

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, blue, sans-serif font. The 'X' is positioned between the two 'A's and is slightly larger and more prominent.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

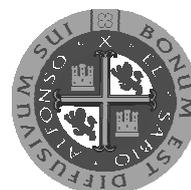
**Jesús Bermejo Goday**

Palabra y medida en la obra de Palladio

4. Paseando bajo un soportal.

**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**

Villanueva de la Cañada, MMX



© del texto: **Jesús Bermejo Goday**

Septiembre de 2010

<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](mailto: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.

**PASEANDO BAJO UN SOPORTAL***Palacio Chiericati.*

Fig. 1. Canaletto. "Capriccio Palladiano". 1740. Óleo sobre lienzo 60.5 x 82 cm. Galleria Nazionale, Parma. "¿una Venecia idealizada... o una Vicenza que hubiera podido ser?", interrogación con la que Colin Rowe define este cuadro<sup>1</sup>

Coincidiendo con la consolidación del *revival* palladiano del siglo dieciocho, "construye" este cuadro Giovanni Antonio Canal, llamado el Canaletto (nacido y muerto en Venecia, 1697-1768), hijo, y en sus inicios colaborador, de un padre, Bernardo Canal, también pintor, especializado en escenografías teatrales, con quien en su juventud colaboró en Roma realizando decorados para óperas de Scarlatti. Canaletto junto con Francesco Guardi (1712-1793) integra la pareja de pintores famosos por sus "vistas" urbanas realizadas principalmente para clientes ingleses, turistas ilustrados, que recorren Italia como parte del itinerario del *grand tour* entonces en boga, con obligada escala en Venecia, donde actuaba como cónsul británico el también marchante de arte Joseph Smith. No mucho después de la realización de esta obra, ante la disminución de la presencia de sus posibles patrocinadores, ahuyentados por la guerra de sucesión austríaca (1740-1748),

Canaletto se desplaza, en persecución de sus perdidos clientes, a Inglaterra donde trabaja de 1746 al 55.

He dicho “construye” en lugar de pinta, por tratarse de la reconstrucción virtual de tres edificios palladianos: uno nunca construido (el puente proyectado para el Rialto) y dos edificados en otra ciudad, Vicenza; todos ellos colocados formando un único conjunto en una situación espectacular sobre el Gran Canal veneciano, configurando una especie de gran utopía retrospectiva en dos siglos. Se trata de edificios de alguna manera significados por una característica común a todos ellos, el responder en alguno de sus aspectos a un destino o a un uso comercial, bien por parte de sus condicionantes programáticos o por su ubicación original. A los tres, Palladio hace referencia en sus Cuatro Libros y en esa obra aparecen ilustrados con plantas, alzados y descripciones

El edificio sobresaliente, representado a la derecha en el cuadro, corresponde a la Basílica de Vicenza, el originalmente llamado *Palazzo della Ragione*, que, amenazado de ruina, fue reconstruido y consolidado mediante un pórtico perimetral de dos alturas, realizado en mármol por Palladio a partir de 1549, aunque viene a completarse tras 34 años de su muerte en 1614. Palladio describe este tipo de edificio en su *Libro Terzo*, bajo el título de “*DELLE BASILICHE DE NOSTRI TEMPI, e de’ disegni di quella di Vicenza*”.

Palladio subraya la novedad que significan estas nuevas basílicas que aparecen “*à tempi nostri in ciascuna città d’Italia*” y que se diferencian de las antiguas en que sus labores judiciales pasan a realizarse en una planta alta, dejando “*a pie plano*” espacio libre bajo bóvedas para otros usos, especialmente para “*boteghe per diverserse arti, e mercatantie della città*”, al tiempo que se rodean de pórticos que facilitan esa labor comercial: “*portichi, ch’ella hà d’intorno; sono di mia inventione*”. Puesto que precisamente esa doble envoltura de pórticos, sirve en el nivel alto para el desahogo de los que asisten a las funciones judiciales, y en el bajo actúa como soportal que favorece no sólo el recorrido perimetral de la basílica, sino también de porticado a las dos plazas que la rodean: la *Piazza dei Signori* y la *Piazza dell’Erbe*, significando un aumento substancial de la superficie dedicada al comercio. Hasta hoy la segunda de las plazas citadas se utiliza ocasionalmente como mercado, y en los bajos de la Basílica todas las temporadas seguía celebrándose el mercado estacional de los hongos y setas. En todo caso los pórticos de la planta alta actúan como balcones donde descansar, asomarse o dominar las plazas y también para recorridos longitudinales (ver más adelante la Fig. 12), los pórticos de planta baja además de su posible utilización comercial eventual, acogen importantes recorridos urbanos protegidos climáticamente. El constructor comisionado encargado de la obra, fue precisamente el conde Girolamo Chiericati, quien poco después será quien encargue a Palladio su residencia urbana palaciega.

El alzado de Palladio y el detalle dimensional del pórtico, incluido en la página, representan la regularidad intencional del proyecto, que exigió una adaptación a la nueva estructura de la preexistencia medieval que debía envolver y recubrir. Dificultad sabiamente resuelta por Palladio, utilizando para su compensación una cierta variabilidad entre los tramos de arquivitrabe horizontal situados a ambos lados de cada uno de los arcos que constituyen la serie de vanos serlianos que se repiten a lo largo de su perímetro (Fig. 2). El interior de la Basílica alcanza en su planta baja de uso preferentemente comercial, de acuerdo a las dimensiones que aparecen en los Cuatro Libros, una dimensión de 150 x 60 pies vicentinos, lo que corresponde a unos 1100 m<sup>2</sup> de superficie, más que duplicados si se incorpora la superficie de las galerías exteriores.

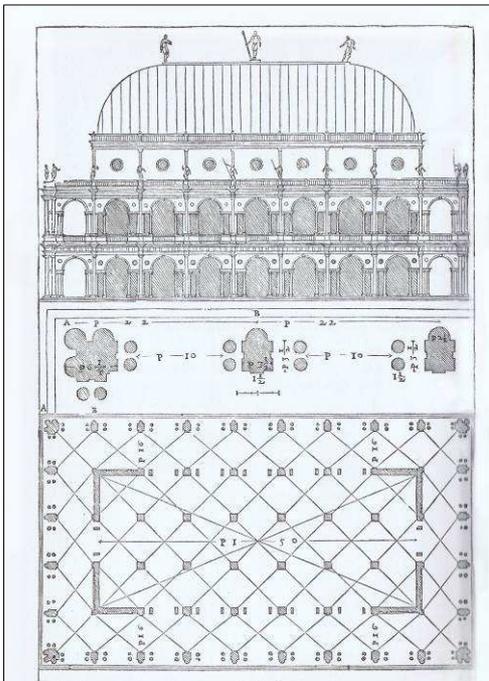


Fig. 2. Palladio. Basílica de Vicenza. Andrea Palladio, "I Quattro Libri dell'Architettura", Venetia 1570. Libro Terzo, pág. 43



Fig. 3. La Basílica entre las plazas dei Signori y dell'Erbe (Google Earth)

El edificio predominante, ocupando la posición central dentro de la composición, es el proyecto de Palladio para el puente de Rialto, una propuesta que se suma a la de numerosos arquitectos de la época, proyecto que finalmente fue adjudicado a Antonio da Ponte que viene a realizarlo entre 1588 al 91. La propuesta palladiana que recoge Canaletto en su pintura figura suficientemente definido en el Libro Terzo de su obra, bajo el nombre de "UN PONTE DE LA MIA inventione". De los tres edificios significativos que figuran en el cuadro es el único que se emplaza justamente en el

lugar para donde estaba destinado, pero a su vez es también el único nunca realizado. Quizá es la obra que más pudo satisfacer al mismo Palladio, si no la más necesitada de apoyo encomioso, al decir de ella: <<Bellisima, à mi giudicio è la inventione del Ponte che segue; e molto accommodata al luogo, ove si doveva edificare... e vi si fanno grandissimi trafichi, quali di tutte le parti del mondo. Il fiume è larghissimo, & il Ponte veniva a à esser nel luogo apponto, ove si reducano i mercanti à trattare il loro negotii. Però per servar la grandezza, e la dignità della detta Città , e per accrescerle anco grossissima rendita, io faceva sopra del ponte, per la larghezza sua; tre strade: quella di mezzo ampia, e bella: e l'altre due, ch'erano una per banda; al quanto minori>>. Es de notar el acento comercial y económico que atribuye Palladio a este puente suyo. En definitiva, sobre el paso obligado de los transeúntes dispone dos calles comerciales flanqueadas por hasta 72 locales comerciales de dimensiones reducidas, con sus servicios y almacenes en una entreplanta superior, aptos para la venta de objetos de poco volumen y por consiguiente de precios relativamente elevados. La doble calle se unificaba en tres grandes *loggie* monumentales, a modo de plazas cubiertas, situadas en los accesos y en el centro del curso de agua,<<nelle quali si sarebbono ridotti i mercantanti à negociar insieme; & harebbono apportato commodità e bellezza grandísima>>. Siempre el interés crematístico, marcado en su alusión a las reuniones entre mercaderes, que hace recordar a nuestras actuales bolsas de comercio.

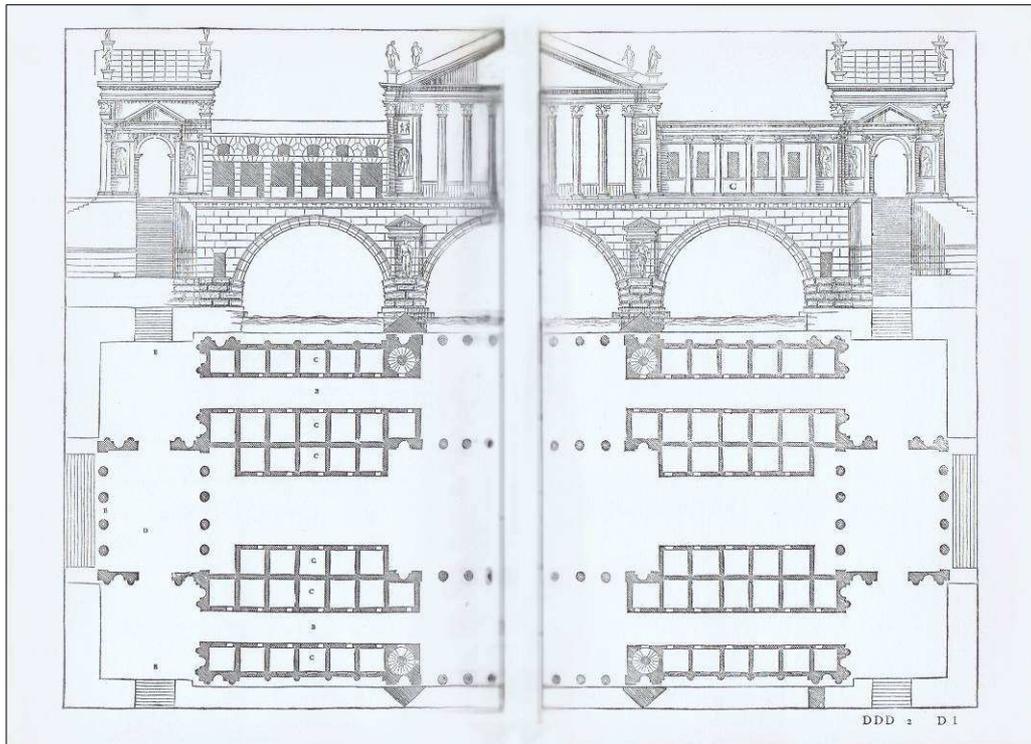


Fig. 4. Propuesta de puente para Venecia. A. Palladio, o.cit. Libro Terzo, págs. 26 y 27.

A la izquierda del cuadro, en escorzo, hace figurar Canaletto al Palacio Chiericati. El edificio aparece casi sugerido por la esquina de su fachada, insinuado el soportal y recortado sobre el cielo la galería balcón que domina el canal. Frente a él se esboza un muelle o atracadero donde se aprecia alguna mercancía desembarcada. Todo esto como una clara referencia a su situación original, en el puerto fluvial de Vicenza, situado a manera de fachada o puerta de entrada a la ciudad, frente al mercado de la madera y del ganado, un comercio de productos de mayor peso y tamaño, algunos relacionados con la construcción, recibidos o despachados por vía de agua.

Esta acumulación de actividades, en buena parte comerciales, unificadas en torno a la vía de transporte más importante en su época, hace pensar, si fuera posible una memoria del futuro, en una mentalidad eminentemente emprendedora y comercial como era la de los venecianos de entonces. Podría así llegar a parecer una referencia anticipada de un gran centro comercial de nuestra época, con grandes tiendas dedicadas tanto a la alimentación como a la construcción o al bricolage, junto con las galerías o *malls* donde se establecen las pequeñas boutiques de moda, todo ello en relación inmediata con las arterias de comunicación más eficaces



Fig. 5. Situación del Chiericati (1), Teatro Olímpico (2), casa Cogollo (3) y puente *degli Angeli* (4). Google Earth.

El origen del Palacio Chiericati, hay que buscarlo en la intención de Girolamo Chiericati de realizar un emprendimiento urbanístico, un tanto especulativo, en un área marginal de Vicenza denominada *l'Isola*, isla formada por los rios Bachiglione y Retrone, donde van a situarse además de la propia residencia de Chiericati, el Teatro

Olímpico, la casa Cogollo, y otras construcciones o equipamientos urbanos. Un punto además donde confluían los accesos por vía fluvial y por vía terrestre a la ciudad. Una ocasión más para que Palladio pudiera desarrollar su sueño de convertir la medieval Vicenza en una urbe renacentista, reflejado en el contraste de la regularidad de los planos que presentan sus palacios urbanos en su obra escrita, y la irregularidad adaptada a una planimetría tortuosa que presenta en muchos casos la misma obra construida<sup>2</sup>. Sueño o utopía, que, en plena Ilustración, Canaletto pretende imaginar construido en una nueva Venecia virtual.

La obra del Palacio se inicia en 1550, en 1557 fallece Girolamo y es continuada por su hijo Valerio, considerado como cliente por Palladio en su memoria, viniendo a quedar completada, respetando los planos originales, solamente hacia 1680 por medio del arquitecto Carlo Borella. Es una obra con características propias provenientes de su situación en un borde urbano, lo que puede hacer recordar a la villa Pisani en Montagnana<sup>3</sup> citada en el segundo de estos artículos, al igual que ella con acceso directo, evitando el *andito*, a un atrio, que en el caso del Chiericati se convierte en una sala magnífica dotada con doble ábside. Pero lo original de este palacio es el espacio ofrecido a lo público y urbano, mediante la presencia de un soportal que ofrece cobertura y protección a quien deba esperar viajes o mercancías en el inmediato atracadero: se trata de un porticado que recorre la totalidad de la fachada del edificio en su planta baja, ejecutado según un orden dórico, y actualmente abierto a la plaza Matteotti<sup>4</sup>. Sobre este soportal, y siguiendo un orden jónico, se encuentra la gran sala central con dos galerías o *loggie* cubiertas, situadas en ambos lados, desde donde pueden presidirse tanto las actividades comerciales como las maniobras portuarias, así como observar y controlar la entrada y salida de personas y mercancías por distintos medios de comunicación. En efecto, además de la existencia del puerto fluvial, está presente en la inmediatez el puente *degli Angeli*, de origen romano, restaurado por el mismo Palladio, sustituido por un nuevo puente a finales del XIX y reconstruido tras la II guerra mundial, que era y sigue siendo uno de los principales accesos a la ciudad por vía terrestre.

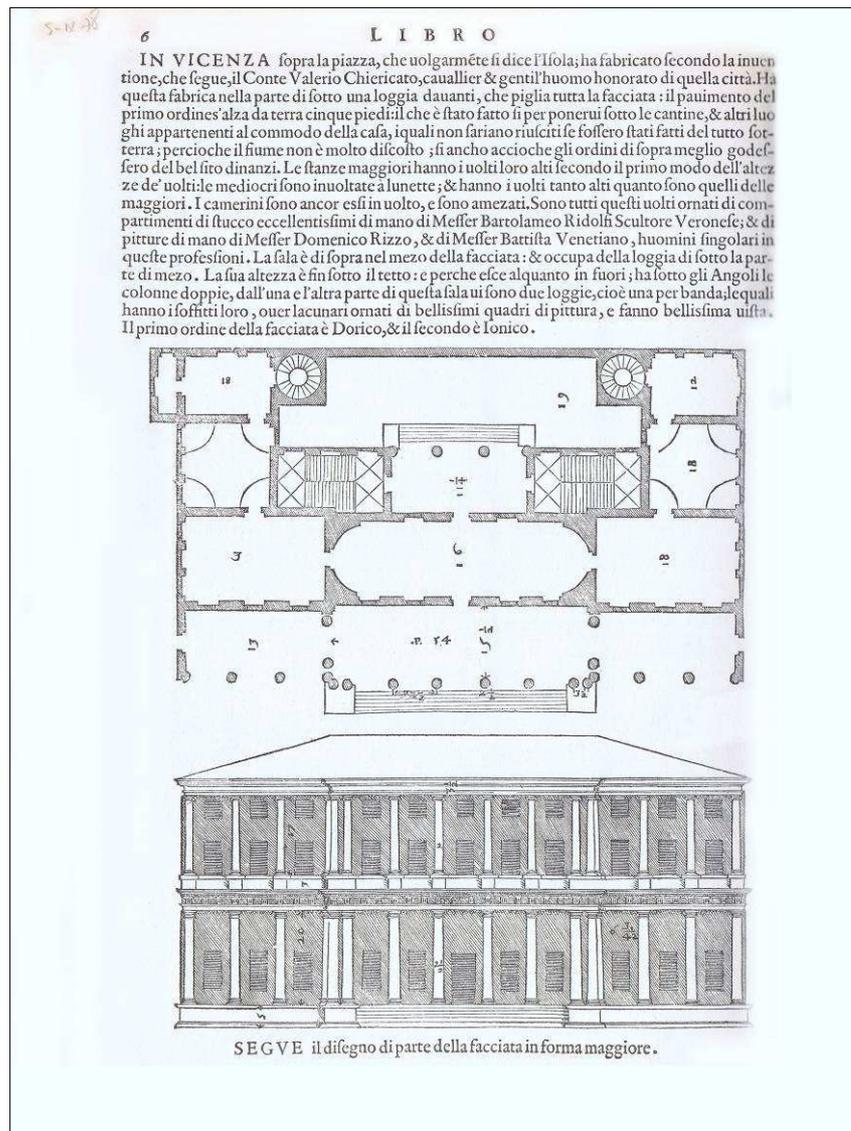


Fig. 6. Memoria y planos del Palacio Chiericati. A. Palladio, o. cit. Libro segundo, pág. 6.

Este doble soportal, dórico y jónico, orientado al naciente presenta una definición tripartita, en concordancia con la totalidad de la planta. El proyecto se presenta integrado en tres cuerpos, central y laterales, perfectamente definidos, sólo las dos grandes escaleras de tramos rectos, se encuentran ocupando áreas tanto de cada uno de los cuerpos laterales como del central. El gran atrio como la gran sala del piso alto se corresponden en planta con la parte central del soportal que avanza respecto al resto de la fachada, abarcando en todo su ancho una escalera de diez peldaños (hoy apenas seis o siete, con la elevación del nivel de la Plaza Mateotti) que asciende cinco pies (un metro setenta y cinco) lo que permite colocar debajo “*cantine, & altri luoghi*”, teniendo en cuenta la proximidad del río. Este módulo central abarca una longitud de fachada muy aproximadamente igual a la suma de la de ambos módulos laterales. Al

centro de este espacio y en la línea de fachada que cierra el espacio privado se encuentra la única puerta de acceso al Palacio.

Parece existir alguna documentación (que no he podido comprobar) que sugiere que en algún momento se pensó en un edificio más estrecho, que podría corresponder a ese módulo central, donde el soportal abarcaría solamente dicho módulo. Lo que indicaría una primera intención donde el soportal debería significar un énfasis en relación con el acceso, y que para nada debiera cumplir un cometido longitudinal pasante. Los muros perforados por arcadas, que cierran los extremos del soportal a la manera de la villa Cornaro en Piombino Dese, el aumento de la masa con las columnas dobles (que permite sobresalir *"alquanto in fori"* a la sala de la planta alta) en el tránsito entre el cuerpo central y los laterales del porticado, así como la presencia de la escalinata reducida a ese módulo central, podrían ser vestigios de esa primera intencionalidad. Un proyecto que acentúa un punto o foco de atención a la manera de un faro, como llamada de atención a la entrada de la ciudad, o bien como acceso solemne a las dependencias propias del edificio, más bien que un desarrollo lineal que sugiera recorridos longitudinales.



Fig. 7. Imagen que permite imaginar cómo pudo haber sido pensado inicialmente el proyecto del Palacio.

Los espacios de recepción, con un carácter más bien público, se desarrollan a partir de un eje central perpendicular a la línea de fachada. La amplia escalinata identificada con el soportal sobresaliente en el centro del conjunto, se corresponde dimensionalmente (54 pies vicentinos, 18.90 m) con el atrio biabsidial, apoyado en su sentido longitudinal por dos salas de dimensiones medias ( 18' x 13'; 6.30 x 4.55 m, medidas intencionales tomadas del texto palladiano) y que se continua, siguiendo el eje público central, en un nuevo porticado interno abierto al patio posterior de donde parten dos escaleras que

permiten el acceso a una planta noble superior, alejada de la agitación urbana. Cada escalera de doble tramo tiene un ancho de once y un cuarto pies, lo que en suma daría para las dos escaleras un ancho total de evacuación o acceso de unos cuatro metros, lo que en standards actuales podría significar la posibilidad de permitir hasta unos cuatrocientos visitantes en los salones y galerías de la planta superior. En efecto, el plano noble dispone de una gran sala asomada al exterior incluyendo la superficie correspondiente al tramo central del soportal; dos pequeñas salas laterales y dos galerías o balcones sobre los laterales del soportal desde donde se puede gozar *“del bel sito dinanzi”*, al decir del mismo Palladio, de una *“bellissima vista”*, con una superficie de recepción (incluyendo galerías) de cerca de 400 m<sup>2</sup> útiles (para pensar en actuales términos reglamentarios, equivalente con creces a la ocupación permitida por el ancho de escaleras descrito). Es esta una situación que recuerda la de la planta alta de la villa Maser en cuanto existe una relación entre el disfrute de una lejanía con una adecuada y balanceada proporción de superficie utilizable por sus posibles gozadores. En efecto, el nivel de suelo de esta planta alta alcanza una altura (de acuerdo al diseño de Palladio, refrendado por la sección de Bertotti Scamozzi) respecto al nivel de la Piazza Mateotti, de unos 10.50 metros, lo que significa para una persona colocada de pie sobre él un alcance hasta el horizonte de la llanura situada enfrente de unos 14 km, bastante cerca de la aspiración a alcanzar una distensión visual máxima situada en los 16 km que vimos, en el artículo anterior, era posible obtener desde los 16 metros que se alcanzan desde la gran sala *“de los 500”* en el Palacio Ducal veneciano. Puede pensarse así, que esta altura de 10.50 sobre el nivel circundante, es debida en especial a su situación urbana, el *“bel sito dinanzi”*, que disfruta, lo que se pone de manifiesto al compararlo con otros palacios vicentinos, incluso más significativos, pero situados en ámbitos urbanos más constrictivos. De hecho, la altura de las plantas nobles de estos palacios son sensiblemente inferiores. En el Porto Festa, el Barbarano, el Palacio Valmarana, el Thiene, y en el Capitaniato a pesar de su apariencia de torre, la cota de nivel respecto a la calle de acceso oscila entre los casi 23 pies vicentinos del Barbarano hasta los 24 ½ pies del Thiene, es decir desde los 8.00 a los 8.57 metros. El espléndido grabado, meticulosamente ejecutado, que describe la sección transversal del Palacio, realizado por Bertotti Scamozzi, permite apreciar esta situación donde se destaca el gran volumen de la sala superior<sup>5</sup>.

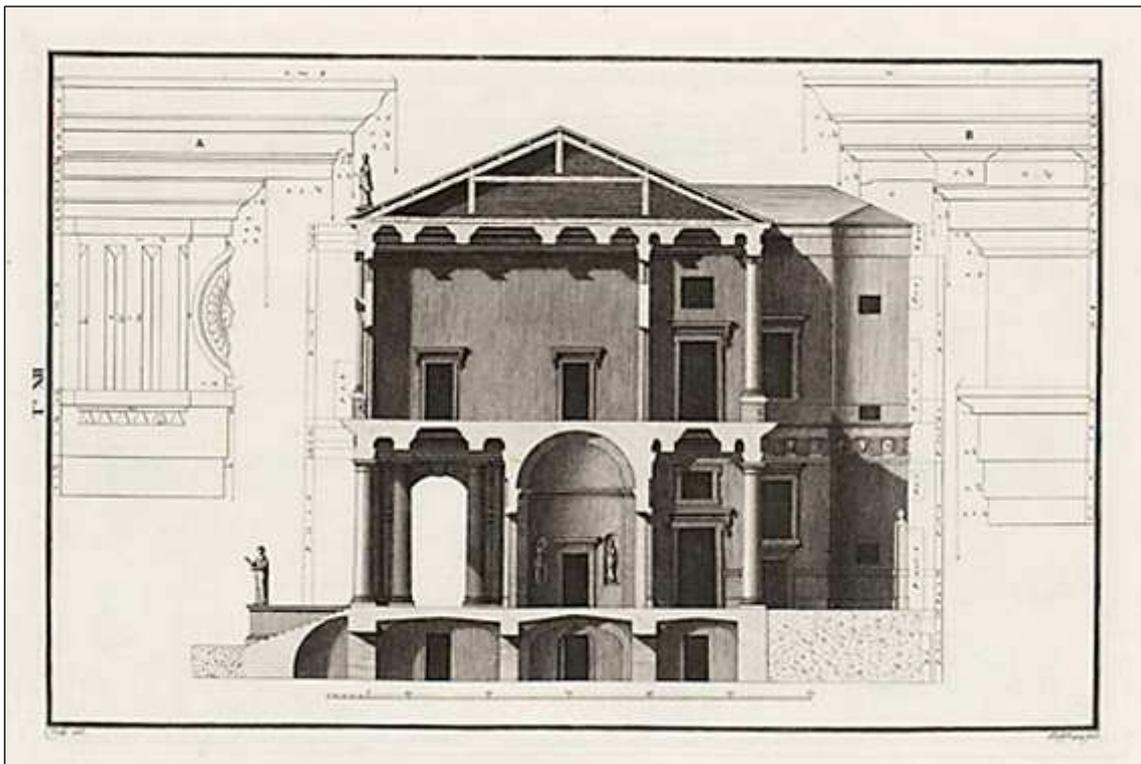


Fig. 8. Sección del Palacio Chiericati. Ottavio Bertotti Scamozzi (1719-1790). "Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati", 1776-83.

Las salas laterales (en planta baja relacionadas con los extremos del atrio, y en planta alta en relación con las galerías exteriores), son de alguna manera el nexo o la esclusa entre las grandes superficies de recepción más o menos públicas, con las dependencias de uso más estrictamente privado. Pudiendo tener un uso ambivalente, privado o público, según las circunstancias de cada caso. Cada una de estas salas (con una dimensión de unos 10.50 m x 6.30 m) permite el paso sucesivo a una *stanza* y a una *camera*, de dimensiones cada vez menores (6.30 x 6.30 m y 6.30 x 4.20 m respectivamente), donde la intimidad es cada vez mayor.

Las últimas alcobas o *camerini*, que por otra parte aparecen duplicadas al contar con una planta intermedia, están directamente conectadas a dos escaleras de caracol, que aseguran el acceso a las entreplantas, y donde se instalan pequeñas hornacinas, que incluyen asientos de excusados, ocultos tras portezuelas, cuya intimidad e higiene quedan aseguradas por las mismas condiciones acústicas y de ventilación que presentan los torres cilíndricas constituidas por las escaleras. En planta baja una de las pequeñas cámaras (la situada sobre el alzado sur) comunica directamente con el exterior, según el plano de levantamiento efectuado por Bertotti Scamozzi en el siglo XVIII. Es curioso ver como esta disposición escalonada entre lo público y lo más íntimo, se realiza igualmente en viviendas de menor categoría palaciega, como en la misma

casa Cogollo, situada cerca del Chiericati, donde cierta tradición la atribuye como residencia de Palladio (Fig. 10)). Y si quedara alguna duda en el plano que ilustra las “*Basiliche antiche*” del Libro III, las dos escaleras, también de caracol, situadas a ambos lados del ábside que preside la nave, dejan unos pequeños locales residuales, que Palladio denomina cuartos de las inmundicias, “*luoghi dell'immonditie*” (Fig. 11).

En todo caso no confundir con otras escaleras palladianas también pertenecientes al tipo caracol, pero con una planta que corresponde al corte oblicuo de un cilindro a fin de permitir una mayor homogeneidad en el peldañeado, pero dotadas de funciones más nobles, como la misma y magnífica *scala ovata*, proyectada por Palladio (1561) para el monasterio de Santa Maria della Carità en Venecia, hoy *Accademia delle Belle Arti*, alabada por Goethe que la describe con la frase <<no es más que una escalera de caracol, pero en la cual jamás se cansa uno de subir o de descender>><sup>6</sup>

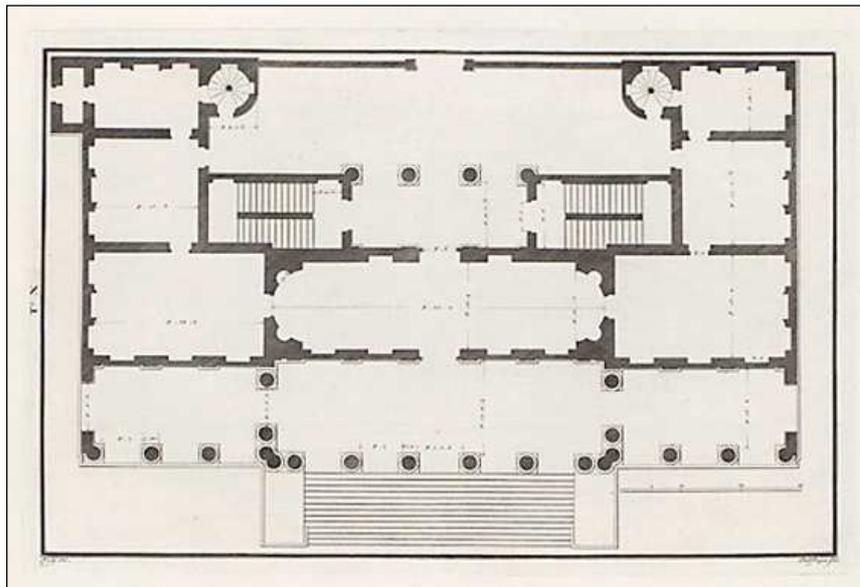


Fig. 9. Palacio Chiericati. Planta de acceso. Bertotti Scamozzi, o. cit.

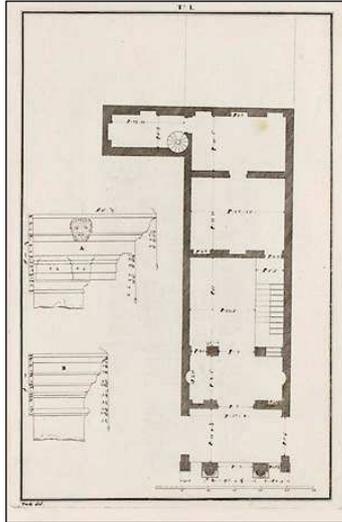


Fig.10. Casa Cogollo. Planta.  
Bertotti Scamozzi, o. cit.

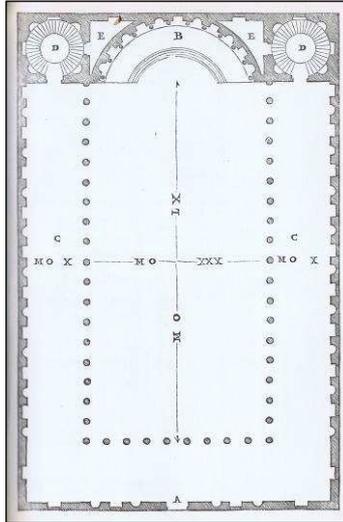


Fig. 11. Delle Basiliche antiche.  
A. Palladio, o. cit. Libro Terzo,  
pág. 39.

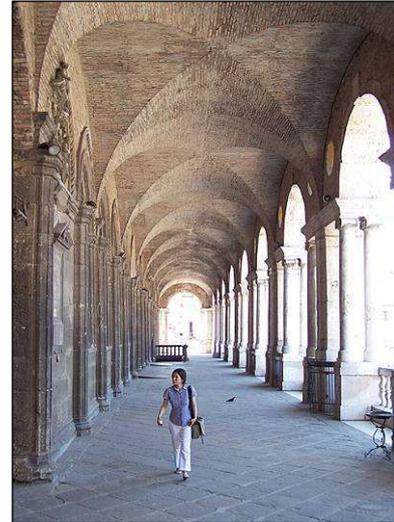


Fig.12. Palladio. Basílica de Vicenza.  
Porticado de la planta superior.

El análisis de edificios a partir de la existencia de ámbitos dimensionales diferenciados, dotados de comportamientos propios, que trato de ejemplificar a través de esta serie de artículos, puede llegar a veces a contradecir conclusiones habitualmente aceptadas. En el caso de este edificio, y en especial en el comportamiento de este soportal, me veo obligado a disentir radicalmente de aseveraciones como las expuestas por Colin Rowe en su obra, "Collage City" no muy alejada de los mismos planteamientos de Canaletto en el cuadro que sirve de epígrafe a este artículo. El autor incluye en la misma bolsa, junto a la Stoa de Attalos en Atenas, al Palacio Chiericati, en cuanto "piezas de serie potencialmente interminables... ilustración demasiado literal de un ejercicio repetitivo que distiende el ojo..."<sup>7</sup>. Expresión que podría aplicarse a las galerías de la Basílica (Fig. 12), pero que no corresponde para nada al comportamiento del soportal objeto de este discurso. Si imaginamos un recorrido longitudinal a modo de paseo, realizado más o menos por el eje de este soportal, evitando las posiciones forzadas que toman con frecuencia los fotógrafos que tratan de describirlo, veremos como el juego de las dobles columnas del cuerpo central así como los límites construidos impuestos al conjunto, impiden el efecto de una visión interminable o repetitiva. Los esquemas de la Fig. 13 tratan de reconstruir el avance de un paseante descuidado que avanza de derecha a izquierda, es decir hacia el sur desde el norte, pues precisamente es hacia el sur donde el paisaje se hace algo más presente

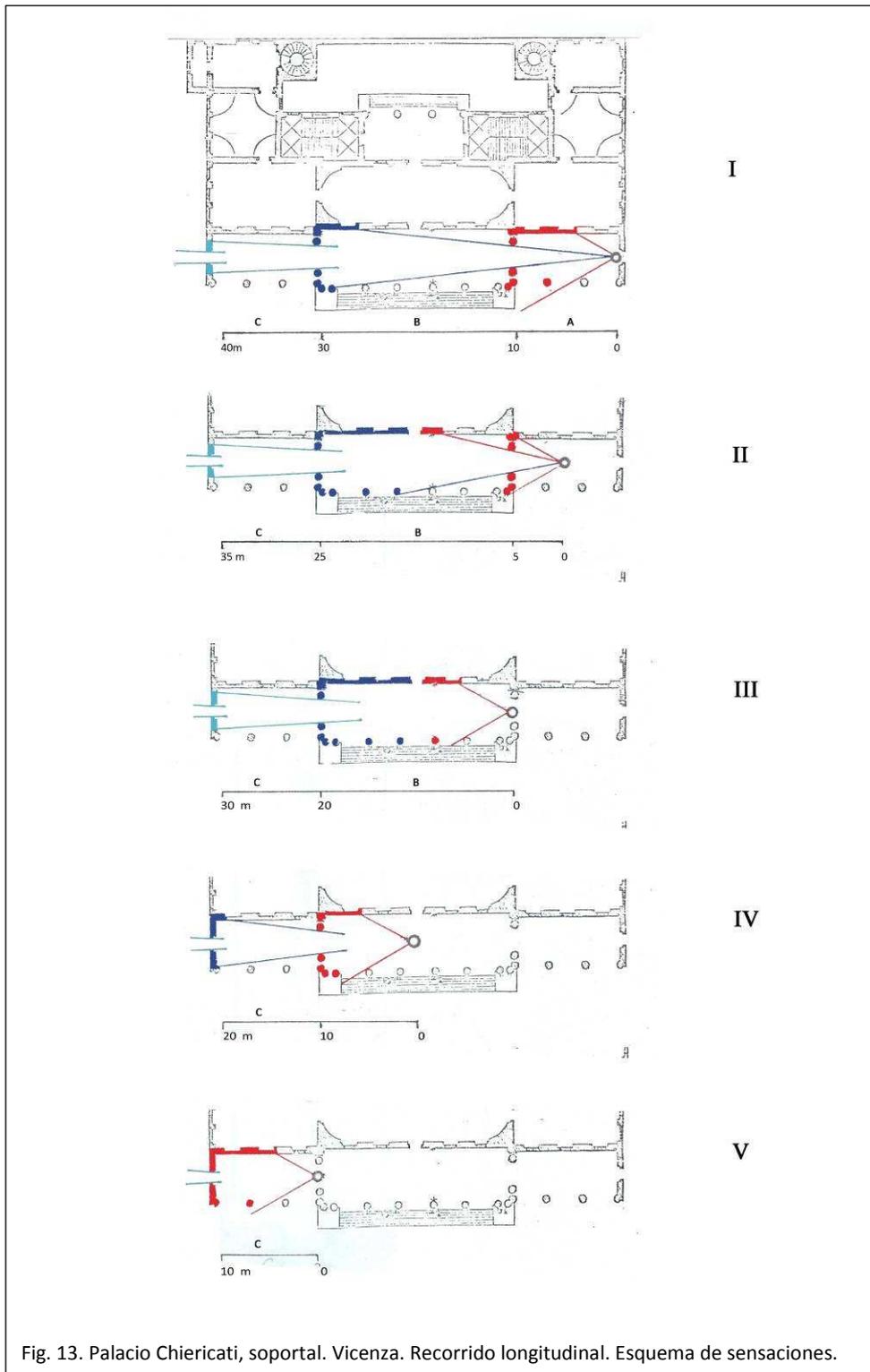


Fig. 13. Palazzo Chiericati, soportal. Vicenza. Recorrido longitudinal. Esquema de sensaciones.

al ofrecer una extensión más libre que en el sentido contrario. Este avance estará medido y escandido más bien por el ritmo de las columnas, donde la fuerza de atracción de la luz natural está más presente, que por la fachada cerrada más uniforme y opaca, con un único punto de atracción que corresponde al acceso central al edificio. A continuación se pretende reconstruir la serie sucesiva de sensaciones experimentadas por nuestro caminante experimental, de acuerdo a las posiciones enumeradas en los citados esquemas, desarrolladas en el interior de los tres ámbitos denominados “A” (el sector norte), “B” (el centro, correspondiente a la escalinata y a la puerta de ingreso) y “C” (el espacio lateral situado al sur). Los colores se refieren a las características propias de cada ámbito de la extensión recorrida: los objetos teñidos de color rojo son aquellos cuyo relieve o sensación escultórica se manifiesta gracias a la percepción táctil; en azul se marcan aquellos ámbitos donde el dominio de lo pictórico, con tendencia a fundirse en un plano se hace presente, mientras que el azul celeste hace referencia a la sensación de lejanía con la aparición o sugerencia del horizonte.

### **Posición I.**

Al penetrar en el soportal, el espectador queda totalmente inserto dentro del ámbito “A”, donde todo queda incluido dentro de la dimensión máxima de los diez metros; ahí no existe perspectiva y la primera columna, que aparece exenta, tiene una presencia tangible como personaje individualizado, siendo palpables los elementos, basa, toro, fuste, que la constituyen. A la distancia canónica de diez metros (límite de la percepción clara del relieve, distancia elegida por los mejores pintores de paisajes para la ubicación virtual de su lienzo) se alza un “plano del cuadro” formalmente constituido. La extensión entre los 10 y los 30 metros está prácticamente eliminada (también porque la atención del ojo está dirigida hacia la zona iluminada, la pared a su derecha apenas cuenta). Más allá del comienzo de la extensión pictórica que situamos a los 20 m, se levantan dos bambalinas, a 30 y a 40 m que tienden a integrarse con la lejanía.

### **Posición II.**

El caminante se siente atraído hacia la “puerta” que conforma el plano del cuadro y al abalanzarse sobre ella, ésta pierde su papel y se convierte en un objeto táctil y escultórico. A 25 y a 35 metros se sitúan dos nuevas bambalinas, ambas pertenecientes ya al mundo pictórico (situado más allá de los 20 m), que tienden a unificarse, dada la tendencia a perder la sensación de relieve que caracteriza ese ámbito, e incluso a integrarse en un mismo plano con el paisaje lejano que se vislumbra a través de la última apertura: puertas al horizonte que todavía están “allá”



Fig. 14  
Corresponde a la posición I, algo avanzada hacia la posición II, y con la cámara ligeramente desplazada del eje. La fotografía tiende a homogeneizar los ámbitos de la extensión, contrariando en parte la sensación que se intenta describir



Fig. 15.  
Desde un punto, aunque imposible para un observador normal, prácticamente empotrado en la pared ciega, y correspondiendo a la posición II, se muestra el ámbito "B" y desaparece el "C".

### Posición III.

En el umbral del espacio central, ocupado en toda su extensión por la escalinata de acceso. Las puertas al horizonte están todavía allá, todavía no ocupan la posición canónica del plano del cuadro (lo que ocurre cuando el cono óptico no abarca una extensión horizontal previa). El paseante no se siente obligado a precipitarse, una pequeña indecisión produce la duda de entrar al palacio o a salir del soportal hacia la plaza. En ningún caso se produce la serie ilimitada, el ejercicio repetitivo que decía Colin Rowe. A lo más se aprecian solamente tres columnas exentas, la cuarta se amasa con las columnas dobles de la "puerta" hacia el fondo, mientras que la primera se adelanta como objeto material, con su textura y hasta con su temperatura. En esta posición, como en todas las otras, salvo la V, el espacio "C" no deja ninguna huella.



Fig. 16.  
Corresponde a una posición cercana a la III. Los dos caminantes de la fotografía, víctimas de la indecisión señalada en el texto, emprenden resueltamente una dirección perpendicular a nuestro recorrido. Algo que puede ocurrir solamente en un punto único e irrepetible.

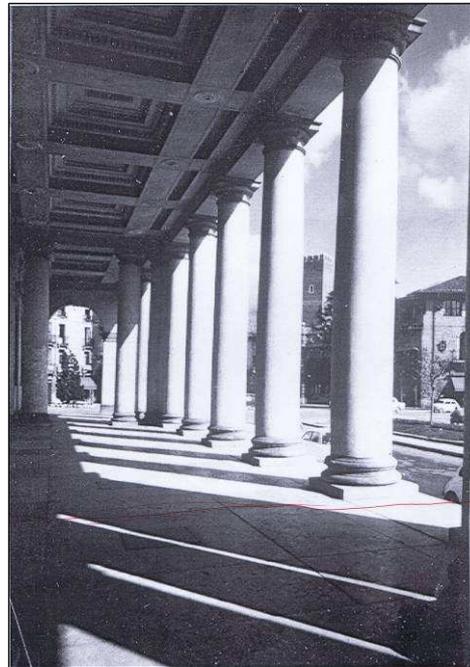


Fig.17.  
La homogeneización que da la fotografía, unida a la colocación de la cámara en un punto imposible, nos ofrece una imagen irreal que podría sugerir la presencia de una columnata con posible vocación de *stoa*. En este caso la imagen presenta el sentido opuesto al elegido para nuestro recorrido.

#### Posición IV

En el eje del espacio central, al salir o entrar al palacio, se levantan a ambos lados sendos planos del cuadro, que pueden incitar a penetrar por ellos. Pero los espacios laterales "A" y "C" no existen. El remate final a 20 metros de distancia, contiene el horizonte dentro de su plano.

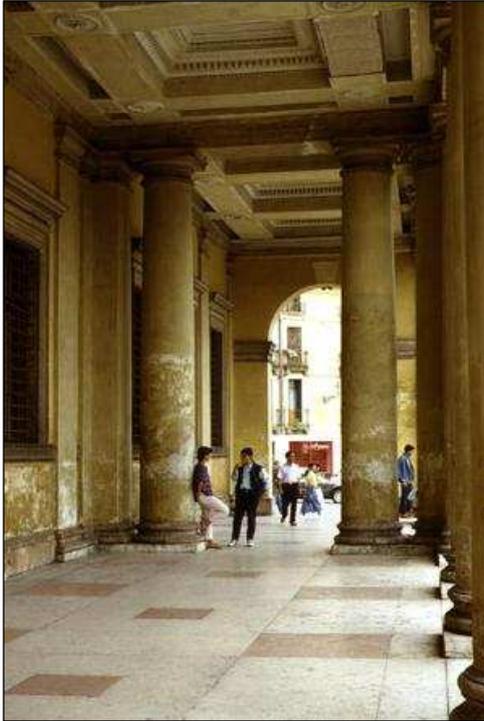


Fig. 18.  
Tras el plano del cuadro el espacio, en este caso el "A", desaparece hasta llegar al muro horadado que se integra al mundo exterior.



Fig. 19.  
La corporeidad táctil de la masa construida.

### Posición V.

Por primera vez se descubre el espacio "C". El remate de la galería se transforma en plano del cuadro, ventana al paisaje, soporte del horizonte.

En ningún momento se produce la serie ilimitada, el ejercicio repetitivo de columnas al que se refiere Colin Rowe. Durante el recorrido la extensión nunca se despliega en forma continua, los distintos espacios aparecen o desaparecen, demostrando de alguna manera la propiedad discontinua y heterogénea de la extensión en que se mueve la arquitectura<sup>8</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Colin Rowe & Fred Koetter, “Ciudad Collage”, Gili Barcelona 1981, Págs. 174-175.

<sup>2</sup> Acerca del tema de la adaptación de edificios “clásicos” sobre una trama medieval, ver el capítulo “Gli edifici pubblici e i palazzi” en James S. Ackermann. “Palladio”. Einaudi. Turín 1972.

<sup>3</sup> Una sección de esta villa figura en la exposición “Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII”, Madrid Biblioteca Nacional, septiembre-noviembre 2009. Anónimo español, 1793-99 BN Db/18/1/2273. Un dibujo que a pesar de su claridad y amplitud no refleja adecuadamente las características descritas en el segundo artículo de esta serie, a diferencia de los grabados de Bertotti Scamozzi, prácticamente de las mismas fechas, que saben reflejar las cualidades propias de los interiores palladianos.

<sup>4</sup> Por buscar un ejemplo de hoy, el gran voladizo del Centro de Conferencias de Lucerna de Jean Nouvel, cubriendo una parte del área de acceso al puerto lacustre de Lucerna, recuerda la intención de este proyecto de Palladio.

<sup>5</sup> Ottavio Bertotti Scamozzi pertenece a ese grupo de intelectuales del Veneto relacionado con Inglaterra, todos ellos protagonistas del varias veces ya citado *revival* palladiano del XVIII. Otra figura interesante de esta época, pionera del feminismo, es Elisabetta Caminer (1751-1790), casada con un botánico ilustrado, Antonio Turra, directora de revistas como la *Europa Letteraria* y el *Giornale enciclopedico* y animadora de cenáculos intelectuales, réplica de las academias del XVI. A través de personajes como este o el antes citado Canaletto, es posible reconstruir la relación con arquitectos y diletantes ingleses, como William Kent y tantos otros.

Al respecto puede consultarse: Elisabeth Ravoux-rallo, “Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII”, La mirada de la historia. Editorial Complutense, Madrid 2001. Traducción M<sup>a</sup> Teresa Sanz de Bremond.

<sup>6</sup> J. W. Goethe, “Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein”. 1786. Turín 1937.

<sup>7</sup> Colin Rowe & Fred Koetter, “Ciudad Collage”, Gili Barcelona 1981, págs.156-157.

<sup>8</sup> Jesús Bermejo Goday, “El espacio arquitectónico como extensión heterogénea. Una contribución a la obra de Juan Borchers”. Tesis Doctoral. ETSAM. 1987. En general, buena parte de las bases teóricas relativas al tratamiento de la extensión arquitectónica y a su percepción a través de los sentidos, proceden de la obra de Juan Borchers, en parte inédita (archivo Sergio Larraín García Moreno, Pontificia Universidad Católica de Chile, en Santiago), en parte explicitada en su libro “Meta Arquitectura”, Santiago de Chile 1975.

La maquetación de este artículo así como la adecuación de las ilustraciones, debe agradecerse a Rocío de Leste León, alumna de la carrera de arquitectura de la Universidad Alfonso X, bajo la supervisión de la profesora Isabel de Cárdenas.