

The logo consists of the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, sans-serif font. The 'X' is a darker shade of blue and is positioned between the two 'A's, which are a lighter shade of blue.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

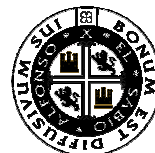
Jesús Bermejo Goday

Palabra y medida en la obra de Palladio

2. Plástica escultórica y perfume pantanoso:
La villa Pisani en Montagnana y la Malcontenta

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Villanueva de la Cañada, MMIX



PALABRA Y MEDIDA EN LA OBRA DE PALLADIO

JESÚS BERMEJO GODAY, Doctor Arquitecto

*Director del Departamento de Proyectos de la ETSAM entre 1995-1999
Profesor de la Universidad Alfonso X el Sabio (Villanueva de la Cañada)*

© del texto: Jesús Bermejo Goday

abril de 2009

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: **AxA. Una revista de arte y arquitectura**

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

Editor: Isabel de Cárdenas Maestre - axa@uax.es

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista.



PLÁSTICA ESCULTÓRICA Y PERFUME PANTANOSO:
LA VILLA PISANI EN MONTAGNANA Y LA MALCONTENTA

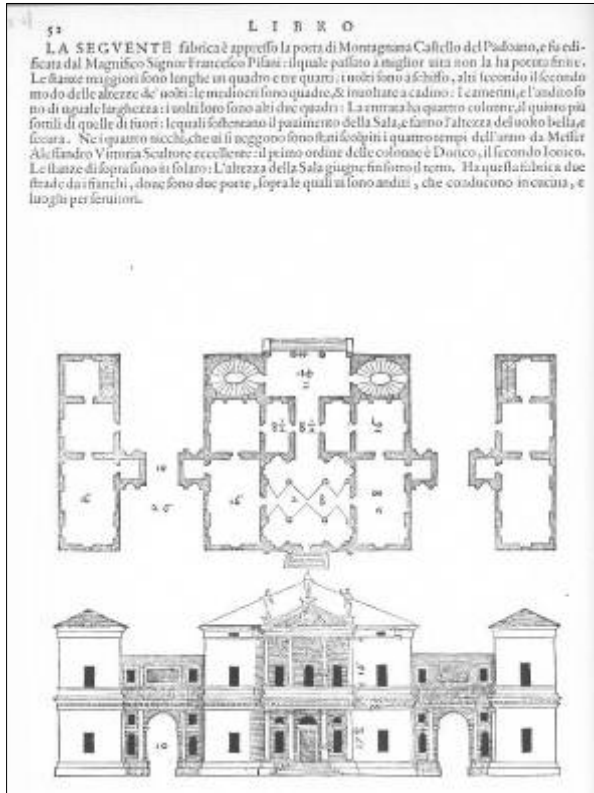


Fig. 1. Villa Pisani en Montagnana

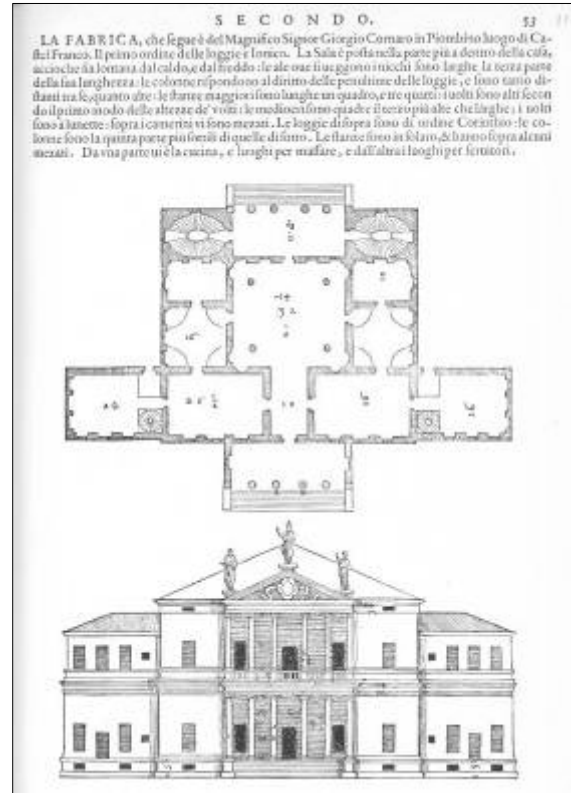


Fig. 2. Villa Foscari, la Malcontenta

Andrea Palladio, "I Quattro Libri dell'Architettura", Dominico di Franceschi, Venetia 1570. Facsimil, Ulrico Hoepli, Milano 1976.

Alguno de los conceptos que utilizaré ahora han sido ya esbozados en el artículo anterior dentro de esta serie que se mueve en torno a determinadas obras palladianas. Me refiero a la alusión a ciertas **constantes dimensionales** que pueden buscarse igualmente en otras obras de arquitectura y aún más allá de ellas. En todo caso van mezcladas a ciertas experiencias y sensaciones personales sufridas dentro de una triple unidad de tiempo, de espacio geográfico y de autoría.

La forma en que la bestia de la arquitectura asalta al espectador más o menos incauto, puede ser muy diversa, aun cuando se trate de esquemas dimensionales, topológicos o constructivos muy semejantes. El tratamiento propio de cada edificio, hasta su decoración e incluso su estado de mantenimiento, puede producir reacciones muy diferentes, hasta contradictorias, respecto a su propia contextura física. Sin embargo, en muchos casos puede descubrirse en las condicionantes arquitectónicas, y por qué no, dimensionales, de cada proyecto, una predisposición a que la manifestación de la vida de la obra y hasta su comportamiento se desarrolle en un sentido o en otro. Dos villas de Palladio pueden servir para ejemplificar este discurso.



Fig. 3. Villa Pisani en Montagnana, alzado al jardín.



Fig. 4. Villa Cornaro en Piombino Dese.

De Michelangelo Muraro y Paolo Marton (fotógrafo), *Las Villas del Véneto*, Köneman, Colonia 1999.

El día 8 de septiembre de 1978 visité la villa Pisani, al lado de las murallas de Montagnana, construida por Palladio entre 1534-1554, época en que concursa para el proyecto de la “Scala d’Oro”, concurso ganado finalmente por Sansovino. Corresponde esta villa, lo mismo que la villa Cornaro en Piombino Dese, al tipo caracterizado por la superposición de dos planos principales que se manifiestan al exterior por la presencia de dos órdenes sobrepuestos: jónico y corintio, con seis columnas, en Piombino Dese y dórico y jónico, con cuatro columnas, en Montagnana. En ambos casos coronados por un frontón. Esta presencia de dos niveles, típica además en los palacios urbanos de Palladio, nos recuerda otra situación semejante, la del Palacio Chiericati situado, como la villa de Montagnana en un borde urbano. Otra característica común de esta villa Pisani con el Chiericati, que quizá tenga que ver con esa situación urbana, es el acceso directo desde el exterior, transformado el posible zaguán, en el caso del Palacio de Vicenza, en un extendido soportal público, que será objeto de otro artículo de esta serie, haciendo que en ambos casos las salas respectivas tomen un cierto carácter de atrio.

La “sala” del primer plano de la villa Pisani, inscrita en un cuadrado de unos 9.80 metros de lado, es abovedada con cuatro columnas exentas, y con sus correspondientes arquivoltas, que los ligan a columnas adosadas a los muros perimetrales. Las paredes alojan nichos también con cuatro esculturas, que representan las estaciones del año y que fueron ejecutadas por «Messer Alessandro Vittoria Scultore eccellente» según nos explica el mismo Palladio en la breve “memoria descriptiva” que acompaña a la descripción de la obra en el Libro II de sus *Quattro Libri* (1). La sala estaba pintada, al menos cuando la visité, en blanco y ocre claro, casi amarillo, en cierta forma que podría recordar, en cuanto a memoria del futuro, a una interpretación neoclásica, que hasta podría hacernos recordar situaciones como la luminosa claridad, aparente, por lo menos en su reciente reconstrucción (1953), de la *Elisenbrunnen* de Aquisgrán, construida entre 1825 y 27 por Karl Friedrich Schinkel (2).



Fig. 5. Elisenbrunnen, Aquisgrán. Fotografía del autor. 2008.

El ámbito de la sala, al no exceder los 10 metros (dimensión permanentemente presente, por exceso o por defecto, en la generalidad de las villas palladianas), asegura la percepción de su fuerza escultórica y táctil: bóvedas, nichos, columnas, capiteles, arquivoltas, estatuas. El suelo es sólo una referencia, invisible al recorrer la sala; su desaparición refuerza la potencia de esos objetos plásticos y volumétricos, entre los que es imposible, dada su inmediatez, cualquier tipo de ilusión o simplemente atenuación óptica. Lo mismo sucede en la relación recíproca entre las personas que pueden ocupar este espacio. La altura de las claves de las bóvedas, inferior a los siete metros, hace que esa superficie que limita la masa abovedada pertenezca, también ella, a este mundo corpóreo y tangible. Como siempre el comportamiento de las medidas verticales significa una reducción con respecto a las propiedades de las dimensiones horizontales, reforzando su efecto presencial. Estamos en un universo limitado, más acá del plano del cuadro, donde la perspectiva no tiene vigencia, la misma ilustración que se acompaña falsea un tanto la realidad debido a las leyes ópticas del lente fotográfico (2).

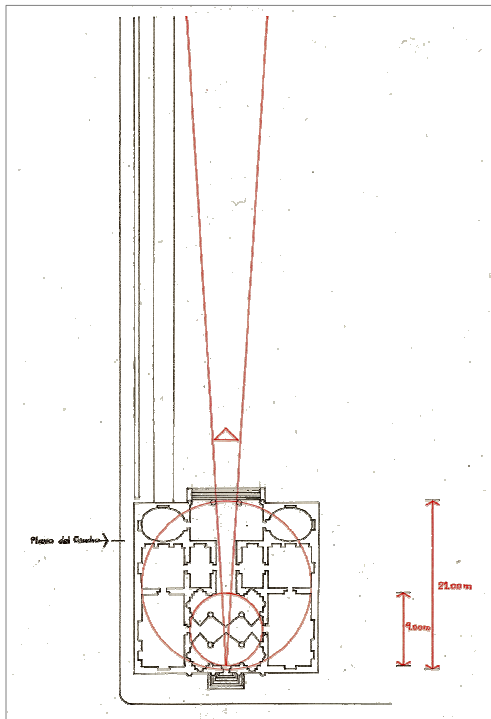


Fig. 6. Villa Pisani en Montagnana. Planta interpretada por el autor.



Fig. 7. Villa Pisani, sala de las cuatro columnas. Fotografía de Paolo Marton, o. c..

Este mundo cerrado de gestos y conversaciones, donde se ofrecen manos y abrazos, se realizan presentaciones y se palpan objetos, tiene un punto por donde el ojo se escapa. Esta huida no se realiza por las ventanas que dan al exterior inmediato, sino que se produce a través del *andito* o zaguán que, en este caso, liga la sala con el pronaos volcado hacia el jardín, el mismo recorrido que debe hacerse para salir de ese espacio hacia un exterior propio de la villa. El encuadre del "plano del cuadro" se instala en el vano exterior del *andito*, entre las dos columnas centrales del pronaos, o lo que de ellas pueda verse, apenas situadas en el umbral de los 20 metros, y que huyen hacia el paisaje, controlado hoy en sus primeros sesenta o setenta metros, gracias a la existencia de una explanada ajardinada.



Fig. 8. Villa Pisani en Montagnana, alzado del ingreso.



Fig. 9. Villa Pisani en Montagnana, alzado al jardín
Centro Internazionale di Studi d'Architettura, Andrea Palladio, Vicenza.

La sala de la segunda planta, atenuada su fuerza plástica por la ausencia de columnas y bóvedas, sustituidas éstas por un artesonado de madera, repite la situación de la primera con mucha menor eficacia, a pesar de que su nivel debería favorecer la presencia de un horizonte más dilatado.

El esquema conducido sobre la planta original de los *Quattro libri*, que muestra algunas diferencias con respecto a la situación actual, como es la supresión de los cuerpos laterales que nunca llegaron a construirse así como la simplificación formal de algunos de los nichos en el interior de la sala, a lo cual añadí algunas referencias exteriores tomadas en el lugar, trata de explicar las observaciones anteriores. El círculo del derredor cercano (unos 20 a 21 metros de diámetro), dentro del cual se mantiene la percepción del relieve, está inscripto en la villa (3). La percepción de dimensiones superiores a los 20 m (diagonales, por ejemplo) está proscrita dado el trazado de los muros internos. La sala, a su vez, encierra el territorio donde las cosas "son como son" y no es posible la perspectiva; desde ella las columnas del pronaos, en contraluz, colocadas hacia el límite ajustado de los "20 m", se desplazan, como dije antes, para formar parte del paisaje.

*

Cuatro días más tarde, el 12 de septiembre, me tocó visitar la villa Foscari, llamada la Malcontenta, construida por Palladio hacia 1560 y situada sobre el río Brenta, a donde llegué con una idea preconcebida. Esperaba encontrarme con un esquema de sensaciones parecido, probablemente acentuado gracias al revoco en polvo de mármol, de un color cercano al del ladrillo, que sabía habían recibido las columnas, y que –pensaba– acentuaría el contraste, en tanto que color complementario, con respecto al verde del paisaje.



Fig. 10. Malcontenta, gran sala, interior. (Paolo Marton, o. cit.)

La impresión fue totalmente otra. La **gran sala**, con planta en forma de cruz, (en cuanto incorpora el *andito* de entrada ensanchándolo y no necesitando el segundo gracias a la elevación de 11 pies –cerca de 4 metros– sobre el terreno definida por el mismo Palladio) excede los 10 metros en sus dimensiones máximas: alrededor de 11 m en el ancho y unos 16 en la profundidad. Todo su ambiente estaba unificado por una sola sensación: el olor procedente de tres grandes fuentes llenas de pétalos de rosa secos distribuidas en la sala. Los colores, sienas, ocre y rosados, de estos pétalos se proyectaban, gracias a su olor que actuaba densificando el aire, hasta el color del pavimento de *terrazzo* y hasta las pinturas de paredes y bóvedas, tratadas en tonos

similares. El verde del paisaje, vislumbrado a través de la gran vidriera, rematada en ventana termal, en la fachada soleada hacia el jardín, así como a través de las puertas hacia el pronaos, que corresponde al acceso *via acqua* primitivo, desde el inmediato Brenta, en la fachada opuesta, se fundía –no contrastaba como podría pensarse de un color complementario- con el color cálido de revocos y columnas. El interior se aparecía mórbido, pictórico, fundido..., menos definido que la masa vegetal que lo envolvía. La sala, toda ella, quedaba situada en el paisaje, los planos de transición intermedios aparecían eliminados, bien por la diferencia de nivel hacia el pronaos o bien por la disposición de los muebles que impiden acercarse al ventanal en la fachada opuesta.



Fig. 12. La Malcontenta, alzado sur, CISA.

Fig. 11. La Malcontenta, alzado norte, acceso "via acqua". Paolo Marton, o.c.

Se puede aventurar que la villa estaba predispuesta para producir ese orden de sensaciones. La, por así llamar, "memoria descriptiva" de Palladio en su segundo Libro no habla de escultores como en la villa Pisani en Montagnana, sino de pintores a quienes fue confiada su decoración. La sala, en efecto, «è stata ornata di eccellentissime pitture de Messer Battista Venetiano», e incluso han quedado pinturas inacabadas, acentuando desde un comienzo el carácter ensoñador y pictórico de la villa: «Messer Battista Franco grandissimo disegnatore [...] havea ancor esso datto principio à dipingere una delle stanze grandi, ma sopravvenuto della morte ha lasciata l'opera imperfetta.» (5).

Las dimensiones de la *Sala à crociera* exceden el ámbito de los "diez" metros, 32 x 46½ pies vicentinos, de aproximadamente 35 cm, señala la descripción de los 4 Libros

(6); según levantamientos: 10.96 x 16.09 m. La altura de la sala hasta la clave de la bóveda es de 8.33 m (7), los “diez” metros apenas corregidos por ser medida vertical. Medidas todas que, por estar al límite extremo de la percepción acuciosa, permiten la realización de efectos pictóricos casi ilusionistas. Por otra parte, las columnas del pronaos, a partir del punto más alejado de la planta, el ventanal del frente sur, están situadas a unos 21 m: el umbral donde el relieve pierde fuerza, el límite entre el mundo de la escultura y el de la pintura, el comienzo del paisaje. Medidas éstas no demasiado alejadas de las equivalentes en Pisani, pero ambas muy cercanas, por exceso o por defecto, a un punto escindente muy sensible situado entre dos dominios de la extensión de características muy diferenciadas. Es justamente en esta situación límite donde el papel del arte, al hacer caer un determinado ámbito dentro de uno u otro dominio, es decisivo.

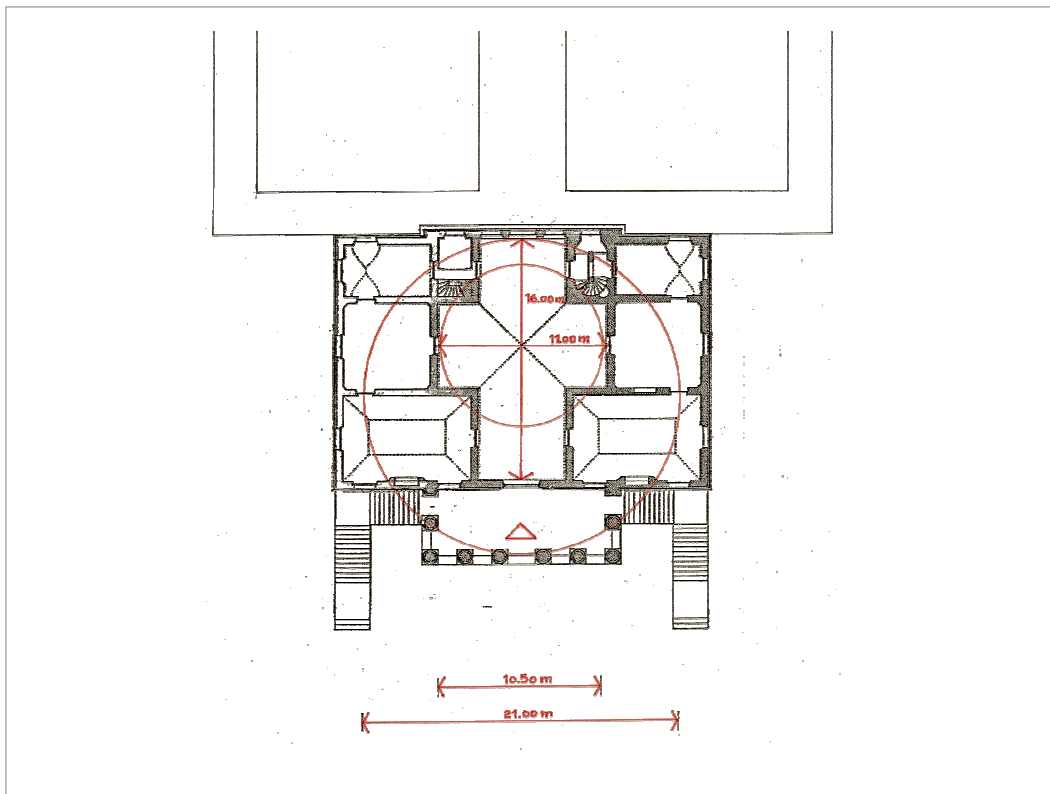


Fig. 12. La Malcontenta, Planta interpretada.

Las vicisitudes que sufrió la villa a través del tiempo han contribuido a la conservación e incluso a la exageración de esa su característica pictórica. Hacia 1810 fue abandonada como habitación y convertida en almacén de cereales, semejante destino al que tuvo que soportar un tiempo la villa Savoye de Le Corbusier, testimonio de la realidad económica a la que ambas pertenecían y debían su origen. Hacia 1925 fue rescatada por Alberto Landsberg (8), quien la compró a un anticuario e inició su restauración, conducida, especialmente al comienzo, con métodos no demasiado ortodoxos. Landsberg era un hombre relacionado con la vanguardia artística de su tiempo, Dyaghileff, Picasso, Matisse, Le Corbusier (9), la baronesa Beranger, fueron

huéspedes de la Malcontenta. Un mundo dominado por el arte, la pintura, la danza, la música, la modernidad de entonces. Landsberg utilizó un amueblamiento especialmente discreto y durante un tiempo el único mobiliario significativo fue una mesa de ping pong situada en el basamento.

Landsberg, aunque de origen alemán y portugués, pasado por Brasil, Nueva York e Inglaterra, como portugués-brasileño quizá pudo entender el aire húmedo y caliginoso del valle del Pó. Dotó a la villa en sustitución de los patios laterales, nunca construidos y que aparecen en el II Libro de Palladio, de dos laberintos de lavanda, una vez más la connotación olfativa. A su muerte y a la de su viuda, hacia 1965, la villa quedó bajo la protección de la llamada “Ley de las villas Venetas”. Una restauración de la cubierta, aunque criticable, acentuó la pictoricidad y la fusión de la villa con su entorno. La parte superior de la cornisa fue eliminada, dejando sobresalir las tejas a fin de simplificar la formación de la cubierta, cuyas armaduras pasaron a descansar en un zuncho de hormigón armado oculto en la fábrica. El volumen construido perdió así rotundidad, pero puede entenderse este hecho como un ejemplo del proceso de un edificio en búsqueda de la realización de una vocación propia, aun en detrimento de sus intenciones originales.

La villa ha vuelto a ser posesión de los descendientes de los que fueron clientes de Palladio; en ella vive un Foscari (10), arquitecto de prestigio, dedicado a su estudio y restauración, a quien debo buena parte de la información sobre la historia de la villa (11). Antonio Foscari ha demostrado, entre otras cosas, que las columnas del pronaos así como las chimeneas eran originalmente de ladrillo visto, ejecutadas muy cuidadosamente con numerosos tipos de piezas a fin de conseguir gálibos y curvaturas. Las chimeneas, por ejemplo, que recuerdan a las que aparecen en los cuadros del Carpaccio, estaban realizadas con 26 tipos de ladrillo diferentes. El deterioro del ladrillo obligó en el curso de una de las restauraciones a revestir las columnas con el color del ladrillo original, igualmente fueron recuperados los revocos originales, ejecutados con mármol molido según técnicas resucitadas.



Fig. 14. Vittore Carpaccio (c. 1466-c.1522), *Il Miracolo della Reliquia*. (Detalle) Galería de la Academia, Venecia.

Aparece, pues en esta obra un Palladio diferente al de una posible interpretación neoclásica, que puede llegar hasta los espacios maravillosos.... blanco y oro, del sueño del alumno de Louis Kahn (12), más cercano quizá a la villa Pisani. Finalmente, ante esta visión fusionada rojizo-verdosa de la Malcontenta, y de ella respecto a su paisaje circundante, no debemos olvidar que uno de los hombres a quien se debe una teoría del color en función de los colores complementarios, es precisamente Goethe, entusiasta visitante de la obra palladiana (12).

NOTAS

(1) Alessandro Vittoria (1525-1608), discípulo de Sansovino con quien colabora en la decoración de la Biblioteca Marciana; con Palladio además de las esculturas en la villa Pisani en Montagnana, realiza estucos en el Palacio Thiene y en la villa Maser, junto con el pintor Veronés. Se celebró una gran exposición sobre su obra en Trento el año 1999.

(2) La Elisenbrunen, la famosa fuente del emperador, conocida desde remota antigüedad, convertida en monumento por Schinkel y totalmente destruida por los bombardeos aliados en la II guerra mundial.

(3) Me refiero al “derredor cercano” definido por Juan Borchers en “Meta arquitectura” (Mathesis, Santiago de Chile, 1975), y a quien debo las nociones que me han servido de guía en el desarrollo de esta serie.

(4) Giovanni Battista Franco, llamado Semolei (c.1500-1561), autor entre otras obras del gran Juicio Final en la catedral de Urbino, así como de los techos de la Biblioteca Marciana de Venecia. A la muerte de Franco participó en la decoración de la villa Giambattista Zelotti.

(5) Palladio mismo define el pie vicentino mediante una escala gráfica que alcanza medio pie en la página 4 del libro II, y en la página 6 del libro III.

(6) Datos obtenidos de Erik Frossman, “Visible harmony. Palladio’s villa Foscari at Malcontenta”, traducción de J. Sanz Avia, “La Escuela de Madrid” nº 4 y 5. Madrid 1984

(7) Albert Clinton Landsberg, adquiere la villa Malcontenta en 1924. Emparentado con una rica familia brasileña, de origen alemán, quien hacia 1890 compra a su vez un palacete especialmente famoso e incluso legendario (construido inicialmente en 1875 por el acaudalado portugués J. A. dos Passos) en la ciudad de Petrópolis donde existía también un jardín donde figuraban cuatro estatuas representando las cuatro estaciones del año.

(8) De especial interés y muy sugerentes son las referencias a la relación de Landsberg con Le Corbusier recogidas por Josep Quetglas en “Las cuatro columnas: Palladio y Le Corbusier” en *Massilia, anuario de estudios lecorbuserianos* 2003. En ella se refiere al encuentro de Le Corbusier con Landsberg a bordo del buque italiano que le trae de regreso de su estancia en Brasil con motivo del proyecto del Ministerio de Educación en Rio de Janeiro, y a una estancia hacia 1939 de Le Corbusier en la Malcontenta donde pareció interesarse por la pintura de Zelotti. Consultado en: (<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/>).

(9) Conde Antonio Foscari Widmann Rezzonico, arquitecto de prestigio reconocido, actual propietario de La Malcontenta. Entre sus obras realizadas destaca haber sido coautor con Gae Aulenti de la rehabilitación del Palacio Grassi (1988) en Venecia, construido por Massari en 1740,

(10) Conferencia de Antonio Foscari en el curso del Centro Internazionale di Studi d’Architettura, Vicenza, septiembre 1978.

(11) Louis Kahn en una de sus intervenciones a través de la “Voice of America” (traducidas por Nueva Visión, Buenos Aires 1965) contaba como: «un joven arquitecto me ha formulado esta pregunta: sueño con espacios maravillosos, que surgen y se desarrollan fluidamente, sin comienzo ni fin, hechos de un material continuo, blanco y oro. ¿Por qué cuando trazo la primera línea sobre el papel, tratando de fijar el sueño, éste resulta desmerecido?...» y la respuesta de Kahn: «Esta es una pregunta que se relaciona con lo mensurable y lo inmensurable. La naturaleza —la naturaleza física— es mensurable. Las emociones y la fantasía no tienen medida, no tienen lenguaje, y los sueños de cada uno son distintos. Todo lo que se hace, no obstante, obedece a las leyes de la naturaleza. El hombre es siempre más grande que sus obras porque nunca puede expresar completamente sus aspiraciones. Para expresarse a través de la música o de la arquitectura debe recurrir a medios **mensurables** como la composición y el diseño». En Palladio encontramos la respuesta mensurable de un artista, que si bien no podía conocer a Kahn, si que pudo tener acceso a lo escrito por Alberti, conocido en España a través de la traducción de Francisco Lozano en 1582: «de mi se dezir, que me han venido a la imaginación muchas vezes conjeturas de obras, las quales por entoces aprove mucho y quando las reduce a lineas halle errores en la misma parte en que principalmente me avia

deleutado, y muy dignos de ser castigados. Y quando pense bien las cosas que avia delineado, y comence a medir las con numero conoci mi indiligencia y la redargui. Finalmente quando las mismas cosas ponía despues en modelos y exemplares, repitiendo cada cosa, me acontecio hallar que aun me avia engañado el **numero**». En definitiva dos autoridades que de alguna manera justifican mi presunción de utilizar como *leit motiv* de este conjunto de apuntes una manera de entender la dimensión en arquitectura y las propiedades que la definen. Leon Baptista Alberti “Los diez libros de Architectura”, Alonso Gómez 1582, Traducción de Francisco Loçano. Edición facsimil. Albatros 1977. Libro IX, Cap. IX.

(12) El viaje de Goethe a Italia, realizado entre 1786 a 1788. Su teoría del color, basada en el concepto de percepción, “Zur Farbenlehre”, editada en 1810.

