

The logo consists of the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, bold font. The 'X' is a dark blue color, while the 'A's are black. The 'X' is positioned between the two 'A's, and its vertical strokes cross the horizontal strokes of the 'A's.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

**Jesús Bermejo Goday**

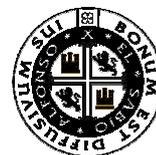
Palabra y medida en la obra de Palladio

5. UN ALEPH

La rotonda como globo aerostático.

**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**

Villanueva de la Cañada, MMX



© del texto: **Jesús Bermejo Goday**

mayo 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.



## UN ALEPH

### *La Rotonda como globo aerostático*

*Renato Cevese in memoriam*

La primera vez que intenté visitar la villa Rotonda, en el mes de septiembre de 1978, fue impedido nuestro acceso, el mío y el de un grupo de compañeros asistentes al curso organizado por el Centro Internacional de Estudios de Arquitectura de Vicenza, dirigido entonces, como tantas otras veces, por el ínclito y entrañable profesor Renato Cevese<sup>1</sup>. Un par de extraños y gesticulantes personajes, rigurosamente vestidos con indumentaria de apariencia dieciochesca, coartaron nuestro objetivo. La visita entonces fue imposible y tuvo que trasladarse para un par de días después en un horario de casi madrugada. La razón de este cambio era el uso del edificio para la filmación de la película *Don Giovanni* cuyo director era el cineasta Joseph Losey<sup>2</sup>.

Esta pequeña serie de cinco artículos más o menos referida a la obra palladiana corresponden todos ellos a impresiones recibidas dentro de un mismo breve período de tiempo, en la visita a obras que conocía entonces por primera vez y que dejaron en mí una huella que no alcanzaron a cambiar otras visitas realizadas años más tarde. En el primero de ellos intentaba describir algunas de las características de un determinado teatro, el Teatro Olímpico de Vicenza, y en este último me referiré a otra obra a la cual su autor define precisamente como un “muy gran Teatro”: la villa Capra o Rotonda, situada en las inmediaciones de la misma ciudad.

Transcribo, con subrayados míos, algunos de los párrafos de la breve memoria en la cual Palladio describe este edificio en el segundo de sus *Cuatro Libros*<sup>3</sup> que me servirán para conducir las observaciones que trataré describir más adelante: «*Il sito è degli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perche è sopra un monticello de ascasa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto*



**grande Teatro.** *Onde perche gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali **alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Orizzonte,** vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie: sotto il piano delle quali, e della Sala sono le stanze per la commodità, & uso della famiglia. **La Sala è nel mezo, & è ritonda, e piglia il lume di sopra [...] intorno la Sala vi è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi, e mezo**», es decir: un ancho de unos 5.40 m.*

En torno a la época en que se proyecta y construye La Rotonda he podido encontrar otras dos referencias a intervenciones construidas, no destinadas a la escena, pero que alguna vez fueron calificadas como “teatro”<sup>4</sup>. En efecto se ha aplicado esa denominación, aparte de la cita palladiana a su propia villa, al *château* de Ancy-le-Franc (Fig. 2), diseñado entre los años 1545 a 1546 por Sebastiano Serlio para el Conde Antoine de Clermont-Tonnerre, y al llamado *hortus sphaericus* de Padua (Fig. 3) en cuyo trazado y proyecto, realizado entre 1545 y 48, participa precisamente un personaje tan cercano a Palladio como Daniele Barbaro.



Fig. 1. La Rotonda



Fig. 2. El Château de Ancy-le Franc



Fig. 3. Orto Botánico de Padua

El tratado sobre *La Arquitectura Doméstica* de Sebastiano Serlio, reconstruido a partir de los manuscritos conservados en la Avery Architectural Library de la Universidad de Columbia, y publicado por Placzek, Ackerman y Rosenfeld<sup>5</sup>, y que en cierta forma puede considerarse por su contenido residencial como un anticipo del libro II de Palladio, «*nel quale si contengono i disegni di molte case [...] dentro e fuori della città*»<sup>6</sup>, recoge en sus láminas XVI a XVIII el diseño del *château* de Ancy-le-Franc,

donde Serlio describe la situación del castillo de una forma que, pese a las diferencias que presenta su entorno, recuerda a la que podemos llamar “memoria descriptiva” de la Rotonda, que acabo de citar.

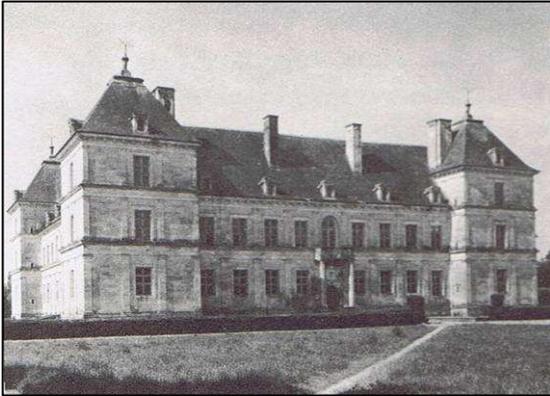


Fig. 4. Sebastiano Serlio. Château Ancy-le Franc.  
Fachada Norte, Placzek, Ackerman, Rosenfeld, o. cit.

En efecto, Serlio detalla con precisión numérica las dimensiones de cada una de los componentes del edificio, así como las intenciones, especialmente las relacionadas con la defensa, en textos que acompañan a los planos, y en cuanto a la posición de la construcción respecto al paisaje declara que *«è edificato in un bellissimo sito: et abbondante di tutte le cose: è*

*quantunque egli sia in una pianura dove non mancano le aque vive vi e colli e monti con selve possedute dal padrone»*. Hasta el lugar para pasear palladiano tiene su reflejo en el *«corridore all intorno della casa»*, como aparece designado en los planos y explicada su situación en el texto donde indica su existencia *«sopra la cornice è questa sarà una ambulazione a corridore»*. En este caso un recorrido continuo perimetral, dotado de una serie de pequeñas aberturas contiguas orientadas hacia el exterior con un pavimento situado, de acuerdo a la acotación en planos, a unos cuarenta y un pies franceses de la época por encima del nivel de la planta baja. Si a esto añadimos un basamento más la altura del observador, el punto de visión se situará a unos 16 metros por encima de la llanura circundante, una altura canónica, repetidamente citada en los artículos anteriores, que correspondería a la alcanzada desde el Salón de los Quinientos en el palacio de los Dogos, lo que garantiza una distancia al horizonte de 16 kilómetros<sup>7</sup>, a partir de la cual la relajación del cristalino deja de percibir distancias. Esta estructura lineal, que figura en el alzado de la lámina XVIII, no llegó a ser construido en la realidad definitiva de la obra, cumpliendo su función los torreones



Odorico y Mario Capra, quienes completan la obra bajo la dirección de Vincenzo Scamozzi a más de once años de la muerte de su autor.

Exactamente en los mismos años en que Serlio traza los planos del castillo de Ancy-le-Franc (1545-46) se realiza el trazado y la primera ordenación del *Orto Botanico* de Padua, originado a partir de un decreto del Senado de Venecia, dictado en 1533, por el que se creaba una escuela de *simples* farmacológicos con la inclusión de un huerto botánico. En esta operación participan Daniele Barbaro, coautor con Palladio de la traducción de Vitruvio y cliente excepcional de la villa Maser, junto con Pietro de Noale y el arquitecto Andrea Moroni. Años más tarde Girolamo Porro como autor de una guía del *Orto Botanico* de Padova, editada en 1591, atribuye la categoría de “teatro”, en este caso añadiendo el adjetivo de “pequeño” a este huerto, usando las palabras: «*in questo **picciolo Teatro**, quasi in un picciol mondo, si sarà spettacolo di tutte le meraviglie della Natura*»<sup>8</sup>.

Parece en estos casos estar asociada la noción de teatro a una cierta acumulación o densidad de sensaciones, sean éstas una variedad de vistas lejanas y cercanas, un conjunto de numerosas especies botánicas dispares, reflejo de la diversidad del mundo, o también algo que podría semejar a lo que Leonardo Benevolo<sup>9</sup> denominaba la “captura del infinito”, la presencia de la distancia o de la lejanía en un espacio delimitado y reducido, es decir la referencia a lugares topográfica o geográficamente distantes pero de alguna manera presentes en la inmediatez. En resumen: la creación de un paisaje real o mental situado dentro del mismo punto desde donde se disfruta.

Un caso semejante volvió a repetirse en una calle de Buenos Aires, en la calle Garay, «en la parte inferior del decimonono escalón hacia la derecha» en la escalera que descendía al sótano en la casa de Carlos Argentino Daneri, el primo hermano de Beatriz Viterbo, donde existía «una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor», un punto donde estaban «sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos», un *Aleph*, quizás un falso *aleph* como el mismo Jorge Luis Borges sugirió<sup>10</sup>. Algo semejante es lo que parece esconderse, al menos como



intención, en estos edificios que recibieron esa denominación de “teatro”, y así alguno de estos lugares construidos pueden aspirar a ser considerados como verdaderos *aleph*, concentradores de sensaciones capaces de alcanzar una densidad al borde de lo excesivo.

La búsqueda de este tipo de sensaciones no lejanas del placer, al estar a lo que narra León Battista Alberti, un arquitecto con menos obra que Palladio, pero quizá más profundo, independiente, menos comercial, y para nada comprometido con la burguesía de su tiempo, en su *Momo o del Príncipe*, texto que Palladio no pudo desconocer<sup>11</sup>, fue quizá lo que hizo a los aburridos dioses del Olimpo acudir, en cierta forma pasmados, a esa representación del Universo que ofrece el teatro en el reducido espacio de su escena, realizada con medios rudimentarios por unas míseras criaturas humanas. En efecto: «los dioses decidieron descender del cielo para satisfacer de cerca sus deseos», y «entraron en el teatro, siendo Júpiter el primero mientras admiraba las [...] columnas de fino mármol [...] elogiando todo incluso demasiado [...]. Por lo que Júpiter creyó [...] haber sido un necio por no haberse dirigido a los artífices de tan extraordinaria obra, en vez de a los filósofos, para planificar el modelo del mundo futuro». Allí, una vez dentro del teatro, «los dioses [...] fueron a colocarse en las mejores posiciones para poder disfrutar bien del espectáculo terrestre [...] cada uno de ellos permanecía boquiabierto en el lugar que había elegido para observar sin perder detalle». Hasta que surgió «a idea de uno que [...] sugirió que cada cual se transformase en estatua y ocupara el lugar que correspondía a la suya dentro del teatro». Alberti, con gracia casi grosera y a veces escatológica, narra las vicisitudes que padecieron los dioses en esa situación estatuaria, entre las que destaca la desesperación dolorosa y sufriente de uno de ellos, inventado por el mismo Alberti, «el dios Estupor, [...] el más inepto de todos», cuando un simple humano, «Enope, filósofo y comediante que padecía [...] la locura de hablar mal de los dioses», trata de limar el revestimiento escultórico de bronce dentro del cual el dios se oculta. Así ocurre que «Enope, después de haber adorado [...] a su dios protector [...] quien le había recompensado con su gracia [...] tomó un trozo de hierro y se puso a raspar la

herrumbre que afeaba la cara de Estupor. El dios [...] alejaba la boca con disimulo para evitar esa lima que pasaba y repasaba ocasionándole muchísimo dolor».

La descripción de esta escena nos trae inmediatamente a la memoria el mismo intento, tan característico en Palladio, de transformar los templos divinos edificados en piedra en residencias burguesas construidas ahora con ladrillos estucados. El tema de lo falso y de lo auténtico, tanto dentro de lo simbólico como en la simple referencia a la naturaleza de los materiales, siempre recurrente en la literatura en torno de la arquitectura, desde John Ruskin a Frank Lloyd Wright.

Dos siglos después de la muerte de Palladio, en 1761, Bertotti Scamozzi publica su obra *Il forestiere istruito*<sup>12</sup>, una especie de guía turística de la ciudad de Vicenza, escrita en forma de diálogo, donde Leandro —el mismo Bertotti— conduce a Guglielmo, que representa a uno de los muchos *dilettanti* ingleses a quienes sirvió de *cicerone*, a través de las obras de Arquitectura, especialmente las proyectadas por Palladio, con continuas alusiones al texto de los *Cuatro Libros*. Un testimonio escrito más de la repercusión palladiana en el Neoclasicismo británico desarrollado en el siglo XVIII. La obra está dedicada al entonces propietario de La Rotonda, también llamado Mario Capra, quien en el prólogo declara a Bertotti como sucesor y heredero simbólico de su homónimo Vincenzo.

Así en la página 28 de la edición original, Leandro invita a su compañero a visitar la no demasiado alejada villa: «*Andiamo a vedere lungi di qui non più della quarta parte de un Miglio Italiano una Fabbrica senza contradizione dal Palladio disegnata, ed eseguita; e questa è la Rotonda. Ne' mei disegni, come vederete, l'ho disegnata tra le Fabbriche della Città, come dice il Palladio stesso: "per la vicinanza, ch'ella ha con la Città, si può dire che sia nella Città stessa"*».

De modo parecido trascurrió nuestra segunda aproximación a la villa, dos o tres días después del primero y fallido intento. Traspuesto el acceso a la propiedad, apareció el edificio en su alzado NO, con una frontalidad rigurosa, situado al borde del paisaje, a unos cien metros de distancia<sup>13</sup>, conformando una aparición perfectamente caracterizada. Orientada y dimensionada gracias a la larga *barchessa* construida a

finales del XVI por V. Scamozzi en 1591, que conforma el costado derecho en el sentido del avance, en tanto que deja libre y abierto el izquierdo.



Fig. 6. Fotografía de J. S. Ackerman.  
Aproximación a la Villa, alzado.  
“la Rotonda vista desde el camino  
posterior”

Al avanzar hacia el objeto que se comienza a descubrir se siente la necesidad, provocada también por la iconografía más o menos convencional que alimenta la memoria, de desplazarse hacia la izquierda en busca del único punto en todo el perímetro de la villa desde donde es posible abarcar la totalidad del edificio en su espléndido despliegue diagonal de escalera a escalera que corresponde a la visión de su ángulo norte. De los otros tres ángulos sólo es posible obtener vistas fragmentarias por impedirlo la topografía o la vegetación existente. Justamente la superficie desde donde es posible obtener esta visión característica de la Rotonda, en cierta forma una imagen sintética de la obra, casi su logotipo, configura un ámbito donde se puede inscribir un círculo con un diámetro de unos cuarenta y dos metros, equivalente en magnitud, por lo demás, a la ocupada por el edificio mismo incluidos sus accesos. Un espacio que por su dimensión configura un ámbito de un carácter que podríamos llamar urbano, con características y dimensiones de una plaza mínima<sup>14</sup>.

En este lugar, con un suelo cubierto hoy por una especie de *pelouse*, es donde ocurre la primera recepción, como me sucedió en una segunda visita, acompañando

otra vez al profesor Cevese algunos años más tarde, cuando el propio conde Mario Valmarana<sup>15</sup>, propietario actual de la villa, salía al encuentro e iniciaba una primera acogida.

La posición girada cuarenta y cinco grados respecto a una orientación rigurosa queda justificada, un tanto curiosamente, por Bertotti, como manera de romper la fuerza de los vientos principales, dada la situación en altura del edificio: *«il savio Architetto prevede, che a incomodi soggiacerebbe questo edificio, per essere in eminenza, s'ei fosse esposto, con li quattro lati che lo formano, alli Venti Cardinali. Così questa sua posizione fa, che i Venti Cardinali restano rotti, ed indeboliti dagli Angoli della Fabbrica stessa»*<sup>16</sup>.



Fig. 7. La villa Rotonda desde el NO. (Fotografía de Paolo Marton, o. cit.)

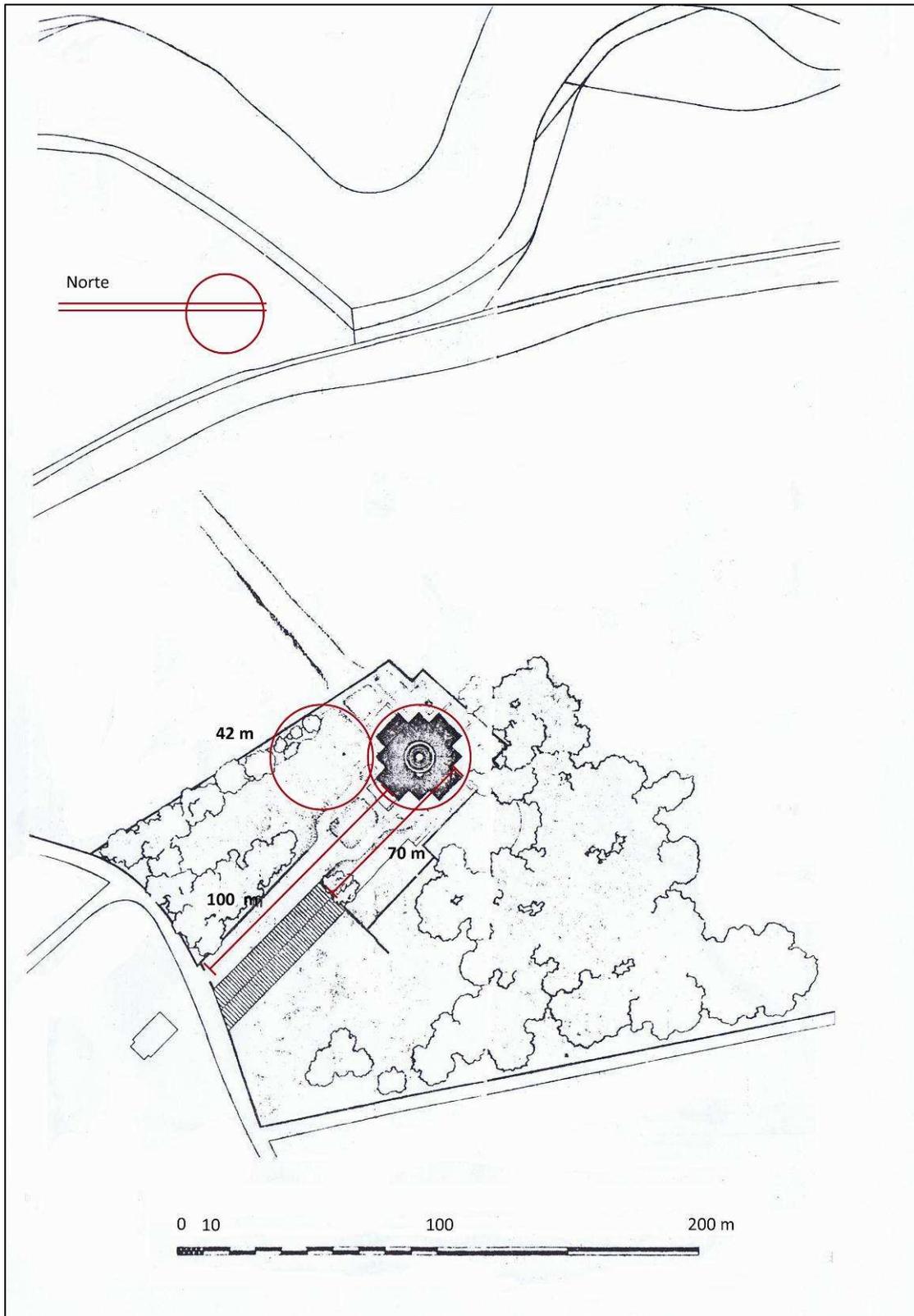


Fig. 8. La Rotonda. Planta general. Elaboración propia sobre dibujo de *"Corpus Palladianum"*, vol. 1.

Siguiendo en el exterior y tratando de circundar la villa se descubre un entorno inmediato para nada homogéneo y lleno de sorpresas. Entre otras, la presencia de un espacio, generalmente olvidado, subrayado en la Planta General que se acompaña y constituido por un eje de unos setenta metros de longitud, definido en un extremo por la hornacina que remata la *barchessa* de Scamozzi y abierto hacia el horizonte en el otro gracias al vacío que se abre bajo la escalera SO.

Estos espacios conformados en torno al edificio, diferenciados unos de otros con características propias y contrastadas, apuntan a una variedad que recuerda las distintas categorías dimensionales a las que alude Palladio en su memoria. Y si ahora miramos a la inversa, desde el interior hacia el exterior, encontramos que las “vistas” desde cada uno de los pronaos «*che terminano con l’Orizzonte*» son solamente las que se dirigen hacia el NE y hacia el SE, mientras que las dirigidas al NO y SO son limitadas, «*terminate*». Tales diferencias, unidas a la implantación no homogénea respecto al paisaje, confirmada por la memoria palladiana, de alguna manera contradicen, tanto en la realidad como en la intención, en este caso explícita, del autor del proyecto, la imagen de edificio exento y arreferenciado que habitualmente se atribuye a esta villa. Como es el caso de De Fusco<sup>17</sup>, quien respecto a sus fachadas sostiene que «*costituiscono un esterno nel senso assoluto perché delimitano i segni architettonici separando nettamente l’artificio costruttivo dall’ambiente di natura*», afirmación verdadera al analizar los planos de esta villa, pero discutible ante el contacto con su realidad.

El cuadrado que constituye la villa, sin contar pronaos ni escaleras, es de sesenta y seis pies vicentinos, unos 23,10 m., en el levantamiento de Bertotti Scamozzi incluido en la obra que se cita, mientras que el levantamiento realizado por el CISA<sup>18</sup> da 23,60 m. De esta forma la villa entera, como gran parte de las villas palladianas, inscribe en su interior, una vez descontado el espesor del cerramiento, un tanto holgadamente lo que hemos definido, siguiendo a Juan Borchers, como un “derredor cercano”, es decir: un círculo con un diámetro de unos 20 a 21 metros. En el centro de este cuadrado se instala la sala central circular que da nombre a la villa con un

diámetro aproximadamente igual a la mitad del lado del cuadrado interior de su planta. Un diámetro de diez metros y medio según CISA, los treinta pies vicentinos indicados en los *Cuatro Libros*, una dimensión clave en la definición de las salas en las villas palladianas como vimos en el segundo de estos artículos<sup>19</sup>.

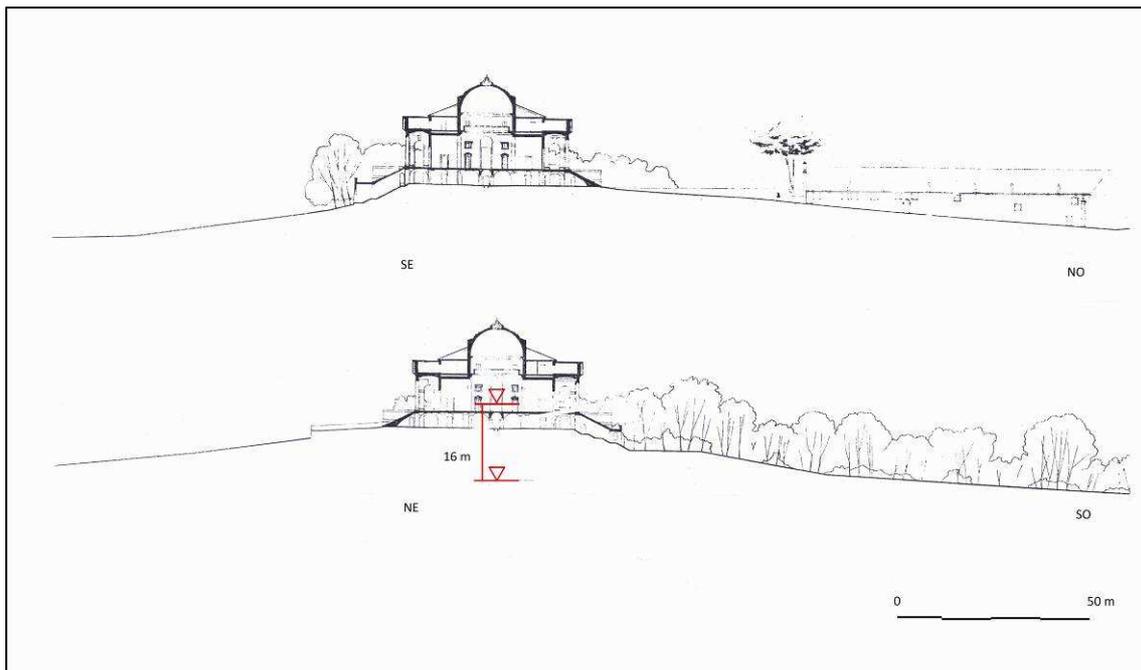


Fig. 9. La Rotonda. Secciones. Elaboración propia sobre dibujo del *Corpus palladianum*, vol. 1.

El nivel de piso de la planta de basamento, dedicada a cocinas, bodegas y otras dependencias, está situado a algo más de diez metros por encima del nivel máximo que alcanza el plano general entorno a la colina sobre la cual se alza el edificio. El nivel de la planta noble está a unos 3,50 m. por encima de ella, elevación debida a V. Scamozzi con el fin de facilitar el acceso a la planta de servicio. Aceptando un horizonte correspondiente a un ser humano colocado en pie, alcanzamos unos dieciséis metros, si no más, sobre la llanura del Bachiglione, es decir: la altura que corresponde a la distancia crítica de dieciséis kilómetros, donde comienza la máxima distensión del ojo, con la pérdida de la percepción de la profundidad a la que tantas veces nos hemos referido.

El extraño *luogo da passeggiare*, que merece una mención destacada en la descripción de Palladio, y que un siglo más tarde fue «juiciosamente dispuesto [...] para uso familiar», al decir de Bertotti Sacamozzi<sup>20</sup>, presenta un ancho de unos 5,40 m., medida muy cercana al radio de la rotonda central, un ámbito situado, podríamos decir, “antes de la ventana”, antes del plano del cuadro, un mundo de la inmediatez, donde la perspectiva no rige. La altura de esta segunda planta es de unos 7,60 m. por encima del plano noble; los antepechos de sus aberturas están levantados a unos 1,25 m. de manera de eliminar los primeros planos y precipitar así la vista hacia un horizonte situado a más de veinte kilómetros, donde sólo existen signos de lejanía, más allá de toda distinción de profundidad. El plano noble y este “lugar para pasear” establecen entre sí una relación muy similar a la existente entre la gran Sala del palacio de los Dogos y la armería, puesto de guardia situado más arriba, como vimos en el tercer artículo de esta serie. En este caso el lugar para pasear se asoma a la gran vertical interior por medio de un balcón perimetral sobre la sala central. Esta disposición volumétricamente unitaria es la que permitía decir un día al actual propietario que bastaba pronunciar un nombre para que el miembro de la familia solicitado se hiciera presente o contestara sin necesidad de gritar.

Desde el espacio central encontramos que al mirar hacia fuera, el “plano del cuadro” se sitúa en los vanos centrales de cada uno de los lados del perímetro cuadrado de la villa. Todos estos vanos presentan un mismo ancho, a pesar de los dos diferentes anchos de los correspondientes *anditi* o zaguanes de ingreso. El ángulo visual alcanzado desde el centro de la rotonda abarca cada uno de ellos 10º sexagesimales. Pero, más allá del plano del cuadro perspectivo, dos medias columnas del pronaos, que por su alejamiento empiezan a participar ya del *sfumato* paisajístico, vuelven a enmarcar el paisaje, reduciendo una vez más el ángulo visual, medido sobre el plano horizontal, hasta unos 5,6º. Esta disposición de zaguanes y columnas obliga a que desde la sala todas las posibles vistas al exterior sean axiales respecto a los vanos y tiendan a producirse desde el centro del círculo. Aquí, ahora, todas las diferentes vistas que describe Palladio, limitadas, lejanas, hasta el horizonte, toman un mismo valor, la

lejanía se hace presente en el centro de la Rotonda a través de esas cuatro pequeñas aberturas que sumadas angularmente ( $5,6 \times 4 \times 16 = 360^\circ$ ) hacen exactamente un dieciseisavo de la circunferencia de la sala. Es, obviamente, una clara referencia a la rosa de los vientos, con ocho de sus rumbos rigurosamente señalados por vértices y ejes de acceso. Se tiene la impresión sobrecogedora de estar allá, en la lejanía, de volar en la barquilla de aquel *montgolfier* que vino a pintar Francesco Lazzaro Guardi, un par de siglos después de Palladio. Cuadro que refleja la gran modernidad de la Venecia dieciochesca, pues se trata de un cuadro pintado en 1784, apenas el año siguiente al primer vuelo tripulado realizado en París por Pilâtre de Rozier en noviembre del año anterior. La lejanía, repito, se hace así presente de una manera real y sorprendente en el interior de la sala, lo que no ocurre al asomarse a las ventanas de las estancias perimetrales, desde donde se perciben las sensaciones “normales” que corresponden a las variadas distancias definidas por las características del entorno de la villa.



Fig. 10. Francesco Lazzaro Guardi. Ascensione della mongolfiera. 1784. 65 x 51 cm. Staatliche Museen Berlin

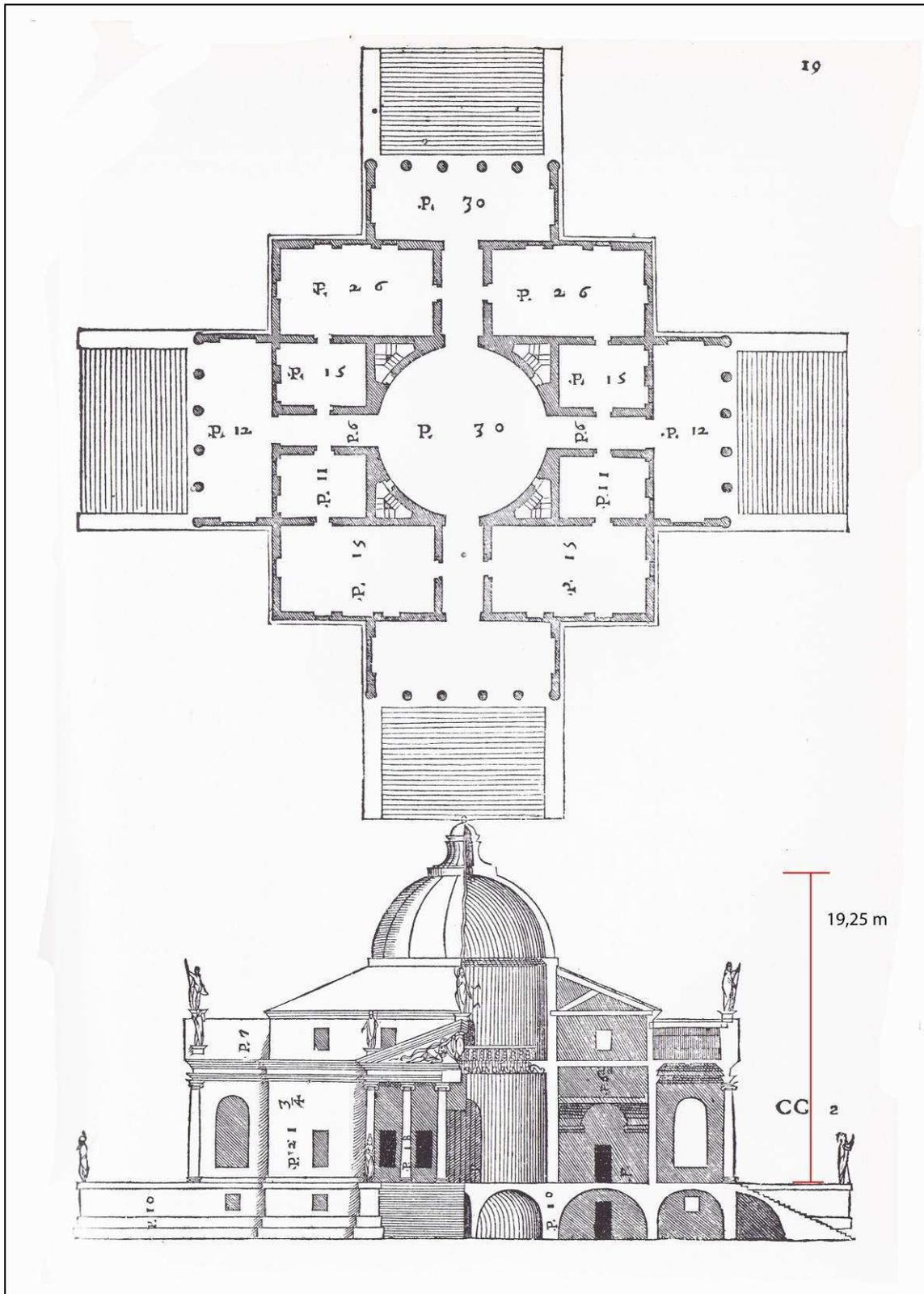


Fig. 11. Planta y Sección de los 4 libros. En rojo, elaboración propia.

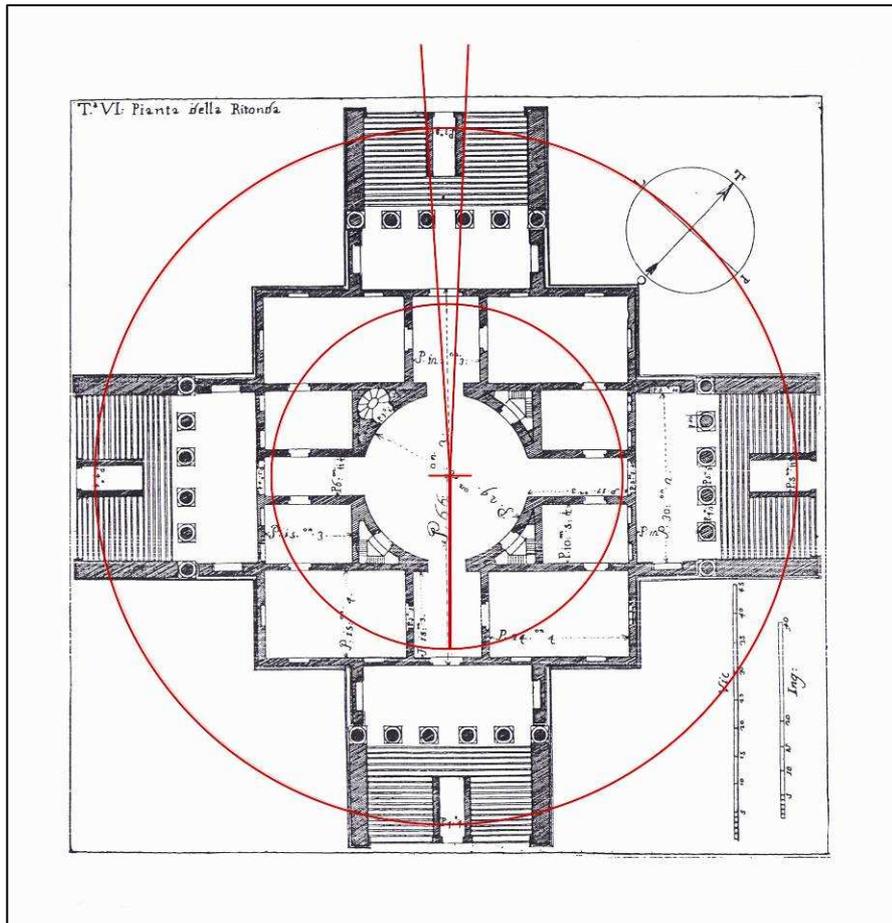


Fig. 12. Pianta della Rotonda. O. Bertotti Scamozzi, o. cit. Tavola VI. En rojo, elaboración propia.

Un avatar temporal en la formación de las escaleras de acceso sirve para insistir en la relevancia del hecho analizado. Los ejes de las cuatro escalinatas fueron subrayados con una importante incisión atribuida a V. Scamozzi hacia el final de la obra, claro está que después de la muerte de Palladio. Dos siglos más tarde Bertotti Scamozzi hizo cerrar esas aperturas volviendo al diseño original de los *Cuatro Libros*. Sin embargo en el plano de La Rotonda que incluye en la obra que citamos aparecen esos cortes (Fig. 12). Es claro que esa intervención en la escalera consigue evitar que cualquier persona que accediera a la villa pudiera disturbar el gran efecto descrito al emerger paulatina y fragmentariamente a la manera de un hombre rana que surge de las profundidades. La aparición de cualquier visitante resultaba obligada de cuerpo entero, como en una entrada por el foro, a una distancia donde la corporeidad se hace

aparente sin rivalizar con el paisaje. Se trata, pues, de una intervención temporal, tal vez no deseada por el arquitecto original e incluso corregida por el mismo Bertotti, pero que sin duda habría ayudado a reforzar alguna de las intenciones del proyecto<sup>21</sup>.

La sensación de espaciosidad, pretendida por Palladio, para el espacio central de La Rotonda era más poderosa de lo que finalmente fue construido. Palladio intentó que también la dimensión y la referencia a la lejanía estuvieran presentes en la vertical de su obra, tratando de conseguir un carácter de exterior para su sala central. El óculo de la clave de la cúpula estaba abierto, al estilo del Panteón de Agripa, todavía cuando fue visitada por Íñigo Jones en la primavera de 1600<sup>22</sup>. La pieza central del pavimento con una cabeza de fauno rodeada de dieciséis sectores circulares —otra vez la rosa de los vientos—, calada en forma de sumidero, es todavía hoy testigo mudo de aquella situación.



Fig. 13. El sumidero rodeado de 16 sectores circulares. (Fotografía de Paolo Marton, o. cit.)

La altura original interior de la cúpula según aparece anotada en la sección de *I Quattro Libri* era de cincuenta y cinco pies vicentinos, unos 19,25 m. (Bertotti en la obra citada dice no haber encontrado esa cifra y la calcula sobre el dibujo en cincuenta y seis pies), algo fuera del límite de lo escultórico y dentro ya del dominio de la extensión pictórica, teniendo además en cuenta la minoración en vertical del ámbito correspondiente al “derredor cercano”. La decoración pictórica habitual en muchas villas palladianas debiera haber acentuado esa sensación, aligerando su peso y distanciando la cúpula hacia el dominio paisajístico de la extensión.

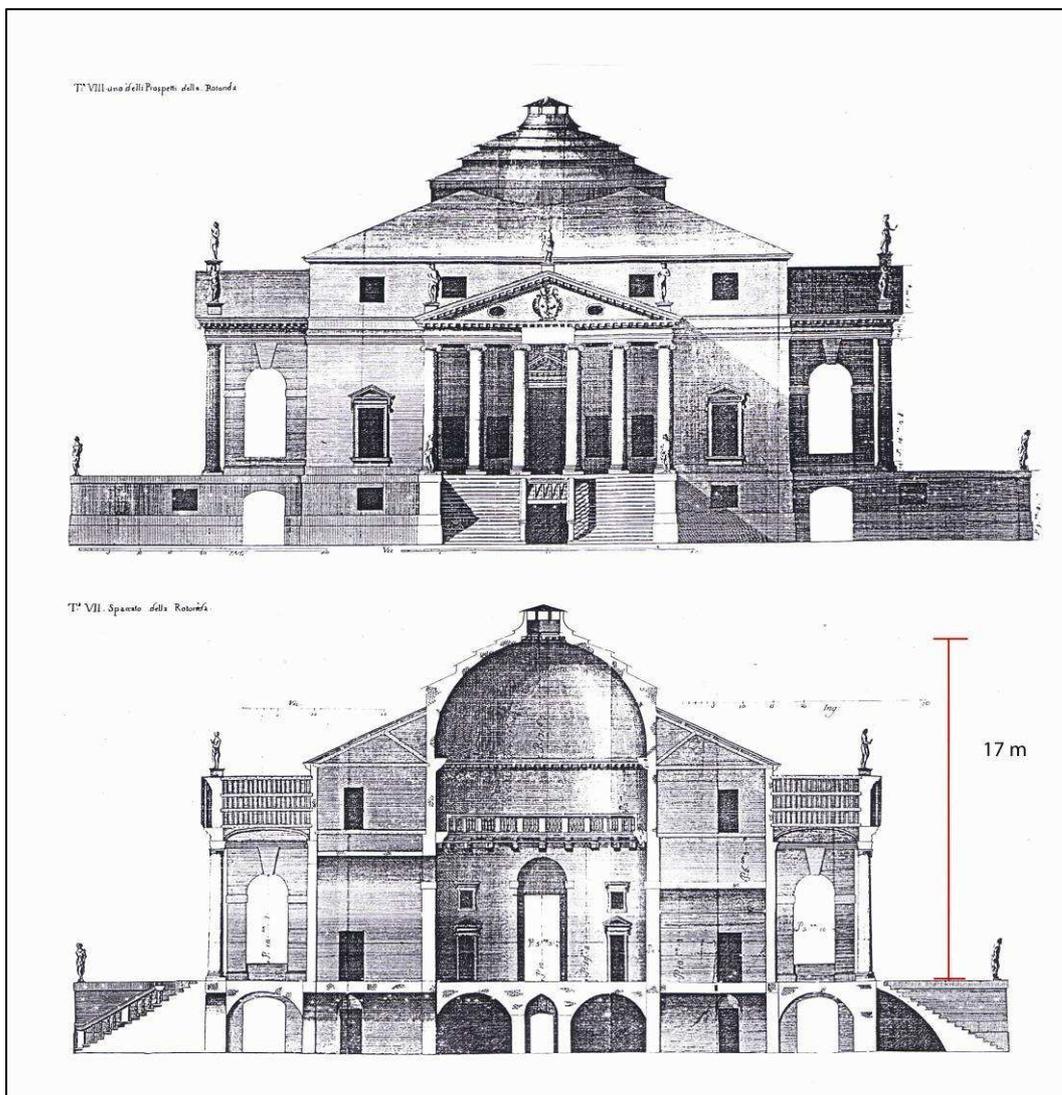


Fig. 14. Tavola VIII. Uno delli Prospetti della Rotonda, Spaccato della Rotonda. O. Bertotti Scamozzi, o. cit. Acotación propia.

La ejecución no fue así, la cúpula fue rebajada. Existe una polémica sobre si fue una decisión del mismo Palladio o una intervención de V. Scamozzi después de la muerte del primero<sup>23</sup>, reducir su altura a unos diecisiete metros (48 pies 9 pulgadas según Bertotti), justamente la distancia crítica en vertical donde el derredor cercano tiene su límite, una frontera especialmente sensible donde el tratamiento decorativo arquitectónico puede hacer caer de un lado o de otro la naturaleza de la sensación. La decoración de tipo escultórico, un casetonado especialmente robusto (Fig. 15), debido al mismo maestro Alessandro Vittoria que contribuyó decisivamente en el carácter escultórico de la villa Pisani en Montagnana descrita en el segundo artículo de esta serie, acentuó el rebaje de la cúpula aumentando visiblemente su pesantez, haciendo perder así la fuga hacia la altura que probablemente pretendió Palladio.

El efecto vertical, la eliminación virtual de la cubierta, se perdió. Guglielmo, el interlocutor de Leandro en el diálogo de Bertotti, encuentra la decoración de la sala como algo que responde a una “manera de pensar totalmente diferente a la de Palladio”, a lo que Leandro añade el no haber querido representarla en su sección (Fig. 13). Como remate transcribo literalmente el texto de este ejercicio de crítica escenificada redactado por Bertotti Scamozzi:

*«G. Non posso esprimere, Signor Leandro, quanto io resti sorpreso dalla bellezza di questa Fabbrica. Ditemi, gli ornamenti di questa Sala, credete Voi, che siano d'invenzione dell Palladio?»*

*L. Io per me **non lo credo**, Signore.*

*G. Anche io sono dello stesso parere, perchè questa parmi **una maniera di pensare tutta diversa da quella del Palladio**.*

*L. Tanto io sono persuaso di questo, quanto che, come vedete, **nell Disegno dello Spaccato io ne pur ve li feci**».*



Fig. 15. La cúpula decorada por. Alessandro Vittoria. (Fotografía de Paolo Marton, o. cit.)

“Las villas del Veneto” pag. 211

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Renato Cevese, creador y Director durante muchos años del CISA, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, de Vicenza . Fallecido en septiembre del 2009, a los 89 años de edad.

<sup>2</sup> Joseph Losey (1909-84), el director americano más europeo, y continuador de la línea de teatro y cine más interesante y combativa de Europa, en la que podemos contar a Eisenstein, Brecht o Harold Pinter. Residente principalmente en Inglaterra a partir de 1951, al abandonar los Estados Unidos, acusado de actividades antiamericanas. Su película, *Don Giovanni*, se estrenó en 1979, con Raimondi, Van Damm y Kiri Te Kanawa, como actores.

<sup>3</sup> Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Dominico de' Franceschi. Venecia 1570. Libro Secondo. Págs. 18 y 19. La Rotonda figura dentro del Cap. III del Libro II, *De i Disegni delle Case della Città*, precisamente por "la vecindad que tiene con la ciudad, de donde se puede decir que está en la ciudad misma" según explica Palladio en el mismo texto.

<sup>4</sup> Marcelo Faggiolo, *Contributo all'interpretazione dell'ermetismo in Palladio*, Bolletino C.I.S.A. XIV. Vicenza 1972.

<sup>5</sup> Adolf K. Placzek, James S. Ackerman, Myra Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio, On Domestic Architecture*. The Architectural History Foundation, New York; The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England. New York 1978.

Sebastiano Serlio quien fuera competidor con Sansovino, Sanmicheli, Giulio Romano y Spavento, en dar soluciones a la envoltura de la basílica de Vicenza, realizada luego por Palladio, fue invitado por Francisco I a su corte en 1540, desde donde y para el conde de Clermont-Tonnerre proyecta la villa castillo de Ancy-le-Franc en la Burgundia.

.

<sup>6</sup> Andrea Palladio, o. cit. Portadilla del Libro II.

;

<sup>7</sup> Juan Borchers, *Meta arquitectura*. Mathesis ediciones. Santiago de Chile 1975. Págs. 175 y 210.

<sup>8</sup> Citado por Marcelo Faggiolo. O.cit. La construcción del *Orto Botanico* de Padua, se inicia entre 1545 y 1546. Es de recordar que sobre un ejemplar de la traducción de Vitruvio, realizada por Daniele Barbaro con ilustraciones de Palladio, escribió El Greco sus notas marginales, casi un tratado de arquitectura, recogidas por Fernando Marías y Agustín Bustamante, en *Las ideas artísticas de El Greco*. Ediciones Cátedra, Madrid 1981.

<sup>9</sup> Leonardo Benevolo, *La cattura dell'infinito* . Editori Laterza, Bari 1991.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, "El Aleph", en *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires 1974.

<sup>11</sup> Leon Battista Alberti, "*Momo o del Príncipe*", introducción: Francisco Jarauta; traducción: Pedro Medina Reinón. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Valencia 2002.

Obra escrita en latín hacia 1450 (para Jarauta, como una posible crítica al grandioso proyecto de Nicolás V para la ordenación de la ciudad de Roma), dada a conocer primero en copias manuscritas, y editada por primera vez en 1520 (*“Leonis Baptistae Alberti Florentini, Momus”*, Roma MDXX), alcanza dos ediciones en el mismo año lo que prueba su difusión (al decir de Jarauta “uno de los escritos de mayor fortuna en la primera parte del Cinquecento”), hay una edición, ya traducida al italiano, en 1568 (*“Momo ovvero del Principe”*, en *“Opuscoli Morali di Leon Batista Alberti, gentil’huomo firentino”*, Cosimo Bartoli, Venecia), lo que hace muy verosímil el conocimiento de esta obra por parte de Palladio. Hasta existe una edición en castellano en 1553 (*“El Momo”*, Juan de Mey, Alcalá de Henares 1553).

<sup>12</sup>Ottavio Bertotti Scamozzi, *“Il forestiere istruito delle cose più rare di Architettura, E di alcune Pitture della Città di Vicenza. Dialogo”*. Nella Stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, in Vicenza MDCCLXI.

<sup>13</sup>El inicio del paisaje: “Desde unos 100 metros una porción considerable de las percepciones sensoriales –en gran parte compuesta de sensaciones visuales- hacen crisis. Entre una y otra se instala una zona crítica de transición”. Juan Borchers. O. cit. 1975. Pág 212.

<sup>14</sup>La manera de explicar numéricamente las sensaciones que intento transmitir en estos artículos las debo en su integridad a las enseñanzas recibidas durante mi trabajo con el arquitecto Juan Borchers. De su obra publicada entresaco algunas frases que pueden ayudar a su comprensión. «A una distancia de 20 metros la gran mayoría de las cosas conservan la integridad de sus propiedades sensoriales. Todo el aparato sensorial está activo. Más allá de los 20 metros la percepción estereométrica hace crisis. Desde unos 100 metros una porción considerable de las percepciones sensoriales hacen –en gran parte compuesta de sensaciones visuales- crisis. Entre una y otra se instala una zona crítica de transición». Juan Borchers., o. cit. 1975. Pág. 212.

«La separación entre un derredor cercano, que abrevio expresándolo por la “cercanía”, y uno lejano, o paisaje, que abrevio por la “lejanía” es esencial». «Llamo CERCANÍA a aquella parte del derredor entre los seres humanos y el paisaje, que captamos con todos nuestros sentidos, y que la percibimos y sentimos como real». Pág. 63.

«Si le doy una extensión concreta al “derredor cercano” o “cercanía” de 21 metros a partir del punto donde está situado un espectador de pie el diámetro del círculo hará 42 metros. 42 metros lo pienso como el “todo”». Pág. 175..

<sup>15</sup>Mario Valmarana, profesor de historia del arte en la universidad de Virginia (USA).

<sup>16</sup>O. Bertotti Scamozzi, o. cit. pág. 29.

<sup>17</sup>Renato De Fusco, *Aspetti semiologici dell’opera palladiana*. Bolletino C.I.S.A. XI. Vicenza 1969.

<sup>18</sup>Camillo Semenzato, *The Rotonda*. Corpus palladianum, Vol. 1. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza 1967.

<sup>19</sup>Me refiero a: *Plástica escultórica y perfume pantanoso. Villas Pisani en Montagnana y Malcontenta*.

<sup>20</sup> . «un Piano superiore, che è quello , che il Palladio, descrivendo questa Fabbrica, chiama un loco da passeggiare; il quale preferentemente dal Nobile Signor Marchese Mario Capra fu giudiziosamente disposto in tante Camere, quante sono quelle dell'Appartamento Nobile, e queste servono per uso famigliar ». cita de Bertotti Sacamozzi, o. cit.

<sup>21</sup> La atribución a Vincenzo Scamozzi de las aperturas centrales en las escaleras, es objeto de discusión en la obra citada de Bertotti Scamozzi, quien después de afirmar que en el diseño de Palladio las escaleras son cerradas («Le quattro Scale, che qui sono divise, cioè aperte nel mezzo, nell'disegno dell'Autore sono continuate»), hace argumentar a Leandro la atribución de esas aperturas a Vincenzo: «Io credo, che niente egli abbia potuto aggiungere, nè levare: quando non avesse fatte le Scale aperte, o per dir meglio, ch'egli avesse insinuato al Padrone, di dover aprir anche quelle già fabbricate dal Palladio; e dico questo, perchè di queste Scale se ne vedono dallo Scamozzi ideate ne' suoi Libri d'Architettura».

<sup>22</sup> Franco Barbieri. *Taccuino di Viaggio da Parigi a Venecia (14 marzo-11 maggio 1600)*, Istituto per la Collaborazione Culturale", Venecia, Roma 1959.

<sup>23</sup> Las razones que hicieron descender la altura libre de la cúpula, están reflejadas en el diálogo de Bertotti. Dice Guglielmo: «O bella invenzione! o proporzione ottima! ditemi, Signor Leandro, parmi che diceste, che questa Sala per la sua larghezza sia simile a quella del disegno ch'è nel Libro del Palladio; ma per la sua altezza evvi differenza alcuna?» a lo que Leandro responde «Molta, Signore; ma già la conoscerete, confrontando il mio disegno dello Spaccato con quello dell'Autore». Sigue un detallado análisis comparativo de donde concluye que «dal piano alla sommità della Cornice sotto il Lanternino è circa piedi 56. ed in esecuzione non la trovai che piedi 48. onzie 9». Guglielmo pregunta nuevamente: «Ma non potrebbe egli, lo Scamozzi, aver minorata l'altezza della Sala?» A lo que Leandro responde, dejando la duda «Questo potrebbe essere, ch'egli lo avesse fatto, o per soddisfare alli Padroni, o forse anche credendo di darle più bella proporzione», añadiendo algunas consideraciones cronológicas que podrían hacer suponer la presencia de Palladio en ese momento de la ejecución.