

The logo consists of the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, sans-serif font. The 'X' is a vibrant blue, while the 'A's are a dark grey. The 'X' is positioned between the two 'A's, with its top and bottom strokes extending slightly beyond the 'A's.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

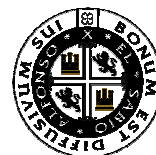
Jesús Bermejo Goday

Palabra y medida en la obra de Palladio

3. El horizonte en la llanura padana

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Villanueva de la Cañada, MMIX



© del texto: **Jesús Bermejo Goday**

julio 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.



EL HORIZONTE EN LA LLANURA PADANA.

Villas Emo, Cornaro y Maser.

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



Fig. 1. René Magritte (1898-1967), "El espejo falso", 1928 (óleo sobre tela, 54 x 80.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Una aspiración permanente en el hombre es la búsqueda de horizontes lo más amplios posibles. Este afán, a veces pasión, lo lleva tanto a escalar las montañas más elevadas, como a construir, desde la torre de Babel, todo tipo de elevaciones artificiales o a intentar ascensiones con medios igualmente artificiales, desde el Montgolfier hasta los vuelos espaciales.

Andrea Palladio no es ajeno a esta intención, que la hace extensiva a la arquitectura doméstica, especialmente en las obras privadas donde recomienda alejar el pavimento de las partes más nobles de la casa para alejarlo de la humedad de la tierra y alcanzar tanto la posibilidad de ver como la de ser visto, junto con el disfrute de la presencia de la lejanía¹.

Si nos remontamos al período neolítico, la necesidad de poder predecir la repetición de acontecimientos cíclicos, como la sucesión de las estaciones en el año o el caso de las inundaciones en Egipto, condición *sine qua non* para permitir el desarrollo de la agricultura en un pueblo sedentario, obligó a estos pueblos a intentar conseguir y a establecer una medición y un control precisos del tiempo².

Para ello fue obligado perseguir el movimiento del sol (determinado sus ortos y ocasos móviles sobre el horizonte) así como el de otros astros. Esto hizo sentir la **necesidad**

de disponer de **objetos** suficientemente **grandes** (garantía de precisión) y necesariamente ligados a la presencia del **horizonte**. Asimismo debían estar suficientemente **bien contruidos** (garantía para la repetición de observaciones comparables en largos períodos de tiempo), y servidos por una casta de, digamos investigadores, de dedicación constante y con capacidad de transmisión, a fin de lograr una observación continuada y permanente a través de sucesivas generaciones, lo que vino a significar la creación de un **cuerpo vocacional**, muchas veces calificado como sacerdocio, que en definitiva es lo que ha dado origen a la profesión de arquitecto³.

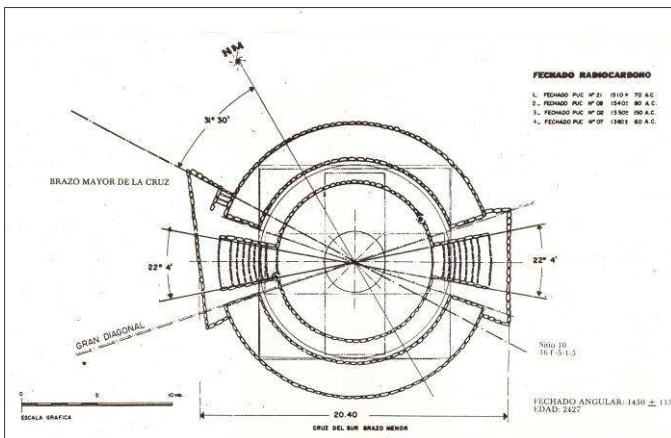


Fig. 2. "Observatorio astronómico" de Las Salinas. Desierto de Chao (Perú). Carlos Milla Villena "Génesis de la cultura andina". Colegio de Arquitectos del Perú, Lima 1985. Un horizonte artificial como bien pudo ser Stonehenge.



Fig. 3. Uno de los "instrumentos" del Observatorio Astronómico de Jai Singh (1728-30) en Jaipur. Fotografía del profesor Rafael Carro Bernardo, en viaje de estudios con estudiantes de la UAX. La presencia del pie de un visitante en el ángulo superior da idea de su tamaño.

La presencia continua del horizonte es la experiencia fundamental de todos los marinos en todas las épocas, la relación geográfico-astronómica con la curvatura de la tierra es una necesidad para la navegación. La misma definición de la milla como distancia medida sobre el ecuador correspondiente a un minuto de grado, es prueba de ello. Igualmente la relación entre la distancia al horizonte y la altura en que se sitúa, en este caso el serviola, es un parámetro fundamental para la navegación marítima y también para la guerra naval. Esa distancia, factor del número Π y de la curvatura de la tierra, se puede establecer, expresada en kilómetros, con bastante aproximación, suficiente para nuestro objeto, en cuatro veces (3.827 con más exactitud) la raíz cuadrada de la altura del observador expresada en metros, que para la altura de un hombre de pie sobre una llanura es equivalente a lo que se llama una legua o, en unidades de tiempo, una hora de marcha.

Esta fórmula presenta una cierta cualidad, si se quiere mnemotécnica, que identifica, para determinados valores, la distancia al horizonte en kilómetros, con la altura en

metros del observador. Coincidencia que ocurre al colocar ambas en 16 km y 16 m, y que podemos hacer coincidir, en orden de magnitud, con el extremo más allá del cual se pierde la percepción de distancias mayores, y se alcanza un cierto descanso relajado del cristalino de nuestros ojos. Una altura suficiente para alcanzar una extensión dentro de la cual es posible situar cualquier objeto de manera que permita barruntar sus características y su situación: todo lo que aparezca más allá se hará presente como “signos de lejanía” prácticamente situados en un mismo plano⁴.

Con respecto a la superficie misma de los mares, la necesidad de defenderse de armadas enemigas desde tierra, por una parte, y por otra la de orientar a los viajeros, hace surgir las torres y atalayas de defensa, así como la presencia, desde la antigüedad clásica, de faros. Recordemos la maravilla de Alejandría o la torre de Hércules en La Coruña, con sus señales inicialmente de fuego. El establecimiento de un sistema de observación costera, implica también la necesidad de establecer un sistema de comunicación rápida entre todos sus puntos, de tal manera que los radios de acción correspondientes a cada uno de ellos deben determinar circunferencias secantes entre sí. Nos encontramos aquí con una necesidad vital, la defensa, que exige la construcción de elementos de alturas determinadas, que para el caso de observaciones visuales deberían estar situadas para identificar “signos de lejanía” a una altura por encima de los 16 m citados, y ubicados a distancias, no excesivamente superiores a los 16 km. Además de estar situadas en lugares expuestos tanto a los efectos climáticos como a ataques posibles, donde lo bien construido es también aquí una característica.

Ejemplos de estos sistemas mixtos de observación y de comunicación aparecen en numerosas costas, por ejemplo en las costas del Mediterráneo (expuestas durante siglos a los ataques de corsarios), o en los sistemas de atalayas, muchas veces convertidas en torres de iglesia, en tantas regiones interiores⁵.



Fig. 4. Eduardo Chillida, “Elogio del Horizonte”, Gijón 1989. De Google Earth.

Eduardo Chillida vino a posar su “Elogio del horizonte” (1989), feliz resultado de una búsqueda de ubicaciones, en el cerro de Santa Catalina, en la costa de Gijón, justamente en la inmediatez de los restos de unas fortificaciones (por necesidad obvia bien firmemente construidas). Llama la atención la relación de semejanza entre el trazado de su monumento y el diseño de esas fortificaciones. La fotografía, tomada de Google Earth, muestra el juego entre rectas y circunferencias que ocurre en ambas construcciones, donde la recta no deja de ser ella también un círculo de gran radio. La recta como curva que nos lleva a las proyecciones cartográficas de Mercator⁶. Así ha resultado ser el elogio de Chillida no sólo dedicado al horizonte, sino también a esa arquitectura bien construida y nacida de necesidades reales que garantizan su permanencia, todo ello unido, por supuesto, a una clara referencia marítima, la curva que es una recta: el horizonte.

Sentadas estas primeras premisas podría pensarse que la situación de un *piano nobile* en condiciones óptimas, podría significar una situación del orden de los 14 o 15 metros por encima de una hipotética llanura circundante, de manera que las personas que lo utilizaran vendrían a estar en posesión y disfrute de un horizonte situado en torno a los 16 metros con las características antes citadas.

Hay un edificio histórico construido durante cerca de seis siglos, sometido repetidas veces a grandes incendios, seguidos de múltiples reconstrucciones y ampliaciones, aunque parciales dotadas de una idea de conjunto cada vez más poderosa, que culminan con la creación de un plano noble, que contiene la sala quizá de mayor superficie jamás alcanzada (22 por 52 metros, unos 1150 metros cuadrados): la Sala del Gran Consejo en el Palacio Ducal en Venecia. Colocada justamente a unos quince metros por encima de su planta de acceso, coincidente en este caso con el mismo nivel del mar (basta recordar las inundaciones de la plaza de San Marcos). Una sala, presidida por el gigantesco *Paradiso* del Tintoretto, y que abarca cinco de las siete ventanas de la fachada meridional hacia la *Riva degli Schiavoni*, incluyendo la abertura que corresponde al gran balcón central que preside ese alzado, realizado por el escultor y arquitecto Pierpaolo dalle Masegne.

Como todo plano noble levitado hacia la búsqueda de un horizonte dilatado, exige un sistema de accesos que le permitan conservar su contradictoria condición de verdadera planta baja. De hecho, una serie de escaleras, todas espléndidas y famosas, tratan de resolver esta situación, aun cuando puedan no significar una relación clara e inmediata de la Gran Sala con el nivel de acceso, debido a las vicisitudes de esta construcción realizada a golpes de impulsos: la *Scala degli Giganti* de Antonio Rizzo (1474) completada con las esculturas de Jacopo Sansovino, que salva el acceso hasta el nivel de la segunda arcada en el punto del palacio más alejado de la sala del Gran Consejo, la *Scala d'Oro* también de Sansovino o la escalera de los Censores.

A un nivel más alto que el de la Sala, en una entreplanta situada sobre los dos ventanales del extremo este de la fachada *degli Schiavoni*, existen otras pequeñas

aberturas, desde donde es posible otear un horizonte más vasto (hasta unos 20 km, algo que se acerca a las terrazas de las torres de defensa costera) por encima de las tierras bajas de la franja de la isla del Lido, y desde donde se puede dar aviso de los signos que delaten la aparición de un enemigo inesperado o la pronta llegada de mercancías ansiadas.

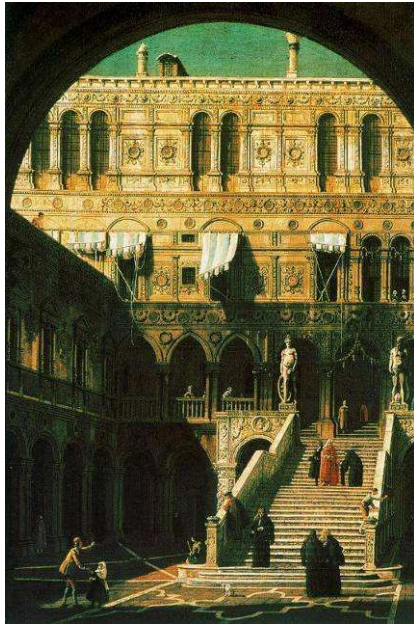


Fig. 5. Canaletto (1697-1768), Scala dei Giganti. (42x29 cm). Colección privada. México.

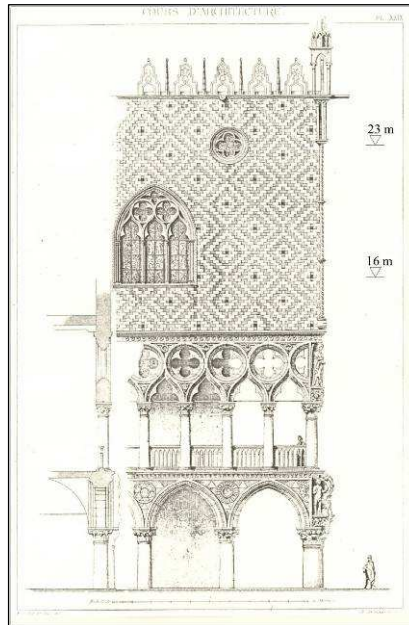


Fig. 6. Palacio Ducal de Venecia (de Viollet-le-Duc, "Entretiens sur l'Architecture". 1863. Ed. facsimil. Pierre Madarga, Bruselas 1977.



Fig. 7. PalacioDucal, desde la Riva degli Schiavoni.

Podría parecer obvia esta relación entre altura y distancia, pero lo que es importante, y en lo que me parece conveniente insistir, es en algo subyacente en este discurso, y que *incumbe tanto a nuestra percepción como al propio quehacer como arquitectos, algo a veces olvidado*, que trata precisamente de la reducción de las grandes medidas en profundidad a menores e inmediatas dimensiones, en muchos casos referibles como antropométricas y reflejadas en medidas verticales precisas, hecho que los pintores han sabido descubrir desde hace muchísimo tiempo. Medidas controladas por la arquitectura, que pueden ser y son construidas, y que aseguran de forma biunívoca la relación de lo cercano con lo lejano. Ejemplos de actuaciones de este tipo realizadas a gran escala, pueden ser: la actuación de Louis Kahn (asesorado por Barragán) en la gran explanada de los laboratorios de La Jolla, donde elimina sabiamente los primeros planos del paisaje, o, a un nivel más doméstico, la tarea de enmarcado de Jorn Utzon en su primera casa de Mallorca.

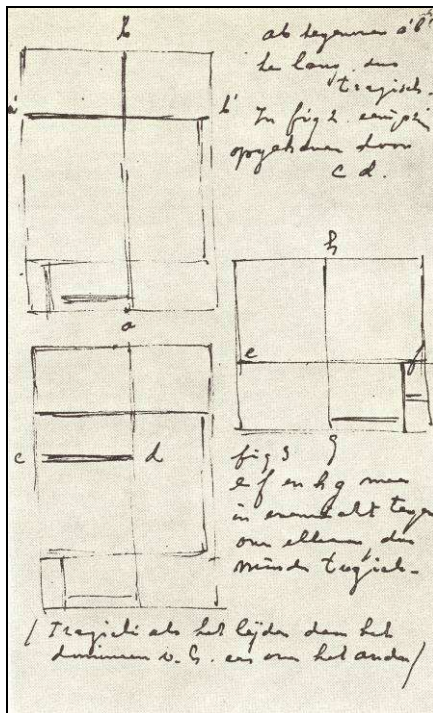


Fig 7. Piet Mondrian. Apuntes en una carta, 1928.

Piet Mondrian en una carta de 1928, expone las condicionantes básicas de la ocupación de la superficie del plano en muchos de sus cuadros, en ella aparece siempre la presencia de una línea horizontal que trasciende los límites del papel, y que marca una primera división, cielo-tierra, a la que se contrapone la dirección vertical. Pero ya veinte años antes en el 1907 en un curioso cuadro del museo de la Haya aparece, aunque un poco temblona, una línea horizontal trazada de extremo a extremo con vocación de exceder los límites del cuadro, que más tarde, junto a líneas verticales de igual vocación, vendrá a ser material de tantos de sus cuadros abstractos⁷.

En ese cuadro Piet Mondrian, convierte la extendida llanura horizontal del paisaje de los Países Bajos, en holandés "vlakte", en el plano geométrico, "vlak", esta vez colocado verticalmente. Una identidad existente en muchos idiomas (por ejemplo, "Ebene", en alemán tiene ambos significados). Supuesto que el cuadro esté pintado frente al mar en un exterior (por supuesto plano, dado el paisaje en que se mueve), esa línea azul más o menos abarcará en el grueso de su trazado una distancia comprendida entre los 200 m hasta cerca de los 5 km, donde estará el horizonte situado respecto a la altura del pintor.

Este espesor vuelve a repetirse en el trazo azul oscuro del cuadro de Matisse, oscuro dada la cantidad de materia (agua en este caso) que se acumula en ese corto espacio vertical, que en la cercanía equivale como mucho al espesor de un mainel de ventana. Para un observador situado en la llanura, dentro del ángulo de un grado determinado por la visión, hacia abajo, a partir del horizonte, se extiende dentro del espesor determinado por esa amplitud todo lo abarcado entre los 200 metros y el horizonte

mismo. Ahí en ese corto espacio es donde pueden estar fácilmente sometidos a errores de apreciación en cuanto a distancia los objetos, como el barco apenas esbozado en el cuadro de Matisse, casi introduciéndose en el espesor denso de la lejanía, como el otro barco casi a la misma altura pero un tanto más alejado del límite del horizonte en el cuadro de Marquet, un día más luminoso de verano donde todo se ha vuelto más claro y transparente.

Por otra parte, los cuadros de Matisse y de su amigo, Marquet, eliminan los primeros planos correspondientes a lo que llamamos en otro artículo “derredor cercano”, mediante antepechos o macetas con plantas, al tiempo que Marquet se da el lujo de sobreponer y pegar la inmediatez con su tacto y con su olor, sobrepuesta a una superficie extendida dimensionalmente, tanto en profundidad (desde cientos de metros a kilómetros), como en altura (medible en centímetros) según la posición, horizontal o vertical, que queramos dar a nuestro instrumento de medición.



Fig. 8. Piet Mondrian (1872-1944), “La nube roja”, 1907 (óleo sobre cartón, 64x75 cm). Gemeentemuseum, La Haya.

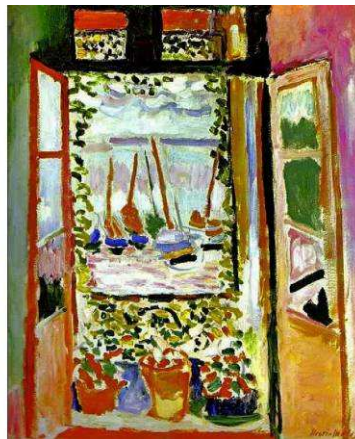


Fig. 9. Henri Matisse (1869-1954), “Ventana abierta. Collioure” 1905. National Gallery of Art, Washington, Collection John Hay Whitney

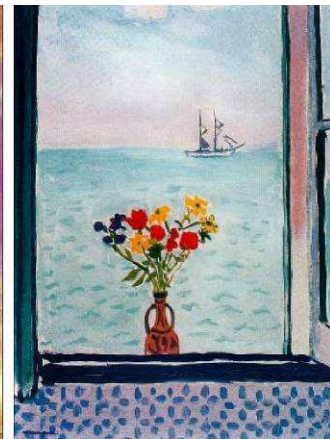


Fig. 10. Pierre-Albert Marquet (1875-1947), “La ventana en La Goulette”, 1926 (óleo sobre tabla, 41 x 33 cm). Musée des Beaux Arts, Burdeos.

*

Realmente, todo lo que antecede, no es más que algunas consideraciones previas que ponen en evidencia las reglas del juego que pretendo desarrollar en esta serie de artículos. En el caso preciso de este tercer artículo, el motivo o pretexto de estas consideraciones no es más que el comentario a un hecho anecdótico, ocurrido también hacia el mes de setiembre de 1978, en que me tocó asistir a un breve curso desarrollado por el CISA en Vicenza. La anécdota fue un comentario del profesor Franco Barbieri⁸ sobre la situación, hasta quizá casual, de tres villas de Palladio (Cornaro en Piombino Dese, Emo en Fanzolo di Vedelago y Barbaro en Maser) situadas sobre una sola línea meridiana, hecho que para Franco Barbieri era una muestra del

poder que ejercía sobre el territorio la aristocracia veneciana de aquel tiempo. Movido por las ideas que acabo de exponer se me ocurrió preguntarle acerca de las distancias que existían entre dichas villa, Barbieri se extrañó por la pregunta y no supo bien qué responder. La respuesta a esta pregunta y las relaciones que pueden existir entre ellas y la estructura misma de las villas es lo que ahora pretendo exponer.

Estas tres villas están situadas con levísimas diferencias sobre el meridiano $11^{\circ} 59'$, longitud E de Greenwich. La distancia entre las dos villas extremas, Cornaro en el extremo sur y Barbaro en el norte, es de 22.8 kilómetros, en tanto que la Villa Emo se encuentra casi exactamente en el centro del segmento determinado por las dos primeras. La posibilidad de poder comunicarse visualmente entre ellas, bien directamente, o bien por señales luminosos en un tiempo donde las fuentes de luz nocturnas debieron ser casi nulas y escasas las edificaciones elevadas, va a depender de la distancia entre ellas y de su altura topográfica, reforzada o no por su misma disposición constructiva. A partir de los datos suministrados por Google Earth, se ha podido determinar, tanto la situación sobre un mismo meridiano, como su situación relativa respecto al nivel del mar (Fig. 17). Las secciones de cada una de ellas, tomadas de la obra de Bertotti Scamozzi ⁹, enfrentadas a una misma escala, supuesta una hipotética situación sobre una llanura uniforme, indicando además los alcances al horizonte dentro de esa superficie teóricamente equivalente a la del mar para observadores situados en niveles característicos, se han representado en la Fig. 18, junto con una referencia a las cotas de nivel reales correspondientes a cada una de sus ubicaciones. En una primera aproximación la Villa Maser, situada en una elevación de cierta importancia, unos 100 m por encima de la llanura Padana, lo que supone un horizonte situado hasta unos 40 km de distancia, tiene la seguridad, por lo menos teórica, de poder dominar visualmente **-ver y ser vista-** a las otros dos villas, que están prácticamente colocadas a un mismo nivel sobre la extensa planicie agrícola sujeta a un importante sistema de regadío que asegura la constancia de ese nivel. La respuesta arquitectónica, en cuanto programa y disposición constructiva, que parecen dar cada una de estas tres villas a esta posición singular que presentan, independientemente se trate de la manifestación voluntaria de una intención humana, o de la voluntad expresa de la obra inanimada, su “querer ser” que diría Louis Kahn, se exponen a continuación.

VILLA CORNARO EN PIOMBINO DESE

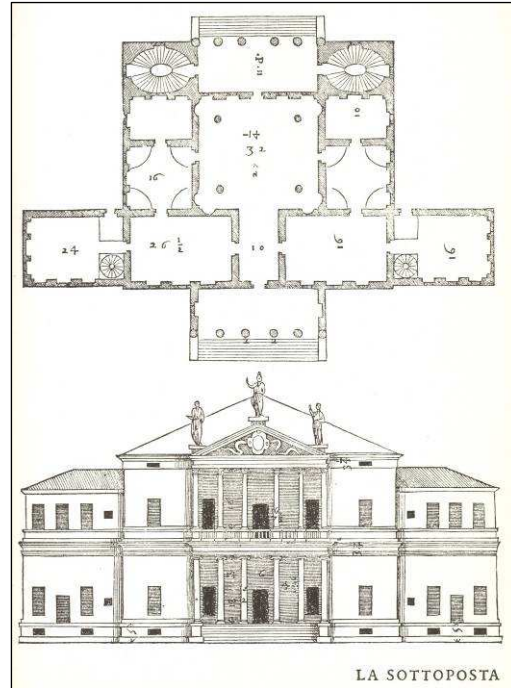
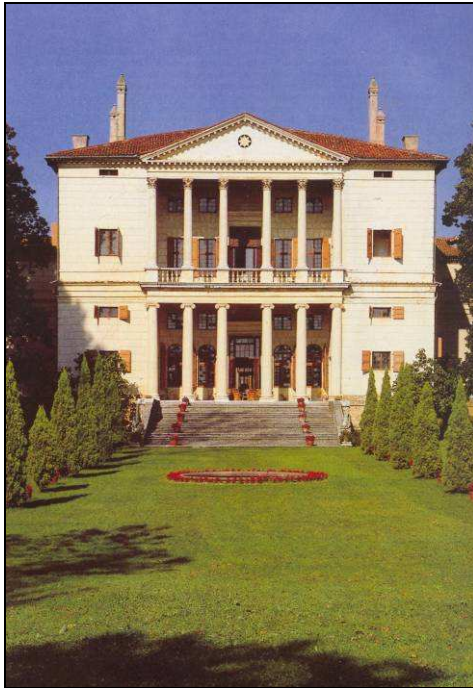


Fig.11. Villa Cornaro en Piombino Dese. Alzado Norte. Fotografía de Paolo Marton, en Muraro y Marton, "Las Villas del Veneto". Könemann, Barcelona 1996.

Fig.12. Villa Cornaro. Planta y alzado norte. Andrea Palladio. I Quattro Libri dell'Architettura. Venecia 1570. Libro Secondo, pág. 53.

El comienzo de la construcción de la villa proyectada por Andrea Palladio para Giorgio Cornaro en Piombino Dese se remonta a 1553, pero viene a terminarse después de la muerte de ambos (1576 y 1580 respectivamente) por Vincenzo Scamozzi. En el segundo de esta serie de artículos hubo ya una referencia a esta villa que a semejanza de la Pisani en Montagnana presenta una situación más bien urbana, pero en el caso de la Cornaro con un programa más ambicioso y desarrollado (quizá culpable del tiempo empleado en llevarla a cabo). En efecto, la sala ya no tiene carácter de atrio, ocupa una posición central y está precedida de un vestíbulo a modo de pronaos de 16 x 27 pies trevisanos (o vicentinos) y un zaguán, con una segunda galería aportricada en la fachada posterior que da acceso a las escaleras que conducen a la planta alta.

La sala de la planta baja cuenta, otra similitud con la villa de Montagnana, con cuatro columnas y nichos en correspondencia con ellas. Sin embargo carece de la fuerza escultórica que describíamos entonces, el techo plano sin bóvedas y sin los arquivoltas relativamente bajos actuando como arranque de ellas, configura un espacio más vacío y distendido. También son de notar las diferencias dimensionales entre ambas salas, cuantitativamente situadas por defecto (Pisani) y por exceso (Cornaro), en torno a una dimensión cualitativamente sensible, la cercana a los diez metros: 28 x 28 pies (9.80 m) la primera, mientras que la segunda alcanza los 32 pies en cuadro (11.20 m). En

esto, unido al tratamiento constructivo y decorativo tan diferente, que actúa acentuando sus propias características dimensionales, reside el contraste radical en la percepción de ambos ambientes.

Respecto a su situación en el extremo Sur de la línea meridiana que analizamos, esta villa responde de una forma absolutamente congruente. En primer lugar, es una villa abierta hacia el Norte, que aunque puede responder a las características de su entorno urbano corresponde a un caso bastante excepcional en las villas vénetas, dirigiendo su mirada hacia las villas Emo y más lejos hacia la Barbaro en Maser. En segundo lugar, presenta un verdadero *piano nobile* en la planta alta, incluso con una altura de techo superior a la sala de planta baja y rematado, justamente al norte, con un balcón galería formando parte del pronao sobresaliente de fachada. La altura de esta sala sobre la llanura circundante, extendida hacia la villa Emo alejada unos 11 km con una pendiente del orden de 0,1 % que la hace prácticamente plana, es de aproximadamente unos 11.20 km, lo que asegura para un observador en pie situado sobre él un horizonte situado a unos 14.2 km, que alcanza a incluirla.

VILLA EMO EN FANZOLO DI VEDELAGO

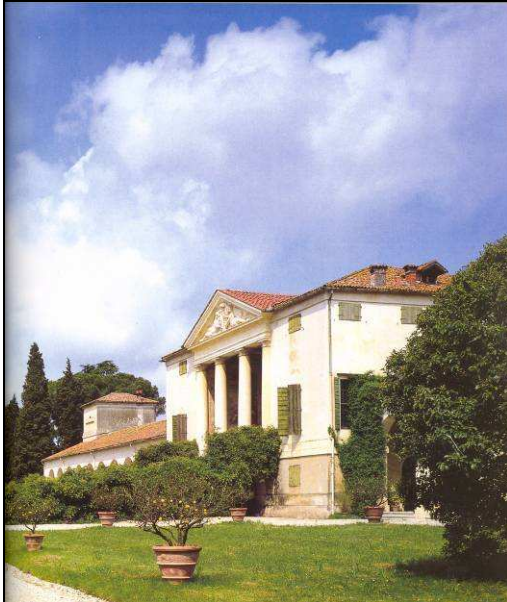


Fig. 13. Villa Emo. Alzado Sur. Fotografía de Paolo Marton, o. cit., donde se pueden apreciar las ventanas de la entreplanta situadas inmediatamente bajo la cornisa.

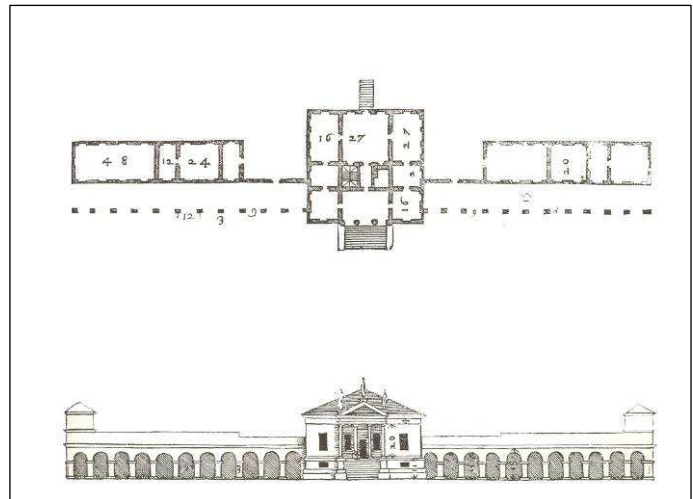


Fig. 14. Villa Emo. Planta y alzado Planta y alzado Sur. Andrea Palladio, o.cit. Libro Secondo, pág. 55.

Esta villa, construida por Palladio entre los años 1554 a 1565, tiene un carácter eminentemente agrícola, dirigido voluntaria y programáticamente a las labores de cultivo. Poseía amplias extensiones de terrenos bien regados y pioneros en el cultivo del *gran turco*, el maíz recién llegado de América. Una construcción más bien sobria de dimensiones controladas, ligada muy directamente con la inmediatez de la producción. A ambos lados de la casa señorial se extienden amplias alas, o *barchesse*, destinadas a cantinas, graneros, establos, rematadas en sus extremos con palomares en forma de torre. Todo ello unificado por un posible recorrido continuo bajo techo, lo que permite a Palladio decir en su memoria que <<*per tutto si può andare al coperto*>>.

Una decoración acorde a este carácter, con pinturas murales realizadas por Giambattista Zelotti (1526-1578), aludido por Palladio como M. Battista Venetiano, dedicadas a las estaciones del año (al fin y al cabo una referencia tanto astronómica como agrícola) y otras enaltecedoras del nuevo cereal (una referencia a la actualidad de entonces).

La villa se asienta en el terreno siguiendo un eje central perfectamente diseñado y construido que la atraviesa, gracias al doble acceso que presenta la residencia y que alcanza algunos centenares de metros, subrayando casi exactamente la dirección de la línea meridiana imaginaria que liga entre sí las tres villas analizadas. A pesar de la exigencia de programa de mantener una relación de inmediatez con los espacios dedicados a la producción, la parte central residencial se empina, llevando la circulación cubierta, perpendicular al eje meridiano, a una media altura sobre las áreas de trabajo a lo largo de las antes citadas *barchesse*.

Esto hace que el plano noble, en este caso, una planta baja, a unos 3.50 m sobre el terreno circundante, disfrute para un observador en posición vertical situado sobre él de un horizonte de apenas 8.8 km, lo que no llega a superar la distancia que la separa de la villa Cornaro. Mientras que la villa Barbaro en Maser, al estar situada en ladera, será siempre más fácilmente distinguible. Como respuesta a esta situación, el edificio presenta dos entreplantas laterales donde son reconocibles hasta ocho pequeñas aberturas situadas de a pares en las cuatro esquinas del volumen construido a unos 9.50 m, lo que puede permitir un alcance en todas direcciones de hasta 12.4 km, con lo que la villa Cornaro quedaría abarcada desde ellas.

VILLA BARBARO EN MASER

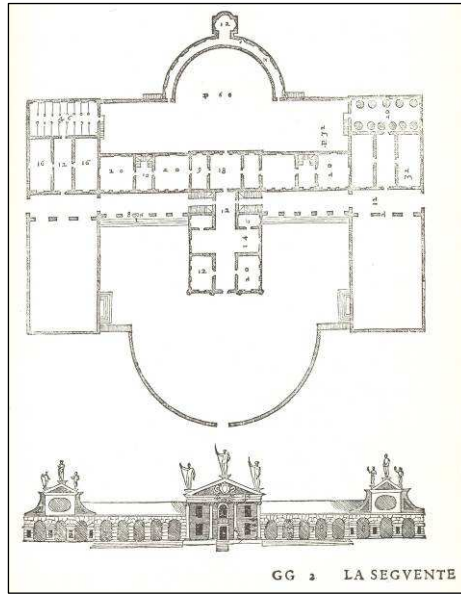
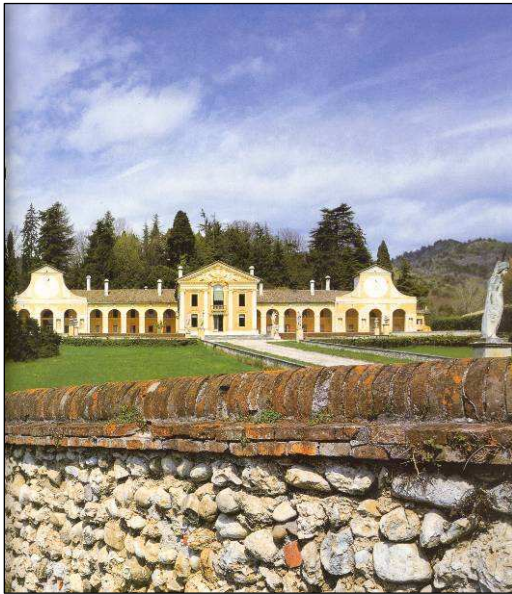


Fig. 15. Villa Barbaro en Maser. Alzado Sur. Fotografía Paolo Marton, o. cit

Fig. 16. Villa Barbaro en Maser. Planta y alzado Sur. Andrea Palladio, o.cit. Libro Secondo, pág. 51.

Proyectada por Palladio, en fecha no determinada con precisión, para los clientes posiblemente de mayor rango social e intelectual que haya tenido: los hermanos Marcantonio y Daniele Barbaro, el primero embajador de la república veneciana en Francia y en Constantinopla, el segundo Daniele, autor de la traducción de *"I dieci libri dell'architettura di M.Vitruvio"* (1556) con quien colaboró el mismo Palladio en la elaboración de las ilustraciones¹⁰. Daniele es la figura más significativa desde el punto de vista intelectual y a él se atribuye la elección del arquitecto de la villa. Patriarca electo de Aquileggia y participante en el Concilio de Trento fue autor, entre otras obras, de la *"La pratica della Perspettiva"* (1569), donde aparecen lentes y cámaras oscuras, así como autor de un tratado inédito sobre relojes de sol, donde además se describen toda clase de instrumentos astronómicos y náuticos, todos ellos relacionados con la observación de ese astro, titulado *"De horologiis describendis libellus"*, conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia.

La villa está proyectada como una gran residencia señorial, con preferencia sobre las necesidades de tipo agrícola, aquí supeditadas a ese uso principal. Las *barchesse* mismas están, en su planta superior tras la arquería de doble altura, destinadas a alojamiento de familiares o invitados, abiertas al mediodía, al sol y a las vistas más alejadas. Los dos torreones que, a semejanza de la villa Emo, rematan estas alas vienen a resumir en un solo objeto las necesidades tanto de orientación espacial y temporal (el reloj de sol), como de comunicación visual (el dominio de lo lejano) e incluso escrita (el columbario, con sus palomas mensajeras, producto de la fuerte relación del Veneto con el Cercano Oriente).

La edificación situada en ladera, cierra su parte norte, con una especie de muro de contención en forma de semicírculo, que alberga una fuente y conforma un ninfeo ornado de esculturas, algunas de ellas atribuidas al mismo Marcantonio.

La decoración del interior de la villa, formada por las más que conocidas pinturas murales del Veronés (1528-1588), al que por cierto Palladio no alude en su breve “memoria” de los Cuatro Libros, está dedicada especialmente a temas domésticos y familiares, en tanto que las esculturas que acompañan al ninfeo se refieren a argumentos de carácter mitológico.

Como remate norte de la meridiana que consideramos, esta villa, situada a unos cien metros por encima de la llanura, incluye dentro de su posible campo visual las dos villas analizadas hasta ahora, la Emo y la Cornaro. La planta alta, rematada en un balcón de vistas espectaculares, a pesar de estar situada solamente a unos 6,30 m sobre el terreno inmediato, orientado hacia el mediodía (en este caso inclinado hacia el naciente) se extiende hacia su interior a través de la sala *in crocera* y la sala del Olimpo, hasta el patio posterior que contiene un estanque y remata en el ninfeo antes citado. Un desarrollo lineal de unos 140 pies, casi cincuenta metros, realza la importancia de ese plano en correspondencia con la magnitud de su alcance visual. Situación que Palladio describe con las palabras que siguen: << *Quella parte della fabbrica, che esce alquanto in fuori; ha due ordine di stanze, il piano di quelle di sopra è à pari el piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rincontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco, e di pittura.* >>

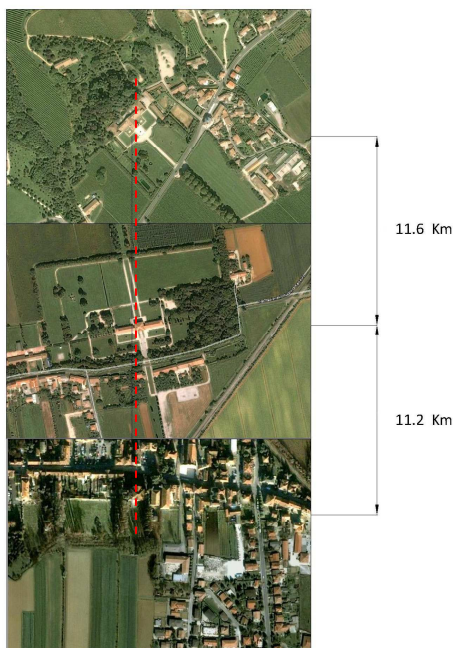


Fig. 17
Las tres villas relacionadas por un mismo meridiano, el 11º 39' E. (de Google Earth).

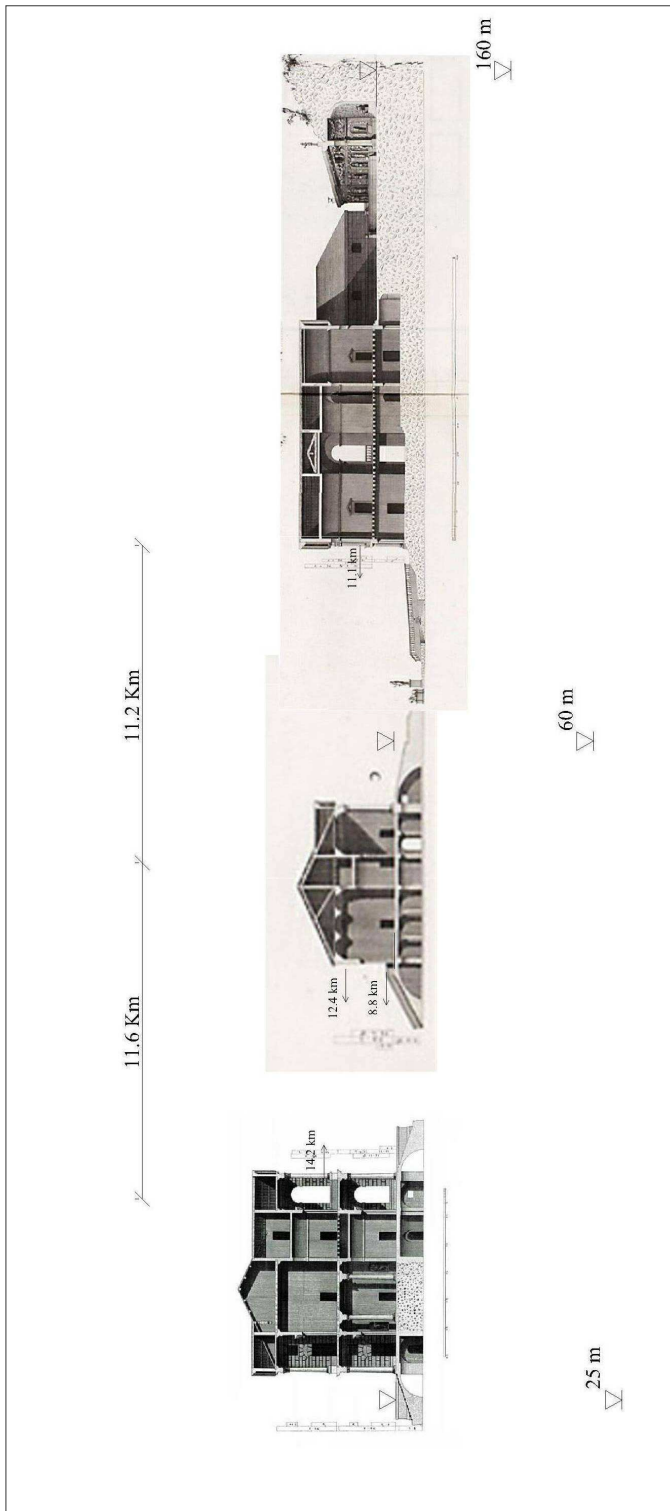


Fig.18.
 Secciones de las villas Cornaro, Emo y Barbaro a una misma escala situadas sobre un mismo plano horizontal imaginario. Se indica la cota sobre el nivel del mar de cada una, y el alcance del horizonte correspondiente a las situaciones más significativas, supuesta una situación en llanura.
 Las secciones están tomadas de la obra de Bertotti Scamozzi (1781)

Finalmente, es de notar que esta recurrencia al trazado siguiendo un meridiano riguroso, puede no resultar extraña en una época en que la necesidad de la reforma del calendario, para hacerlo más acorde a la realidad astronómica, era un tema de acuciante actualidad. Ya Copérnico (1473-1543) había recomendado retrasar esa reforma hasta poder contar con mejores instrumentos que permitieran una actuación más segura. En el prólogo de su *“Revolutionibus orbium coelestium”* (1543), publicada el mismo día de su muerte, justificaba su obra ante el Papa Pablo III como un medio para conseguir un calendario más exacto. En la búsqueda de esos instrumentos, y principalmente en la construcción de “meridianas” o heliómetros destaca el astrónomo Ignacio Danti (1536-86), que primero intentó hacerlo en la iglesia Santa Maria Novella en Florencia y finalmente en San Petronio de Bolonia (1576-79), donde construye la famosa “meridiana”, que vino a perfeccionar y ampliar, unos tres cuartos de siglo más tarde, Gian Domenico Cassini (1625-1712) en 1655. Dos iglesias, la de Florencia rigurosamente y la boloñesa con una ligera desviación, orientadas, lo que no es tan frecuente en una iglesia pero sí necesario para contener una meridiana de dimensiones apropiadas, en dirección norte-sur. El fraile dominico Ignacio Danti formó parte, junto con Antonio Giglio y Christoph Clavius, de la comisión (1582) que realiza el nuevo calendario encargado por el papa Gregorio XIII. Como cosmógrafo pontificio construye también otra meridiana dentro de la Torre de los Vientos en el Archivo Secreto Vaticano en 1580, justamente el año en que fallecía Palladio.



Fig. 19.
Sala della Meridiana, realizada (1578-80) por Ignacio Danti. Incluida en la Torre de los Vientos (arquitecto Ottaviano Mascherino de Bolonia) en el Archivo Secreto Vaticano.

El citar este afán constructor de “meridianas” a finales del siglo XVI hace aparecer en la imaginación, aunque sólo sea por asociación mental, los esfuerzos por medir “meridianos”, este vez sobre la misma esfera de la tierra, a fines del XVIII. A esto se puede sumar, quizá con menor rigor, un intento por relacionar las asociaciones de carácter académico venecianas, formadas entorno a Trissino o a Daniele Barbaro, con el triunfo de un cierto academicismo llevado a cabo, más tarde en el XVIII, por la Ilustración, creadora de Academias y Escuelas de Altos Estudios. Este paso del academicismo palladiano del XVI al XVIII, puede seguirse de alguna manera a través de Inglaterra, también gracias a la inclinación hacia la Italia mediterránea tan propia de la Gran Bretaña. Inigo Jones (1573-1652) y el astrónomo arquitecto, amigo de Newton, Christopher Wren (1632-1723) son algunos de los eslabones de una posible cadena, a través de un siglo XVII de guerras, pestes y hambrunas, unido al florecimiento de pensadores, filósofos, dramaturgos, literatos y pintores. Para desembocar en un siglo de *revivals*, algunos comunes a Italia e Inglaterra, con pintores como Canaletto (1697-1768), a caballo entre Venecia e Inglaterra, o Francesco Guardi (1712-1793), con sus atisbos de reconocimiento a la actualidad de su tiempo, o un arquitecto, crítico y dibujante como Bertotti Scamozzi (1719-1793), el restaurador gráfico de Palladio.

NOTAS

¹ En el inicio del segundo libro Palladio enumera las características que deben poseer las construcciones de uso privado, entre la que destaca:

<<Però lodo che nella più bassa parte de la fabrica, la quale io faccio alquanto sotterra; siano disposte le cantine, i magazini da legne, le dispense, le cocine, i tinelli, i luoghi da liscia, o bucata, i forni, e gli altri simili, che all'uso quotidiano sono necessari: dal che si cavano due comodità: l'una che la parte di sopra resta tutta libera, e l'altra, che non meno importa; è che detto ordine di sopra divien sano per habitarvi, essendo il suo pavimento lontano dall'humido della terra: oltre che alzandosi; ha più bella gratia ad esser veduto, & al veder fuori>>.

Andrea Palladio “I Quattro Libri dell’Architettura”, Domenico de Franceschi, Venecia 1570. “ Il secondo libro dell’architettura”, págs. 3 y 4.

Esta valoración del “veder fuori” alcanzará finalmente en la villa Rotonda una verdadera explosión dimensional con sus “bellísimas vistas, de las cuales unas son cerradas, algunas más lejanas y otras que terminan en el horizonte” (*che terminano con l’Orizzonte*), según describe el mismo Palladio en la “memoria” que acompaña a su “publicación”, para decirlo en términos actuales. Palladio, o. cit. págs. 18 y 19.

² Hoy día, en contra de la hipótesis, hasta ahora aceptada, de Gordon Childe, parece saberse con bastante certeza que el sedentarismo se inicia antes que se produzca la revolución agrícola, revolución que para la mayoría de los arqueólogos es la idea más grandiosa en la historia de la humanidad (Peter Watson, “Ideas, historia intelectual de la humanidad”. Crítica, Barcelona, 2008).

³ Antonio Miranda en su obra “Un Canon de Arquitectura Moderna”, Cátedra, Madrid 2005, me atribuye la expresión: «una obra vive y se conserva por ser necesaria y por estar bien construida», que en justicia, en cuanto a su contenido y origen, debo remitir a la autoría de Juan Borchers, en una carta inédita.

⁴ Juan Borchers, “Meta-arquitectura”, Mathesis, Santiago de Chile, 1975. Presente además en el trasfondo de toda esta serie de artículos.

⁵ Un ejemplo es la línea continua de torres de defensa en la costa de Sicilia, en buena parte conservada hasta hoy, salvo en el área donde ocurrió el desembarco aliado en la segunda guerra mundial, torres situadas a distancias del orden de los 20 km, lo que significa necesitar una altura sobre el nivel del mar (situación topográfica más altura

construida) de unos 25 metros, que a su vez permitían mediante señales adecuadas de humo y de fuego transmitir información que podía cerrar el perímetro de la isla en una hora a lo sumo (el mismo tipo de correo con que Clitemnestra, según Esquilo, pudo conocer en su palacio de Argos, la caída de Troya la misma noche en que ocurrió). El restablecimiento de este sistema de atalayas denominado “Torri di Deputazione”, con la orden para construcciones nuevas y reparaciones, fue aprobado por parte del parlamento de Sicilia en tiempos del virrey Colonna en 1577, lo que hace que en el tiempo en que se construyeron las villas palladianas éste era necesariamente un tema de recurrencia y actualidad.

Sobre ello ver: Jesús Bermejo Goday, “Segunda línea de golf. Variaciones”, en “VIA arquitectura”, Col-legi d’arquitectes de la comunitat valenciana, 07/1, Alicante 2007.

⁶ Gerardus Mercator, que en su mapa de la tierra “*Nova et Aucta Orbis Terrae Descriptio ad Usum Navigatium Emendate*” (1569), consigue una representación de la esfera terrestre como una proyección sobre una superficie cilíndrica desplegada en un plano, donde las relaciones angulares, y con ellas las líneas rectas que determinan las direcciones de los rumbos, corresponden a las curvas loxodrómicas trazadas sobre la esfera.

⁷ La fuerte presencia del horizonte en los Países Bajos, contrapuesto y desarrollado en una primera serie de cuadros donde domina la verticalidad de faros y torres, y completada más tarde en los cuadros de árboles donde se mezclan ambas direcciones en formas múltiples, es para Stoichitâ el camino que llevará a Mondrian a la abstracción, a partir de una inicial interpretación del paisaje.

Victor Ieronim Stoichitâ. “Mondrian”. Meridiane, Bucarest 1979.

⁸ Franco Barbieri, es uno de los más destacados especialistas internacionales sobre Palladio y su obra. Junto con H. Burns, J. Ackermann, Lionello Puppi y otros, es uno de los más frecuentes animadores de los seminarios, cursos y conferencias, que desde hace casi 50 años celebra el Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio (CISA) en Vicenza.

⁹ Las secciones corresponden a las inicialmente publicadas por Ottavio Bertotti Scamozzi (1719-1790), en su obra monumental “*Le Fabriche e I Disegni di Andrea Palladio*”, Giovanni Rossi, Vicenza, cinco volúmenes publicados sucesivamente entre los años 1776 a 1796.

¹⁰ Sobre las páginas de un ejemplar de esta obra (“*I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro Eletto Patriarca d’Aquileggia*”, Venecia, 1556), anotó El Greco numerosas *marginalia*. Estudiadas y analizadas por Fernando Marías y Agustín Bustamente, sus descubridores, en su obra: “Las ideas artísticas de El Greco”. Cátedra, Madrid 1981.

La maquetación de este artículo así como la adecuación de las ilustraciones fueron realizadas con dedicación y entusiasmo por Rocío de Leste León y Silvia Morales Velasco, con la supervisión de Isabel de Cárdenas, alumnas y profesora en la carrera de arquitectura en la Escuela Politécnica Superior de la UAX. También es de agradecer la colaboración de Manon Veenbaas en las referencias a la lengua y cultura de los Países Bajos.