pavimentos con incrustaciones de textos de los cuatro evangelios.

En 2017, el proyecto se amplió aún más hacia el lado noreste del cementerio. El desarrollo de esta segunda sección del complejo monumental incluye el Osario de San Juan Bautista, el Patio de los Tres Arcángeles y una zona de almacén con muelle. Estos últimos se distinguen por sus tradicionales ladrillos rojos hechos a mano, con interiores de hormigón visto in situ.

En 2013, el Ministerio de Cultura y Paisaje declaró de interés cultural histórico-artístico el cementerio, el Monasterio y la Iglesia de San Michele de la isla y, en consecuencia, todo el perímetro del cementerio está sujeto a disposiciones de protección.







RESTAURACIÓN DEL PALAZZO GRASSI

2005-2006

TADAO ANDO, arquitecto

El Palacio Grassi fue el último palacio construido en el Gran Canal antes de la caída de la República de Venecia en 1797. Desde 1951, ha sido un espacio de arte, primero como Centro Internacional de las Artes y del Traje y luego como sede de grandes exposiciones cuando fue adquirido por Fiat en 1983 y renovado por Gae Aulenti.

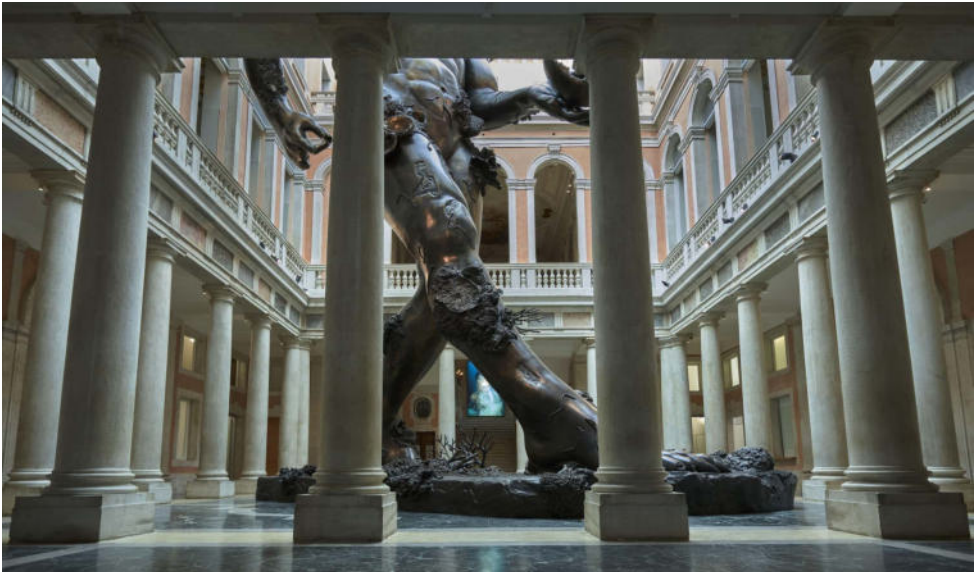
En 2005, el coleccionista francés François Pinault compró el palacio y creó el primero de sus museos para mostrar, mediante exposiciones temporales, su inmensa colección de obras contemporáneas desde 1960 hasta la actualidad.

Tras ganar el concurso internacional para la Fondation François Pinault pour l'Art Contemporain en París, una serie de problemas supusieron la cancelación del proyecto. Poco después, el estudio recibió un nuevo encargo del empresario en Venecia, y aunque también se trataba del diseño de un museo de arte moderno, los condicionantes arquitectónicos eran completamente diferentes.

Debido a las regulaciones estrictas para la preservación de estructuras históricas vigentes en Italia, en primer lugar, se llevó a cabo la restauración completa del palacio —muy deteriorado después de ser sometido a numerosas intervenciones a lo largo de los años— para devolverlo a su estado original. Una vez completado el proceso de rehabilitación, se insertaron una serie de espacios expositivos o white boxes en contraste con la ornamentación de los muros y los techos del antiguo edificio. Un contraste que da lugar a una secuencia espacial caracterizada por el diálogo abrupto entre lo nuevo y lo viejo. Por su parte, el atrio bañado por una luz tenue e indirecta se convierte no solo en sala principal de exposiciones sino también en el centro simbólico y funcional del conjunto.



21. RESTAURACION DEL PALAZZO GRASSI



MUSEO PUNTA DELLA DOGANA

2007-2009

TADA0 ANDO, arquitecto

El edificio de la Punta della Dogana fue proyectado en el siglo XVII por el arquitecto italiano Giuseppe Benoni como una aduana, y en él se sucedieron las renovaciones hasta que en 2006, siguiendo la corriente de rehabilitar antiguos edificios industriales de la ciudad de Venecia como por ejemplo el Arsenale, sede de la Bienal de Arquitectura, se convocó el concurso para su remodelación, para museo de arte contemporáneo. En 2007, el famoso y millonario empresario francés François Pinault resulto ganador del concurso con el proyecto del arquitecto japonés Tadao Ando, con quien ya había trabajado en la restauración del Palazzo Grassi.

En un primer momento, Ando pensó en crear dos columnas para flanquear la entrada al edificio, pero durante la fase de proyectó se percató de que por debajo del edificio pasaban infraestructuras urbanas y líneas telefónicas, por lo que se vio obligado a abandonar esa idea. Tras esa primera idea, la posterior intervención de Ando fue tremendamente respetuosa con el edificio preexistente, al cual liberó de los agregados que en los años posteriores a su construcción se fueron adhiriendo al volumen original, tratando de recuperar la imagen del proyecto de Benoni.

«Los proyectos de renovación de edificios antiguos generalmente no se desarrollan según lo planeado. Sin embargo, hago mi arquitectura con la convicción de que son precisamente las colisiones y fricciones que surgen entre lo nuevo y lo antiguo las que proporcionan la fuerza motriz para crear el futuro de la ciudad». Tadao Ando.

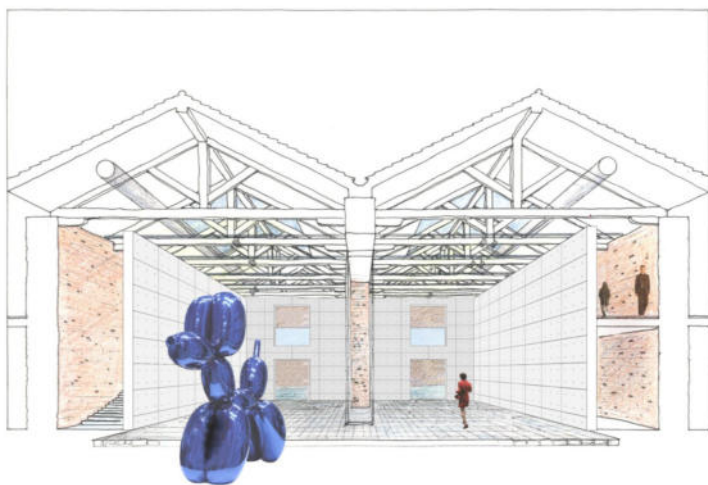
En las primeras instancias de la rehabilitación se llevaron a cabo trabajos de consolidación de la estructura, para evitar posibles daños surgidos por filtraciones de agua. Además de esto se rehabilitaron todas las fachadas y la escultura que corona el campanario de veintiocho metros de altura situado en el vértice del triangular edificio, la conocida como Estatua de la Fortuna esculpida en el siglo XVII por el escultor barroco Bernardo Falcone.

Ya en el interior del edificio, la propuesta de Ando recuperó la disposición original del edificio, compuesta por nueve naves perpendiculares al Gran Canal veneciano y paralelas entre sí, que de forma progresiva van adaptando su tamaño a la forma triangular del edificio. La única parte que no constaba en el edificio original que Ando mantuvo fue el espacio cuadrado del centro del edificio. Ando dispuso en este espacio un gran cubo de hormigón armado del ancho de dos naves que sirve como nexo organizador del edificio.

«Con respecto a esta gran estructura histórica, pensé en devolver todo a su estado original, uniendo así un tiempo y creando un lugar, uniendo luego aún más ese tiempo con el futuro insertando un nuevo espacio en el centro». Tadao Ando.

En cuanto a los materiales empleados en el edificio, además del hormigón de ese espacio de orden central, sin duda hay que destacar ladrillos que tras la restauración vuelven a ser visibles mostrándose en su estado original. Además, también se procedió a la completa restauración de las cerchas de madera que sustentan la cubierta del edificio, introduciendo una serie de nuevos lucernarios que permiten que la luz solar que accede a través de ellos ilumine los irregulares muros cerámicos.





PUENTE DE LA CONSTITUCIÓN

2002-2008

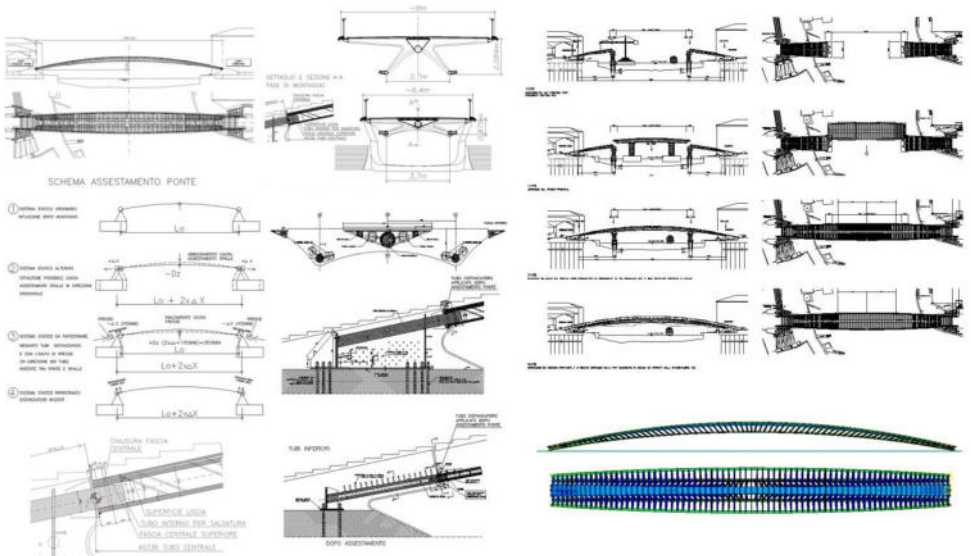
SANTIAGO CALATRAVA, arquitecto

Ninguna otra ciudad del mundo cuenta con tantos puentes, grandes y pequeños, como Venecia. La incorporación de uno más no debería causar gran impresión, salvo que la construcción de un nuevo puente peatonal sobre el Gran Canal, el cuarto construido desde el siglo XVI, constituye un acontecimiento nacional e internacional. En noviembre de 1999, Santiago Calatrava recibió el encargo de diseñar este nuevo puente. El proyecto se ubica en un punto estratégico, conectando la estación de tren con Piazzale Roma. El puente es importante tanto funcional como simbólicamente, ofreciendo a los visitantes una primera impresión de Venecia y una vista panorámica del Gran Canal.

Se ha cuidado la integración del puente con los muelles a ambos lados. Los escalones y rampas están diseñados para dinamizar ambos lados del canal, mientras que los estribos, en forma de medialuna, permiten a los peatones acceder libremente a los muelles. Las zonas de los extremos actúan como extensiones del puente, creando nuevos espacios festivos para Venecia. En el lado sur, el diseño también prevé un nuevo paso entre Piazzale Roma y las plataformas de amarre para el transporte acuático ACTV.

El puente tiene 94 metros de longitud (308 pies), con un vano central de 81 metros (266 pies). Se eleva desde una altura de 3,2 metros (10,5 pies) hasta 9,28 metros (30 pies) en su punto medio. El elemento estructural, totalmente de acero, consta de un arco central de gran radio (180 metros o 590 pies), con dos arcos laterales y dos arcos inferiores. Los arcos se unen mediante vigas de tubos y placas de acero, formando cajones de sección cerrada, dispuestos radialmente al radio principal. Los escalones y el tablero del puente son de vidrio templado de seguridad y piedras naturales de Istria y Traquita, siguiendo el diseño del pavimento existente (los estribos, de hormigón armado, están revestidos con la misma piedra). El parapeto es íntegramente de vidrio, con una barandilla de bronce en su borde superior. Por la noche, las bombillas fluorescentes instaladas en la barandilla iluminarán el camino, realzando el efecto escénico creado por la iluminación desde debajo de la cubierta transparente. Los focos, ubicados a baja altura sobre los muros, iluminarán el suelo a ambos extremos del puente.

Los puentes de Venecia no solo unen las diferentes partes de la ciudad. Sirven como puntos de referencia, lugares de encuentro y puntos definitorios de un tejido urbano absolutamente único. El diseño de Quarto Ponte sul Canal Grande aspira a satisfacer plenamente estas necesidades, aportando al mismo tiempo un elemento novedoso y vital al Gran Canal.



23. PUENTE DE LA CONSTITUCIÓN



OFICINAS DEL TRIBUNAL DE JUSTICIA

2012

C+S, arquitectos

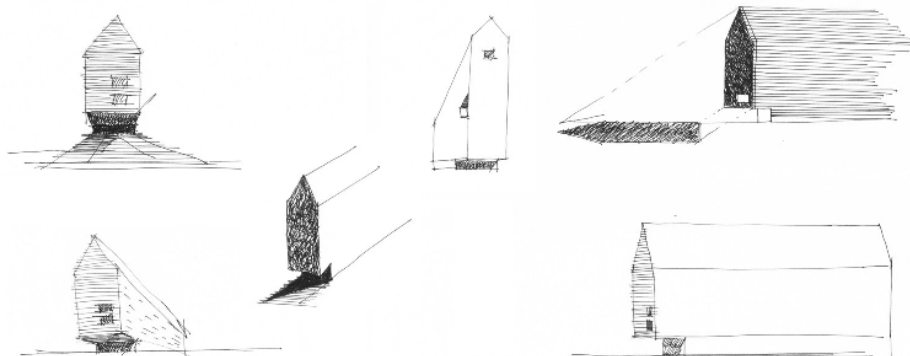
El proyecto fue ganador de un concurso internacional. El edificio es un injerto en la complejidad del sistema urbano veneciano frente a Piazzale Roma. Al mismo tiempo se convierte en la "infraestructura" que entrega un uso contemporáneo a una fábrica existente del siglo 19 (Ex-Manifattura Tabacchi).

La dimensión de la construcción se mide en el gran vacío de Piazzale Roma hacia el puente de Santiago Calatrava, en el lado opuesto. Un gran espacio actúa como un "ingreso urbano" iluminado por el techo, de la misma manera que los edificios existentes ex-industriales.

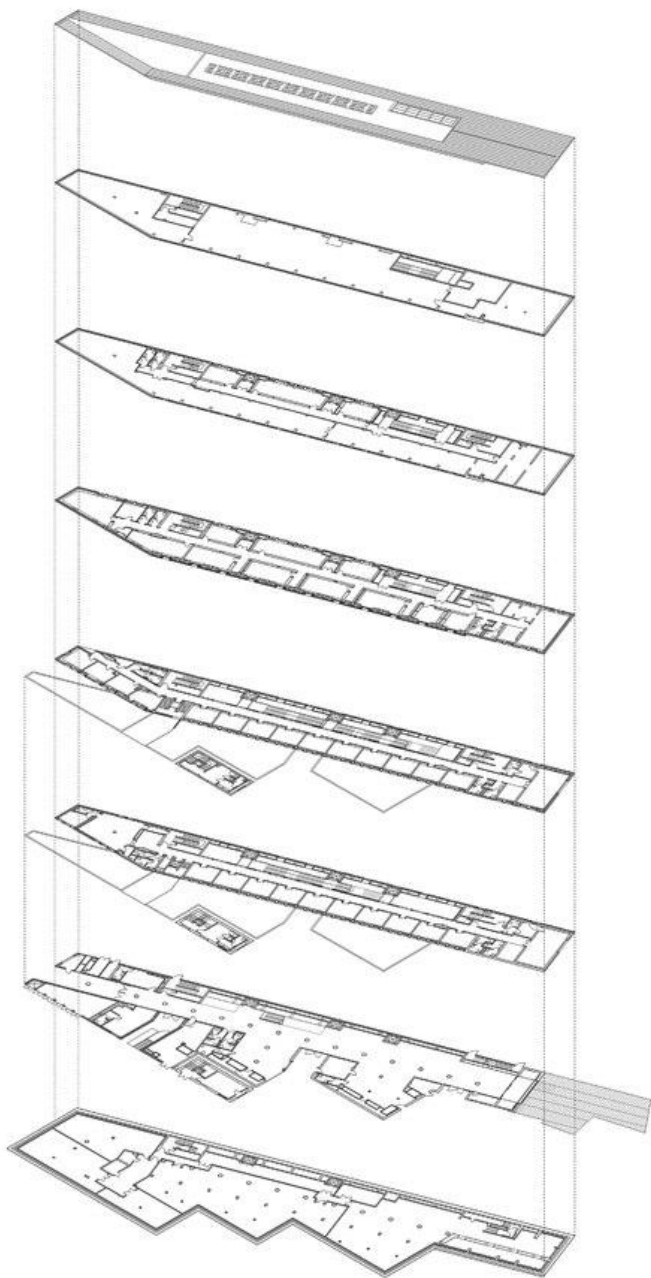
Este espacio vertical interior, abierto a la entrada gratuita durante el día, alberga en la planta baja, los servicios comerciales que permitan mejorar y devolver al ciudadano un gran espacio público, funcionando también como una entrada a la secuencia de espacios públicos que serán recuperadas por la futura restauración de los edificios existentes.

Un voladizo de 5 metros de largo en Piazzale Roma se convierte en la entrada: una sombra enorme que atrae a los flujos de personas horizontalmente en el sistema urbano y verticalmente a lo largo de una escalera. La escalera lineal está diseñada paralela a la elevación frente al edificio de aparcamiento San Marco, permitiéndonos diseñar esa elevación como una puntuación de pequeñas ventanas diseñando una luz especial natural en el interior.

El material del edificio es de un tipo de cobre preoxidado. El cobre en Venecia es el material con el que todos los techos de edificios institucionales (religiosos y laicos) se construyen. Trabajamos siempre con la materialidad y la luz, la idea de sustraer materiales de superficies y activarlos con la luz, que es lo que el tiempo hace. Trabajar con la idea de "tiempo" es algo arquetípico en Venecia.









0.1



0.2



0.3



0.4



0.5



TEATRINO DEL PALAZZO GRASSI

2013

TADAO ANDO, arquitecto

Tras la restauración del Palazzo Grassi en 2006, seguida de la de Punta della Dogana, un Centro de Arte Contemporáneo inaugurado en 2009, la restauración del Teatrino en 2013 marca la tercera etapa del gran proyecto cultural de François Pinault en Venecia. Desde la construcción de la cubierta retráctil en 1961, el edificio nunca ha sido modificado ni mantenido, ni estructural ni arquitectónicamente, y se encontraba en completo abandono desde 1983.

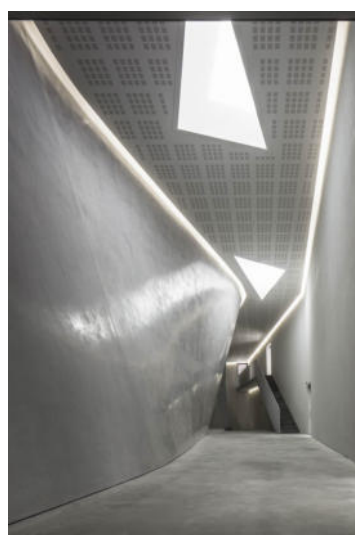
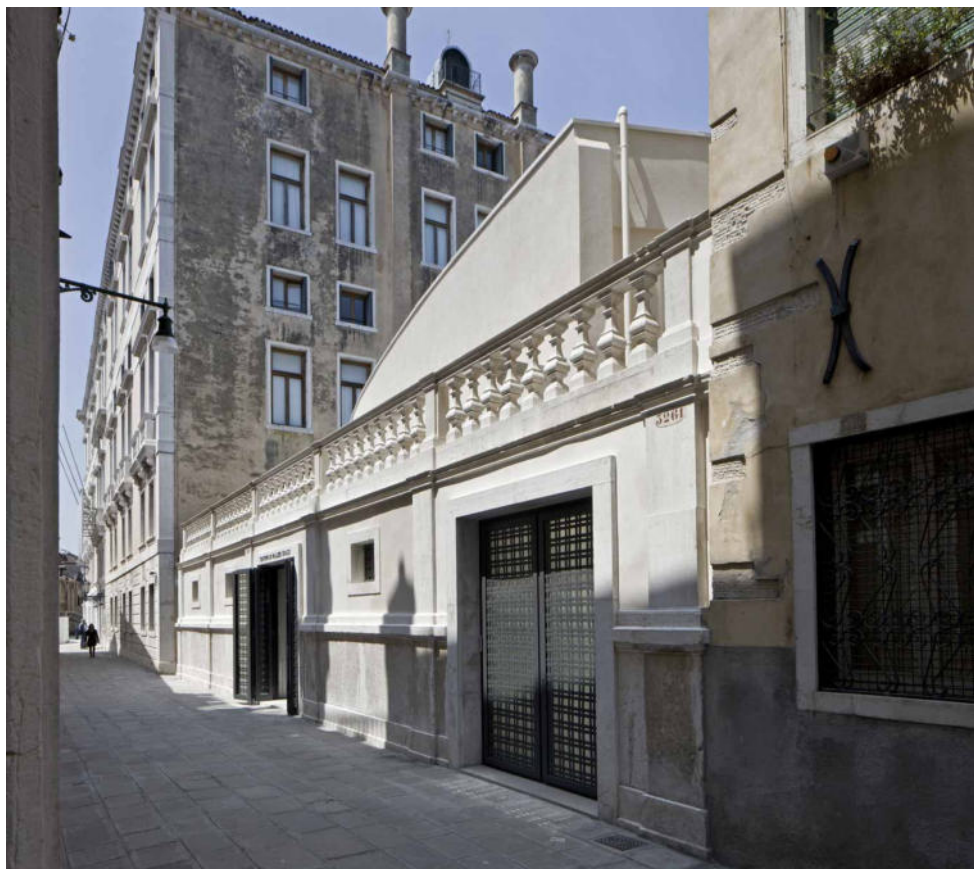
El proyecto fue supervisado y dirigido por Tadao Ando Architect & Associates y sigue una lógica de continuidad arquitectónica con restauraciones anteriores. Con una superficie de 1.000 metros cuadrados, el Teatrino cuenta con un auditorio con capacidad para 225 personas, un vestíbulo y áreas técnicas (vestuarios, sala de control y cabinas de traducción simultánea). Se ha remodelado un nuevo espacio, ahora dedicado íntegramente a conferencias, reuniones, proyecciones y conciertos. Esto, al garantizar mejores condiciones tecnológicas (en particular, acústica) y confort, permite un mayor desarrollo del programa de actividades culturales: encuentros con artistas, conferencias, lecturas, conciertos, performances y proyecciones de cine de autor, que antes se programaban en los espacios del museo, ahora se organizan en el Teatrino.

El edificio consta principalmente de nuevas estructuras y la restauración parcial de algunos elementos perimetrales existentes, protegidos o compartidos con edificios adyacentes. La estructura metálica portante refleja la distribución funcional del edificio: una "caja interior", el auditorio, que constituye la estructura principal de todo el edificio, conectada al perímetro que lo rodea.

La planta rectangular, con unas dimensiones máximas de aproximadamente 12 x 33 metros, presenta un solo nivel y su altura varía según la pendiente de la cubierta. Las estructuras alcanzan una altura máxima sobre el suelo de 9,5 m y se apoyan en una cimentación de pilotes (utilizados para limitar el hundimiento) con engrosamiento en los pilares de acero (tanto nuevos como existentes). El edificio consta de columnas con arriostramientos concéntricos y una cubierta de vigas de celosía de acero. Los perfiles predominantemente en forma de H se utilizan para los pilares y las vigas de forjado, mientras que para las vigas de celosía y los arriostramientos de muros y cubierta se emplearon perfiles compuestos por doble UPN o ángulos acoplados.

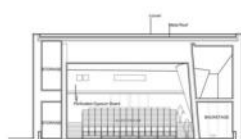
La estructura vertical de acero, con sus diversos elementos inclinados, también soporta los grandes muros curvos que definen el diseño arquitectónico del auditorio y el vestíbulo.

Con la excepción de la restauración del muro cortina exterior existente, el proyecto utiliza exclusivamente acero laminado en seco. Esta elección, además de otorgar a los diseñadores la máxima libertad de expresión, resultó acertada dada la ubicación única en la ciudad lagunar, que inherentemente complica el suministro de materiales a la obra. Gracias, sobre todo, al uso del acero, un espacio abandonado se ha convertido en un lugar de intercambio, encuentro y apertura a la ciudad.

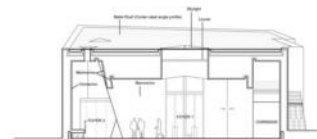




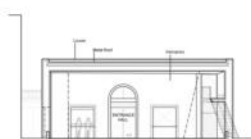
ELEVATION A



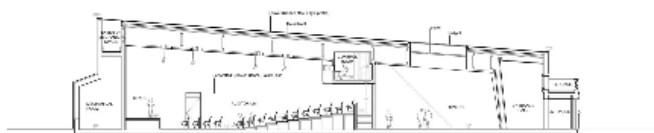
SECTION C



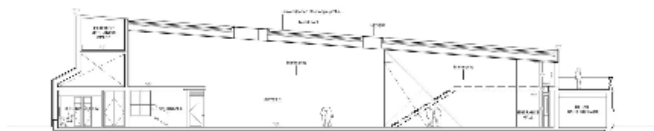
SECTION D



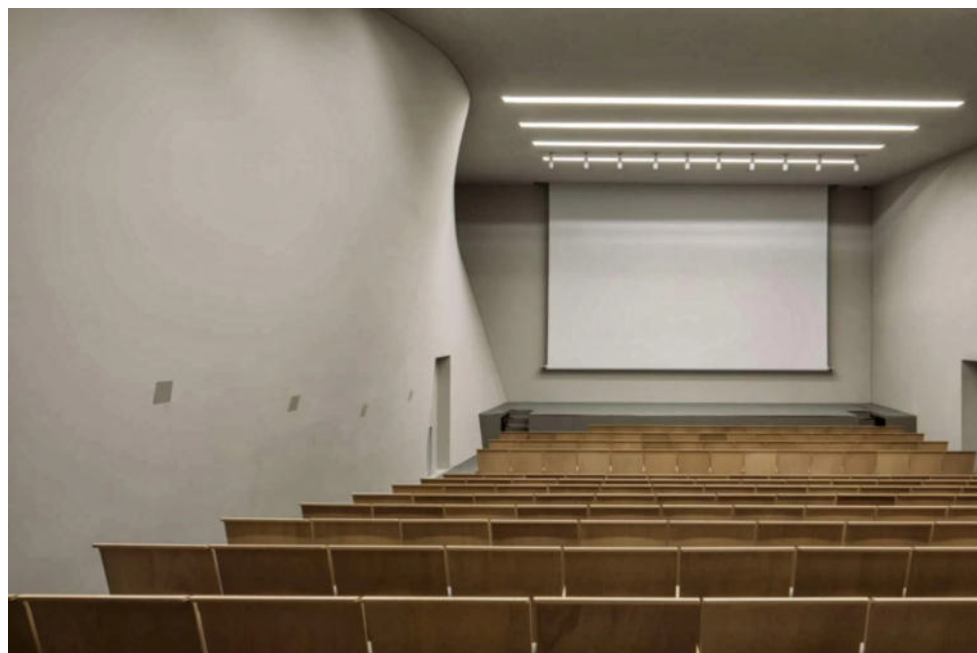
SECTION E



SECTION A



SECTION B



TERMINAL DEL TRAM

2014-2015

MAP STUDIO, arquitectos

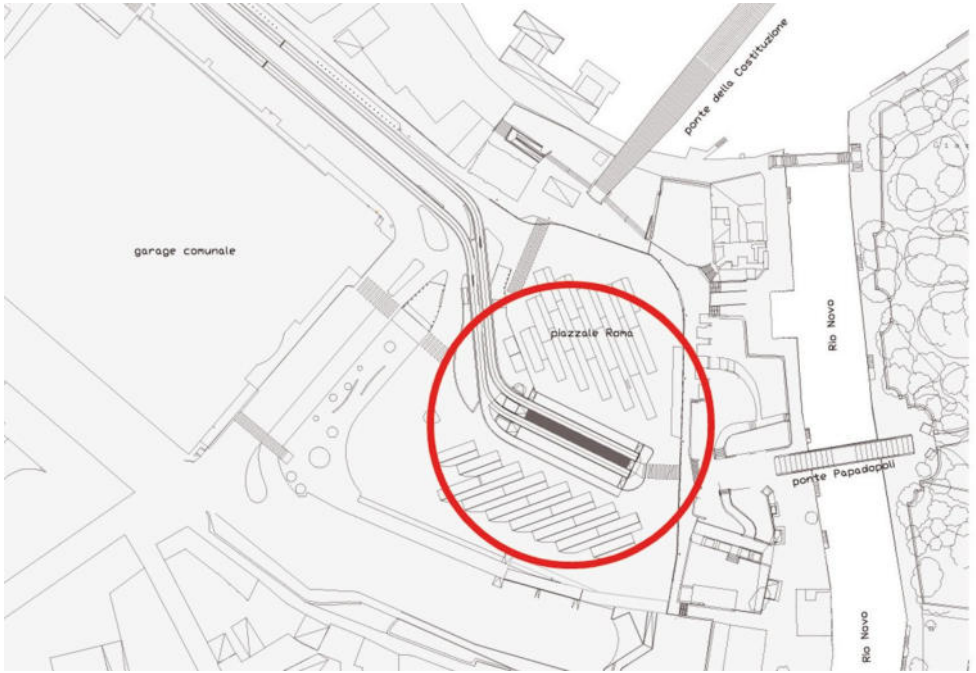
La zona occidental de Venecia se transformó durante los siglos XIX y XX mediante intervenciones destinadas a modernizar la ciudad. El puente ferroviario que conecta la isla de Venecia con tierra firme, así como las grandes naves fabriles, no solo convirtieron la zona en un espacio para maquinaria y equipos técnicos, sino que también crearon en Venecia una escala radicalmente distinta a la del espacio urbano tradicional definido por los edificios históricos de la ciudad. La amplia Piazzale Roma se proyectó especialmente en respuesta a la construcción del nuevo puente, erigido junto a la vía férrea para conectar la ciudad con tierra firme entre 1932 y 1933. Este nuevo espacio ocupó parte de los jardines de Papadopoli, que a su vez se dividieron en dos con la apertura del Rio Novo.

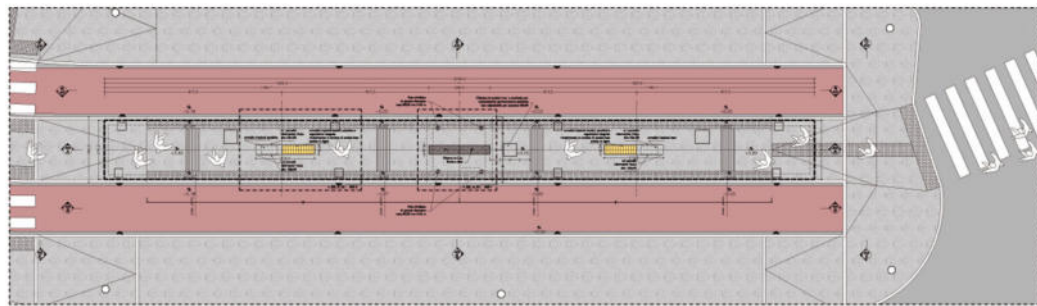
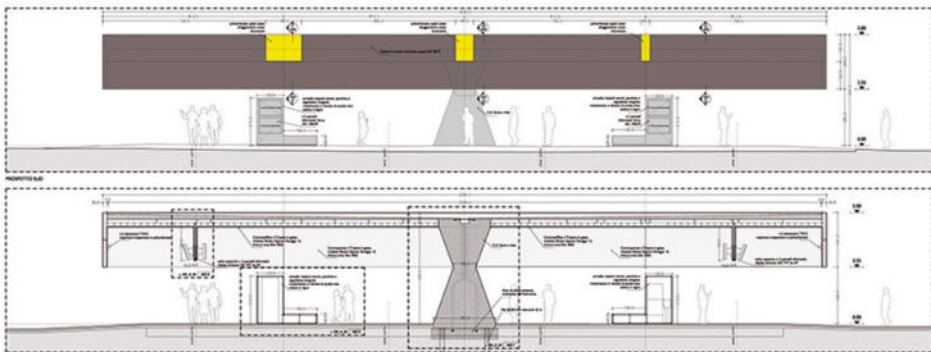
Si bien durante mucho tiempo se caracterizó por la presencia del importante garaje diseñado por el arquitecto racionalista Eugenio Miozzi, la Piazzale Roma no ha mantenido una apariencia estable y duradera a lo largo de los años. En cambio, se convirtió en escenario de varios concursos y de una reconfiguración del tráfico, hasta alcanzar su configuración actual, cuando la nueva línea de tranvía Venecia-Mestre se ubicó en el centro del espacio.

En esta zona, ampliada y caracterizada principalmente por elementos funcionales, han surgido en la última década diversas estructuras arquitectónicas con una marcada identidad urbana. Entre ellas destacan el Puente de la Constitución (de Calatrava) y el amplio espacio del Distrito de la Justicia, en el emplazamiento de un antiguo complejo tabaquero del siglo XIX.

En este complejo espacio, caracterizado por un desarrollo gradual a lo largo de 200 años, nuestro proyecto identificó la necesidad de proporcionar y definir un elemento organizativo. El proyecto consistió en la construcción de una marquesina en el nuevo andén central del tranvía para los viajeros que esperaban para abordar. Este elemento no solo debía caracterizarse por su tamaño horizontal, sino también por definir un espacio de espera mediante el diseño de un volumen aparentemente suspendido. En definitiva, debía ser una suerte de espacio exterior. Así, el elemento es una viga prismática rectangular de acero de 32,50 m de longitud, sostenida por un único pilar central. En el interior del paralelepípedo hueco se encuentran todos los elementos de señalización tecnológica, mientras que el exterior está revestido con placas de acero pintadas con pintura en polvo mate en un tono oscuro. Por la noche, el elemento crea un ambiente muy luminoso que guía el flujo de personas, mientras que en la parte superior, desde el exterior, tres elementos de luz, regulados entre sí mediante relaciones proporcionales precisas, definen el espacio abierto.

Con este proyecto, MAP Studio obtuvo el Premio Italiano de Arquitectura 2018. El premio reconoció nuestra capacidad para trabajar en un contexto complejo con un lenguaje contemporáneo elegante y preciso que refleja investigación tecnológica y atención al detalle. El proyecto también invita a reflexionar sobre la importancia del proyecto del espacio público, que incluye las infraestructuras en las que una función pública se convierte en un elemento de referencia y orientación en el espacio.







FONDACO DEI TEDESCHI

2009-2016

REM KOOLHAS-IPPOLITO PESTELLINI LAPARELLI-SILVIA SANDOR, arquitectos

Este proyecto es un encargo de la familia Benetton en 2009 para transformar el edificio de 9.000 m² en unos grandes almacenes. Construido originalmente en 1228 y ubicado a los pies del Puente de Rialto, frente al mercado, el Fondaco dei Tedeschi es uno de los edificios más grandes y emblemáticos de Venecia. Fue utilizado como puesto comercial para mercaderes alemanes, aduana durante el reinado de Napoleón y oficina de correos bajo el de Mussolini. Representado por Canaletto y otros maestros, y fotografiado innumerables veces como el impresionante pero anónimo telón de fondo del Puente de Rialto, el Fondaco se erige como testigo mudo de la era mercantil veneciana, cuyo papel se fue diluyendo con la progresiva despoblación de Venecia.

Destruído dos veces por la guerra y reconstruido (en su forma actual en 1506), manipulado en el siglo XVIII y posteriormente sometido a una serie de radicales intervenciones arquitectónicas en el siglo XX para albergar la sede central del gobierno bajo el régimen fascista, el Fondaco encarna silenciosamente la brutalidad oculta de Venecia. Reconstruido casi por completo con tecnología moderna de hormigón durante la década de 1930, el Fondaco es un palimpsesto histórico de carácter moderno, cuya conservación abarca cinco siglos de técnicas constructivas. Independientemente de la historia de sus adaptaciones (torres derribadas, patio cubierto de vidrio, ventanas añadidas, estructura reconstruida...) y de la objetiva falta de autenticidad de su estructura, su estatus legal de «monumento» (otorgado en 1987) prohibía prácticamente cualquier modificación.

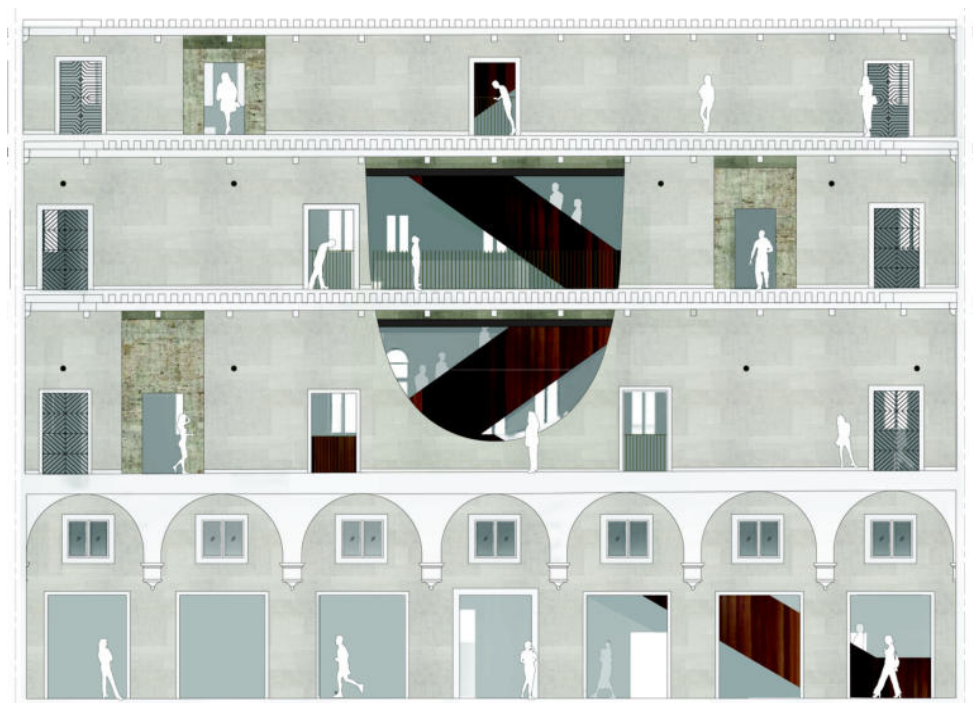
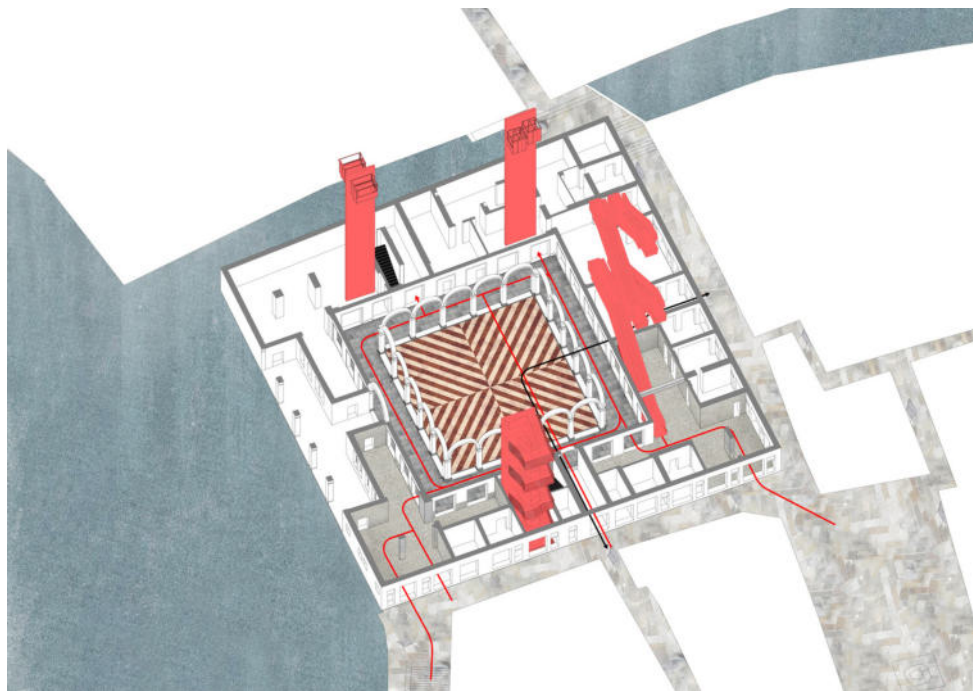
El proyecto de renovación de OMA se basa en un número limitado de intervenciones estratégicas y dispositivos de distribución vertical que sustentan el nuevo programa y definen una secuencia de espacios y recorridos públicos. Cada intervención se concibe como una excavación en la masa existente, liberando nuevas perspectivas y revelando la verdadera esencia del edificio a sus visitantes, como una acumulación de autenticidades.

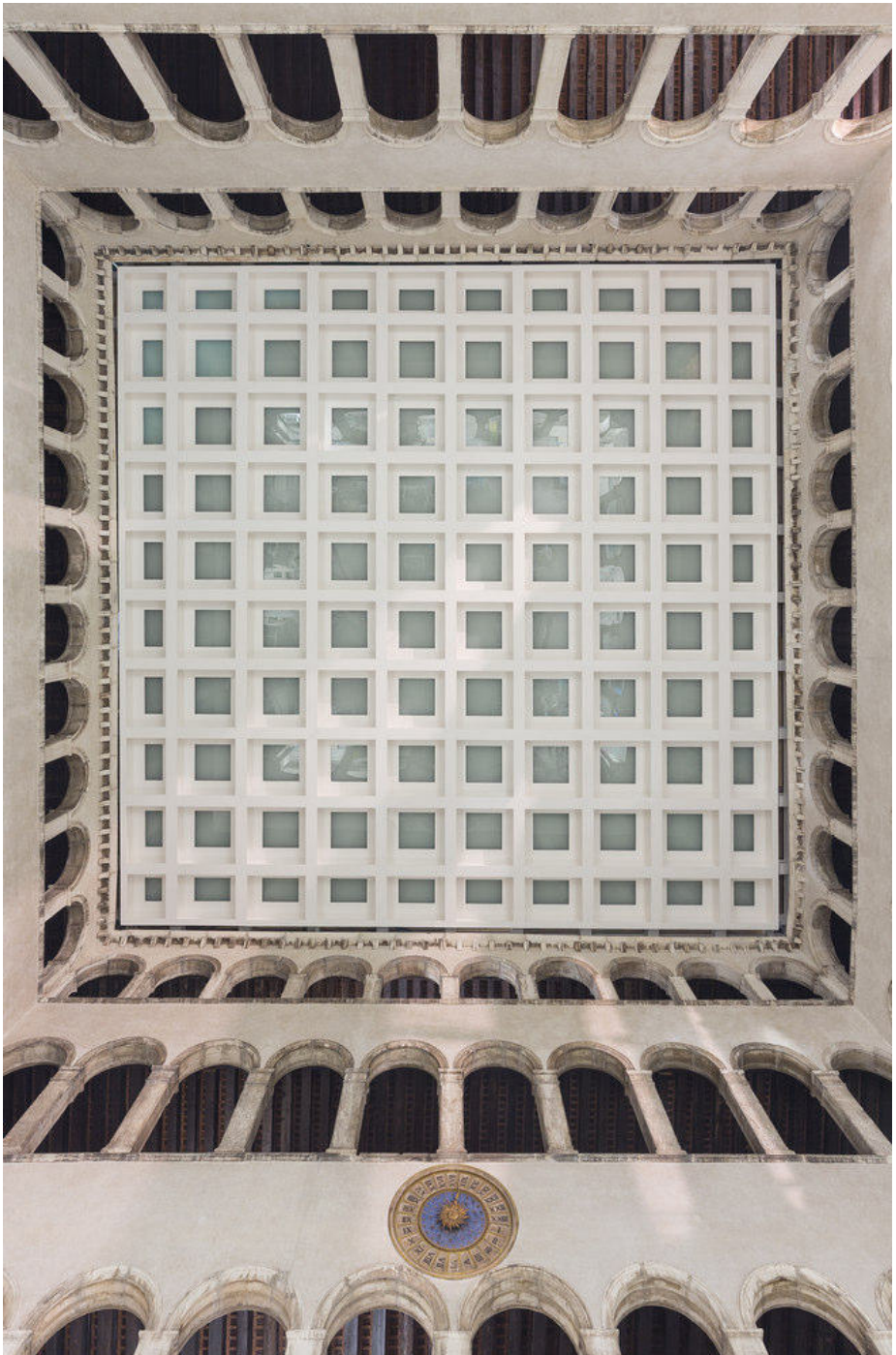
El proyecto -compuesto de arquitectura y programación- abre la plaza del patio a los peatones, manteniendo su función histórica de patio cubierto. La nueva azotea se crea mediante la renovación del pabellón existente del siglo XIX, que se alza sobre un nuevo forjado de acero y cristal que se extiende sobre el patio central, y mediante la adición de una gran terraza de madera con vistas espectaculares de la ciudad. La azotea, junto con el patio inferior, se convertirá en un espacio público, abierto a la ciudad y accesible en todo momento.

Se crean nuevos accesos al edificio desde el Campo San Bartolomeo y el Rialto; se han conservado los accesos existentes al patio, utilizados por los vecinos como atajo; se han añadido escaleras mecánicas para crear un nuevo recorrido público a través del edificio; las estancias se consolidan respetando la secuencia original; elementos históricos clave, como las salas de las esquinas, permanecen intactos. Algunos aspectos del edificio, perdidos durante siglos, han sido recuperados: los muros de las galerías volverán a ser lienzo para frescos, reapareciendo en su forma contemporánea.

El Fondaco es destino y punto de encuentro clave tanto para turistas como para venecianos; unos modernos grandes almacenes urbanos que albergan una amplia gama de actividades, desde compras hasta eventos culturales, reuniones sociales y la vida cotidiana.







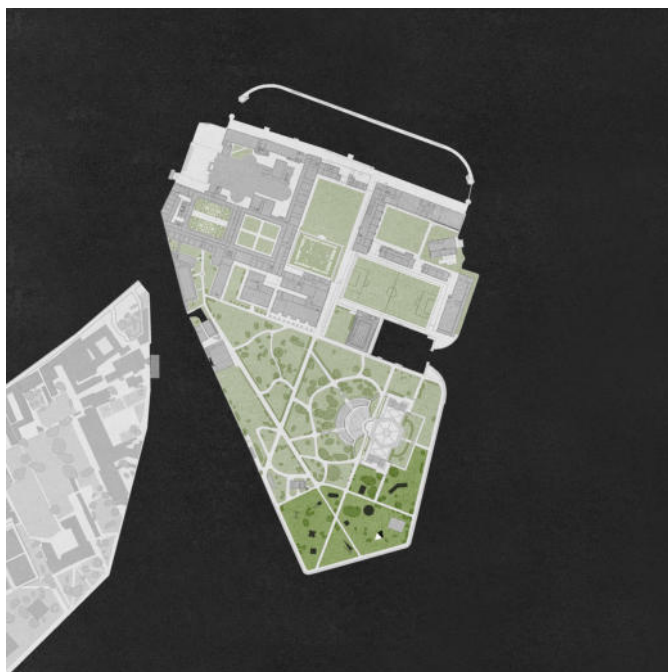
CAPILLAS DEL VATICANO

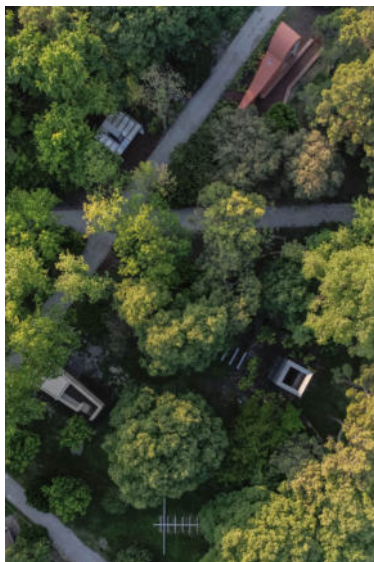
2018

Varios autores

Por primera vez, la Santa Sede decidió participar con un pabellón nacional en la Bienal de Arquitectura de Venecia, en la que ha sido la 16ª edición de la muestra, con una propuesta singular. La intervención está formada por diez pequeñas construcciones en el bosque de San Giorgio, inspiradas todas ellas en la célebre capilla que construyera Erik Gunnar Asplund en 1920 en el Cementerio del Bosque de Estocolmo. En la representación del Vaticano, una réplica de la mítica capilla sueca da comienzo a un itinerario que recorre, como si se tratara de las paradas de un vía crucis, los pabellones, diseñados por diferentes equipos de arquitectos de todo el mundo: Magnani y Pelzel —autores de la réplica de la Capilla del Bosque—, Eduardo Souto de Moura, Carla Juaçaba, Sean Godsell, Smiljan Radic, Ricardo Flores y Eva Prats, Francesco Cellini, Andrew Berman, Javier Corvalán, Terunobu Fujimori y Norman Foster.

Comisariada por el historiador de la arquitectura Francesco Dal Co, la intervención busca cuestionar el significado de la capilla en el siglo xxi, y para ello explora este tipo de edificio, pero considerándolo como un elemento aislado, libre de las creencias de religiones específicas y alejado de la forma de verlo a que estamos acostumbrados: como un espacio creado por diferentes motivos y objetivos, dentro de un espacio religioso más grande —y casi siempre existente—. Con este fin, el comisario invitó a los diferentes equipos de arquitectos a diseñar sus pabellones con total libertad creativa; sus diseños debían sólo atender a una premisa: tenían que ser capaces de responder a las dos funciones litúrgicas esenciales de permitir la lectura de las Escrituras y disponer un altar.





CAPILLAS DEL VATICANO

2018

FRANCESCO MAGNANI Y TRAUDY PELZEL, arquitectos

Los italianos Francesco Magnani (1967) y Traudy Pelzel (1967) fueron los encargados de diseñar el pabellón informativo para los turistas que hace referencia inequívocamente a la capilla de Asplund-Lewerentz en Estocolmo. Se ubicó en una sección individual del jardín, y con una orientación poniente-oriente. Su forma era de choza nórdica rectangular con una acusada cubierta en pendiente recubierta con ripias oscuras en su exterior que enfatizaba la verticalidad y monumentalidad religiosa. El interior, en contraste con la crudeza exterior, era tersa y luminosa; ahí la compleja geometría vertical en diagonal generó la entrada de luz cenital que iluminaron los nichos donde se colocaron dibujos y una maqueta de la capilla de Asplund-Lewerentz. La llegada a este pabellón era a través de un sendero de piedra triturada que lo separaba del andador principal, con lo cual este retranqueamiento le otorgó una distancia para su apreciación en escorzo.





CAPILLAS DEL VATICANO

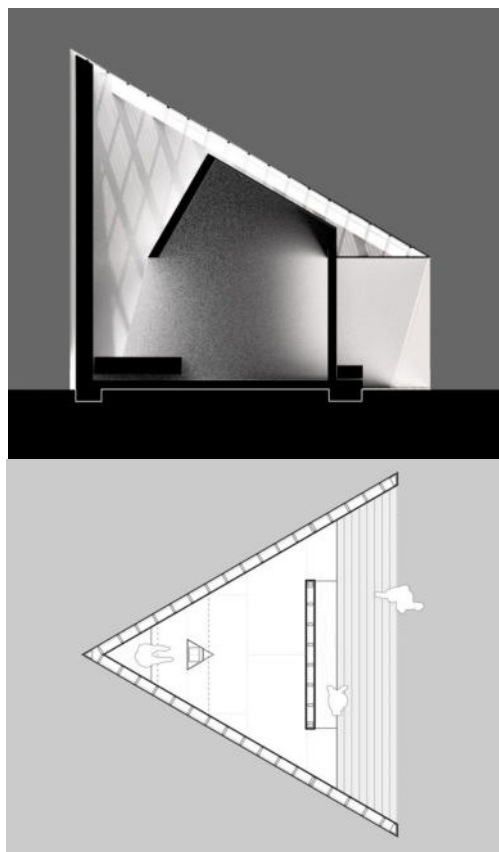
2018

ANDREW BERMAN, arquitecto

Nuestra capilla para San Giorgio Maggiore es una estructura simple. Sus paredes son cobertizas, edificios ensamblados con materiales fácilmente disponibles para refugio o uso básico.

Está enmarcado por montantes y vigas de madera, pintados de blanco. Todas las superficies exteriores están revestidas de policarbonato translúcido. El interior está revestido de madera contrachapada pintada de negro. El revestimiento de madera contrachapada se pliega desde el ápice del volumen, permitiendo que la luz del día entre desde arriba en el interior.

La estructura es una forma precisa de origen anónimo. Es una presencia indeterminada en el paisaje, creada con modestia de medios. El porche cubierto es un lugar para que todos se reúnan, un lugar desde el que mirar y observar los alrededores; el sitio arbolado con vistas a la laguna de Venecia. El banco interior propone un lugar para sentarse. Es un espacio para mirar hacia adentro, bajo la luz en medio de la oscuridad.





CAPILLAS DEL VATICANO

2018

FRANCESCO CELLINI, arquitecto

Casi al frente de la capilla de Flores & Prats, la segunda intervención de los italianos estuvo a cargo de Francesco Cellini (1944), se encontraba en la otra sección colectiva de capillas, junto con la de Berman y Corvalán. Esta capilla se alineaba con el andador y frente a un árbol; de ahí que enfatizara su forma rectangular, la cual era originada por la intersección de dos cajas —vaciadas previamente en sus lados largos—, una en posición horizontal y otra vertical. Esta operación dio como resultado dos marcos contrapuestos, donde el vertical —ubicado al centro del claro— era sostenido por el horizontal para dar el efecto de flotación. Este marco vertical de doble altura, que se erguía como una estela al verse frontalmente, perforaba la cubierta para incorporar luz cenital sobre una repisa que hacía la función de altar y atril donde se colocó el libro de las Escrituras con pastas en acabado metálico. El marco horizontal no tenía plano base, por lo que solo se dejó una sección en ambos lados para funcionar como banca corrida. Los materiales fueron metálicos y cerámicos, exaltando la modulación, así como el contraste entre el negro carbón del exterior con el blanco prístino del interior. Esta capilla, a pesar de su lenguaje purista miesiano, se comparó con una *boutique* de lujo y una sofisticada parada de autobús urbano, que problematizó su connotación y función espiritual.



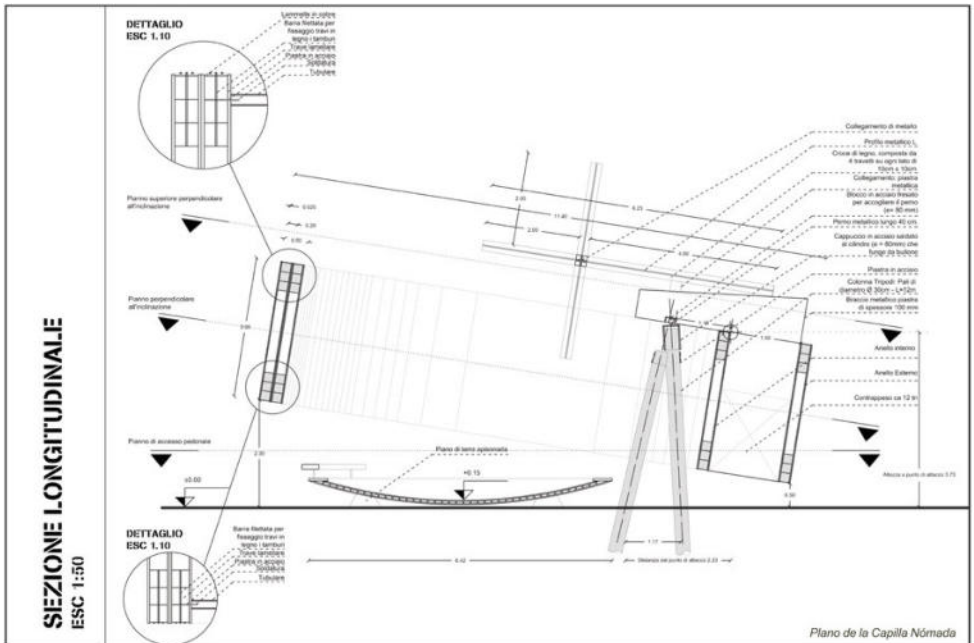


CAPILLAS DEL VATICANO

2018

JAVIER CORVALÁN, arquitecto

Entre los tres invitados latinoamericanos, la propuesta de Javier Corvalán (1962), del Laboratorio de Arquitectura que diseñó la capilla nómada, fue la que presentó un mayor reto tecnológico y constructivo al ser desarrollada con un doble anillo estructural a base de dos círculos tangentes interiores, construidos a partir de tubos de acero y apoyados en un trípode metálico que producía el efecto de flotación de la pesada estructura circular, que hacía patente la levitación e ingravidez presente en los pasajes del cristianismo. El apoyo sostenía en su cúspide una cruz tridimensional de madera que se podía apreciar desde el frente, arriba, abajo, izquierda o derecha, una alusión a la omnipresencia. Por el exterior, este anillo fue recubierto con madera al natural en módulos horizontales en vertical. Esta capilla circular, sin piso y sin cubierta, era así porque, a decir del propio Corvalán en entrevista a efe, "su techo es el bosque, es la bóveda celeste del cielo".¹³ Pese a la extrema radicalidad de la capilla levitante, son las referencias a la capilla del bosque de Asplund utilizadas por Corvalán las que resultan clarificadoras de la propuesta conceptual y geométrica, ya que asegura "el círculo es exactamente el espacio central en la capilla de Asplund", y concluye con esta metáfora de la circularidad no solo formal, sino conceptual que se encuentra en el sitio web del Laboratorio de Arquitectura: "Asplund desenreda en el bosque una casa común nórdica, el Panteón de Roma y nosotros intentamos desenredar Asplund". Esto significó que el diseño canónico de la capilla de Corvalán recuperó la historicidad romana que llegó hasta la capilla del cementerio en Estocolmo, extrayendo las dimensiones del principal espacio interior en una especie de sustrato atemporal que los visitantes pudieran llegar a inferir, pero sin garantía de conseguirlo, dada la espectacularidad de su gestualidad estructural.





CAPILLAS DEL VATICANO

2018

EVA PRATS Y RICARDO FLORES, arquitectos

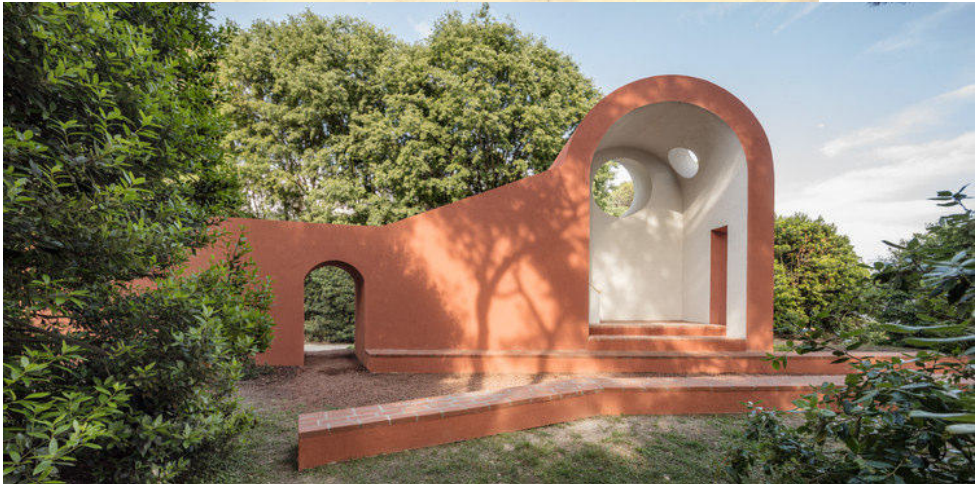
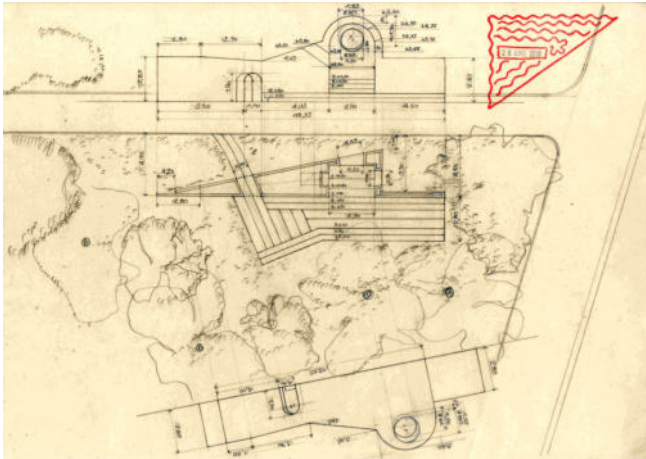
Una isla. Estar en una isla y luego dentro de un jardín, propone un estado de ánimo en el que la mente puede derivar hacia un lugar pacífico de reflexión. El jardín en San Giorgio tiene una estructura de caminos en abanico, comenzando desde el claustro de Palladio hacia la Laguna. La Capilla de la Mañana está ubicada al lado de uno de estos largos senderos, justo antes de que este paseo se encuentre con el agua.

El bosque. La capilla se presenta como un muro paralelo al camino. Este muro tiene una puerta, que ofrece la opción de apartarse del sendero y adentrarse en el bosque, abandonando el destino conocido en favor de lo desconocido, a riesgo de desorientarse. La capilla se convierte en una puerta al bosque, hacia esa entidad más grande a la que pertenece: una cúpula natural formada por las ramas de los árboles. La condición fragmentaria de la capilla se complementa así con el bosque de pinos, y toma prestadas sus cualidades naturales de los árboles: el olor, el aire fresco, los sonidos y la luz. Ambos elementos, lo construido y lo vegetal, forman un espacio natural que abraza al visitante y crea un lugar para quedarse. Es un cambio de ritmo, un cambio de respiración.

Temprano en la mañana. El sitio elegido está en la parte oriental de la isla, donde comienza la mañana y la capilla puede atrapar el primer sol del día. Esta capilla es un lugar para estar a la mañana temprano, donde la primera luz del sol se vuelve visible a través de un rayo de luz que traspasa un óculo en su pared. La capilla de la mañana, atrapando la luz del sol en sus paredes, y el bosque de la isla, una bóveda continua en la oscuridad, juntos establecen un lugar tranquilo, una invitación a sentarse solo o en grupo.

La capilla está pensada como una excavación en una pared, una cámara en su espesor abierto a un lado, que contiene niveles y luz, un lugar para sentarse protegido del sol y la lluvia. Es una construcción compacta con una superficie continua, favoreciendo su aspecto sólido y primitivo. Esta condición antigua de su forma y acabado la convierte en algo intermedio entre un fragmento olvidado de una construcción anterior y una capilla abierta desde el principio. Se mueve entre los recuerdos de las ruinas de Villa Adriana y las capillas abiertas de América Latina.

Reunión. Una vez allí, uno se enfrenta al mismo fin al que conducía el paseo lineal. La diferencia es que La Capilla de la Mañana construye otra perspectiva y un lugar de encuentro. Su condición abierta da la bienvenida a todo tipo de visitantes de este lado de Venecia, no imponiendo una posición de encuentro precisa, sino permitiendo una variación de encuentros. Sentado en este lugar hay un doble foco de atención: uno hacia el borde de la isla y la Laguna; el otro en el carácter casual de las personas que se reúnen alrededor, todas llegadas allí debido al magnetismo de la Bienal de Venecia, compartiendo una curiosidad común, una coincidencia para celebrar.



CAPILLAS DEL VATICANO

2018

NORMAN FOSTER, arquitecto

Diseñado en colaboración con Tecno, la capilla de Foster + Partners comenzó con tres cruces simbólicas y una cubierta de madera, cubierta con una membrana similar a una tienda de campaña. A lo largo del proceso de diseño, el esquema evolucionó hacia una estructura de tensegridad de cables y mástiles revestidos con celosías de madera. La visión de los arquitectos era un lugar difuso y sombreado de contemplación silenciosa, enmarcando las vistas de la laguna adyacente.

Norman Foster, fundador de Foster + Partners, explicó:

En una visita a San Giorgio Maggiore, cercano a la magnífica iglesia de Palladio y el Teatro Verde, encontramos un espacio verde con dos árboles que bellamente enmarcaban la vista al lago. Era como un pequeño oasis en el gran jardín, perfecto para la contemplación. Nuestro objetivo es crear un pequeño santuario [...] alejado de la normalidad de los transeúntes, centrado en el agua y el cielo.



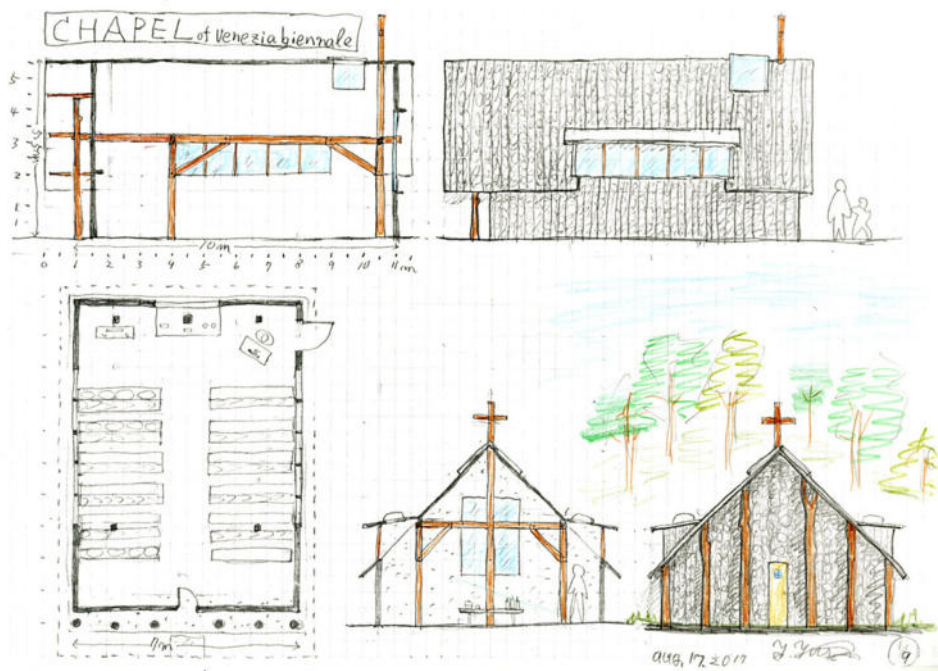


CAPILLAS DEL VATICANO

2018

TERONOBU FUJIMORI, arquitecto

La capilla del japonés Tenurobu Fujimori (1946) se localizó en una sección individual del jardín, frente a la capilla de Foster. Con una planta rectangular con orientación norte-sur, esta capilla manifestó el apego a la tradición tipológica ya que su volumetría hacía uso de la cubierta a dos pendientes de pronunciada caída, a semejanza de la capilla de Asplund. La fachada de acceso incorporaba una columnata con cinco troncos de árbol de distinta separación, altura y forma, que contrastaban con el muro de madera quemada con la técnica japonesa conocida como Yakisugi. En este muro frontal sobre el eje de simetría se integraba un esbelto vano rectangular vertical que funcionaba como el acceso principal, una vez traspasado se ingresaba al interior de muros lisos y blancos con la presencia de vitrales cuadrados en la parte superior de los muros laterales, así como dos claraboyas en el vértice de la cubierta que iluminaban cenitalmente el altar. En el interior, circundando la cubierta, se localizaba una robusta estructura de madera con cuatro apoyos y tres refuerzos diagonales cada uno, en una clara alusión a los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que al multiplicarse por los tres refuerzos resultaba en los doce apóstoles seguidores de Jesús. En el muro testero, en oposición a la entrada, se encontraba el altar y estaba señalado en la estructura de madera por una quinta columna a toda la altura del interior, que generaba la forma de una cruz, prolongada en el exterior por otra cruz de menor tamaño que remataba la cubierta. A este respecto, Fujimori quería que la gente "experimentara la sensación de ascensión del Hijo de Dios al ver la cruz". Existía otro simbolismo en la capilla: las columnas, correspondientes a diez soportes verticales, cinco naturales al exterior y cinco artificiales interiores que en conjunto simbolizaban los diez mandamientos cristianos.



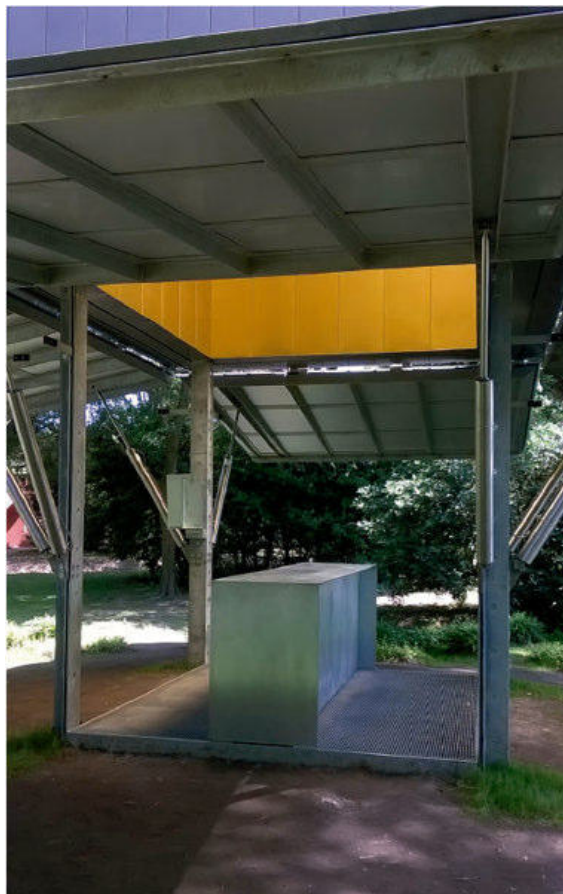


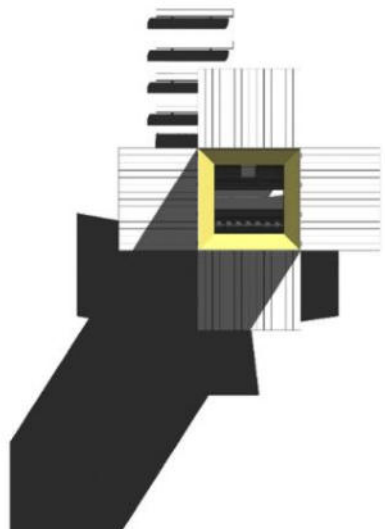
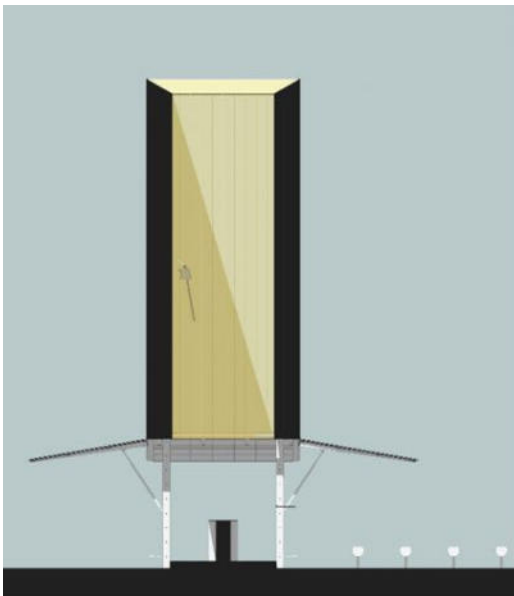
CAPILLAS DEL VATICANO

2018

SEAN GODSELL, arquitecto

Al oriente de la capilla de Juaçaba se encontraba, dentro del jardín, la propuesta de Sean Godsell (1971). Su orientación oriente-poniente solo era señalada por la posición de las bancas, no así por su forma cuadrada. Esta forma se convirtió en un volumen rectangular de considerable altura, cuyo exterior sugería la forma de una torre medieval; su interior era un vacío a manera de tiro de chimenea que succiona la mirada exploratoria hacia arriba. Esta dualidad sólido-vacío está enfatizada por el exterior, ya que su remarcada opacidad metálica en gris era dislocada por la apertura de sus cuatro lados, como si de marquesinas se trataran, en cuyo vacío interior se encontraba la mesa del altar iluminada por la proyección del color ámbar con el que estaba recubierto el volumen metálico. Esta contundencia formal de un monolito metálico en un jardín recordaba al arte minimalista estadounidense, pero en la observación aérea en su despliegue de las cuatro aperturas, formaba intencionalmente una cruz griega de brazos equilibrados.





CAPILLAS DEL VATICANO

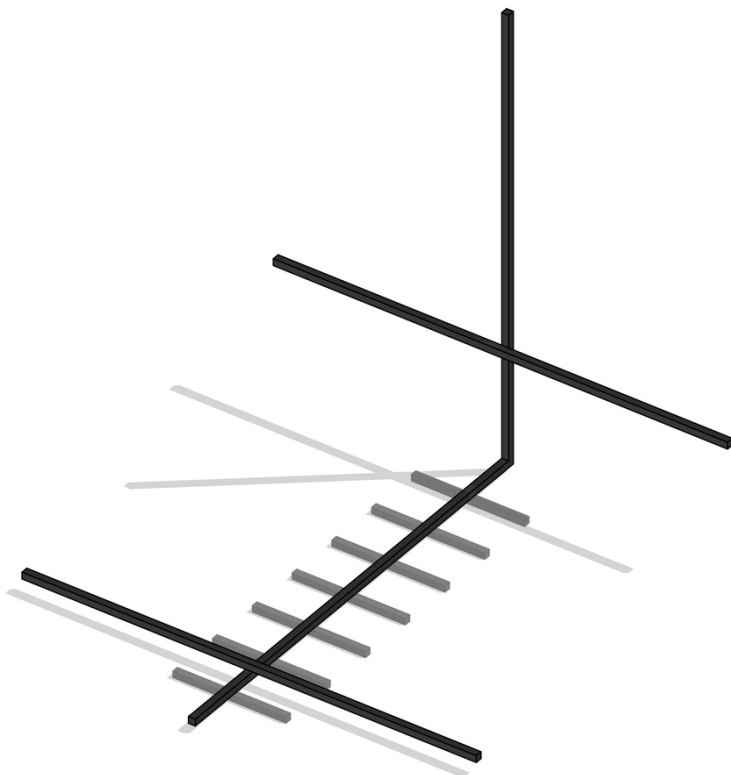
2018

CARLA JUACABA, arquitecto

La capilla diseñada por Juacaba busca una "integración armónica" entre los árboles y las aguas que rodean a Venecia, con la vegetación cercana delineando el espacio interior de la capilla. Asimismo, el espacio entre las copas de los árboles —la vista del cielo— funciona como techo de la capilla.

Estructuralmente, la capilla está formada por cuatro vigas de sección cuadrada de 12 centímetros de lado y 8 metros de largo: una cruz de pie y otra proyectada en el suelo. Una de ellas sirve como asiento, y la otra como cruz, elementos importantes de la arquitectura religiosa.

El conjunto se construye sobre durmientes de hormigón a cada metro, dando ritmo al sistema. Mientras las vigas son de acero inoxidable pulido, transformándose en espejos que reflejan el entorno, así la capilla puede "desaparecer" en ciertos momentos, dependiendo del reflejo del sol y los árboles.





CAPILLAS DEL VATICANO

2018

SMILJAN RADIC, arquitecto

El chileno Smiljan Radic (1965) tiene una amplia experiencia con proyectos y obras experimentales donde la forma y el material son protagonistas usuales en una exploración cercana al arte contemporáneo. Esta no fue la excepción en la capilla. Radic optó por una forma elemental e histórica del cuadrado con un círculo inscrito en su interior, en un guiño al Renacimiento. El círculo daba origen a un cilindro hermético, oscuro y áspero en su acabado exterior, el cual solamente fue interrumpido por el acceso y la puerta a toda la altura del volumen, hecha en sus dos caras de madera veteada y al natural con un refuerzo diagonal. Por el interior, el acabado seguía la crudeza al dejar expuesta la placa circular perforada en forma de panal que se utilizó para confinar el espacio religioso.

El cuadrado tenía dos usos, en el suelo estaba delimitado por la misma placa en su apariencia perforada, no así el excedente circular, resuelto con una textura pulida que ambas contrastan con la transparencia del vidrio en forma de cuadrado que cerraba el cilindro. Esta superficie vítrea anclada al muro por minúsculos soportes también fue dividida en dos secciones unidas y soportadas por una viga de acero que incorporaba un canal para desagüe pluvial en sus dos extremos, que también señalaba el diámetro del círculo. Fue la única capilla donde sus visitantes no se podían sentar, una clara decisión de Radic; sin embargo, en el centro del volumen se erguía un zócalo de hormigón negro diseccionado en dos niveles, donde se apoyaba un tronco de madera curvo y esbelto que se intersectaba con la viga de acero, y juntos formaban una cruz simplificada, al tiempo que cerrada al bosque y abierta a cielo, las sombras de los árboles junto con las producidas por esta cruz, marcaban el transcurrir del tiempo en la aspereza del piso y el muro circular.



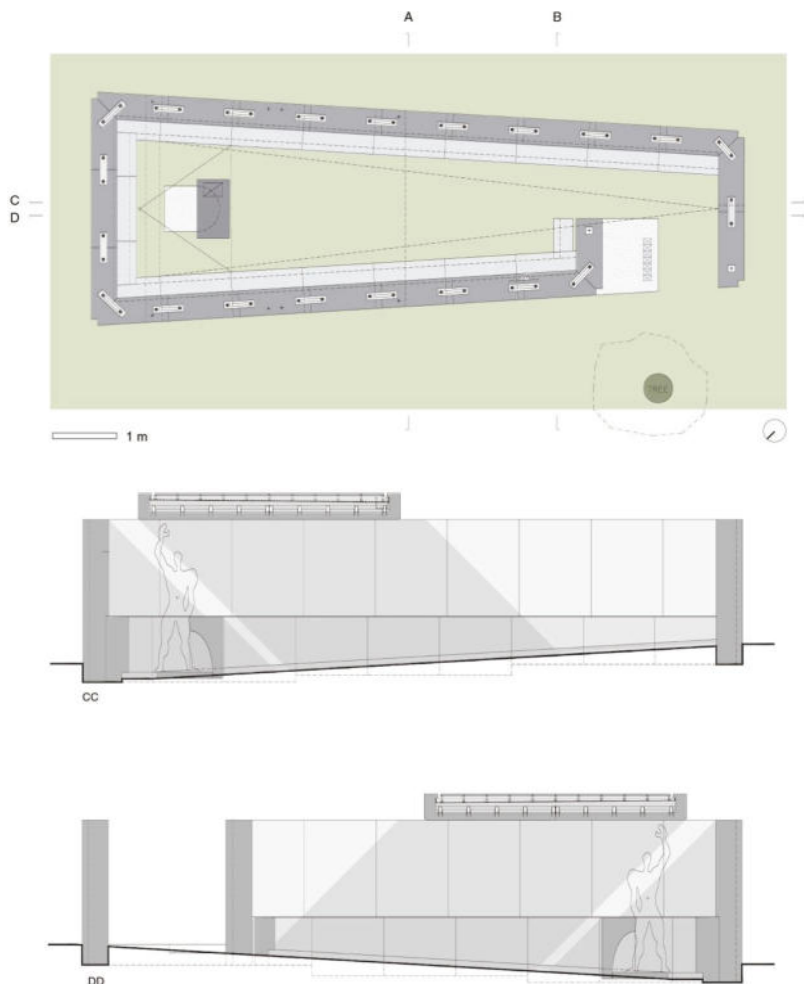


CAPILLAS DEL VATICANO

2018

SOUTO DE MOURA, arquitecto

El arquitecto portugués diseña un recinto de bloques modulares de piedra de Viena que se cubre de manera parcial con losas monolíticas, generándose un pabellón semiabierto en el que la luz cenital se vierte de manera simbólica a través de la pared del fondo. La cruz se manifiesta gracias a una sencilla línea tallada en horizontal sobre esta misma pared, en perpendicular a la junta vertical entre los bloques. El juego de proporciones en altura, la modulación y la pendiente del terreno, que desciende hacia el altar, consiguen que se genere la sensación de que el espacio es mayor de lo que es en realidad. Un banco de piedra en todo el perímetro invita a sentarse a los peregrinos, que encuentran en esta capilla un espacio cálido y familiar donde estar en paz.





PROCURATIE VECCHIE

2022

DAVID CHIPPERFIELD, arquitecto

Hay pocas ciudades donde el diálogo entre la arquitectura y la naturaleza, entre la contribución individual de los edificios singulares y la idea general de la ciudad, sea tan elocuente como en Venecia. Uno de sus lugares más reconocibles, la Plaza de San Marcos, es una muestra explícita de un espacio público ordenado. Aquí, la fachada de las Procuratie Vecchie —iniciada por Bartolomeo Bon en 1517 y terminada por Jacopo Sansovino en 1538 como residencias para los fiscales— ocupa todo el lado norte e inspiró las posteriores urbanizaciones en los lados sur y oeste de la plaza. El edificio definió el lenguaje de este espacio público, mediando entre lo cívico y lo privado, lo formal y lo orgánico.

El proyecto de restauración fue encargado por Generali, empresa que comenzó su andadura en las Procuratie Vecchie y que desde entonces ha adquirido casi la totalidad del edificio. Además de albergar oficinas y espacios de coworking para Generali y The Human Safety Net, la iniciativa social global de la compañía, ahora alberga exposiciones y eventos, abriendo áreas al público por primera vez en su historia.

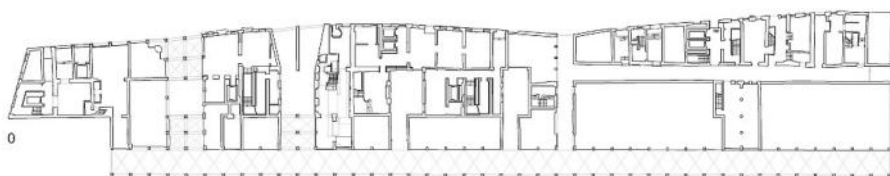
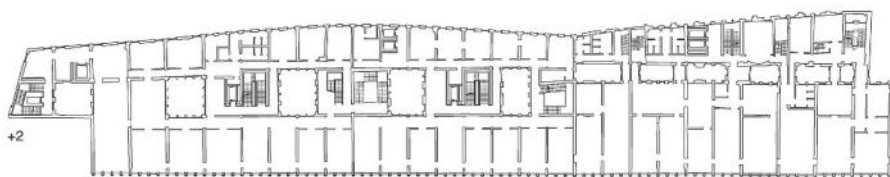
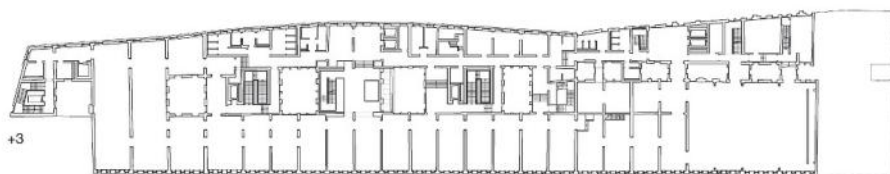
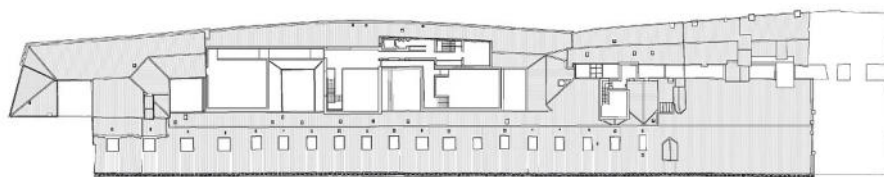
Más que un concepto o gesto único, el proyecto arquitectónico se define por un enfoque flexible que aborda la complejidad de la estructura del siglo XVI, sus cambios históricos y adaptaciones prácticas, integrándolos con una serie de nuevas intervenciones para crear un conjunto más coherente. El proyecto requirió diferentes niveles de interpretación debido a la variedad de elementos y tareas que se superponen: recuperación histórica, restauración y renovación. La remodelación incluyó la restauración de la primera y la segunda planta, donde se ubican las oficinas más prestigiosas de Generali; la reorganización de la accesibilidad mediante una nueva circulación vertical; y la renovación de la tercera planta, con acceso público a la galería, los espacios para eventos, los espacios de trabajo y el auditorio.

El proyecto se basó en un conjunto de principios y acciones, actualizados continuamente según el conocimiento adquirido a medida que avanzaban las obras. El proceso implicó determinar las respuestas más adecuadas al tejido a medida que se iba revelando, desde medidas reconstructivas hasta terapéuticas, todas ellas destinadas a restaurar la eficiencia y mejorar la funcionalidad del edificio.

Ya sea reparando el tejido histórico o añadiendo nuevos elementos, se emplearon técnicas de construcción y artesanía antiguas, locales y tradicionales para crear una continuidad material en todo el edificio y reforzar su integridad. Los muros interiores están revestidos con yeso marmorino o acabados con scialbatura (cal apagada), lo que aporta legibilidad y uniformidad a las diversas superficies. Para el suelo, se utilizaron pastellone y terrazo, ambos con los mismos áridos de piedra, mientras que los arcos y portales son de piedra reconstituida. El revestimiento exterior del nuevo pabellón de la cubierta está revestido con yeso cocchiopesto y las terrazas con terracota recompuesta, creando un diálogo entre lo antiguo y lo moderno.

Las intervenciones incluyeron la restauración de la primera y la segunda planta, donde se ubican las oficinas más prestigiosas de Generali; la reorganización de la accesibilidad y la usabilidad mediante la inserción de una nueva circulación vertical; y la renovación de la tercera planta.





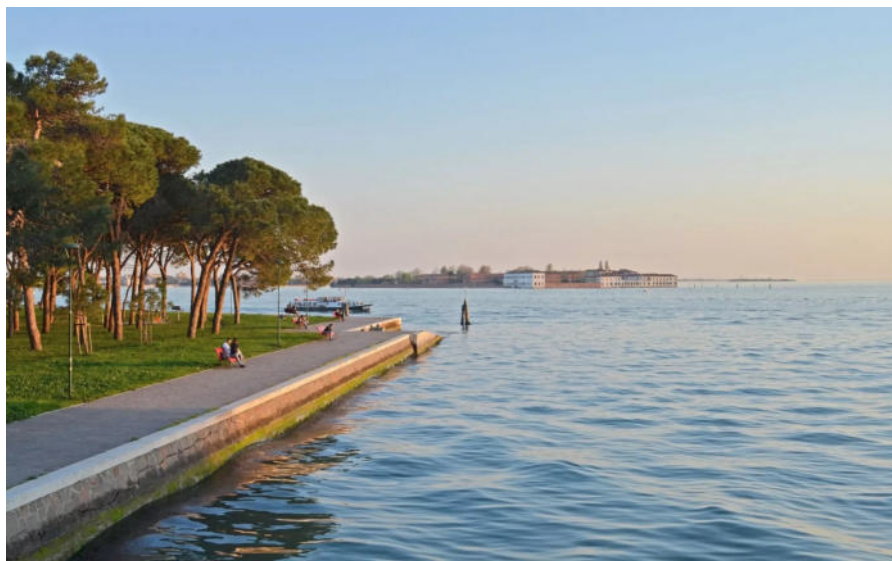


BIENNALE – GIARDINI

Como su nombre indica, la Bienal de Venecia se celebra cada dos años en Venecia, Italia, y está considerada como la exposición de arte contemporáneo más importante del mundo. A menudo denominada las «Olimpiadas del Arte», la Bienal reúne a casi cien países que, en conjunto, presentan la obra de un formidable grupo de artistas elegidos para representar a sus naciones.

El tema de la identidad nacional ha sido una constante en la Bienal desde sus inicios, situando a los artistas y sus obras dentro de contextos y narrativas políticas más amplias. La primera edición se inauguró el 30 de abril de 1895 en un pabellón de nueva construcción en los Jardines de la Bienal de Castello, el mayor de los sestieri (distritos) de la ciudad. La génesis de un festival de arte contemporáneo organizado por Venecia surgió del éxito de la Esposizione Artistica Nazionale (Exposición Nacional de Arte) de 1887, celebrada en la ciudad, y se atribuye a Riccardo Selvatico, entonces alcalde de Venecia; Antonio Fradeletto, concejal; y el filósofo Giovanni Bordiga. «El énfasis internacional fue deliberado y productivo, reflejando la ambición de convertir la exposición en un evento internacional», observa Margaret Plant, y «de esta manera se diferenció significativamente de las anteriores exposiciones nacionales, si bien el arte italiano y veneciano estuvo bien representado». En ese primer año, participaron 285 artistas (con un total de 516 obras) procedentes de Francia, Alemania, Noruega, los Países Bajos y otros países.

Actualmente, la sede principal de la Bienal se ubica en el extremo oriental de la isla de Venecia, ocupando uno de los pocos espacios verdes de la ciudad. Estos Giardini son producto de importantes renovaciones urbanas realizadas bajo el mandato del emperador Napoleón I tras la caída de la República de Venecia a manos de los franceses en 1797. Desde entonces, el sitio se ha ido adaptando y transformando gradualmente en una especie de aldea internacional, donde muchas de las naciones participantes construyen pabellones arquitectónicos permanentes, altamente individualizados, para albergar la presentación bianual de su país. Esto otorga a cada nación (que dispone del espacio y los recursos) la independencia necesaria para determinar su representación.



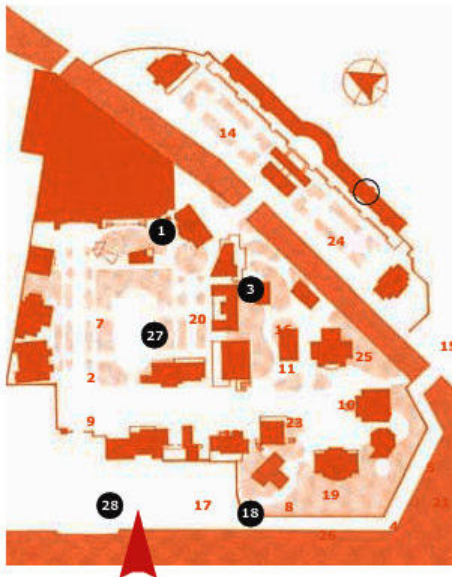
BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENEZIA 2025, «PABELLONES NACIONALES»

A medida que el cambio climático se intensifica y la transformación social se acelera, la arquitectura ya no puede limitarse a la mera construcción de espacios. La 19.ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, comisariada por Carlo Ratti bajo el lema «Intelligens: Natural. Artificial. Collective.» (Inteligencias: Natural. Artificial. Colectiva.), transforma la ciudad en un laboratorio global de diseño adaptativo. Mientras que la Exposición Principal exploró el papel de la arquitectura desde la perspectiva de la inteligencia natural, artificial y colectiva, los Pabellones Nacionales presentan respuestas más concretas y localizadas a las crisis ecológicas y sociales.

66 países, 66 soluciones

Bajo el lema unificador «Un lugar, una solución», cada uno de los 66 países participantes ofrece una respuesta arquitectónica singular, arraigada en su contexto ambiental y cultural específico, pero con una relevancia global. Distribuidos en los Giardini, el Arsenale y diversos sitios históricos de Venecia, estos pabellones abordan desafíos como la adaptación climática, la gestión de recursos y la regeneración urbana. Bahréin presenta estrategias de refrigeración pasiva adaptadas al calor extremo; El Vaticano explora maneras de convertir iglesias desacralizadas en centros comunitarios; y el Reino Unido presenta estrategias de diseño post-extracción destinadas a la recuperación de paisajes devastados por la minería. Azerbaiyán, Omán, Qatar y Togo, participantes por primera vez, amplían el alcance geográfico de la Bienal. Numerosos países adaptaron sus presentaciones a los palacios, monasterios y monumentos históricos de Venecia, permitiendo que las exposiciones interactuaran directamente con sus sedes anfitrionas.

The Pavilions to the Biennale Gardens *



- | | |
|-------------------|---|
| 1_Italy | 18_Venezuela |
| 2_Belgium | 19_Japan |
| 3_Hungary | 20_Finland |
| 4_Germany | 21_Canada |
| 5_Great Britain | 22_Uruguay |
| 6_France | 23_Scandinavia |
| 7_Holland | 24_Brazil |
| 8_Russia | 25_Australia |
| 9_Spain | 26_Korea |
| 10_Czechoslovakia | 27_Site of the Bookshop Pavilion (now demolished) |
| 11_Unites States | 28_Entrance and Ticket Office |
| 12_Denmark | |
| 13_Venice | |
| 14_Austria | |
| 15_Greece | |
| 16_Israel | |
| 17_Switzerland | |
- * works by Carlo Scarpa in red

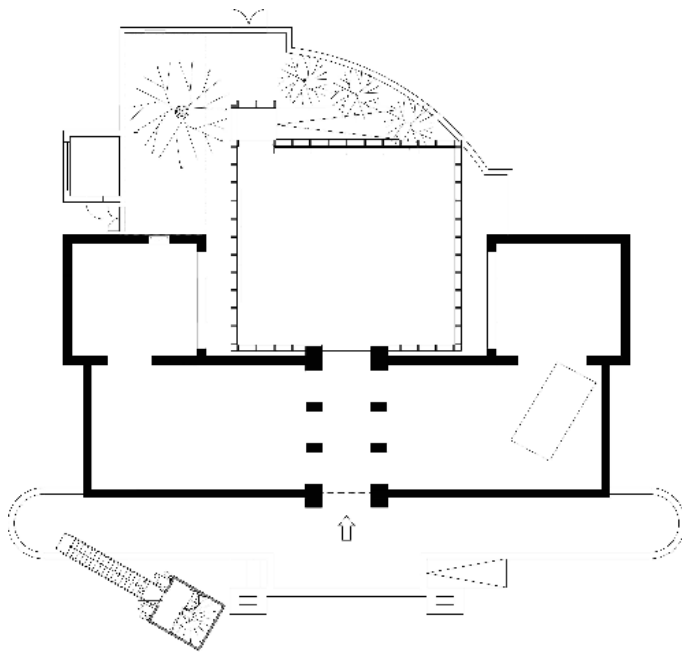
PABELLÓN DE AUSTRIA

1934-1954

JOSEF HOFFMANN, arquitecto

Josef Hoffmann presentó su primera propuesta para el Pabellón de Austria en la Bienal de Venecia de 1913. Sin embargo, este proyecto resultó demasiado costoso y, en consecuencia, fue abandonado. En 1926, Emil Hoppe y Otto Schönthal diseñaron otro pabellón, pero este tampoco se materializó por razones similares. Ocho años después, en 1934, el gobierno austríaco convocó un concurso. Finalmente, Josef Hoffmann ganó el concurso con un diseño que difería notablemente de su proyecto anterior. Construido en tan solo 30 días, el pabellón quedó incompleto. Josef Hoffmann lo finalizó entre 1938 y 1954, añadiendo algunos elementos faltantes, como la fuente, los muros del jardín y el pórtico lateral. El Pabellón de Austria se caracteriza por sus formas modernas y clásicas, y se considera un espacio expositivo ideal. La fachada principal, con su entrada central, posee una imponente monumentalidad. La fachada está rematada por una larga ventana alargada que permite la entrada de luz desde arriba. En 1954 se amplió el patio de esculturas y, dos años después, se construyó una pequeña oficina. En 1984 se llevó a cabo una restauración general del pabellón bajo la dirección de Hans Hollein. El Pabellón de Austria está protegido como monumento histórico en Italia.

El pabellón ejemplifica tres aspectos muy diferentes y casi contradictorios: el de la Secesión que se observa en las superficies típicamente onduladas contrastando con la apertura acristalada que se abre más arriba; el clásico que se observa en el diseño simétrico, con la puerta de acceso desde la plaza y los elegantes arcos del vestíbulo de entrada; y por último el racionalista que se puede ver en su planta, en la pureza espacial de los interiores y la forma rectangular con vistas al canal.





PABELLÓN DE SUIZA

1951-1952

BRUNO GIACOMETTI, arquitecto

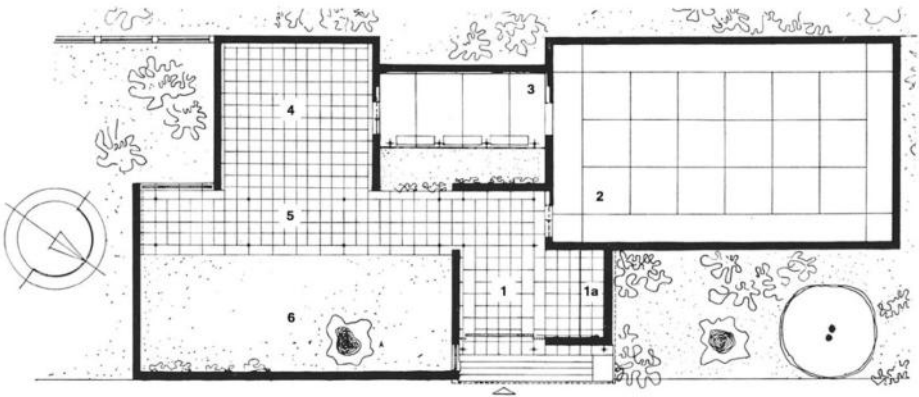
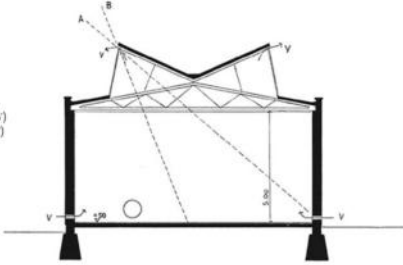
El pabellón fue concebido como un estudio de la relación entre la naturaleza y el espacio construido que se extendía mucho más allá del tema del parque o el paisaje visto desde dentro. La idea era, más bien, explorar los medios por los cuales la arquitectura moderna podría utilizar la vegetación y la luz del parque para realzar el impacto espacial del interior del pabellón sin menoscabar la serenidad necesaria para la contemplación del arte. Rechazando las columnatas, los pedestales y demás manifestaciones de monumentalidad con las que muchos pabellones antiguos, e incluso algunos contemporáneos, pretendían rendir homenaje a su país de origen, el proyecto buscó generar una atmósfera tan ligera y fresca como el propio parque, sin paráfrasis formales, presentando así, implícitamente, a Suiza como una sociedad abierta y despreocupada. El pabellón se asemeja a un diccionario de la arquitectura suiza de la época: un interior fluido y luminoso que deriva su impacto directamente de los materiales empleados, los detalles arquitectónicos, la sofisticada estética y los jardines.

La característica más llamativa del pabellón no es evidente a primera vista. Aunque concebido como un espacio expositivo para colecciones rotativas de obras de arte, el pabellón es esencialmente un museo de arte moderno en miniatura. Cuenta con una galería de pintura, una galería de escultura con un jardín escultórico y una galería contigua, mucho más pequeña e íntima, para grabados y dibujos. Cada uno de estos espacios gestiona la luz natural de una manera ligeramente diferente, y los elementos arquitectónicos están diseñados para evitar cualquier elemento que pueda distraer la atención de las obras de arte. Giacometti dividió el programa espacial para crear volúmenes separados, que, en una composición casi lúdica, ubicó bajo la frondosa copa del parque.

La idea no era camuflarlos, sino presentarlos como una agregación libre de volúmenes que se funden con los árboles como si fueran muebles gigantes. Dos árboles en particular condicionaron la disposición del pabellón: uno era el gran árbol en la esquina del jardín de esculturas, que ocupa el patio como si también fuera una escultura; el otro era el árbol a la derecha de la entrada principal, que la composición en su conjunto rodea cuidadosamente. En ningún punto el muro de ladrillo se ve interrumpido por elementos estructurales y, al ser artesanal, resulta casi imperceptible, asemejándose más a un afloramiento rocoso natural que ha surgido espontáneamente de la tierra y que irradia su propia esencia terrenal. Este efecto se hace especialmente evidente al compararlo con el impacto tan distinto que produce la construcción, esencialmente idéntica, en el Pabellón Danés, situado enfrente. La única señal de una estructura portante en el Pabellón Suizo es la hilera de esbeltos pilares, semejantes al bambú, que conducen a la entrada. Estos seguirán flanqueando nuestro camino incluso en el interior, donde su fragilidad ayudará a contrarrestar la impresión de pesadez que producen los muros y el techo de ladrillo. Los cubos que albergan las galerías son como cajas apiladas con tal descuido que existen enormes huecos entre ellos. Se mantienen unidos por una serie de cubiertas a un agua conectadas de forma poco sólida, gracias a las cuales los espacios más grandes —como el atrio y la entrada al patio— pueden permanecer abiertos, permitiendo que el ambiente y el clima del parque penetren profundamente en esta estructura asombrosamente compleja. Siempre que es posible, el pabellón busca dialogar con el parque y el cielo, sobre todo en la atmósfera serena, luminosa y concentrada de las galerías. Sorprendentemente, es esta misma disposición libre de las partes la que guía al visitante, de forma natural y discreta, a través del edificio.

- 1. Entrance hall
- 1a. Storage
- 2. Painting hall
- 3. Illustration hall
- 4. Sculpture hall
- 5. Loggia
- 6. Garden

- A. Sunlight (June, 22, 64.6°)
- B. Sunlight (October, 1, 40°)
- C. Ventilation

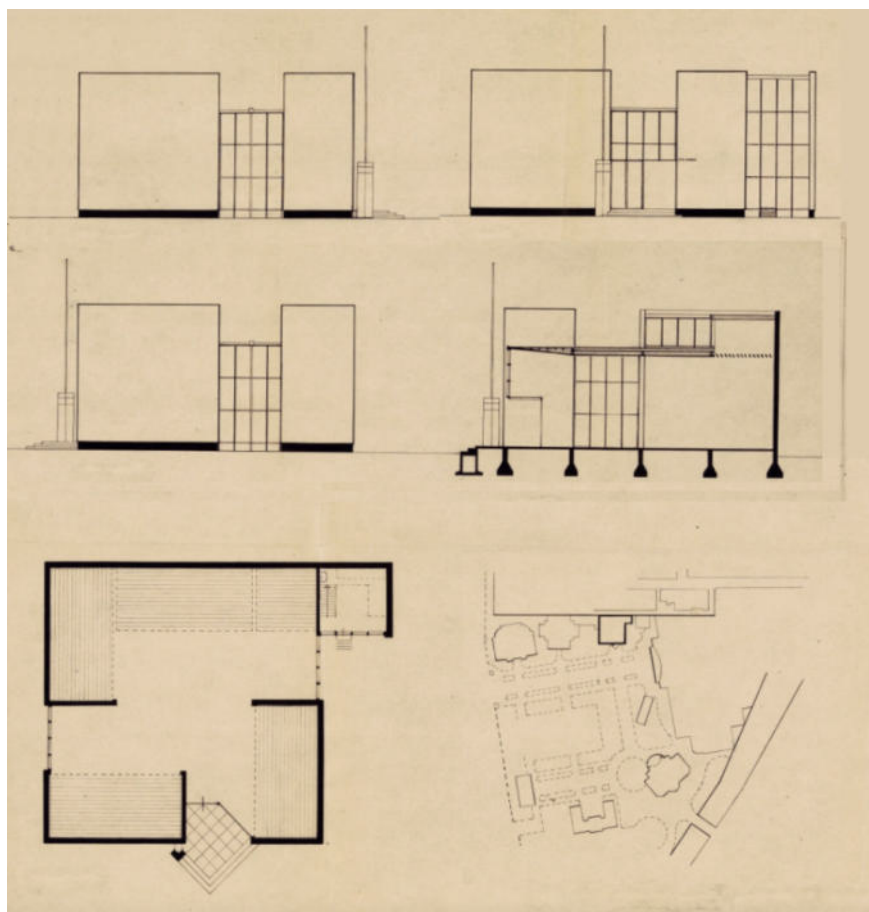


PABELLÓN DE PAÍSES BAJOS

1954

GERRIT RIETVELD, arquitecto

Desde 1954, los Países Bajos cuentan con un monumento único de la arquitectura moderna en el recinto de la Bienal. Gerrit Rietveld, por encargo del Gobierno neerlandés, diseñó el pabellón. Desde el exterior, el pabellón luce anguloso y robusto; en su interior, reina la amplitud y la luminosidad. Desde entonces, el espacio diáfano creado por Rietveld ha servido de escenario para las propuestas neerlandesas a la Bienal. En cada ocasión, el edificio cumplió su cometido de forma ejemplar, pero fue un cometido arduo que dejó profundas huellas. El edificio no solo se vio afectado por su uso intensivo ocasional. Además, los largos periodos de desuso y las abundantes lluvias, propias de Venecia, han dejado su huella. Por ello, con motivo de la Bienal de 1993 se llevó a cabo una restauración integral destinada a un uso más intensivo del pabellón en el futuro. Además de las Bienales, también puede utilizarse para otros eventos culturales, como manifestaciones, presentaciones y recepciones, entre otros.





PABELLÓN DE FINLANDIA

1956

ALVAR AALTO-ELISSA AALTO, arquitecto

Diseñado específicamente para la Bienal de Venecia de 1956, el Pabellón de Finlandia nunca se concibió como permanente. Concebido como una estructura temporal —para ser desplegada, utilizada e idealmente desmontada o reubicada—, «como una tienda de campaña», en palabras de Aalto, ha perdurado mucho más allá de su propósito original. Que el pabellón permanezca en pie casi siete décadas después es testimonio no solo de la claridad de su diseño arquitectónico, sino también de la discreta resistencia de su presencia material.

Si bien las exposiciones de Finlandia se han trasladado desde entonces al pabellón escandinavo compartido, la pequeña estructura de madera de Aalto se ha mantenido. Su tamaño compacto y su carácter discreto le han permitido integrarse armoniosamente en el paisaje, sin llamar la atención y sin exigir nunca su demolición. Quizás por ello, no se consideró obsoleto ni un estorbo. Con el tiempo, evolucionó de una sala de exposiciones temporales a un objeto de gran importancia histórica: la única obra arquitectónica que Alvar Aalto construyó en suelo italiano durante su vida. Incluso la Iglesia de Riola, su otro proyecto italiano notable, se terminó póstumamente.

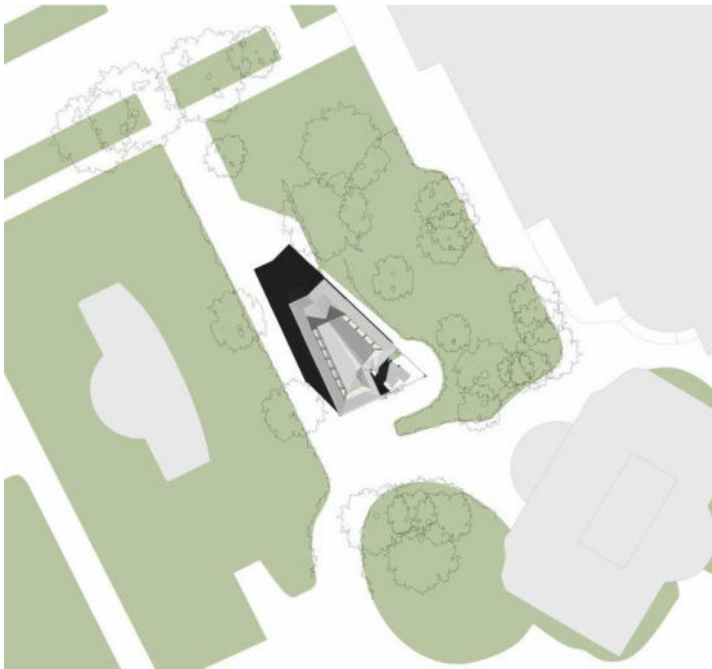
Estructuralmente, el pabellón se basa en un sistema sencillo y eficiente de cerchas de madera y espacios diáfanos. Los soportes verticales se integran en los muros de entramado tradicionales que definen el perímetro. Sobre ellos, una serie de cerchas de madera se extienden por el interior para sostener la cubierta. En consonancia con el interés que Aalto mantuvo durante toda su vida por la luz indirecta, se introdujo un módulo estructural triangular secundario que divide la cubierta en dos planos ligeramente separados. Esta división, orientada hacia el suroeste y el noreste, crea estrechas aberturas en la claraboya que captan la luz natural rasante. La forma triangular está revestida de superficies lisas y redondeadas que reflejan y difunden la luz hacia el interior, creando un ambiente suavemente iluminado y acogedor, acorde con las cualidades espaciales más célebres de Aalto.

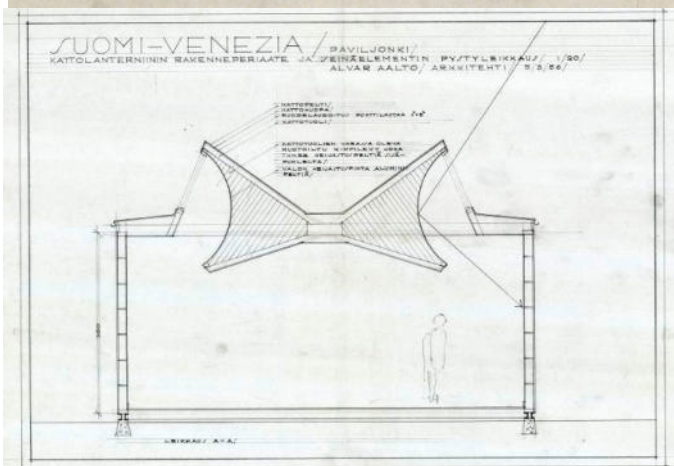
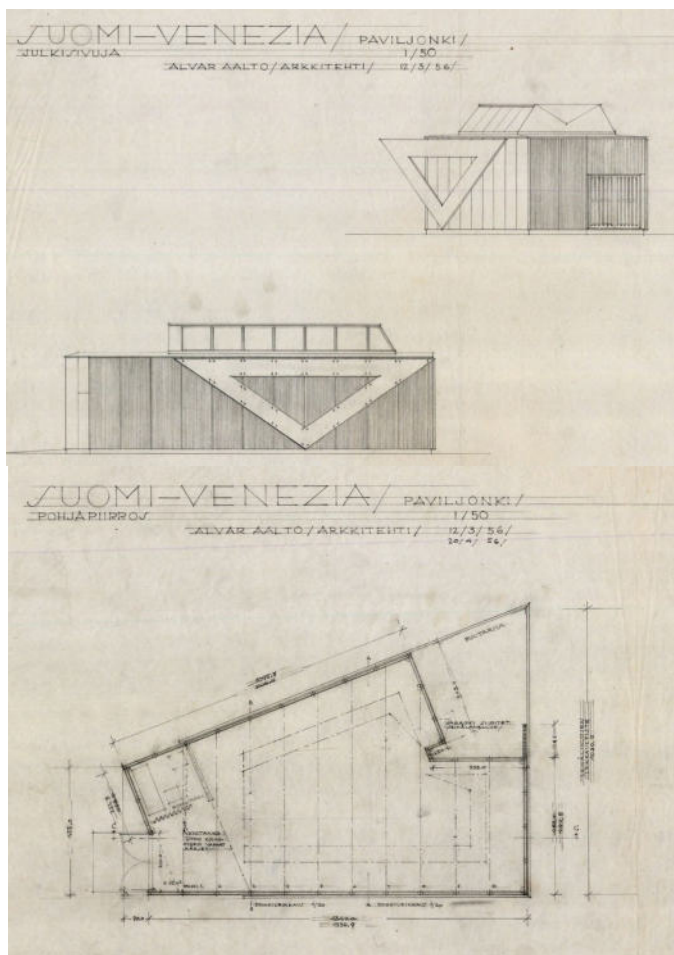
Además de permitir la entrada de luz natural, estas formas triangulares se repiten en el exterior, funcionando como expresión geométrica y refuerzo estructural. Unidas en las esquinas como marcos ensamblados con pasadores, refuerzan la estructura de madera y, a la vez, configuran el espacio exterior. Enmarcan un modesto patio y extienden el lenguaje arquitectónico de la cubierta hacia el suelo. Del mismo modo que los triángulos de la cubierta se abren y se elevan para captar la luz, los triángulos exteriores se pliegan y definen las zonas de entrada y reunión. Este lenguaje triangular repetido —tanto en el interior como en el exterior— conforma una lógica estructural y espacial coherente que armoniza ligereza y solidez, intimidad y claridad.

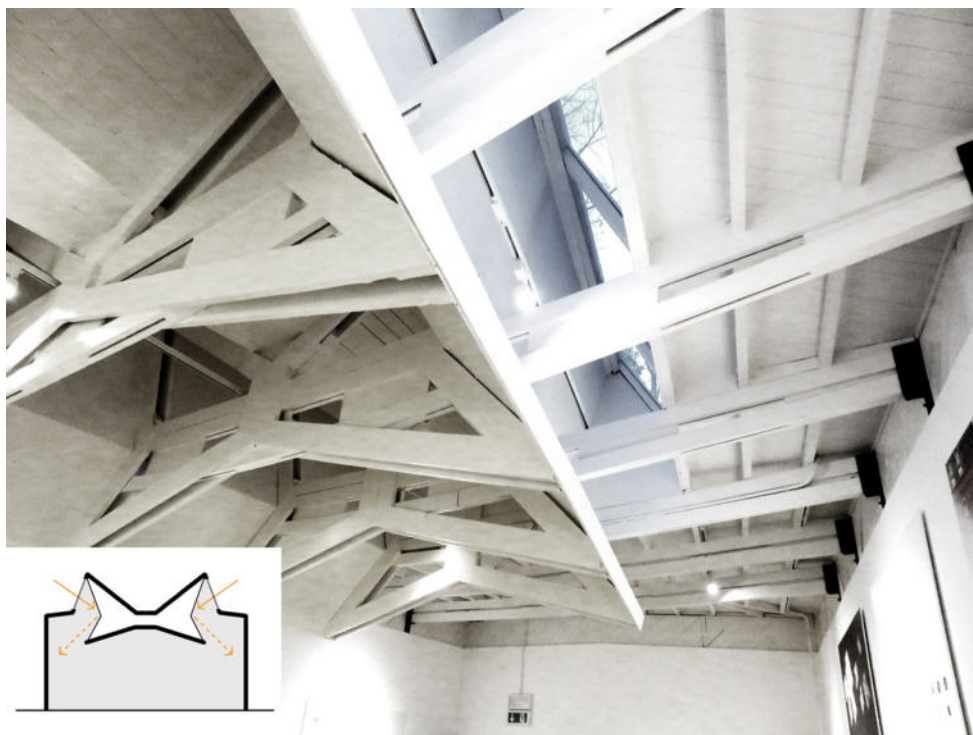
Quizás el gesto más sutil, pero a la vez más impactante, sea la forma en que las estructuras triangulares exteriores se elevan ligeramente del suelo. Este detalle —fácilmente pasa desapercibido— produce efectos tanto espaciales como ambientales. Espacialmente, la elevación aporta una sensación de ligereza; las grandes formas de madera, aunque materialmente pesadas, parecen flotar suavemente, haciendo eco de la naturaleza originalmente temporal de la estructura. En la práctica, la elevación es una respuesta reflexiva al emplazamiento.

En el clima húmedo y propenso a inundaciones de Venecia, separar la madera del contacto con el suelo reduce la retención de humedad y prolonga la vida útil del material. Esta discreta consideración —simple, pero visionaria— probablemente ha contribuido a la notable longevidad del pabellón. Lo que estaba destinado a durar semanas, gracias a detalles como este, ha sobrevivido durante casi setenta años.

Paradójicamente, la madera —tan central en la filosofía de Aalto— es uno de los materiales más difíciles de trabajar en Venecia. La persistente humedad y las frecuentes inundaciones de la ciudad plantean serios desafíos a la construcción con madera. Sin embargo, a Aalto se le encargó construir el pabellón casi en su totalidad con madera. Desde los tabiques y las cerchas hasta los marcos triangulares de las claraboyas, los refuerzos estructurales y el revestimiento, prácticamente todos los elementos se fabricaron en madera. Curiosamente —y quizás intencionadamente—, ninguno se deja a la vista en su estado natural. A diferencia del mobiliario de Aalto, que a menudo realza la calidez, la veta y la textura del contrachapado de abedul, el pabellón está completamente laminado y pintado. El acabado natural se atenúa, sustituido por una sobria paleta de blanco y azul: los colores nacionales de Finlandia. Estos colores tienen un significado tanto simbólico como pragmático: a la vez que afirman discretamente la identidad nacional, también añaden una capa adicional de protección. La pintura se convierte en imagen y armadura, protegiendo la madera del sol y el agua, y probablemente contribuyendo a la resistencia del edificio en un entorno hostil para este material.







PABELLÓN DE CANADA

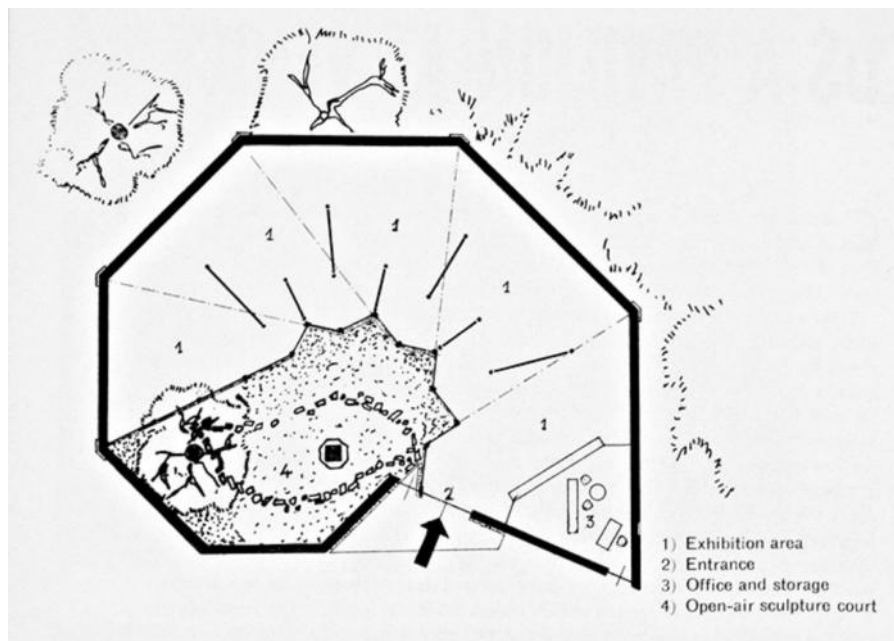
1956-1958

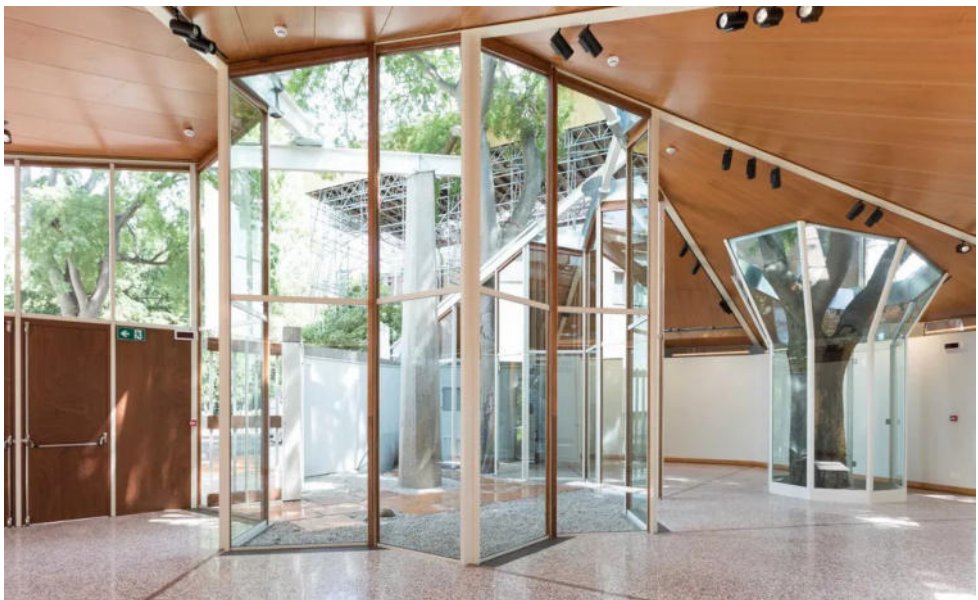
BBPR, arquitectos

El Pabellón de Canadá es un sitio emblemático del modernismo italiano. Fue diseñado por Enrico Peressutti, del colectivo arquitectónico BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers). Inaugurado durante la 29.ª Bienal de Arte en 1958, la estructura fue recibida entonces como una pequeña joya, y su arquitectura fue aclamada como una de las más vanguardistas entre los pabellones.

Adaptándose a sus monumentales vecinos y a las condiciones preexistentes del terreno, el Pabellón Canadiense es una estructura baja que envuelve literalmente dos altos árboles vivos de la arboleda original. Contrariamente al mito urbano de Gardini, si bien Peressutti no tenía en mente la hoja de arce al imaginar su auténtico pabellón jardín, sí se inspiró en la arquitectura de las Primeras Naciones, como los tipis, a la que se puede atribuir la influencia canadiense. La dinámica estructura radial del techo, al final del día, se basa (por supuesto) en la geometría de la espiral de Arquímedes; la planta del pabellón adopta la forma de una concha de nautilo.

Pero el elemento central del diseño del pabellón -vigas de acero en espiral que descansan sobre una columna octogonal- se asemeja a formas de tienda de campaña que se extienden desde un mástil central. Esto define el carácter arquitectónico del pabellón, junto con sus materiales en bruto a la vista: vidrio, ladrillo, madera y acero. El pabellón respondió a las exigencias de la National Gallery y a las limitaciones de los Giardini, al tiempo que plasmó los ideales de la arquitectura moderna. La reciente recreación del proyecto original sigue siendo un gran avance en el panorama internacional.





PABELLÓN DE JAPÓN

1956

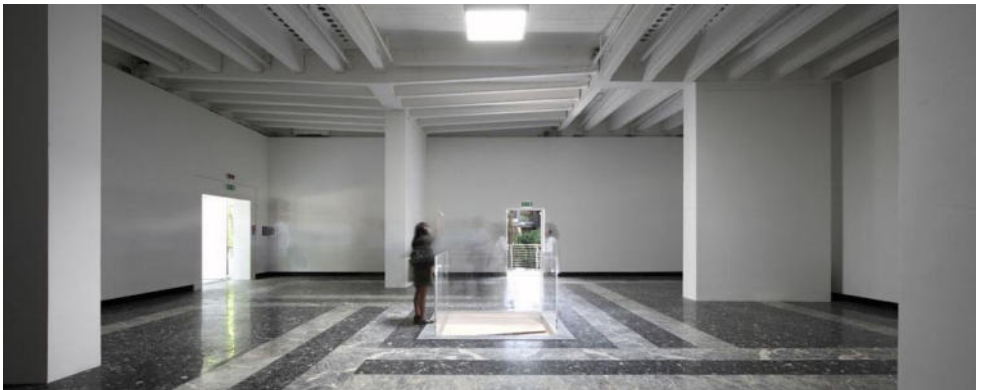
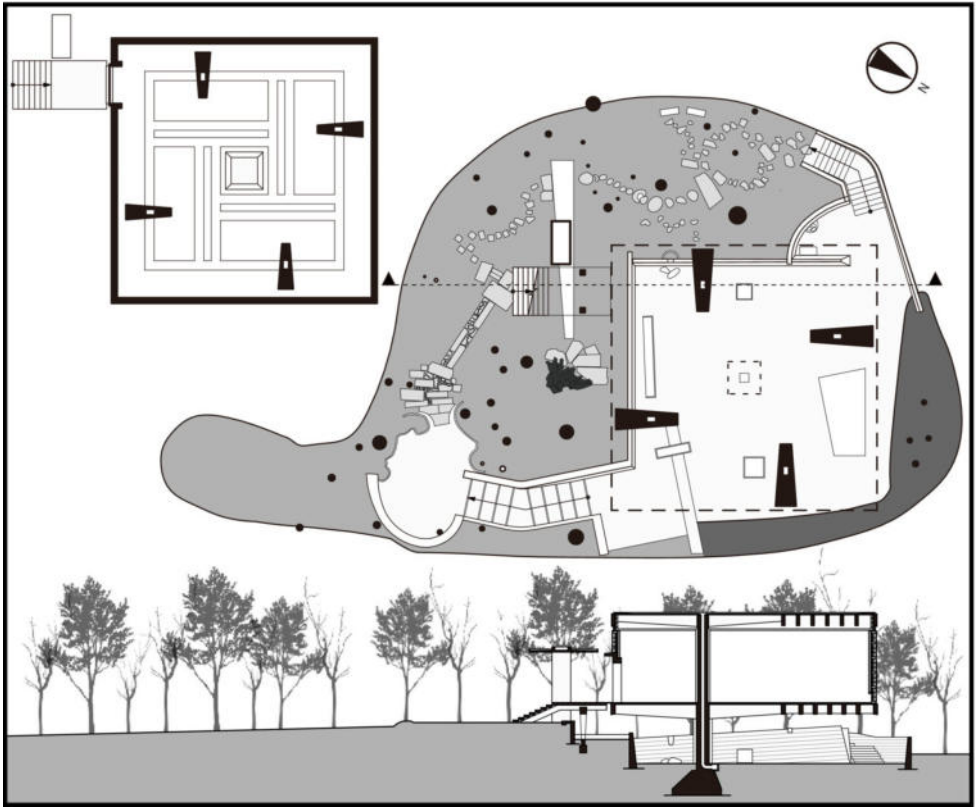
TAKAMASA YOSHIZAKA, arquitecto

El Pabellón de Japón se inauguró en 1956 gracias a la donación de Shojiro Ishibashi, fundador de Bridgestone Tyre Company, Ltd. (actualmente Bridgestone Corporation). Diseñado por el arquitecto Takamasa Yoshizaka, discípulo de Le Corbusier, este innovador edificio combina el estilo internacional con elementos japoneses. Sus muros están divididos por cuatro tabiques salientes y un vano central conduce a una plataforma elevada.

A pesar de las reducidas dimensiones de la sala de exposiciones (256 metros cuadrados), este espacio, que atrae gran atención internacional, ha acogido en cada ocasión a los más destacados artistas y arquitectos japoneses, quienes han presentado sus diversas y fascinantes obras al mundo. Hasta la fecha, más de 200 artistas y arquitectos han expuesto en el Pabellón de Japón, entre ellos artistas como Yoshishige Saito, Jiro Takamatsu, Kishio Suga, Yayoi Kusama, Tatsuo Miyajima y Koki Tanaka, así como arquitectos como Arata Isozaki y Toyo Ito.

“Diseñado por Yoshizaka Takamasa, el Pabellón de Japón en la Bienal de Venecia fue una obra ambiciosa, precursora de la arquitectura modernista japonesa de posguerra, que desempeñó un papel fundamental en la difusión de la arquitectura y el arte japoneses al resto del mundo. Sin embargo, las frecuentes renovaciones y remodelaciones realizadas durante los 58 años transcurridos desde su construcción han provocado que el pabellón se desvíe considerablemente de su diseño original. A petición de la Fundación Ishibashi, tuvo el honor de participar en la renovación del pabellón, que incluyó la restauración del diseño original del Sr. Yoshizaka en la mayor medida posible. Haber logrado recuperar el aspecto original del pabellón, en particular mediante la restauración del jardín y la introducción de luz natural a través del techo, fue, en mi opinión, un logro extraordinario.” Toyo Ito.





PABELLÓN DE PAÍSES NÓRDICOS

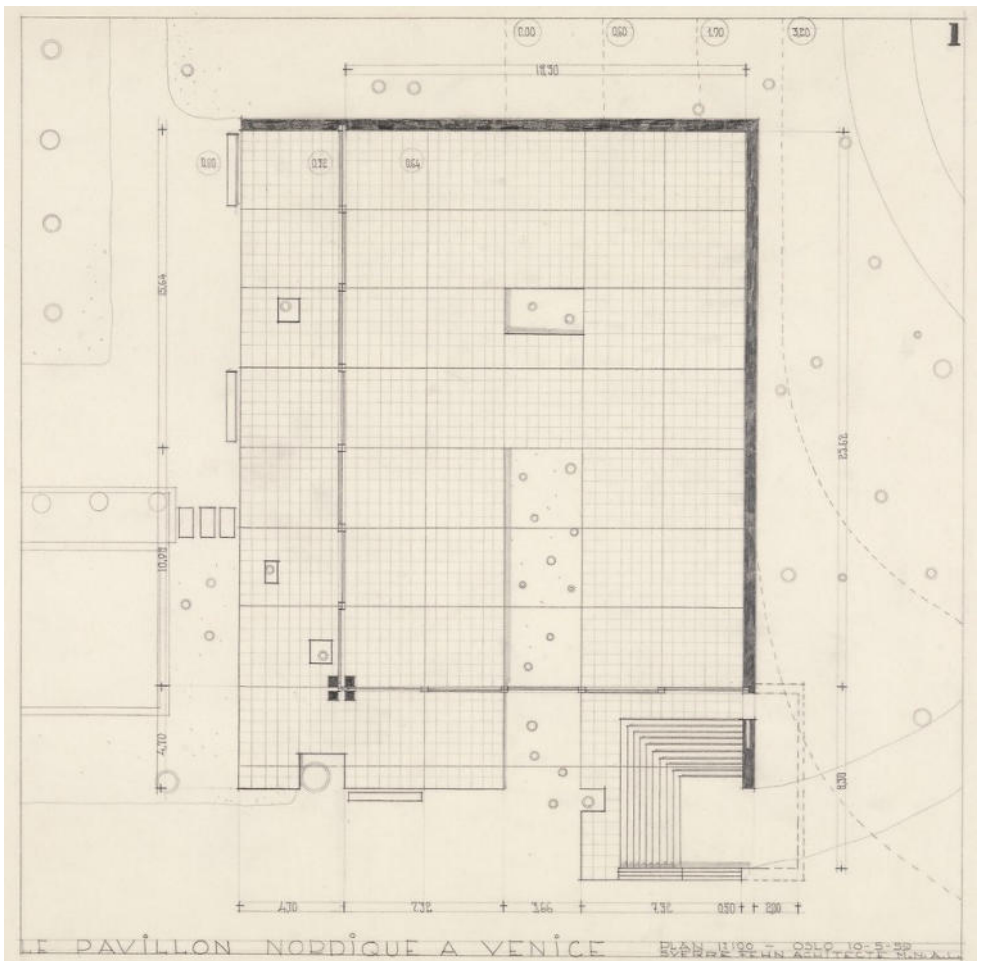
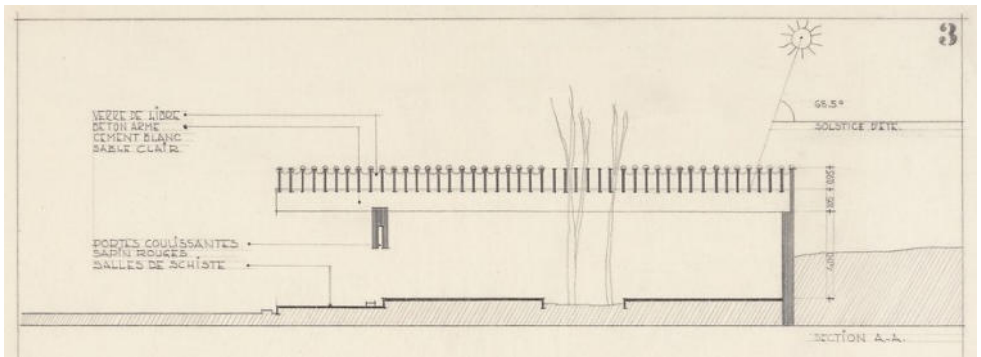
1959-1962

SVERRE FEHN, arquitecto

Tres estudios fueron originalmente invitados a elaborar un proyecto para un pabellón "nórdico": la asociación finlandesa Reima y Raili Pietilä, Sverre Fehn de Noruega y el sueco Klas Anshelm. Tras la selección de la propuesta de Fehn en 1959, Gotthard Johansson escribió en el *Dagbladet* de Svenska sobre la "sorprendente simplicidad [...] del proyecto, sin demasiados matices arquitectónicos": una propuesta para un espacio capaz de unir un triunvirato de naciones bajo un (excepcional) techo.

Más de cinco décadas después, el 'Pabellón nórdico' (como se conocería más tarde) ha llegado a reflejar, consolidar y encarnar las tradiciones arquitectónicas nórdicas. Si miramos un poco más allá, queda claro que Fehn realmente buscó invertirlos por completo. En lugar de pesadas vigas de madera, Fehn eligió delgadas láminas de hormigón, pigmentadas para brillar (reflejando, por una metáfora común, la luz solar que cae sobre una colcha de nieve). En lugar de crear un espacio cerrado para aislar de los elementos exteriores, una vernácula construcción *Noruega*, eliminó por completo dos de los cuatro muros fronterizos del edificio. Al diseñar el techo para que estuviera esencialmente abierto al cielo, Fehn pudo controlar específicamente cómo caería la lluvia en el espacio. En este sentido, es un edificio en posesión de su entorno, que acepta su contexto directo mientras sugiere otro mundo distante.





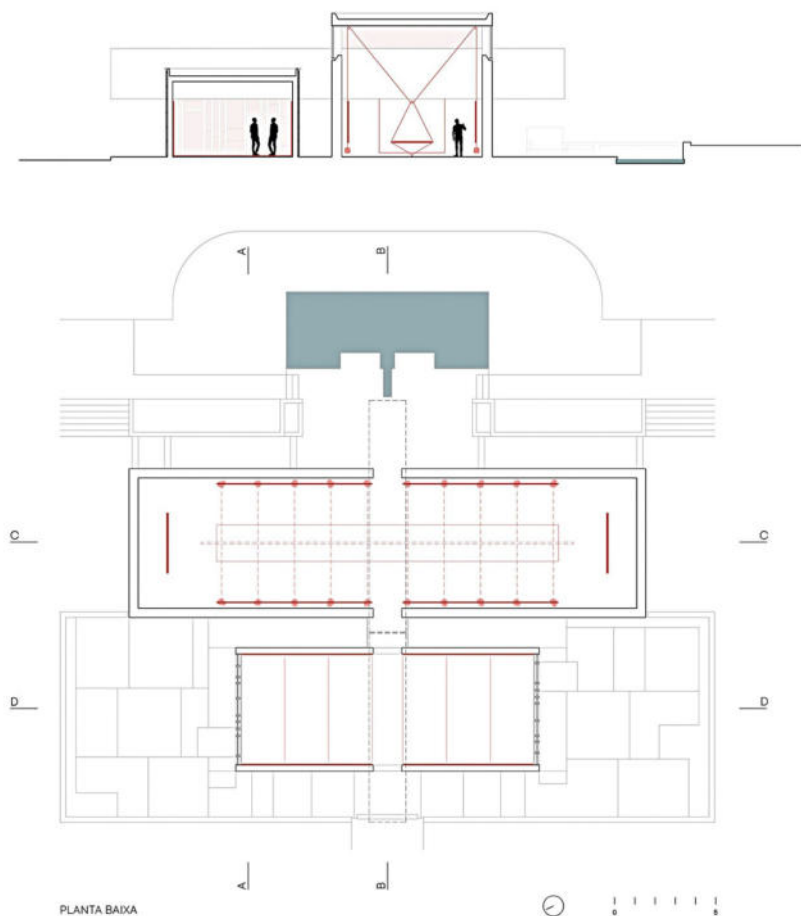
PABELLÓN DE BRASIL

1960-1964

AMERIGO MARCHESIN-L. AMARAL, arquitectos

Restaurado recientemente por Arquitetos Associados y Henrique Penha para la XVII Bienal de Venecia de Arquitectura, el Pabellón de Brasil se compone de dos salas con identidades espaciales muy distintas: la primera, abierta al exterior mediante grandes paños de vidrio de suelo a techo; la segunda, cerrada al «nivel de la vista» y envuelta por ventanales altos de vidrio translúcido tipo U-glass.

El pabellón consta de dos objetos rectangulares, que se intersecan perpendicularmente en el centro mediante una gran viga de hormigón que se extiende desde ambos extremos del edificio. El interior puede percibirse, por tanto, como un pasaje. Desde la puerta de entrada, se ve directamente el fondo. El camino más corto es cruzarlo observando las exposiciones laterales. Es una experiencia similar a la de cruzar un puente.





PABELLÓN LIBRERÍA

1989-1991

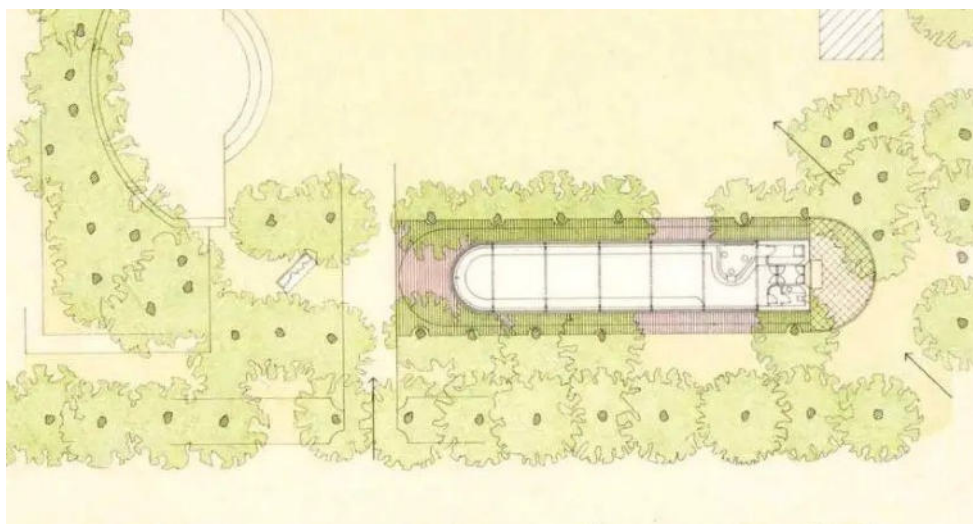
JAMES STIRLING, arquitecto

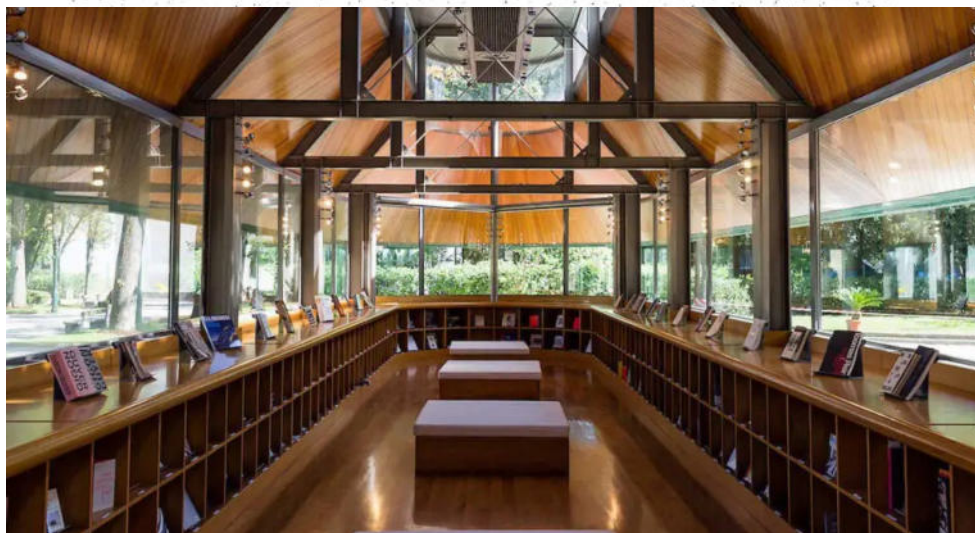
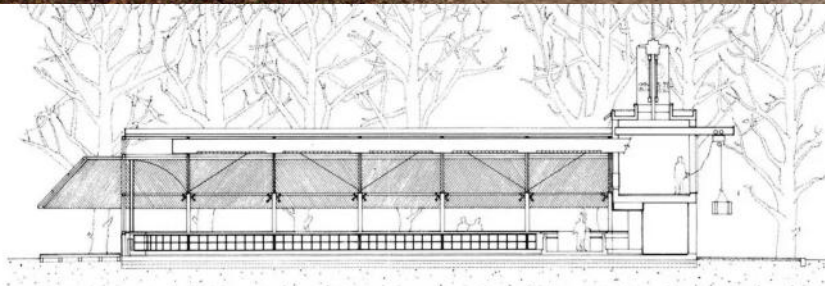
En 1991, el estudio de arquitectura James Stirling, Michael Wilford and Associates, con la participación de Thomas Muirhead, inauguró el Pabellón de la Librería. Es un edificio permanente destinado a la venta de libros, estratégicamente ubicado entre la estación de vaporetto y el recinto ferial.

El edificio, alargado y de una sola planta, ocupa una superficie de aproximadamente 200 m². Tiene unos 30 metros de largo y una anchura excepcionalmente reducida (6 metros). Su prominente cubierta biselada, revestida de cobre, sigue la forma circular de la planta. El arquitecto revistió la cara inferior de la cubierta con madera de secuoya, tanto en el interior como en el exterior.

La proyección del tejado crea una zona protegida en tres lados del edificio, frente a la franja de vidrio continua que funciona como escaparate. A su vez, esta proyección protege los libros expuestos de la luz solar. Una claraboya sigue la silueta del edificio e ilumina el interior con luz natural. Una inscripción en el tejado señala la entrada a la librería-barco. El acceso se realiza entre las hileras de árboles a través de una terraza de entrada semicircular pavimentada. La entrada se ubica en el lado más estrecho del edificio. En este lado, el volumen del edificio se trunca, y su sección transversal se presenta como una figura de fachada.

Este corte recto contrasta con la forma redondeada del lado opuesto. Los libros se exhiben en una superficie de 40 metros de largo que se extiende a lo largo de la franja de vidrio. Las estanterías se sitúan justo debajo del mostrador de presentación. En el interior, el visitante se encuentra rodeado de cristal, lo que le da la impresión de estar inmerso en la naturaleza. La librería, concebida como un barco, alude al ajeteo y el bullicio de la moderna ciudad de Venecia.



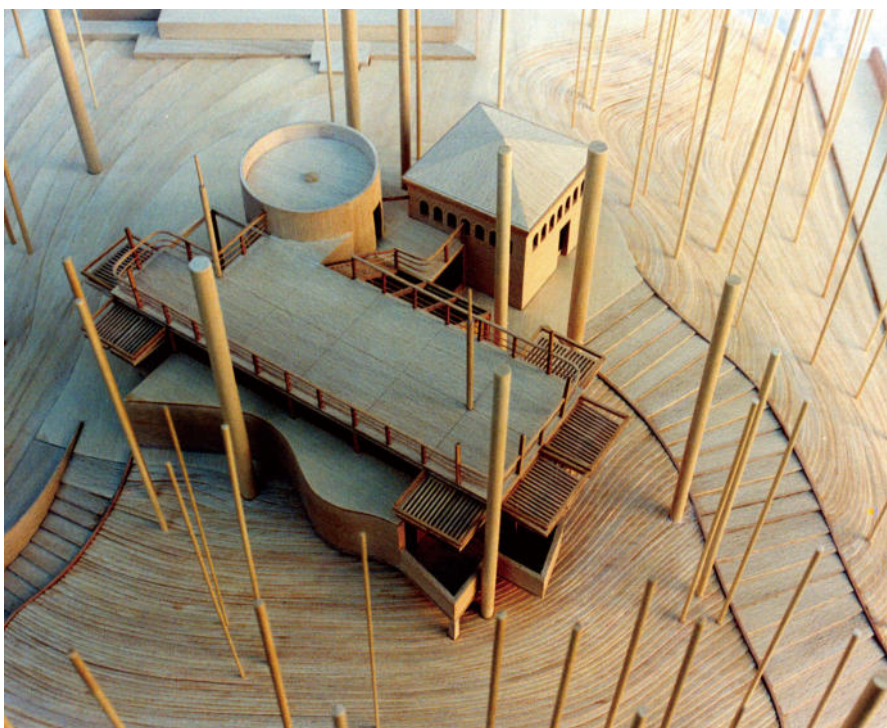


PABELLÓN DE COREA

1994-1996

SEOK CHUL KIM-FRANCO MANCUSO, arquitectos

Los diseñadores del Pabellón de Corea, Kim Seok Chul (exdirector de ARCHIBAN) y Franco Mancuso (exprofesor de la Università Iuav di Venezia), propusieron inicialmente un pabellón nacional subterráneo, dada la falta de espacio en los Giardini. Sin embargo, el plan fue rechazado por ser imposible debido a las profundas raíces de los árboles, y finalmente el Pabellón de Corea se construyó en el lugar donde se ubicaban las oficinas administrativas y los baños, entre los pabellones de Japón y Alemania. Con la condición de no alterar la vegetación ni la topografía existentes, los dos arquitectos buscaron superar las limitaciones del estrecho terreno utilizando vidrio y metal como materiales principales. Se conservó el edificio de ladrillo existente, pero se insertaron espacios cilíndricos de vidrio para abrir el espacio al exterior, y la azotea se utilizó como espacio de exposición. Con una superficie de 244 m² (235 m² de superficie útil) y una superficie construida de 249 m², el Pabellón de Corea consta de tres salas de exposiciones, cada una con una estructura y forma distintas: un cuboide, un cubo y un semicírculo, lo que lo diferencia de los espacios expositivos convencionales de forma rectangular. Esta característica espacial del Pabellón de Corea ha sido criticada por directores artísticos y artistas (que han expuesto allí desde su inauguración) por considerarla insuficiente para un espacio expositivo. Sin embargo, a medida que fueron adquiriendo experiencia en exposiciones de arte y arquitectura, comenzaron a aceptar la singularidad del espacio del Pabellón de Corea como una condición inherente y a buscar nuevas vías mediante diversas composiciones y experimentaciones.





PABELLÓN DE AUSTRALIA

2012-2015

DENTON CORKER MARSHALL, arquitecto

El diseño del nuevo Pabellón de Australia se caracteriza por su extrema simplicidad, expresada arquitectónicamente como una caja blanca dentro de una caja negra.

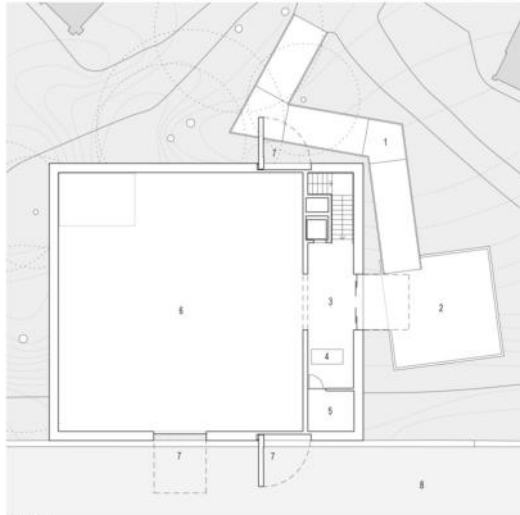
El exterior, una envolvente de granito negro, presenta grandes paneles móviles que se abren para revelar el interior o para proporcionar vistas o luz natural. Estos paneles móviles también permiten que el objeto, por lo demás sólido y singular, adquiera un carácter cambiante según las necesidades de cada exposición.

El espacio expositivo es un espacio blanco, rectilíneo y de proporciones casi cuadradas, donde el arte es el protagonista.

El acceso a la estructura de hormigón y acero de dos niveles se realiza a través de una rampa de acero que conduce a una terraza flotante de hormigón con vistas al canal Rio dei Giardini.

El nuevo Pabellón de Australia es el primer pabellón del siglo XXI en los Giardini della Biennale, finalizado para la 56ª Exposición Internacional de Arte, La Biennale di Venezia, en mayo de 2015.

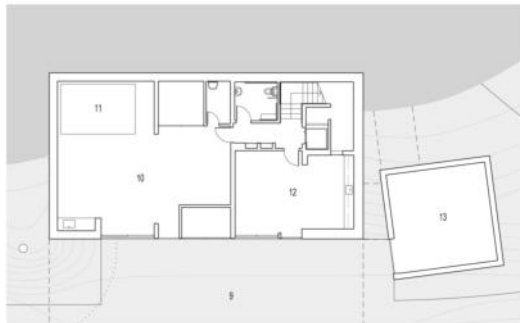




LEVEL 1 PLAN

1:100 @ 0 1 2 3 4 5m

- 1 ACCESS BRIDGE
- 2 PLATFORM
- 3 ENTRANCE
- 4 RECEPTION
- 5 CLOAK ROOM
- 6 EXHIBITION GALLERY
- 7 OPERABLE FACADE
- 8 DRAIN
- 9 PATH
- 10 LOADING BAY
- 11 PLATFORM LIFT
- 12 OFFICE
- 13 PLANT ROOM



GROUND PLAN

1:100 @ 0 1 2 3 4 5m

OPORTUNIDADES PERDIDAS

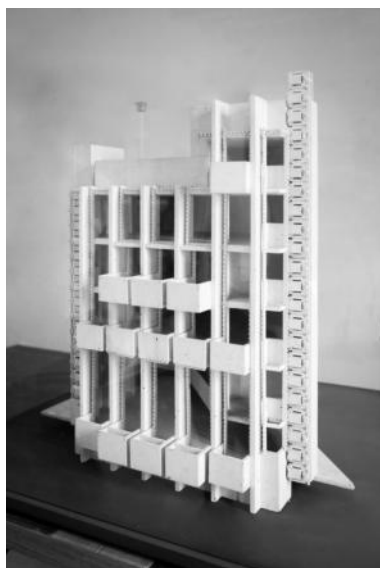
LA CIUDAD QUE NO FUE: VENEZIA Y LOS PROYECTOS RECHAZADOS

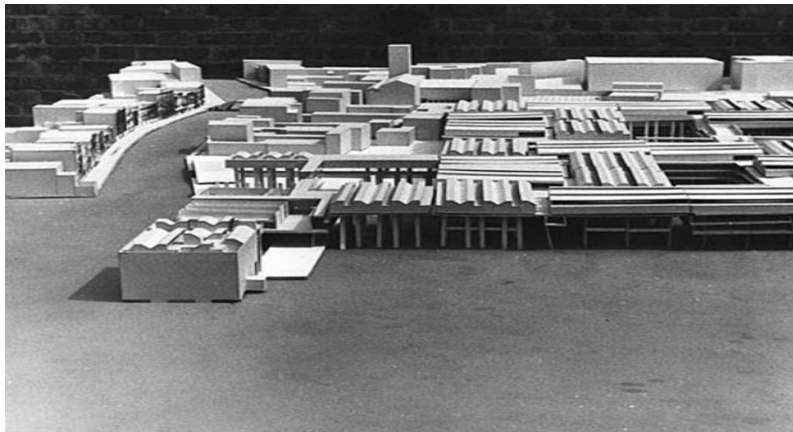
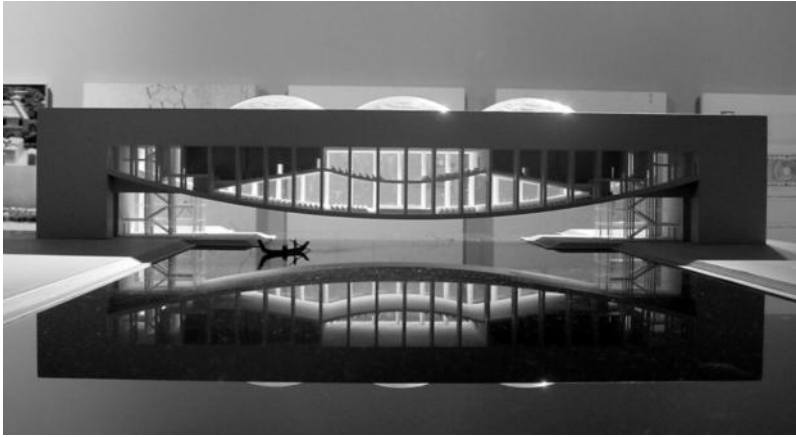
“La historia, que es tanto una historia de fracaso como de triunfo, está plagada de innumerables proyectos que nunca pasaron de la mesa de dibujo. Se dice que el primer concurso de arquitectura fue una convocatoria para construir una estructura sobre la Acrópolis de Atenas para conmemorar la expulsión del rey persa Jerjes, que había saqueado la antigua ciudad en el año 480 a. C. Las versiones alternativas del Erecteión se han perdido, por lo que nuestro concepto de Atenas y, tal vez, de la arquitectura clásica en su totalidad, gira en torno a un fragmento seleccionado de una plétora de ideas que ahora están eternamente enterradas por el paso del tiempo”.

Sirvan estas palabras de los escritores Sam Lubell y Greg Goldin para conocer, y reconocer, esos proyectos que, aunque ambiciosos, no llegaron a ver la luz nunca; a “explorar lo no construido en una búsqueda incansable por una realidad alternativa”. Y es precisamente en esta búsqueda donde residen algunas de las ideas arquitectónicas más vanguardistas jamás concebidas.

Pocas ciudades se pueden permitir el lujo de rechazar la obra de casi todos los grandes arquitectos del siglo XX, pero Venecia, la ciudad de los canales, lo hizo sin despeinarse. En su ciudad, que creen fundada de manera divina el 25 de marzo de 421, día de la Anunciación, no todo es merecedor de perturbar la *perfecta* belleza de sus canales y palacios.

Así, los venecianos quieren mantener su ciudad **suspendida en el tiempo**, respondiendo a una imagen *ideal* donde casi cualquier cambio que ocurra será a peor. Y viene siendo así durante siglos: cuando el Renacimiento llevaba casi cien años establecido en Florencia, en la laguna aún reinaba el gótico, y no mucho antes había sido lo bizantino.





PUENTE RIALTO

1556

ANDREA PALLADIO, arquitecto

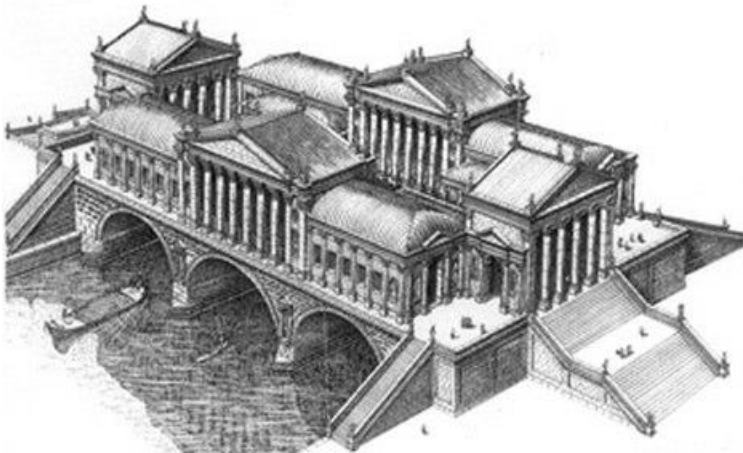
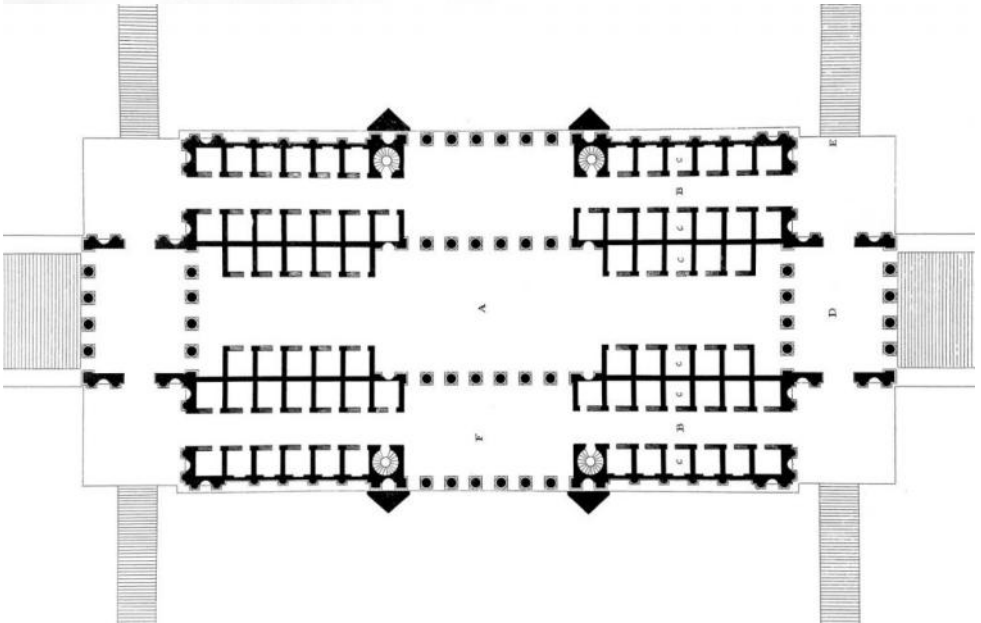
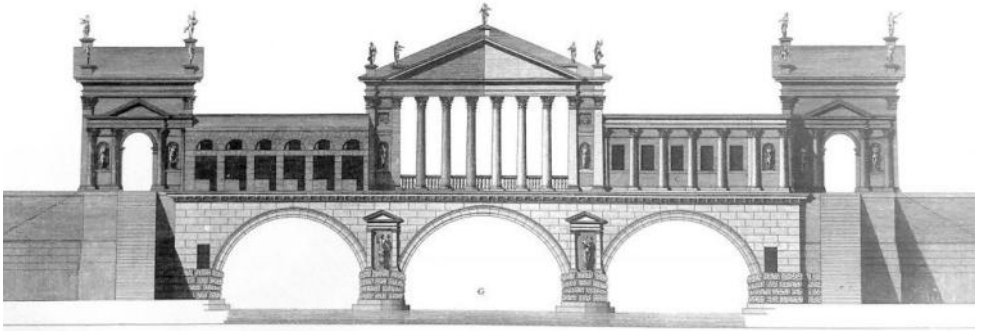
Este cuadro de Canaletto, refleja el proyecto con el que Palladio participó en el concurso (abierto en 1551 y en el que también participó Michel Angelo) para el diseño del puente de Rialto y que no fue seleccionado como ganador porque, aunque era indudablemente impresionante ¡se consideró un diseño demasiado clásico en ese momento!

"El carácter utópico del proyecto Rialto parece haber sido generado por un principio de diseño que transformó la ciudad en un territorio, en la cual la imagen heroica de la arquitectura entró en la ciudad en forma de partes finitas, de puntos que definían la ciudad, sin reducirla a una forma totalmente concebida de manera global." Manfredi Tafuri, Venice and the Renaissance.

"El puente, tema central del urbanismo romano, donde la infraestructura y el monumento están indisolublemente vinculados, se concibe aquí como un núcleo cívico formado por dos filas paralelas de tiendas que atraviesan el Gran Canal. A ambos lados, dos cuadrados idénticos y gigantescos encuadran las aproximaciones al puente, delimitados por una galería de columnas ininterrumpida."

"Es la dialéctica moderna entre lo absoluto de la arquitectura y la apertura de la ciudad lo que el singular enfoque arquitectónico de Palladio buscaba establecer. Usando formas y tipologías para efectuar relaciones contextuales y visiones políticas, él fundamentalmente reimaginó no sólo la manifestación física de la ciudad sino su misma idea". Pier Vittorio Aureli, The Possibility of an Absolute Architecture





THE MASIERI FOUNDATION

1951

FRANK LLOYD WRIGHT, arquitecto

En 1951, Angelo y Savina Masieri encargaron a Frank Lloyd Wright el diseño de una residencia en Venecia, Italia. Angelo, un joven arquitecto italiano de Udine, admiraba la obra de Wright y le pidió al arquitecto estadounidense que diseñara una casa para él y su esposa en sustitución de la vivienda vernácula que poseían junto al Gran Canal. En el verano de 1952, los Masieri viajaron a Estados Unidos para hablar del proyecto con Wright. Sin embargo, durante el viaje sufrieron un accidente automovilístico en el que Angelo falleció. A su regreso a Italia, Savina Masieri le comunicó la noticia a Wright y le solicitó que continuara con el proyecto en otras circunstancias.

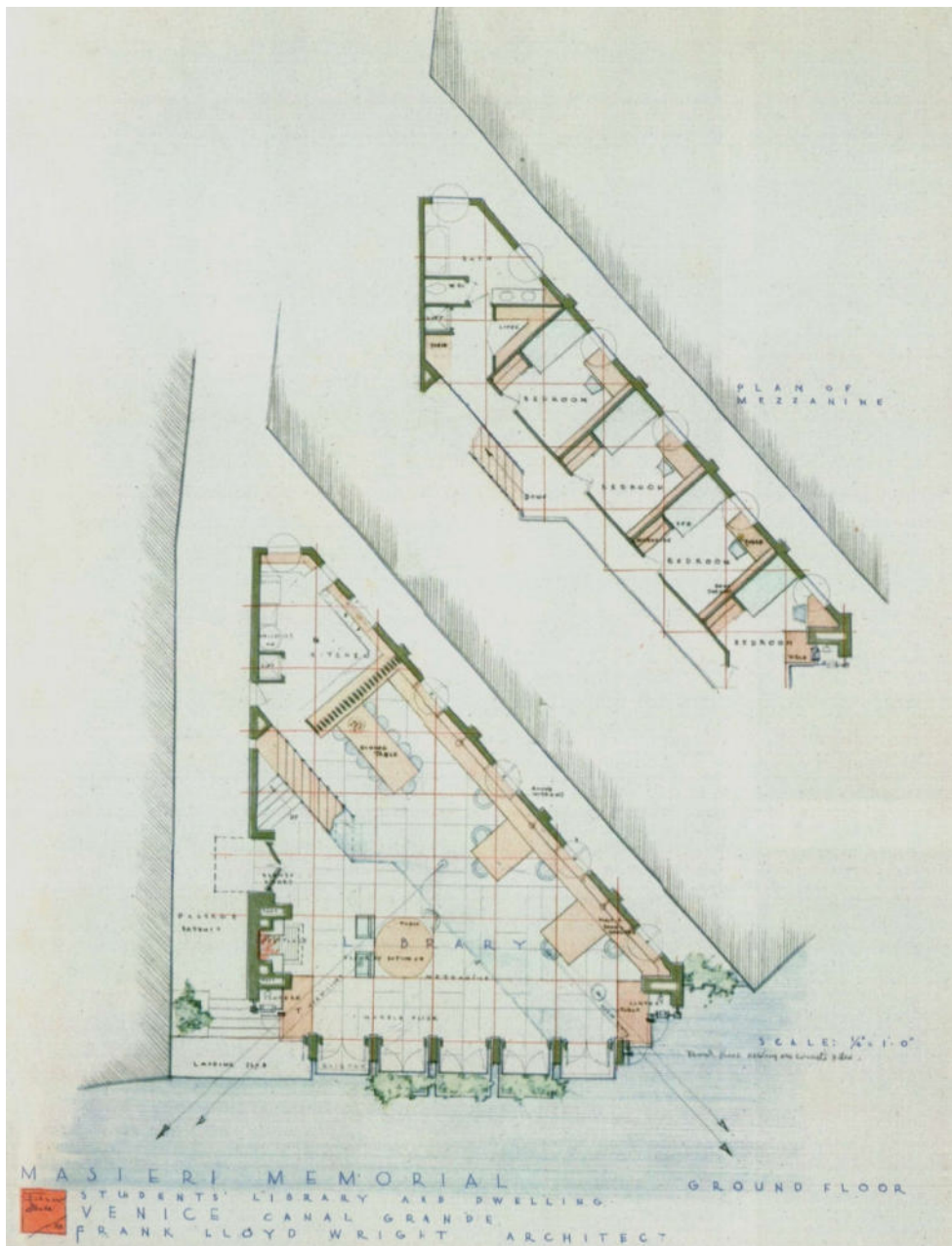
Según los deseos de Savina Masieri, Wright diseñó una residencia de cuatro plantas y una biblioteca para los estudiantes de arquitectura del Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). El edificio tendría una función social y, además, serviría como sede de la Fondazione Masieri, una fundación en honor a Angelo. Wright exhibió el diseño en Nueva York en mayo de 1953, antes de obtener el permiso de construcción en Venecia.

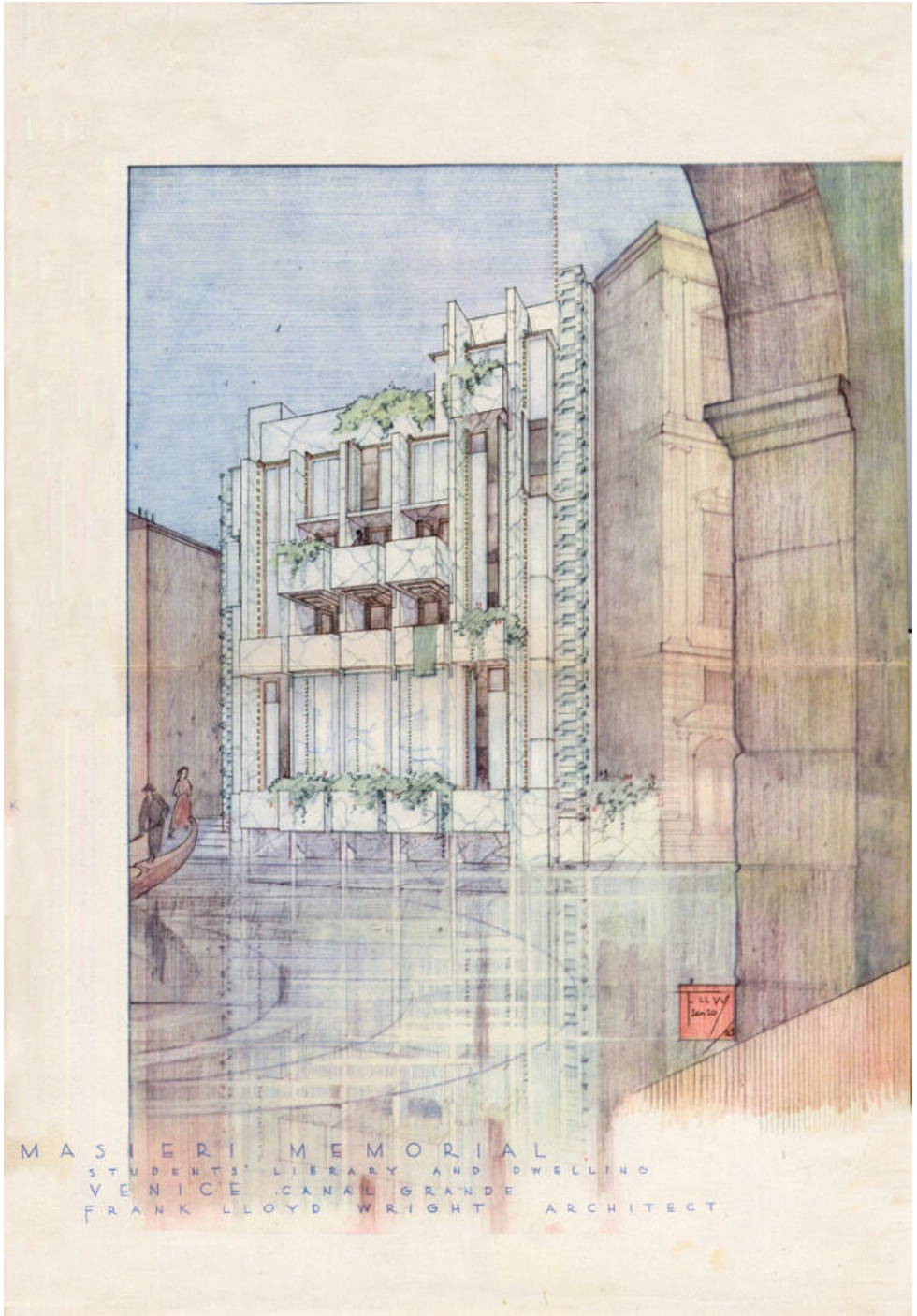
Su error desencadenó una controversia internacional que se prolongó hasta 1955. Tradicionalistas y modernistas debatieron sobre la idoneidad de la arquitectura contemporánea para el histórico canal que atraviesa Venecia. Las autoridades venecianas finalmente rechazaron el proyecto, argumentando que el diseño de Wright era estéticamente incompatible con el entorno arquitectónico circundante.

El debate en torno al Monumento a Masieri se centró aparentemente en el proyecto de Wright, pero, en un sentido más amplio, abordó la cuestión de la preservación y el mantenimiento de los entornos urbanos históricos. Si bien ya se habían construido varios edificios contemporáneos en Venecia antes del debate sobre el Monumento a Masieri, los tradicionalistas lograron impedir numerosas construcciones nuevas en las principales zonas urbanas de la ciudad. Esta actitud conservadora hacia la preservación del patrimonio veneciano comenzó a cambiar en la década de 1970, pero en la década de 1950 el proyecto de Wright era demasiado vanguardista para que muchos venecianos dieran su consentimiento a su construcción. El legado del debate sobre el Memorial Masieri se centra en el procedimiento que deben seguir los arquitectos y urbanistas contemporáneos al diseñar edificios en entornos urbanos históricos, como Venecia, en numerosas ciudades de todo el mundo.

Finalmente, en 1968, Scarpa recibió el encargo, con la condición de que la fachada permaneciera tal como estaba, mientras se realizaban las reconstrucciones estructurales necesarias para los deteriorados suelos y paredes del interior. Cuando Scarpa falleció en 1978, solo se había restaurado la fachada y se había vaciado el interior. El proyecto fue completado en 1983 por Carlo Maschietto y Franca Semi.







NUEVO HOSPITAL

1962-1965

FRANK LLOYD WRIGHT, arquitecto

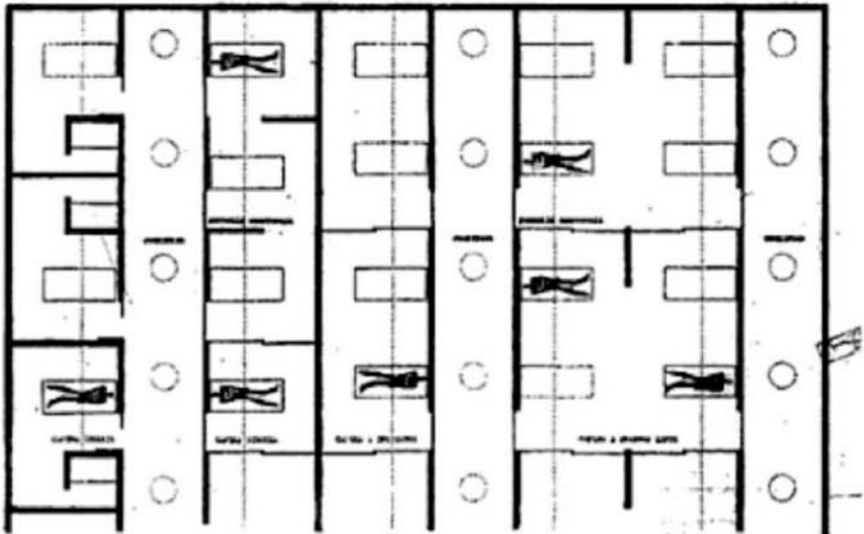
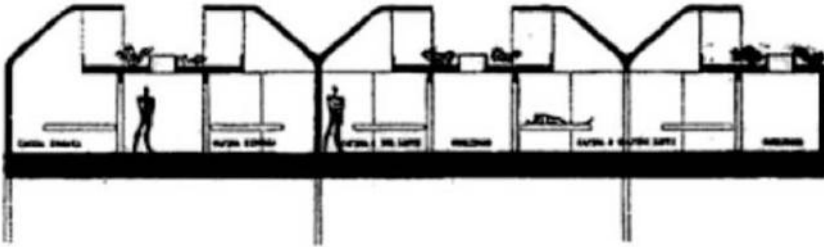
El "Nuevo Hospital de Venecia" es un proyecto de Le Corbusier, no construido, pero reconocido. La primera fase del diseño se desarrolló entre 1964 y 1965, año del fallecimiento del arquitecto, en el solar de un antiguo matadero en el barrio de San Giobbe, en Cannaregio. Este anteproyecto fue aprobado por el ayuntamiento de Venecia. Tras el fallecimiento de Le Corbusier, Guillermo Jullian de la Fuente, responsable del equipo de investigación y diseño preliminar del proyecto, fue designado para dirigir el equipo hasta la finalización del edificio. Sin embargo, se produjo un cambio en el gobierno municipal y el hospital nunca llegó a ver la luz.

El programa consiste en un gran centro con 1200 camas destinadas a pacientes agudos y urgencias. El número de usuarios y la naturaleza del proyecto exigieron la planificación de un edificio que, en realidad, constituye una pequeña ciudad en sí misma, difuminando concretamente los límites entre urbanismo y arquitectura. Si bien la mayor parte del urbanismo de LC contrasta con el tejido urbano antiguo (cf. el del Plan Voisin), en este último proyecto el plan interpreta la lógica de crecimiento de la antigua ciudad de Venecia y su configuración espacial, su sistema de islas semiautónomas y campi (las plazas venecianas) separadas por canales y conectadas por puentes. El proyecto horizontal no pretende convertirse en un punto de referencia, sino funcionar como una extensión del tejido urbano.

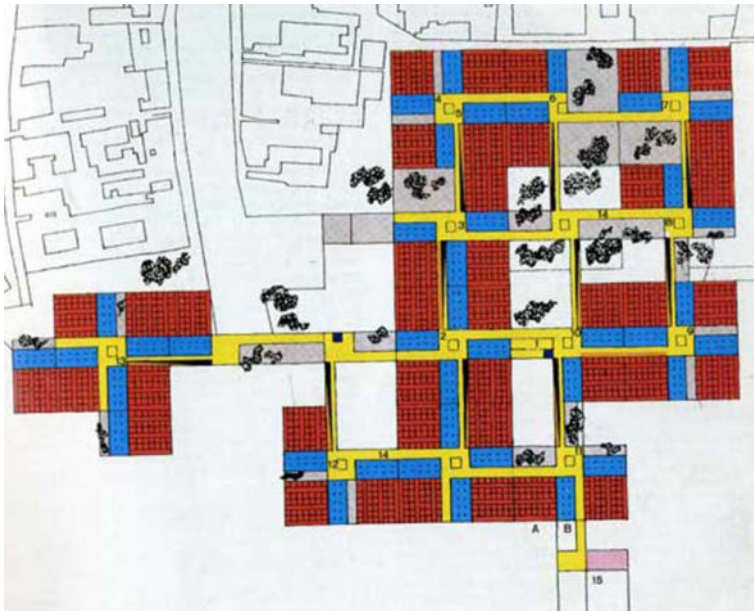
La habitación individual (la celda) es la unidad mínima del edificio y el origen de la construcción del proyecto en su conjunto. Se introduce una reinención radical de este tipo: la habitación sirve para proporcionar un aislamiento completo, sin ventanas que den al exterior. La luz entra en la habitación únicamente a través de claraboyas que los pacientes pueden utilizar para regular la intensidad. La sección con dos habitaciones orientadas a un pasillo central y las claraboyas laterales en la parte superior se repite en todo el edificio. En la sección, las zonas de pacientes se encuentran siempre en la parte superior, mientras que las demás actividades se encuentran en la inferior. La planta baja, construida sobre pilotes, alberga las entradas, la administración, los servicios y las llegadas en barco; la planta baja alberga urgencias, consultorios médicos, quirófanos, una clínica gratuita y los laboratorios.

Cada grupo de 28 habitaciones y tres pasillos identifica una unidad cuadrada («Unité de soins» o «Unidad de Cuidados»). Cuatro unidades de cuidados se organizan alrededor de un cuadrado central y se comunican mediante cuatro caminos. Le Corbusier denomina estas zonas «Campiello» y «Calle». Estas cuatro unidades forman una «Unité de Bâtisse» o «Unidad de Edificación», cada una de las cuales alberga un área de tratamiento, desde Ginecología y Pediatría en la parte frontal hasta Neurología en la parte trasera izquierda del complejo. El concepto básico de esta disposición es crear un vínculo ideal entre el hombre (el paciente, cuyo tamaño se relaciona directamente con el tamaño de la célula) y la ciudad, cuya lógica de crecimiento se refleja en la composición del edificio. Las Unidades de Edificación se ubican en continuidad: este sistema de crecimiento se concibió para que el hospital respondiera a las futuras necesidades de mayor superficie y pudiera albergar futuras innovaciones médicas.

El proyecto racionaliza de alguna manera la histórica estructura laberíntica de Venecia, su funcionamiento básico, las relaciones entre Campi y Calli, y los transforma en una estructura replicable y modulable, con una geometría estrictamente controlada.







PALACIO DE CONGRESOS

1968

LOUIS KAHN, arquitecto

La ciudad de Venecia ha estado atrapada en un tira y afloja entre el progreso y el tradicionalismo durante muchos años, especialmente desde la construcción de un viaducto ferroviario en 1846 que unió la ciudad isleña con la Italia continental por primera vez en su historia. Más de un siglo después, el gobierno veneciano encargó a Louis Kahn el diseño de un nuevo Palacio de Congresos para la ciudad; su propuesta, si bien respetaba la historia tanto de la República de Venecia como de la Italia unificada, no pudo escapar de una controversia similar.

Kahn comenzó el proceso de diseño no con dibujos, sino con esculturas. Con arcilla, construyó una maqueta de Venecia que mostraba solo tres puntos de referencia con detalles reconocibles: la Plaza de San Marcos, el proyecto contemporáneo de Le Corbusier para un hospital (otro proyecto que nunca se materializaría) y la propia propuesta de Kahn para el Palacio. El emplazamiento inicial propuesto por la ciudad, como se muestra en esta representación en arcilla, fue la Biennale Giardini, cerca del extremo oriental de la isla; Cuando esta ubicación fue rechazada, se le pidió a Kahn que propusiera un nuevo diseño en el Arsenal, un antiguo complejo militar que ya era propiedad de la ciudad.

Aunque el cambio de ubicación obligó a Kahn a empezar de cero, también le brindó la oportunidad de realizar una maniobra arquitectónica más poética: en lugar de ubicarlo en el paisaje arbolado de los Giardini, logró convertir el Palacio en un puente que cruzaba el Canale delle Galeazze. El espacio público que originalmente se habría encontrado en los Giardini se transformó en una azotea, permitiendo que la estructura funcionara como Palacio y plaza en un único gesto dramático.

La propuesta de Kahn para el Arsenal impactó por su simplicidad. Dos cuerpos rectangulares se elevaban desde orillas opuestas del canal, cada uno con escaleras que llevaban a los visitantes al palacio de congresos. El propio palacio estaba suspendido entre las dos torres de escaleras, con su suelo inclinado suavemente hacia el centro del espacio. Arriba, tres bóvedas poco profundas discurrían transversalmente a la curva más larga del suelo; Bóvedas similares aparecerían en otro proyecto de Kahn, el Museo de Arte Kimbell, que se inauguraría en 1972, su último año de participación en el proyecto del Palacio de los Congresos.

Estas bóvedas estaban revestidas de plomo, una decisión de diseño inspirada en otro edificio veneciano. Durante una conferencia sobre la cubierta del Palacio Ducal, Kahn observó la cubierta curva de plomo de la cercana Basílica de San Marcos, que se había mantenido firme durante mil años. Esto era, según él, una prueba de que el material era igualmente adecuado para un nuevo edificio. Aunque el Palacio de los Congresos nunca se construyó, el concepto no desaparecería con él; al igual que la forma de la cubierta, el acabado del material también se trasladaría al Museo de Arte Kimbell.

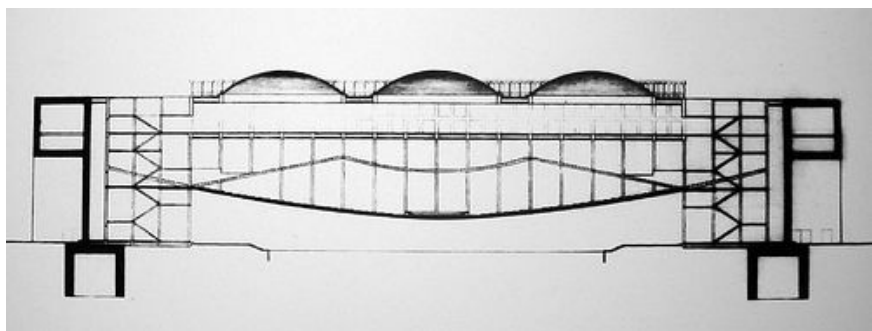
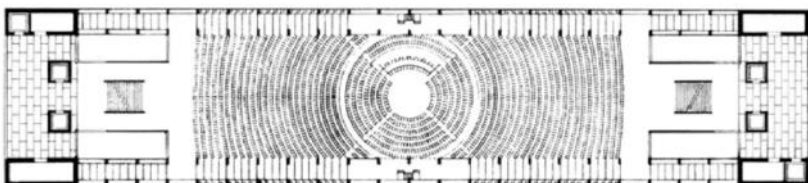
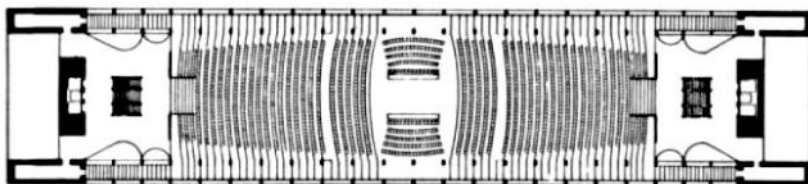
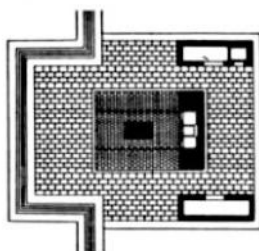
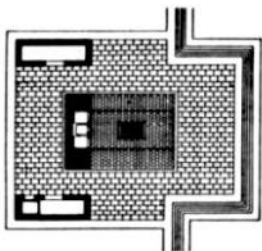


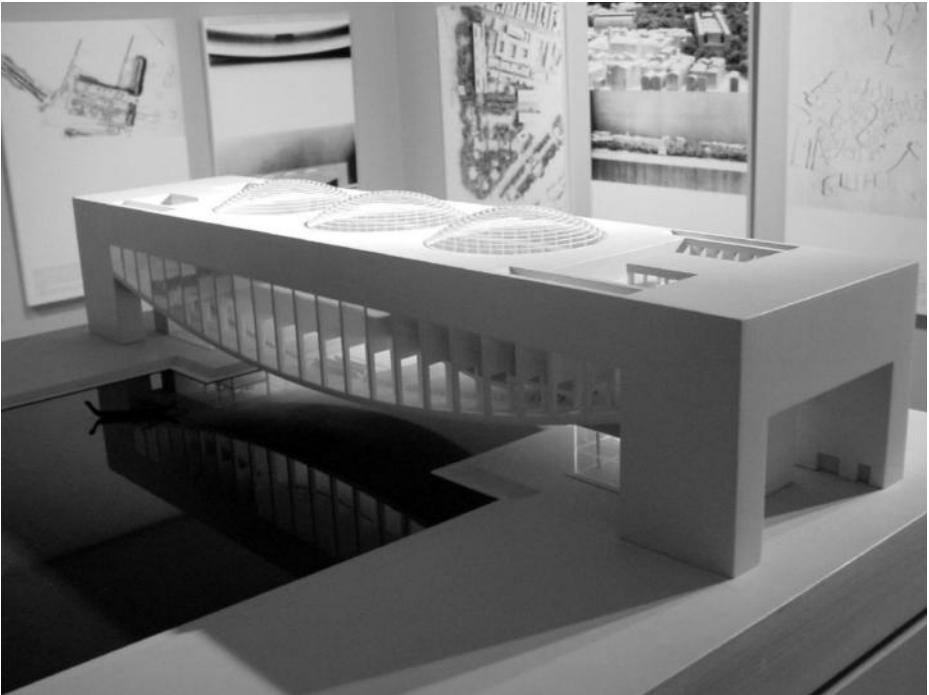
Quizás el aspecto más distintivo de la propuesta de Kahn era su planta inclinada. Esta forma se habría logrado mediante una losa de hormigón postensado, cuya curvatura habría sido visible tanto desde el interior como desde el exterior del edificio. Aunque esta idea ya estaba presente en la primera iteración del diseño, adquirió mayor lógica visual en la versión final; su curva, en lugar de asentarse sobre una serie de talleres artísticos a nivel del suelo, enfatizaba su suspensión sobre las aguas del canal.

El ejemplo de las bóvedas de techo revestidas de plomo puede haberse originado en Venecia, o inspirado en ella, pero fue en otra ciudad italiana donde Kahn encontró la inspiración para el palacio de congresos. La Piazza del Campo de Siena, que data de finales del siglo XIII, es famosa por la depresión cóncava en forma de concha de su pavimento. Esta concha está formada por nueve franjas radiales de piedra travertino, que representan el Gobierno de los Nueve que gobernó la ciudad durante ochenta años. El centro cívico de Siena es una fuente de inspiración bastante común para los edificios cívicos, habiendo sido mencionado por arquitectos como Alvar Aalto, por nombrar solo uno. Quizás no sea sorprendente, entonces, que Kahn viera el Campo como un tema digno en el que basar su propio diseño.

Si bien Kahn recibió el encargo a instancias del alcalde y colaboró estrechamente con el gobierno local durante todo el proyecto, su propuesta fue finalmente rechazada por las autoridades municipales después de seis años de trabajo. Al igual que el hospital de Le Corbusier, el Palacio de los Congresos se consideró un elemento demasiado anómalo para integrarse en el tejido urbano histórico de Venecia; las referencias del diseño a monumentos venecianos y sieneses no eran suficientes para contrarrestar su innegable modernidad formal. El comisionado de salud de la ciudad, Vito Chiarelli, había escrito una carta a Kahn poco después de que el arquitecto recibiera el encargo específicamente para advertirle de que Venecia tenía una "incapacidad innata para aceptar formas abstractas integradas en su contexto histórico".

Muchos proyectos contemporáneos en la línea de Kahn cayeron víctimas del historicismo veneciano de mediados de siglo, sin avanzar más allá de las maquetas o los dibujos. Depende del observador determinar si esta obstinada preservación del tejido urbano de la ciudad de preguerra estaba justificada, o si nuevos monumentos como el Palacio de los Congresos de Kahn podrían haber alcanzado una nueva gloria arquitectónica que rivalizara con el esplendor y la actitud innovadora de la antigua República de Venecia.





TEATRO DEL MUNDO

1979

ALDO ROSSI, arquitecto

La Bienal de Arquitectura de Venecia tuvo su primera edición en 1980, revelando de inmediato su vocación para reunir imágenes que se convertirían en referencias esenciales para la teoría y la práctica de la arquitectura contemporánea. Un efecto disruptivo respaldado en su edición inaugural por la extrañamente familiar estructura flotante diseñada por Aldo Rossi y titulada como *Teatro del Mondo*. Efímero y arquetípico al mismo tiempo, el proyecto fundamentó temas estructurales del debate italiano en los años siguientes, suscitando hasta hoy reflexiones sobre la atemporalidad, imaginación y memoria de las ciudades.

Es intrigante pensar cómo un territorio tan diminuto, en el norte del Adriático, logró ejercer tal influencia sobre un panorama cultural tan vasto y plural. Prominencia que puede estar ligada a la naturaleza inquieta de Venecia — una ciudad moldeada por el agua, siempre en mutación, erguida sobre flujos, intercambios y reinvencciones constantes. Su singularidad geográfica y simbólica la hizo un punto de convergencia entre Oriente y Occidente, el destino final de antiguas rutas comerciales y culturales que atravesaban continentes. Es precisamente en este escenario híbrido y transitorio que emerge el *Teatro del Mondo*, una construcción temporal que dialoga con una multiplicidad de referencias: de los teatros renacentistas e isabelinos a los faros aislados, de las plataformas flotantes que puntúan el paisaje de Venecia a las construcciones transitorias creadas para los carnavales del siglo XVIII.

Fue a finales de 1979, unos meses antes de la apertura oficial de la primera Bienal de Venecia, que el tal teatro-barco surgió en el horizonte de la ciudad, flotando sobre la Bahía de San Marcos e imprimiendo su presencia en el paisaje. Como una aparición silenciosa y metafísica, la estructura parecía condensar en sí la memoria y la expectativa — un fragmento simultáneamente anclado en el pasado y proyectado en el futuro de la arquitectura veneciana. Elevándose a 25 metros de altura mediante una armadura de acero tubular revestida con piezas de madera azul y amarilla, la estructura se manifestaba no solo como edificio, sino como símbolo. Para Rossi, la elección de la madera — lejos de atender a una mera función constructiva — evocaba el imaginario náutico de Venecia: de los barcos tradicionales a las góndolas de casco oscuro, de las plataformas efímeras de los antiguos carnavales a la propia fluidez de la ciudad erguida sobre el agua.

“El proyecto para el Teatro del Mondo se caracteriza por tres hechos: tener un espacio utilizable preciso, aunque no especificado; posicionarse como un volumen de acuerdo con la forma de los movimientos venecianos; estar sobre el agua. Es evidente que estar sobre el agua es su principal característica, una balsa, un barco: el límite o frontera de la construcción de Venecia. – Aldo Rossi “.

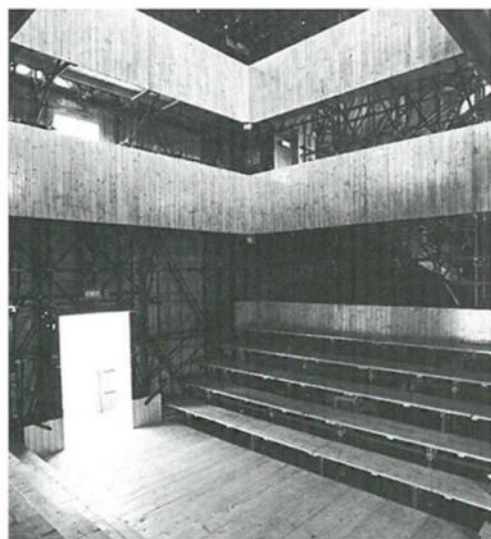
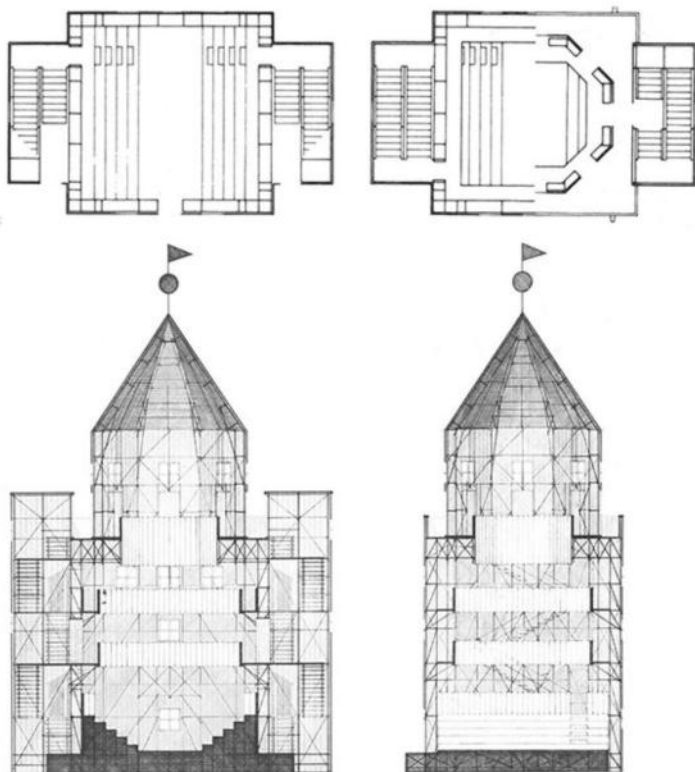
Entre la fantasía y la realidad, el arquitecto crea una arquitectura comprometida con el contexto. Incluso sin un lugar fijo, el teatro no se desprende de su entorno, por el contrario, asume diferentes relaciones con el pueblo veneciano. En el paisaje, su proporción y forma parecida con las emblemáticas edificaciones de la ciudad, hicieron que pareciera un objeto que siempre perteneció a aquel lugar. La solución del techo, coronado por una esfera, también presente en los edificios Punta della Dogana e Iglesia Santa María della Salute, es una de las aproximaciones más evidentes. Para la filósofa Ofilia Arantes, el Teatro del Mundo es uno de los pocos casos de una "arquitectura situada" en el contexto de la llamada posmodernidad "simulada", pues el teatro "vinculándose a la arquitectura de Venecia en la misma medida en que prolonga la historia de ciertas prácticas artísticas y sociales de la ciudad, es obra de invención, sobre todo cuando reinterpreta de modo original y actual los datos pacientemente recogidos de la memoria". Sin embargo, más que la forma física, Aldo Rossi afirmó en 1981 que el Teatro del Mundo impresionaba por su vitalidad; es decir, por su formación, por su presencia en la ciudad y por su relación con los espectáculos.

"Al escuchar la música de Benedetto Marcello en la noche de la inauguración del Teatro, frente a la Salute, y observar a las personas subiendo las escaleras y aglomerándose en los niveles internos, percibí un efecto que había previsto solo genéricamente. Como el Teatro flota sobre el agua, a través de las ventanas y del lado de afuera era posible ver los vaporetti y los barcos navegando como si estuviera en otro barco, y esos otros barcos entraban en la imagen del teatro, convirtiéndose en su verdadero escenario permanente y móvil. – Aldo Rossi. "

El público de 250 personas, que se acomodaba en las galerías localizadas en los niveles superiores, contemplaba, por lo tanto, la vista desde lo alto, asistiendo desde su interior al espectáculo de la propia ciudad. Sobre la apropiación del público, Daniel Libeskind sugiere que la obra presentaba una subversión espacial. En ella, la típica organización interna de un teatro, con espacios y flujos bien definidos, fue subvertida en un lugar donde la acción escénica y el espectador se confunden y se relacionan, haciendo que uno pueda interferir en el otro. Una dinámica similar a la que sería implantada en el Teatro Oficina, proyectado cuatro años más tarde por Lina Bo Bardi, en São Paulo. *Deus ex-machina, machina ex deo* es la reflexión de Libeskind sobre el Teatro del Mundo, "ejemplar de toda la visión de Aldo Rossi porque, tanto en su función como en su estado analógico, es una afirmación del tedio de la reproducción y un rechazo de las pasiones implícitas en una dialéctica autodeterminada".

Desafortunadamente, hubo solo algunas presentaciones en el Teatro del Mundo. Sin embargo, tras la corta exhibición en Venecia, la estructura aún recibió una nueva vida, viajando en ferry por el mar hasta Dubrovnik para el Festival de Teatro local. Su llegada y breve establecimiento en Croacia, inspiró discusiones sobre la influencia cultural ecléctica y las complejas capas de las ciudades históricas adriáticas, en un momento que coincidió con el inicio del movimiento posmoderno en la ex-Yugoslavia, consolidando el papel de esta arquitectura en la reflexión y provocación, independiente de la situación geográfica o cultural.

Rossi, quien creía que la arquitectura podría ser reducida al tamaño de un objeto doméstico y que este, a su vez, podría ser expandido oníricamente a la escala de la ciudad, distorsiona las percepciones y trabaja con lo lúdico al crear este proyecto icónico. En el paisaje gótico neblinoso de la ciudad que se establece sobre el agua, reafirma una vez más su compromiso existencial con la arquitectura: crear espacios que proporcionen un escenario para la vida, en este caso específico, "un lugar donde la arquitectura termina y el mundo de la imaginación comienza".





PALAZZO DEL CINEMA

1990

STEVEN HOLL, arquitecto

(Un concurso por invitación para la reconstrucción del edificio del Festival de Cine de Venecia en el Lido de Venecia).

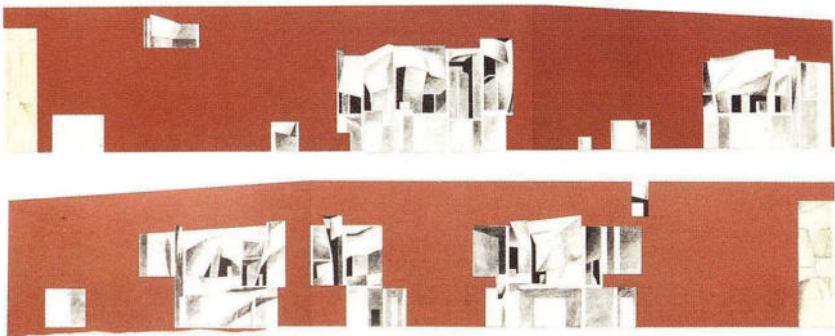
La conexión del sitio del Lido con Venecia por agua se enfatiza con un gran espacio de llegada a la laguna. Lleno de luz diáfana de los huecos entre los cines de arriba, este espacio, un homenaje a Venecia, también sería un lugar para la comunidad del Lido. Durante los meses en que no hay festival de cine, esta gruta pública podría tener tiendas a lo largo de la galería comercial o funciones de puerto deportivo que coexistan con el Palazzo del Cinema.

El tiempo en sus diversas abstracciones vincula la arquitectura y el cine. El proyecto implica tres interpretaciones del tiempo y la luz en el espacio:

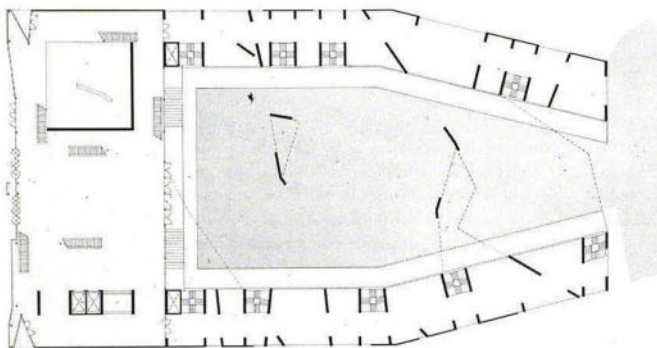
1. El tiempo colapsado y extendido dentro del cine se expresa en la urdimbre y el tejido extendido del edificio, análogo a la capacidad del cine para comprimir (20 años en 1 minuto) o extender (4 segundos en 20 minutos) el tiempo.
2. El tiempo diáfano se refleja en la luz solar que se filtra a través del espacio entre las salas de cine hacia la laguna inferior. Las ondas de agua y la luz solar reflejada animan la gran gruta pública.
3. El tiempo absoluto se mide en un haz de luz solar proyectado que recorre el "panteón cúbico" del vestíbulo.

La proyección de luz en el espacio, la luz reflejada y la luz en sombras se consideran programas que deben lograrse en paralelo a la resolución de aspectos funcionales. Como recipiente para el "tiempo y el espacio fílmicos", el perímetro del edificio tiene forma de botella, con la boca abierta hacia la laguna, en dirección a Venecia. Las salas de cine se entrelazan dentro de este marco, creando grietas y fisuras esenciales que permiten que la luz solar llegue al agua inferior. En sección, como manos entrelazadas, las salas de cine giran ligeramente, modificando sus aspectos interiores y exteriores. El vestíbulo, al final de la dársena cubierta para barcos, conecta la llegada desde el este con la llegada desde el oeste. Las escaleras mecánicas llevan a los pasajeros con boleto al vestíbulo de la planta superior, que ofrece una vista panorámica del Adriático. Las escaleras mecánicas atraviesan el vestíbulo en secciones, como la trama de teatros sobre la laguna.

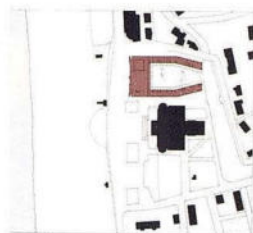
La estructura principal es de hormigón en forma plana. El encofrado metálico para el hormigón se conserva en la fachada exterior. Hecho de una aleación de latón, este metal adquiere una pátina roja. En algunas zonas, las pantallas de cine pueden retirarse y las imágenes cinematográficas se proyectan sobre planos de hormigón deformados de la estructura: las imágenes aparecen como colores y luz diseccionados en el exterior. La pátina roja monolítica del exterior se ve interrumpida por estas zonas de proyección deformadas. Aquí el cine quema agujeros en la arquitectura.



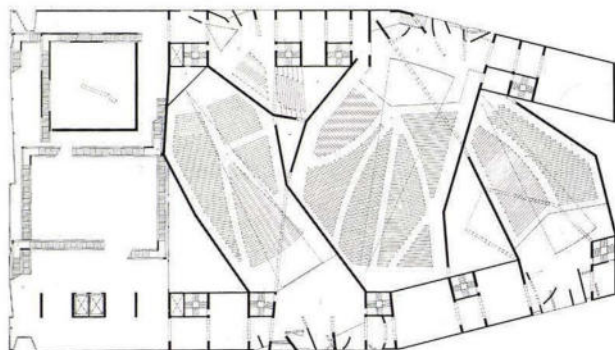
Alçats est i oest
East and west elevations



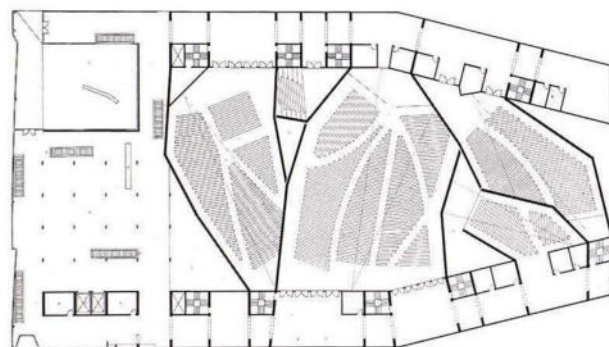
Planta baixa (accés)
Plan of lower level (access)



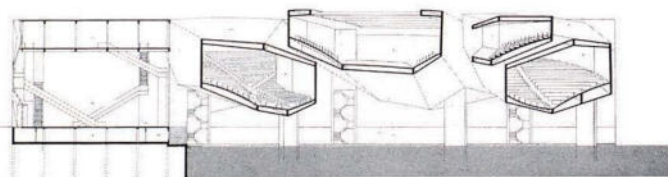
Planta intermèdia
Plan of intermediate level

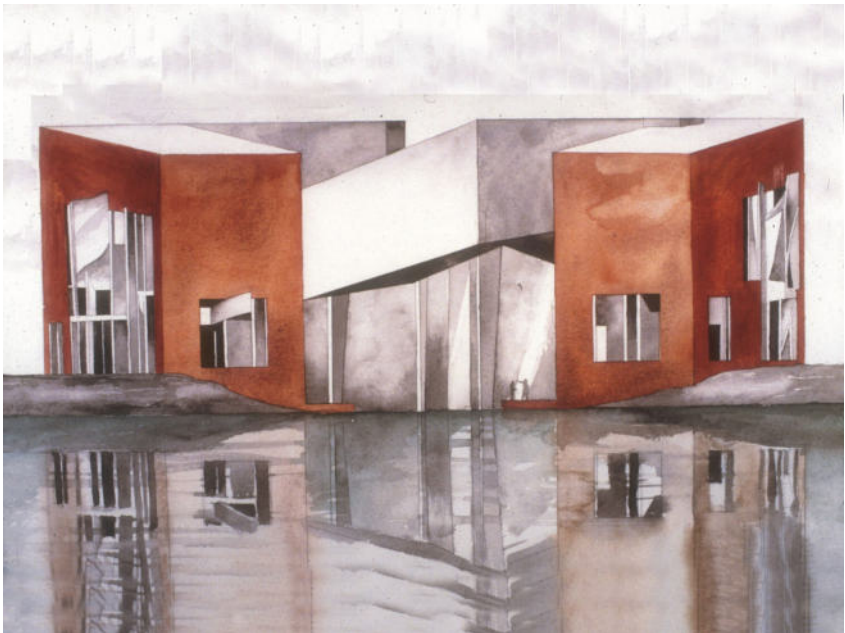


Planta superior (entrada a les sales)
Plan of upper level (entrance to the cinemas)



Secció longitudinal a través de la dàrsena
Section through the boat basin





VIAJE DE ESTUDIOS 2025

VISITA LA BIENAL DE ARQUITECTURA
Y LA RUTA DE CARLO SCARPA

CADICE **A** **VENEZIA**



VENECIA

arquitectosde**cádiz**

VIAJES DE ESTUDIO