

PALACIO SIVE TEATRO: VILLAS Y PALACIOS DEL RENACIMIENTO SEGÚN LA TIPOLOGÍA DEL TEATRO CLÁSICO.

Carmen González Román

La planimetría del anfiteatro y del teatro clásico está presente de forma explícita o metafórica en la arquitectura palaciega del Renacimiento. Este trabajo pretende mostrar, a partir de la obra de grandes arquitectos italianos del período, cómo la imagen del clasicismo romano latente en aquellos insignes monumentos de la Antigüedad fue utilizada para diseñar la vivienda de una egregia clientela.

Los arquitectos del Renacimiento italiano mostraron un interés especial por determinadas tipologías arquitectónicas del período clásico, entre ellas, los teatros y anfiteatros. Probablemente se sintieron atraídos por la monumentalidad de tales edificios y por la imagen mítica que transmitían del pasado, sin embargo, eran conscientes de la imposibilidad de hacer coincidir en sus proyectos forma y función.

La atracción ejercida tanto por los anfiteatros —en especial el Coliseo—, como por los teatros, motivó a arquitectos como Alberti o Filarete a dedicarles suficientes páginas en sus tratados. Pero además, un amplio elenco de teóricos y humanistas —desde posiciones arqueológicas o fantásticas— trataron de recuperar el teatro antiguo. La mayoría de estas interpretaciones parten, en gran medida, de la idea de lo antiguo asociada a la figura de un cuerpo centralizado. En torno a esta figura ideal se encuentran las interpretaciones sobre el teatro que ilustran las portadas de los manuscritos y ediciones de Terencio y las aportaciones, entre otros, de Flavio Biondo, Francesco di Giorgio Martini, Cesariano, Caporali y Filarete; en todos ellos está presente, como imagen emblemática, el Coliseo¹. En la formación de la imagen del teatro como edificio circular tuvieron gran importancia, en general, los anfiteatros existentes en Italia; éstos, como ha destacado W. Lotz, constituyeron una fuente importante para imaginar el aspecto de los teatros antiguos, dado que el de Marcello, Pompeyo, etc. estaban muy deteriorados u ocultos por construcciones medievales².

¹ La mitificación del Coliseo, ya evidente en el Medievo, representaba la inmortalidad del mundo y, por su forma, la globalidad. En los *Mirabilia urbis Romae* se identificaba el Coliseo con el Templo del Sol contribuyendo a dicha identificación el conocimiento en la Edad Media del culto solar. La planta del Coliseo, entendida como un círculo, reproducía en cierto modo el trazado de la rueda solar y su identificación como *Templum Solis* representaba la potencia e inmortalidad de Roma. Pero durante la Edad Media el Coliseo fue también expresión de poder, poseer uno de los símbolos de la Roma antigua era un acto político y religioso, de este modo, durante el período de luchas entre familias nobles y sus respectivos candidatos a papa, el Coliseo fue transformado en fortaleza.

² Cfr. LOTZ, Wolfgang: "Ricostruzioni dei teatri antichi nei disegni del Cinquecento", *Bollettino del C.I.S.A., Andrea Palladio*, XVI, 1974, págs. 139-140.

El teatro como edificio centralizado aparece con relativa frecuencia durante el siglo XV en algunas ediciones de la obra de Terencio. La publicada en Venecia en 1497 (fig.1), nos muestra una imagen del anfiteatro que parece representar más bien un *cortile* o un interior palaciego. Ésta es la idea expresada por Michela di Macco a propósito de la equivalencia de los términos Coliseo y Teatro. La autora considera que la “reencontrada” función teatral del monumento conduce a la asimilación del *cortile* como teatro y pone como ejemplo la denominación de *circi cavea* dada por Sulpizio di Veroli para referirse al *cortile* de la *Cancelleria*³. El famoso prólogo de Veroli, en su edición príncipe de Vitruvio (hacia 1496), trata de las comedias antiguas que fueron representadas por los “pomponianos” y la puesta en escena del *Hipólito* de Séneca en el patio del palacio del cardenal Riario, transformado para aquella ocasión en *cavea*, cubierto por un toldo y donde se pudo ver por primera vez una *picturatae scaenae facies*.

La utilización del patio del palacio de la *Cancelleria* de Riario para la escenificación del *Hipólito* parece probable dado el interés de los humanistas, particularmente de los miembros de la Academia Romana de Pomponio Leto, por reproducir la escena del teatro antiguo, idea que les llevó a considerar aquel espacio como el lugar idóneo para sus representaciones. Independientemente de dicha función encontramos en este edificio referencias arquitectónicas al Coliseo, especialmente en el *cortile*, cuyo cerramiento murario permite comprobar la inspiración en el monumento romano.

Al margen de las especulaciones de la época en torno a la forma del teatro, conviene recordar que la parte más importante y mejor conservada de los teatros y anfiteatros romanos era la destinada a los espectadores, la *cavea*, es por esto que a lo largo del siglo XVI se convierte en el motivo central de una arquitectura “teatral” totalmente desvinculada del fin original de crear lugares para la representación escénica. De este modo, en el lenguaje de los arquitectos, la palabra teatro, aparte de su común acepción, acaba asumiendo un significado metafórico para referirse a los edificios más variados: teatros *d’acqua*, ninfeos, patios... que sólo tienen en común el aspecto semicircular. Este es el sentido que Giannozzo Manetti da a dicho término en un pasaje de la vida del papa Nicolás V, cuando describe el proyecto para el palacio Vaticano:

“... a parte inferiori nobile quoddam egregiumque theatrum super columnis marmoreis fornicatum in altum elevabatur”⁴

³ DI MACCO, Michela: *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica e urbana*. Bulzoni, Roma, 1971, pág. 47.

⁴ Cfr. THOENES, Ch.: “Vignola e il teatro Farnese a Piacenza”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI, 1974, pág. 253.

Palacio Sive Teatro: villas y palacios del renacimiento según...

El término Teatro, empleado en este sentido para definir determinados espacios de la vivienda palaciega o de recreo, no estuvo exento de una connotación moral. El concepto *teatrum mundi*, que lo hallamos aplicado principalmente a aspectos morales⁵, también guarda relación con la arquitectura y aparece asociado al concepto de villa del siglo XVI. Plinio había definido la vista panorámica que se contemplaba desde su villa (villa Laurentinum) como un *theatrum mundi*, el gran teatro del mundo cuyo arquitecto es Dios. A finales del siglo XVI, el cardenal Aldobrandini, en una carta en la que describe su villa parafrasea a Plinio y se refiere a aquella en los mismos términos. Martin Steinberg, al analizar el *teatro dell'acqua* de la villa Aldobrandini considera que el concepto completo de la villa está relacionado con la idea del siglo XVI de *teatrum mundi*, en el que el espectador ya no está físicamente separado del escenario intelectualmente elevado del teatro sino que participa en la acción para darle significado, y de esta forma se convierte en parte del noble tema que trata de las virtudes de las deidades representadas⁶.

En el siglo XVI el primer caso de arquitectura "teatral", en el sentido metafórico indicado, podría ser la exedra con escalinata circular situada en el *cortile* superior del Belvedere de Bramante. Mencionada en los documentos contemporáneos como "*l'emiciclo*", es descrita por Serlio "*a forma di teatro*" y en la segunda mitad del siglo será llamada simplemente "teatro". No obstante, en el mismo proyecto, Bramante había realizado el famoso teatro del Belvedere en el que utilizó el esquema anfiteatral.

Tal vez fuera esa imposibilidad, a la que antes aludíamos, de hacer coincidir la forma y función de los teatros y anfiteatros clásicos en los nuevos proyectos del Renacimiento, la que explique que las únicas tentativas de realizar un teatro antiguo verdadero a cielo abierto y escala monumental fueron la villa de Rafael para el cardenal Giulio de Medici en Roma (1518-1520), y la proyectada por Vignola en Piacenza cuarenta años después. Aún así, ambos proyectos no fueron concebidos como edificios públicos independientes como los antiguos, sino como teatros de corte, y ambos después de largas y complicadas situaciones quedaron sobre el papel.

Por tanto, antes de reflexionar sobre la contaminación entre las tipologías arquitectónicas aludidas, motivo primordial de este trabajo, haremos referencia a aquellas construcciones civiles en las que el teatro está presente de forma explícita. Éste será el punto de partida para adentrarnos en el análisis de aquellas villas y

⁵ Con un contenido moral-cristiano, es empleado el término *Teatrum* para mostrar las miserias y pecados de los humanos. La iconografía asociada a este concepto suele utilizar la arquitectura; así aparece en los grabados del *Theatrum vitae humanae* (1577) de Hans Vredeman de Vries. En el *Theatrum vitae humanae* de Boissard (1596), el primer emblema es un grabado titulado "la vida humana es como un teatro de todas las miserias"; dicho grabado reproduce un graderío semicircular, repleto de espectadores, ante el cual se representan algunos de los pecados del hombre; de este modo comienza el epigrama: "*Vita hominis tanquam circus, vel grande theatrum est*".

⁶ MARTIN STEINBERG, R.: "The iconography of the teatro dell'acqua at the villa Aldobrandini". *The Art Bulletin*, XLVII, 1965, págs. 453-463.

palacios en los que el modelo teatral constituye la base de su diseño y planimetría, como sucede en numerosas villas de Serlio o Palladio.

EL PATIO DEL BELVEDERE DE BRAMANTE.

Un ejemplo excepcional de simbiosis entre la arquitectura teatral y la palaciega fue el Patio del Belvedere (1503-1514), realizado por Bramante en el Vaticano. La obra fue un encargo del papa Julio II quien deseaba unir la villa del Belvedere de Inocencio VIII con el palacio papal. Bramante había trabajado en la construcción del Palacio de la *Cancellaria* del cardenal Riario probablemente, como indica Chastel, con posterioridad a la primera fase de la edificación en la que se realizó el patio (1483-1489)⁷. Dada la funcionalidad teatral que adquirió el "patio" de Riario y el creciente interés por las representaciones dramáticas en los ámbitos palaciegos, es posible suponer que Bramante, para llevar a cabo el encargo del papa Julio II, se inspirase en la arquitectura teatral antigua, sin renunciar, no obstante, a la fórmula adoptada en los *cortili* romanos de galerías de arcos superpuestos.

Bramante parte en su proyecto de un terreno cercado en sus dos lados más largos por *loggias*, este espacio fue articulado por el arquitecto en tres planos: delante del palacio papal se extendía una amplia plaza, un espacio para torneos y festejos vistosos; el lado estrecho próximo al palacio recibió la forma de medio anfiteatro, con filas de asientos escalonadas para los espectadores. En dirección al Belvedere el terreno ascendente se transformó en dos terrazas; una escalinata axial llevaba hasta la primera, estrecha, y a sus lados las secciones de terraplén contiguas se escalonaban en forma de terrazas y servían igualmente de gradas para los espectadores (fig. 2). En el muro frontal de la terraza superior había un ninfeo y por sus costados ascendían unas escaleras en rampa hasta la superficie más alta; una arquitectura en exedra a modo de escenario que protegía la antigua villa la ceñía por el lado estrecho trasero⁸.

En palabras de Vasari, el patio del Belvedere era "*algo tan señorial que, según se creía, no había existido en Roma nada semejante desde los tiempos de la Antigüedad*"⁹. Estas palabras nos transmiten la añoranza por la monumentalidad de edificios que, como el Coliseo, contribuyeron a forjar la grandeza de Roma y que Bramante supo aquí resucitar. De hecho, la configuración dada por este arquitecto al patio, en su primer plano, supone en cierto modo un reencuentro con la función

⁷ Cfr. CHASTEL, André: "Cortile et Théâtre" en *Le lieu théâtral à la Renaissance*. C.N.R.S., París, 1986, pág. 42. Sobre el teatro del Belvedere véase también, ACKERMAN, J. S.: "The Belvedere as a Classical Villa", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1951, págs. 78-79. Del mismo autor, "The cortile del Belvedere" en *Studi e documenti per la storia del Palazzo apostolico vaticano*, vol III, Roma, 1954.

⁸ Vid. HANSMANN, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Nerea, Madrid, 1989, págs. 23-25.

⁹ *Ibidem*, pág. 24.

Palacio Sive Teatro: villas y palacios del renacimiento según...

original del anfiteatro. Otros modelos de la Antigüedad que pudieron servir de inspiración a Bramante para este proyecto son, curiosamente, los mismos que Palladio años más tarde estudiará y dibujará, entre ellos el templo de la Fortuna en Palestrina o la villa Adriana de Tívoli.

Bramante contaba, no obstante, con precedentes interesantes en la arquitectura italiana del *quattrocento*. Giuliano da Sangallo había proyectado un palacio para el rey de Nápoles (1488) inspirándose en el modelo de villa clásica romana, allí había combinado espacios abiertos y cerrados en formas rectangulares, cuadradas, semicirculares o circulares¹⁰; en el centro del complejo dispuso un amplio patio rectangular rodeado de varios niveles de gradas (fig. 3). El carácter teatral de este complejo arquitectónico resulta evidente y es aún más acusado, en opinión de Chastel, que el de la villa de Poggioreale en Nápoles, proyectada por Giuliano da Maiano¹¹. El interés humanista de Sangallo por el teatro antiguo lo confirma un interesante dibujo del teatro de Orange (fig. 4) en el que el arquitecto muestra una *cavea* semicircular rodeada de un doble pórtico y una *scena* con galería de columnas.

Según Heydenreich, el diseño del palacio del rey de Napoles, como *conchetto*, constituye una prefiguración del Belvedere de Bramante¹², pero además este último aplicó el principio de la composición en perspectiva a una obra arquitectónica que englobaba elementos paisajísticos y arquitectónicos. La idea de reconstruir materialmente el teatro clásico en el ámbito palaciego tal y como la concibe en este proyecto Bramante tendrá una enorme repercusión no sólo a nivel meramente arquitectónico sino, como ha subrayado Hansmann, en la planificación de los jardines en la Europa de los dos siglos siguientes.

EL TEATRO DE VILLA MADAMA DE RAFAEL.

Hacia 1514 el humanista Fabio Calvo hizo una traducción de Vitruvio, para la que Rafael iba a confeccionar las ilustraciones. Según Kruft, esta edición habría sido la primera traducción ilustrada, resultado de una colaboración que nos parecería moderna, en la que habría participado un "equipo" de humanistas y artistas (Calvo, Fulvio, Rafael y Fra Giocondo). La traducción, publicada en los setenta en una excelente edición crítica por Vincenzo Fontana y Paolo Morachiello¹³, sigue en la descripción del teatro las consignas de Vitruvio. Por quedar inédita en su época, no llegó a tener la difusión y trascendencia merecida, si bien, hemos de señalar aquí una repercusión inmediata en la práctica arquitectónica de Rafael: el proyecto de

¹⁰ Cfr. HEYDENREICH, L. y LOTZ, W.: *op. cit.*, pág. 222, n. 38.

¹¹ Cfr. CHASTEL, A.: "Cortile et théâtre" in *Le Lieu Théâtral a la Renaissance*, C.N.R.S., París, pág.43.

¹² Cfr. HEYDENREICH, L. y LOTZ, W.: *op. cit.*, pág. 552, n. 38.

¹³ FONTANA, V. y MORACHIELLO, P.: *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" de Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*. Officina Edizioni, Roma, 1975.

incluir, en el complejo de villa Madama, un teatro romano a la manera vitruviana (fig. 5).

Sabemos que Rafael ejecutó los diseños de la escenografía para la representación de *I Suppositi*, puesta en escena en el Vaticano en el salón del cardenal Inocencio Cibo durante el carnaval de 1519. En el diseño conservado, Rafael parece atenerse a las diferencias arquitectónicas establecidas por Vitruvio para la escena trágica y cómica, de hecho, en la traducción efectuada por Rafael y Fabio Calvo se lee:

Le comice hanno spetie e forma di edifitii privati et di mignani et hanno li prospecti, cioe finestre, disposte ed ordinate con ragione et imitazione di edificii comuni

Basándose en el estudio comparativo de esta descripción y otras realizadas por sus contemporáneos, Frommel indica que Rafael no pretende mostrar sólo una elegante hipótesis de una perspectiva, sino que quiere también revitalizar una tradición antigua¹⁴. El mismo investigador ha demostrado que el proyecto de teatro de Rafael para villa Madama está íntimamente ligado a la traducción manuscrita de Vitruvio redactada en su casa por Fabio Calvo¹⁵. En efecto, en la carta donde lleva a cabo la descripción de su proyecto para villa Madama, en el que presumiblemente lo ayudó su consejero humanístico Fabio Calvo, con quien ya había elaborado la traducción de Vitruvio, Rafael diseña el teatro y define sus partes siguiendo la preceptiva vitruviana:

Hora in lo van che resta piano tra le due schale che fanno il semicirculo, in questo spatio vi è un bello teatro fatto con questa misura et ragione: prima è fatto un circulo tanto grande quanto se ha da fare il teatro, nel quale sono desegnati quatro trianguli equilateri, li quali con le sue punte tochano le extreme linee del circulo. Et quel lato del triangulo che è volto a grecho et fa uno angulo a syrocche e l'altro a maestro, quello fa la fronte della scientia [scena]. Et da quel loco tirando una parabella [sic] per il centro de mezo, la quale separa ett divide il pulpito del proscenio et la ragione de l'horchestra, et così divisa et partita l'area sopra a queste misure, ce sono fattj li gradi, la scienu, il pulpito et l'orchestra. Et de là quacede [sic] ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habbiano a vestire, per non occupare la veduta del paese, il quale si serrerà solo con cose depinte quando se reciteranno

¹⁴ Cfr. FROMMEL, C. L., RAY, S. y TAFURI, M.: *Raffaello Architetto*. Electa, Milán, 1984, págs. 226-228.

¹⁵ FROMMEL, C. L.: "Raffaello e il teatro alla corte di Leone X", *Bolletino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVI, 1974, págs. 173-188. Véase también, FROMMEL, C. L. et alii: *Raffaello Architetto, op. cit.*, págs. 311-356.

*le comedie, accioché la voce vadia alli spettatori. E questo teatro è collocato in modo che non può havere sole doppo il mezodj, la queale è hora solita a simili giochi*¹⁶.

Según Frommel, el teatro se inspira en la ilustración del Vitruvio de Fra Giocondo, afirmación que creemos deduce especialmente de la disposición del edificio escénico, el cual aparece ligado a otras dependencias de la villa, del mismo modo que en el dibujo de Fra Giocondo destaca la gran amplitud espacial de las dependencias de la escena (fig. 6). Fra Giocondo, interpretando el texto vitruviano, había dibujado para el teatro latino la figura del círculo con los cuatro triángulos equiláteros inscritos en él. En este trazado geométrico o figura base, los ángulos tangentes al círculo dividen la circunferencia en doce arcos iguales. El lado de un triángulo se hace coincidir con el muro de fondo de la escena (*frons scaenae*) y una línea paralela –que constituye el diámetro del círculo– determina el límite entre *proscenio* y *orchestra*. Los siete vértices comprendidos en la zona destinada a las gradas, indican las siete escaleras, denominadas *cunei* por Fra Giocondo, las cuales dividirán la *cavea* en seis secciones. Los restantes vértices indican la localización de las entradas situadas a ambos lados del proscenio (*cuneus spectans itinera versurarum*), así como las puertas del edificio escénico: una central (*cunei valvarum regiarum*) y dos laterales (*cunei hospitaliorum*)¹⁷.

El proyecto de planta para villa Madama realizado por Antonio da Sangallo el joven –continuador del proyecto ideado por Rafael–, muestra una *cavea* semicircular inmersa en el complejo arquitectónico de esta villa (fig. 7). Aunque el modelo arqueológico está presente, este teatro no desempeña un papel predominante como el *teatro-cortile* de los palacios romanos, más bien constituye, parafraseando a Tafuri, un “objeto” espacial, entre otros muchos que en el complejo se acumulan: hipódromo, ninfeos, jardines, etc. Pese a ello, como afirma Tafuri, se trata de la primera tentativa de reconstrucción puntual del teatro antiguo¹⁸. Los bocetos para el teatro de villa Madama realizados por Antonio da Sangallo, así lo confirman. En uno de ellos (fig. 8) aparece dibujado en el margen superior el modelo vitruviano de teatro romano, con tres triángulos en lugar de cuatro. El boceto de teatro griego que aparece al lado ofrece tres cuadrados. La planta dibujada debajo tiene un escenario que llega casi al centro de la *orchestra*, por lo que se asemeja al teatro romano, considerado el mejor por Rafael. Otros bocetos del mismo folio muestran

¹⁶ *Ibidem*, pág. 326.

¹⁷ Fra Giocondo diseña la organización del teatro en el interior del círculo, con los cuatro triángulos inscritos en él. Vitruvio probablemente entendía que dicho círculo de base indicaba sólo el ámbito de la *orchestra*, de este modo, la *cavea* se desarrollaba fuera de él, basándose en los puntos señalados por los vértices de los triángulos. Esta opinión es sostenida por MAROTTI, F.: *op. cit.*, pág. 113, n. 32. Véase también, NEPPI MODONA, Aldo: *Gli edifici teatrali greci e romani*, Leo S. Olschki. Florencia, 1961.

¹⁸ TAFURI, M.: “Il luogo teatrale dall’Umanesimo a oggi”, *op. cit.*, págs. 27-28.

dos secciones de las gradas –con y sin asientos–, así como del techo de la villa, si bien, desde los puestos más altos se habría podido ver, además de la escena y el techo de la villa, el paisaje, como había dispuesto el propio Rafael en su descripción. El reverso del folio parece ofrecer una hipótesis de teatro o una especie de odeón en los jardines de la villa (fig. 9); se trata de un semicírculo que se atiene al modelo de la exedra del *cortile* del Belvedere de Bramante. En el dibujo de Sangallo, este espacio está precedido por un *cortile* con fuente que comunica con un jardín y en el lado opuesto otra fuente en correspondencia con la anterior.

Otro de los bocetos realizados por Sangallo muestra una sección en la que el escenario aparece ya levantado sobre el parapeto-ático del *cortile* circular (fig. 10). La *orchestra* se encuentra a siete pies bajo el nivel del terreno y el auditorio lo forman nueve gradas que parten del mismo nivel del escenario. Destaca el púlpito ante el *frons scaenae* el cual, según Frommel, estaría formado por un pórtico recorrido por pilastras y dotado de ventanas laterales, y sustituiría de este modo Sangallo el pórtico con columnas de la reconstrucción del teatro romano de Fra Giocondo¹⁹.

VIGNOLA Y EL TEATRO DEL PALACIO FARNESE EN PIACENZA.

La idea de reconstruir materialmente el teatro clásico en el ámbito palaciego se repetirá en el proyecto del teatro Farnese de Vignola en Piacenza. Este teatro, que jamás se llegó a construir y que conocemos gracias a una serie de diseños realizados por Vignola, iba a formar parte del conjunto palaciego auspiciado por Ottavio Farnese, duque de Parma y la consorte Margarita de Austria (“Madama”) en Piacenza en 1558²⁰.

El proyecto inicial fue realizado por Francesco Paciotti da Urbino, ingeniero militar al servicio del duque. Posiblemente Paciotti se vio obligado a diseñar un patio transversal, más ancho que profundo, porque las condiciones del terreno donde se iba a asentar el palacio no le permitían otra disposición más coherente. Paciotti, para corregir el efecto resultante, juzgado feo e irregular, debió idear la ampliación en forma de semicírculo del lado situado frente a la entrada. Sin

¹⁹ FROMMEL, C. L. et alii: *Raffaello Architetto*, op. cit., pág. 335.

²⁰ La historia de este edificio es bastante compleja, como hace notar Ch. Thoenes en el artículo arriba citado (vid. nota 4). El primer arquitecto del palacio no fue Vignola sino Francesco Paciotti da Urbino, al servicio del duque como ingeniero militar. Por este motivo, el mismo año en que comienza la construcción, Paciotti debe marcharse con su señor a la guerra, confiándose la dirección de los trabajos a Gianfrancesco Testa, quien parece ser encontró alguna dificultad en la continuación de la obra. Es a partir de este momento cuando, no se sabe exactamente, hace su aparición Vignola con un proyecto nuevo, pero tampoco se mantendrá en el puesto mucho tiempo ya que en abril de 1561 vuelve a Caprarola donde desde 1557 estaba en construcción el palacio de Alessandro Farnese, hermano del duque. Vignola dejó al mando del proyecto a su hijo quien no supo hacer frente a las intrigas de la corte ducal, por lo que los años siguientes estarán llenos de controversias. Según parece, los señores perdieron interés en el palacio, especialmente el duque, siempre ausente, por lo que “Madama” dirigió su interés hacia Parma en donde en 1568 mandó construir un nuevo palacio, suspendiéndose los trabajos en el de Piacenza.

embargo, el empleo del semicírculo en su proyecto no suponía la concepción del patio como teatro²¹.

El proyecto inicial de Vignola, conocido a través de dos diseños preliminares²², era mucho más grandioso y partía de un espacio más profundo que contenía dos patios, uno en la zona habitada del palacio y otro que debía funcionar como patio del teatro. Este patio estaba circundado por pórticos en tres de sus lados mientras que el cuarto estaba formado por un enorme hemicíclo con gradas para los espectadores. El proyecto se ajustaba poco a la realidad topográfica, por lo que Vignola se decide a modificar el modelo precedente y convierte el hemicíclo vacío en el lugar destinado a los espectadores en el teatro clásico: la *cavea* (fig. 11). El espacio resultante se asemeja bastante a la planta del Teatro Marcello que aparece en el Libro Tercero de Serlio (fig. 12), donde la escena tiene la forma de plaza rectangular circundada de pórticos. Puede que esta fuente sirviera de inspiración a Vignola cuando decidió continuar el proyecto²³.

Debe entenderse, por tanto, el empeño de Vignola en reproducir la *cavea* del teatro clásico en este proyecto como un deseo particular del arquitecto por resucitar un género monumental que para él resultaba fascinante. Pero no era la primera vez que Vignola diseñaba para un palacio un hemicíclo que evocaba la figura de la *cavea*, curiosamente había diseñado sobre la *cavea* del teatro Farnese una columnata del mismo tipo que usó en el hemicíclo de villa Giulia, que ya Bartolomeo Ammanati en una carta de 1555 había comparado con un teatro. Esta idea llevó a J. Eberhardt a demostrar que Vignola, al calcular las proporciones del mencionado palacio, siguió el modelo indicado por Vitruvio para el teatro²⁴.

Thoenes ha establecido la posible influencia que sobre Vignola ejerció el teatro de villa Madama, con el que le une la disposición sobre el lado mayor de un *cortile* rectangular; la forma de la *cavea*, en perfecto semicírculo, con tres escaleras radiales para el paso de los espectadores; y las dimensiones, en torno a cincuenta metros. Ambos proyectos parecen inspirarse en el teatro descrito por Vitruvio, sin embargo hay que destacar que es en el teatro de Vignola donde aparece un elemento indiscutiblemente vitruviano: el pórtico semicircular dispuesto sobre la *cavea*, cuya función, ampliamente explicada por Alberti, guarda relación con la acústica del teatro. En efecto, este pórtico, que debía estar abierto a las gradas por una serie de columnas

²¹ En una carta del administrador Boselli a la duquesa, en octubre de 1561, se expresa una violenta crítica al proyecto de Vignola, si bien a partir del contenido de la carta se ha podido reconstruir la planta de Paciotti. Boselli llama a la exedra diseñada por Paciotti "teatro" aunque utiliza el término en el sentido metafórico que indicábamos anteriormente. Sólo en algún momento de su misiva Boselli indica que si se realizaran juegos o representaciones en dicho espacio se podrían hacer gradas de madera portátiles para quitar o poner, cfr. THOENES, Ch.: art. cit., págs. 246-247.

²² *Ibidem*, pág. 248.

²³ La ilustración de Serlio se basaba en una reconstrucción de Peruzzi, que había excavado dicho teatro y había encontrado restos de un pórtico detrás de la escena; sin embargo el pensamiento de Peruzzi permanecía aún ligado a la idea del teatro en el *cortile* más que a los estudios clásicos.

²⁴ Cfr. THOENES, Ch.: art. cit., págs. 243-256.

y disponer de una pared cerrada al fondo, recogería las voces proyectadas por los actores desde la escena. Este es el tipo de columnata que utilizó Vignola en el hemiciclo de villa Giulia y que años más tarde repite, con semejante ritmo de columnas y arcos, en el teatro Farnese.

Todavía otro elemento relaciona el proyecto de Vignola con la teoría vitruviana sobre el teatro, se trata de un pórtico rectangular que aquel concibe detrás de la *cavea*. Este espacio podría estar inspirado en el pórtico que Vitruvio recomendaba situar tras la *scena* como zona de esparcimiento para los espectadores y que Vignola, al no disponer del edificio escénico, sitúa a espaldas de las gradas. Puede que este fuera el motivo que llevara al arquitecto a aplanar el semicírculo hasta convertirlo en un semiovalo, consiguiendo de este modo más amplitud para ese espacio.

PALLADIO: LA PUESTA EN ESCENA PARA LA VIDA PRIVADA.

Desde su actividad más conocida, como diseñador de numerosas villas, se advierte en Palladio el interés por insertar el edificio en un paisaje que constituya simbólicamente un teatro. Así lo expresa nuestro arquitecto al describir la Villa Rotonda:

*El sitio es de lo más ameno y adorable que se pueda encontrar, porque está sobre un montecillo facilísimamente accesible... y le circundan por el otro amenísimas colinas que ofrecen el espectáculo de un inmenso teatro*²⁵.

Como indica Arnau a propósito de esta villa, para una arquitectura de escena el lugar es el teatro; desde las colinas, cerca o lejos, el espectador asiste al espectáculo de la arquitectura, sublimada en pura representación²⁶.

El concepto de teatro perfilado por Palladio lo conocemos a través de una serie de dibujos, especialmente los que realizó para la edición del *De Architectura* de Daniele Barbaro²⁷. Ackerman considera que la reconstrucción del teatro de Vitruvio que hizo para la edición de Barbaro, de 1556, se basa en los estudios de los restos

²⁵ Cfr. ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados*. Vol. III. Tebar Flores, Madrid, 1988, pág. 198. El subrayado es mío.

²⁶ *Ibidem*, pág. 199. Véase a este respecto, ZORZI, G.G.: *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, 1969. Sobre la teatralidad de los proyectos urbanísticos de Palladio, véase TAFURI, Manfredo: "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bollettino del C. I. S. A. Andrea Palladio*, 1978, págs. 65-78.

²⁷ En el prólogo del primer libro de su tratado, Palladio enuncia el programa general aunque sin especificar las materias correspondientes a cada libro. En dicha relación incluye los teatros y anfiteatros; sin embargo, en la edición de sus *Quattro Libri* no figuran los edificios destinados a espectáculos. Es probable, como señala Kruft, que Palladio hubiese planeado una obra en diez libros, en consonancia con las de Vitruvio y Alberti, de los cuales se han conservado gran parte de los dibujos aunque el manuscrito se perdió y no llegó a imprimirse, cfr. KRUF, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Vol I, Alianza Forma, Madrid, 1990, pág. 112.

de los teatros romanos de Verona, Roma, Pola, y especialmente del teatro de Berga de la propia Vicenza; por tanto, las ilustraciones de la edición de Barbaro podrían ser al mismo tiempo estudios para el teatro Olímpico y reconstrucciones de las ruinas de Berga²⁸.

En la arquitectura del Renacimiento, Palladio contaba con precedentes interesantes. Desde el proyecto de Giuliano da Sangallo de un palacio para el rey de Nápoles (1488), pasando por el Belvedere de Bramante, hasta llegar a la villa Madama de Rafael o al teatro del palacio Farnese en Piacenza de Vignola. Pero el que probablemente influyó más en nuestro arquitecto fue el complejo arquitectónico de villa Madama. Comenzado hacia 1516, se organiza en torno a un patio circular central, alrededor del cual los edificios están dispuestos sobre los ejes de una cruz, pero cada uno de ellos, en opinión de Lotz, es una estructura completamente independiente y su forma viene determinada por el sitio que ocupan²⁹. Así, el teatro se pensaba construir en la falda de la colina de modo que quedara oculto desde el patio por el muro trasero del escenario, es decir, a diferencia del Belvedere, no estaba previsto que formara parte de una perspectiva escenográfica de carácter unitario³⁰. Del interés que despertó en Palladio la villa Madama queda constancia en el dibujo que realizó de la planta (fig. 13).

Los proyectos citados hasta ahora constituyen soluciones diversas al interés por insertar el teatro clásico en un contexto palaciego. Pero el influjo del teatro romano actuó también sobre la concepción y organización de las fachadas de los edificios, como vimos anteriormente al tratar sobre el *cortile* de la Cancellería. Conviene, no obstante, mencionar aquí otro ejemplo singular, la logia Cornaro (Padua, palacio Cornaro), realizada por Giovanni Maria Falconetto en 1524. Este espacio, situado en el lado trasero del patio, muestra una fachada abierta en cinco calles cuya disposición se asemeja bastante a la de un *frons scaenae* (fig. 14). De hecho, como indica Lotz al describir la logia Cornaro, dicho foro además de lugar de reunión de los amigos del dueño del palacio sirvió como escenario de representaciones teatrales³¹. Interesa destacar la semejanza que guarda esta estructura arquitectónica con un dibujo realizado años más tarde por Palladio de una escena clásica: el dibujo del R.I.B.A. londinense (fig. 15). La relación entre el muro y los órdenes, la disposición de los vanos del segundo piso o la inscripción situada sobre el arquitrabe del vano central permiten señalar evidentes similitudes. En el primer libro de su tratado Palladio se refiere a Alvise Cornaro (que trabajó como arquitecto proyectista de su propio

²⁸ Cfr. ACKERMAN, James S.: *Palladio*, Xarait, Madrid, 1987, pág. 172.

²⁹ Cfr. HEYDENREICH, L. y LOTZ, W.: *op. cit.*, pág. 272.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, págs. 337-339. Sobre las representaciones teatrales dadas en el patio de este *forum Cornaro*, el autor nos remite a FIOCCO, G.: "La casa di Alvise Cornaro", *Bolletino del Museo Civico di Padova*, LVII, 1968, págs. 1 y ss. SCHWEIKHART, G.: "Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto", *ibidem*, págs. 17 y ss.

Carmen González Román

palacio) como: “*Gentilhombre de excelente juicio, como se puede ver en la bellísima logia y en las decoradísimas salas hechas por él para su vivienda en Padua*”³². Por otro lado, no resultaría extraña la posible influencia ejercida por Falconetto sobre Palladio si tenemos presente que gran parte de los dibujos y reconstrucciones de edificios antiguos, a los que el artista dedicó gran parte de su actividad, llegaron a manos de este último.

Palladio, teniendo en cuenta estos precedentes, incorpora a su arquitectura algunas de las disposiciones espaciales y figuras geométricas empleadas por sus antecesores. Así, llegará a emplear con gran fortuna el hemicírculo en la planta de algunas de sus villas. En la villa Godi (Vicenza 1533-1542), considerada tradicionalmente la primera obra cierta de Palladio, encontramos un *cortile* posterior en forma semicircular. Donata Battilotti, en su estudio sobre las villas de Palladio, apunta a propósito de la villa Godi la influencia que en el arquitecto ejerció por aquella época el estudio de los testimonios literarios sobre las antiguas villas romanas y los diseños arquitectónicos de la Antigüedad. En este proceso de asimilación de los modelos clásicos tuvo que ver bastante Giangiorgio Trissino, mecenas y amigo de Palladio, que hacia 1537 terminaba la renovación de su residencia suburbana de Cricoli, cerca de Vicenza, en parte inspirada en la rafaelesca villa Madama de Roma³³. Conviene apuntar, a propósito de la relación entre Palladio y Trissino, la labor teatral desempeñada por este último quien, como autor de la tragedia *Sofonisba*, es considerado introductor de la tragedia griega en Italia. Uno de los primeros encargos que la Academia de Vicenza solicitará años más tarde a Palladio será la construcción

³² Cfr. KRUF, H.W.: *op. cit.*, pág. 107, quien se refiere a las dos versiones de un tratado de arquitectura que nos ha legado Cornaro, probablemente escritos hacia 1555, en los que se dirige a los ciudadanos como usuarios de la arquitectura, no a los arquitectos. “Analiza exclusivamente la construcción de viviendas, ya que es la más necesaria y constituye la esencia de una ciudad. No escribe sobre teatros, anfiteatros, termas ni órdenes arquitectónicos, porque los libros ya están llenos de ellos”. Nótese la similitud con el concepto de utilidad predominante en los edificios propuestos por Palladio en su tratado, entre los que también están ausentes los teatros y anfiteatros. El interés de Alvise Cornaro por el teatro lo llevará a concebir uno dentro de un proyecto utópico de sistematización urbanística del dique de San Marcos en Venecia. Cornaro deja de hablar aquí de un teatro para la élite y proyecta un teatro para el pueblo, cuyo interior estaba cómodamente habilitado con escenario y gradas, y acogería las más variadas representaciones. Especialmente, afirma Cornaro, serviría este teatro para los espectáculos organizados por la Compañía de la Calza, cfr. PADOAN URBAN, Lina: “Gli spettacoli urbani e l’utopia” en *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Electa, Milán, 1980, págs. 157-159.

³³ BATTILOTTI, Donata: *Le ville di Palladio*, Electa, Milán, 1990, págs. 26-29. Wittkover al analizar los fundamentos de la arquitectura de Palladio destaca la personalidad Trissino: un “verdadero humanista” quien, una vez que el joven escultor Andrea di Pietro da Padova entró en su círculo, lo bautizó con el nombre clásico de Palladio, un nombre cuya asociación con la imagen de Pallas Atenea indica lo que esperaba del joven artista. Según Wittkover, Palladio seguiría ampliando a lo largo de su vida los estudios clásicos emprendidos bajo la tutela de Trissino, y su arquitectura no puede disociarse de la formación humanista recibida en este círculo. La existencia de una íntima amistad entre Palladio y Trissino es indudable, prueba de ello la encontramos en el prefacio de los *Cuatro Libros de la Arquitectura* donde Palladio se refiere a Trissino como el “*splendore de’ tempi nostri*”, cfr. WITTKOVER, Rudolf: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Forma, Madrid, 1995.

³⁴ Véase un estudio más detallado sobre la labor escenográfica de Palladio en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *Teoría, Arte y Escena en el Renacimiento Europeo*. Universidad de Málaga-Academia de Bellas Artes de San Telmo (en prensa), cap. 5.

de un teatro de madera *simile a quello degli antichi romani* en el salón de la Basílica vicentina (1561-1562), en cuya estructura se llegó a representar precisamente la *Sofonisba* de Trissino.

Sin duda la experiencia escenográfica desarrollada por Palladio en el ámbito cultural de la Academia vicentina³⁴ se dejó sentir en la concepción y decoración interior de algunas de sus villas. En la villa Caldogno, las habitaciones están decoradas con frescos pintados por Giambattista Zelotti y Gianantonio Fasolo con arquitecturas fingidas y numerosos trampantojos. En una de estas habitaciones se representa en un recuadro grande un episodio de la historia de Sofonisba, con la que nuestro arquitecto parece rendir homenaje a la labor dramática de su gran amigo Trissino. Semejantes escenografías pintadas decoran las habitaciones de la ya mencionada villa Godi o de la villa Barbaro, en cuyo salón central se encuentran los geniales frescos de Veronés. Se ha discutido mucho acerca de la posible actitud hostil de Palladio respecto a la decoración interna de sus villas, decoración que se ha considerado culpable de alterar los nítidos espacios internos de sus edificios. Sin embargo, resulta difícil admitir que Palladio, tan vinculado al empleo de la perspectiva y los recursos ópticos en los decorados teatrales, se mostrara reacio al uso de elementos ilusionísticos en el interior de sus villas. De hecho, como acertadamente indica Battilotti, se tiene la certeza en el caso de la villa Godi de que fue el propio Palladio entre 1549 y 1552 quien ideó la estructura arquitectónica de los frescos, tal y como se comprueba en un diseño autógrafo de 1550 en el que se reproduce la pared de la sala central próxima a la *loggia*. Estos diseños de Palladio contienen arquitecturas fingidas, así como figuras, trofeos militares, molduras y cornisas³⁵.

En la villa Barbaro, una de las más famosas del arquitecto, Palladio diseña un bellissimo ninfeo semicircular en la parte posterior de la vivienda (fig. 16). Según parece, el proyecto definitivo de esta villa fue llevado a cabo por el arquitecto a la vuelta de su viaje a Roma entre febrero y junio de 1554³⁶. En esta ciudad tomaría contacto con la labor que Pirro Ligorio estaba realizando en los jardines de la villa d' Este en Tivoli, así como con las soluciones planimétricas de villa Madama y de villa Giulia. Puede que éstos fueran los modelos que inspirasen al artista a la hora de diseñar el teatro acuático de villa Barbaro si bien no hay que descartar la idea, indicada por algunos investigadores, de que esta solución, por tratarse de un episodio aislado en la producción de Palladio, tendría mucho que ver con la intervención del propio Barbaro en el diseño de su villa.

En la villa Trissino, la forma semicircular aparece en la fachada que se abre en dos brazos con logias (fig. 17). Según Ackerman, la forma adoptada en esta villa por Palladio procede del *Templo de la Fortuna Primigenia* en Preneste (Palestrina) (fig. 18) uno de los complejos religiosos más impresionantes de la Antigüedad cuya

³⁵ Cfr. BATTILOTTI, D.: *op. cit.*, pág. 26.

³⁶ *Ibidem*, pág. 82.

estructura cubría toda la ladera de la montaña mediante rampas, terrazas y salas superpuestas que se elevaban para dar base monumental a un coronamiento circular. En efecto, en el dibujo que Palladio realizó de este templo, hallamos el motivo del semicírculo con logias empleado en una de las terrazas que conforman el citado complejo monumental. Para Ackerman, la villa Trissino es una de las más influyentes de Palladio, “en ella se inspirarían el *Collège des Quatre Nations* de Le Vau en París, el *Blenheim Castle* de Vanbrugh y, quizá, la *Piazza di San Pietro* de Bernini”³⁷. El templo de la Fortuna en Palestrina, como ha indicado Ackerman, también es un precedente del proyecto realizado en los primeros años del siglo por Bramante en la ladera del Vaticano. Puppi, señala otra estructura antigua cuya planimetría repite el mismo esquema y considera que igualmente pudo servir de inspiración a Palladio, se trata del *Templo de Hercules Vincitore* en Tivoli. En este caso, los bocetos realizados por Palladio muestran una sección del edificio donde se aprecia una organización interna a base de galerías superpuestas bastante similar a la estructura interna del Coliseo.

De nuevo los brazos curvilíneos aparecen en las fachadas de la villa Badoer (Rovigo) y en la villa Thiene (Padua) que será descrita por Ortiz y Sanz –en su traducción de Palladio– con “*dos pórticos que como brazos salen de la fábrica*”³⁸, en curiosa analogía con las intenciones de Bernini en la plaza de San Pedro.

Los factores ópticos, imprescindibles en la concepción del teatro Olímpico, fueron de un modo u otro tenidos en cuenta por Palladio en la organización espacial de sus edificios. Quizás el ejemplo que mejor ilustre esta valoración del efecto visual en una estructura interna sea la iglesia de *Il Redentore*. Las líneas visuales dibujadas sobre la planta de esta iglesia demuestran, a juicio de Wittkover, el uso de recursos ópticos que recuerdan el efecto de un decorado teatral: “muestran que desde la puerta de entrada el visitante contempla en el extremo final del crucero el emparejamiento de una media columna con una pilastra, una repetición precisa del motivo situado bajo el arco de la nave. A medida que avanza por el eje central, va viendo los soportes más alejados de la cúpula, y al llegar a la mitad de la nave aparece en su campo de visión una agrupación de medias columnas y nichos muy similar a la de los entrepaños del final de la nave”³⁹.

Llegado este punto, resulta imprescindible subrayar una vez más la capacidad creativa de Palladio. Quizás sea en el teatro donde mejor apreciamos la habilidad del artista para combinar tradición y modernidad, en un teatro Olímpico donde el concepto escenográfico presente en gran parte de su obra tiene, finalmente, una feliz plasmación. Son oportunas, a este respecto, unas palabras de Arnau Amo: “Este

³⁷ ACKERMAN, J.: *op. cit.*, págs. 169-171.

³⁸ ORTIZ Y SANZ, Joseph Francisco: *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid, Imprenta Real, 1797. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1987.

³⁹ WITTKOVER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pág. 142.

hombre, cuyo nombre –que no es el propio: Andrea Pietro della Gondola, con fuerte sabor veneciano– es de suyo *olímpico* –de la diosa Pallas–, ha fabricado toda su vida puestas en escena para la representación de la vida privada y pública de sus compatriotas. Justo es que acabe sus días edificando una verdadera *escena* y que esa escena sea verdaderamente *olímpica* “40.

SERLIO Y LOS MODELOS DE VILLAS ITALIANAS EN FRANCIA.

Los comienzos de la teoría de la arquitectura renacentista en Francia estuvieron determinados por el pensamiento italiano. Hacia 1500 Fra Giocondo dictó conferencias sobre Vitruvio en París y bajo su dirección, Budé estudió el texto de este autor. Varios humanistas franceses buscaron los manuscritos y las ediciones de Vitruvio: Budé, Henri de Mesmes o Pellicier poseían el texto en latín, italiano o francés. El cardenal Georges d’Armagnac invitó a su secretario Philander a llevar a cabo un comentario sobre Vitruvio. En 1512 apareció la edición francesa del tratado de Alberti, y en 1538, Boyssoné se quejaba de que su *Alberti* se había estropeado por el uso⁴¹. Pero fue la teoría de Serlio la que influyó especialmente en la arquitectura francesa de este período. Serlio había enviado, tras la publicación de la primera sección de su tratado –el Libro Cuarto (1537)– un ejemplar al rey francés Francisco I, solicitando al mismo tiempo entrar a su servicio. En 1540 Serlio dedicó de nuevo al monarca la siguiente sección, el Libro Tercero, consiguiendo en esta segunda ocasión su propósito de trabajar para la corte francesa. A partir de ese momento Serlio combina su actividad como arquitecto y proyectista con la redacción de su tratado, y publica en 1545 los Libros Primero y Segundo, en 1547 el Libro Quinto, y en 1551 un *Extraordinario libro*⁴².

El tratado de Serlio, como ya hemos indicado, tuvo una influencia decisiva sobre la arquitectura francesa. Tanto los modelos por él creados, como los edificios antiguos o modernos que reproduce en sus páginas, llamaron la atención de los artistas franceses, que los utilizaron para recrear sus proyectos. Vamos a analizar algunos de los ejemplos que aquí nos interesan.

El modelo de patio con gradas rodeado de pórticos, que sirvió para las representaciones teatrales de los humanistas italianos, pudo ser conocido en Francia a partir de la villa de *Poggio Reale* en Nápoles. Esta villa, mandada construir en 1487 por iniciativa de Alfonso de Aragón, fue diseñada por Giuliano da Maiano y estuvo ocupada por Carlos VIII en el momento de la invasión francesa. Parece ser que este rey francés quedó impresionado durante su estancia en la villa y que el

⁴⁰ ARNAU AMO, J.: Introducción... *op. cit.*, pág. 25.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. BLUNT, Anthony.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Cátedra, Madrid. 1983, págs. 77 y ss.

recuerdo de ella tendrá resonancia en el posterior desarrollo de la arquitectura civil en Francia⁴³. La parte más original era su patio interior, totalmente rodeado de pórticos, compuesto de tres gradas, con plataforma central y una especie de *cavea* en miniatura destinada a banquetes, recitales y comedias. Serlio fue el primero en tomar el modelo e incluir la planta de esta villa en el Libro Tercero de su tratado⁴⁴ (fig. 19).

Un patio interior semejante existía en la villa que construyó Giuliano da Sangallo para Lorenzo de Medici en *Poggio a Caiano*. En esta ocasión, la villa diseñada por Sangallo sería dada a conocer en Francia a través de su discípulo Domenico da Cortona; ambos viajaron a este país en 1495, quedándose allí el discípulo para realizar el trazado del castillo de Chambord, cuya distribución, según Blunt, tomó prestada Doménico de la villa realizada por su maestro⁴⁵. Sin embargo, en Chambord, el patio no reproduce el de la villa de *Poggio*. Curiosamente, es en el castillo de Blois, iniciado pocos años antes (1515) donde hallamos el motivo de una columnata curva⁴⁶.

Serlio en el Libro Séptimo, publicado póstumamente en 1575, trata de las villas: *Delle case fuori della città* y emplea el semicírculo y el círculo en algunos de los patios (cap. VI, XII) (figs. 20 y 21). También emplea la forma oval (cap. XIII) (fig. 22), en patios donde el recuerdo de la planta del anfiteatro resulta evidente⁴⁷. La asociación de la forma del anfiteatro con la arquitectura palaciega se hizo aún más evidente en el *progetto XL* del Libro Sexto, donde Serlio propuso una habitación para el rey en forma de anfiteatro, justificando de este modo la insólita tipología:

Los romanos antiguos hicieron los Anfiteatros para hacer diversos juegos públicos y también para representar diversas cosas, pero esos edificios no estaban habitados excepto por algún guardia para vigilar el lugar. Ahora me ha venido al fuera de la ciudad, dicha habitación será de forma oval como pensamiento el querer disponer una habitación para un rey acostumbraban los antiguos romanos⁴⁸.

⁴³ Cfr. CHASTEL, A.: *op. cit.*, pág. 43.

⁴⁴ Serlio en el comentario de la ilustración de *Poggio Reale* (Libro III, Venecia, 1551) habla de una carta latina de M. A. Michiele sobre las obras de arte en Nápoles, en esta carta se habría informado sobre la famosa fábrica de *Poggio Reale*. Véase al respecto OLIVATO, L.: "Con il Serlio tra 'i diletanti di architettura' veneziani della prima metà del '500, il ruolo di Marcantonio Michiel" en *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Picard, París, 1988, págs. 247-254.

⁴⁵ Cfr. BLUNT, A.: *op. cit.*, págs. 33-34.

⁴⁶ Cfr. CHASTEL, A.: *op. cit.*, pág. 47.

⁴⁷ También en el Libro Sexto (conocido por una versión hecha en Nueva York y otra en Munich publicadas en 1978 y 1967 respectivamente) Serlio proyecta para sus palacios estructuras ideales con grandes patios interiores, algunos de ellos de forma circular, que entonces casi no se utilizaban. Según Krufft, en algunos de los proyectos para villas y palacios contenidos en este libro, Serlio expresó su crítica al *costume di franza* demostrando una gran creatividad como proyectista, cfr. KRUFFT, H.W.: *op. cit.*, pág. 98.

⁴⁸ Cfr. IRACE, Fulvio: *Tipologia e restauro nella città di Serlio. Presentazione a I sette libri dell'architettura*, Venezia, 1584. Arnaldo Forni, Bolonia, 1978, pág. 24, n. 71. La traducción es mía.

De nuevo, en el Libro Séptimo, Serlio tomará como modelo otro edificio destinado a los espectáculos públicos, en esta ocasión el teatro, para diseñar una de sus villas (cap. XVI) (fig. 23); de este modo la describe:

*el diámetro de este patio tendrá XLVIII pies del cual se sube al enlosado de forma teatral, teniendo sus apoyos en balaustres. A un lado de este, por un pasaje C se entra en una gran sala D en forma de medio círculo, su ancho es de XXIII pies. Esta está hecha para el invierno, porque al nacer el sol [...]*⁴⁹.

Un aspecto llama particularmente la atención, la planta de esta villa reproduce la de los teatros romanos. Serlio sitúa el pequeño *cortile* semicircular en lo que sería la *orchestra* y el salón lo hace coincidir con el espacio ocupado en los teatros por la *cavea*. Este sector va precedido de un *cortile di quadrato perfetto* a cuyos lados, en los extremos del salón, se disponen dos habitaciones y dos antecámaras (“*alli capi di essa si faranno due camere, due dietro camere, con due camerini*”). El conjunto podría quedar inscrito en un círculo, al igual que en el esquema vitruviano del teatro; además, por la organización de las habitaciones, la planta se asemeja al modelo de teatro diseñado por Fra Giocondo (fig. 6).

Según Jean Jacques Gloton, los primeros ecos de los grabados sobre el teatro *Marcello* que incorpora Serlio en el Libro Tercero, se encuentran en Fontainebleau, en las nuevas construcciones del patio oval o en el doble pórtico de la *grand escalier*⁵⁰. Igualmente, Gloton se plantea de qué modo los teatros antiguos y, sobre todo, los anfiteatros que Serlio dará a conocer en 1540, influyeron en la superposición de órdenes que aparece en las fachadas de numerosos edificios del período. Respecto a la importancia de estos modelos diseñados por Serlio deseo subrayar aquí la repercusión que la tipología palaciega diseñada por este arquitecto en el Libro Séptimo tendrá en la planta del más puro ejemplo de palacio español renacentista: el Palacio de Carlos V en Granada⁵¹.

En el manuscrito que se conserva del Libro Octavo, Serlio concibe una ciudad con un riguroso sistema reticular e incluye planos detallados para todos los edificios civiles de la ciudad, incluido el teatro⁵². El arquitecto boloñés diseñó una ciudad con trazado cardo–decumánico organizada en cinco *strigae* y otras tantas *viae*, y dividió la ciudad en dos sectores: una zona meridional destinada a alojamiento de la tropa

⁴⁹ SERLIO, S.: *I Sette Libri...* ed. cit., pág.38. La traducción y el subrayado es mío.

⁵⁰ GLOTON, J. J.: “Le traité de Serlio et son influence en France” en *Les Traités d’Architecture.. op. cit.*, págs. 407-423.

⁵¹ Véase al respecto, GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, capítulo 10.

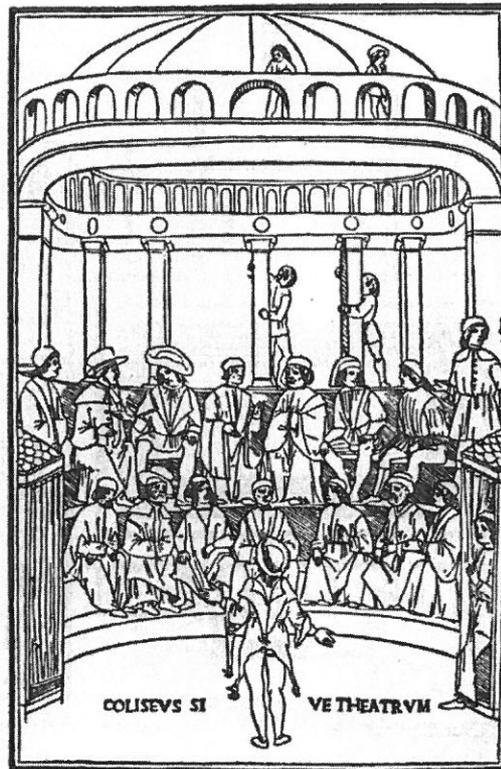
⁵² Según Krufft, la ciudad descrita por Serlio está enmarcada en el contexto de la urbanística ideal del Renacimiento.

y una zona septentrional con edificios públicos: el palacio del Cónsul, el Questorio, el Pretorio, un anfiteatro, un edificio termal y un teatro⁵³. Según la reconstrucción llevada a cabo por Marconi, el teatro diseñado por Serlio para esta ciudad –inspirada en el *castrum* polibiano– se encuentra en uno de los lados, inserto dentro del perímetro rectangular y próximo al anfiteatro y a las termas. El teatro forma parte, por tanto, de un urbanismo perfectamente simétrico. Está situado en el eje de una de las vías principales de la ciudad (*via pretoria*), que conduce hasta el palacio del cónsul y, desde él, al teatro. Las plantas del anfiteatro y de las termas dibujan una forma oval inscrita en un rectángulo, mientras entre ambas figuras geométricas se sitúan numerosas dependencias. Esta organización nos recuerda los modelos creados por Serlio, en los dos libros anteriores, para sus villas y palacios y nos advierte, una vez más, de la importancia que nuestro arquitecto y teórico otorga a las formas heredadas de los edificios para los espectáculos creados por los clásicos. No debemos pasar por alto, como acertadamente indicó Gaetana Cantone, que las calles de la ciudad estarían en consonancia con las diseñadas por el artista para la escena trágica o cómica⁵⁴.

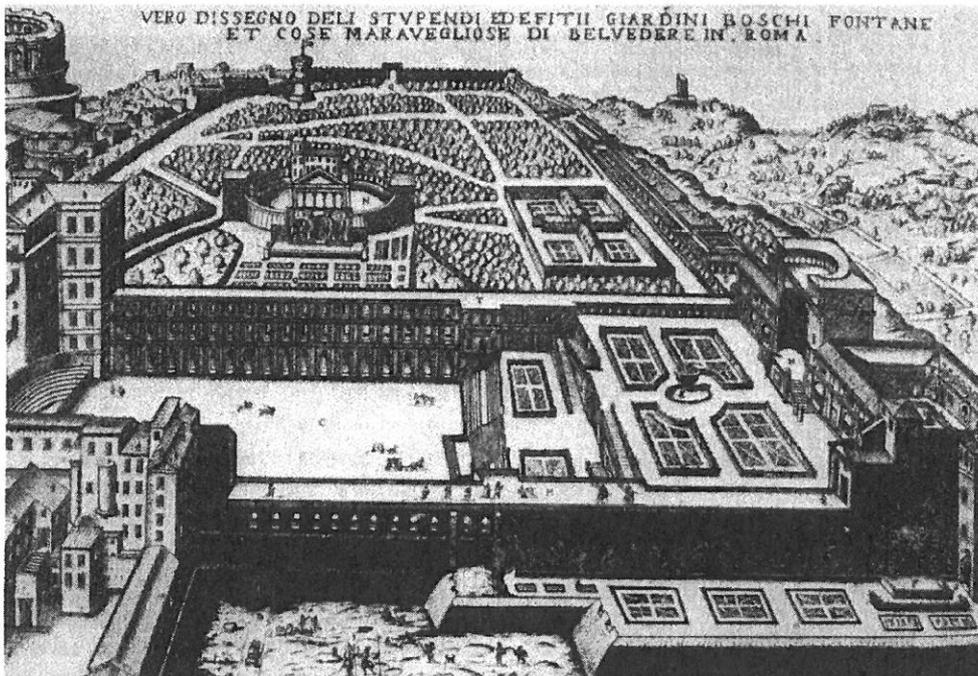
⁵³ Serlio vendió el manuscrito de los Libros VII y VIII al anticuario Jacopo Strada en 1550, tras ser rechazado por Francisco I su proyecto de ciudad. El Libro VIII, que por razones desconocidas no publica Strada, se conoce sobre todo gracias a una transcripción de Serlio que actualmente se encuentra en la Biblioteca Estatal de Munich, cfr. KRUF, H.W.: *op. cit.*, pág. 98. Para un análisis más profundo sobre el tema véase MARCONI, P.: “Un progetto di città militare. L’VIII libro inedito di S. Serlio”, *Controspazio* n° 1 y n° 4-5, 1969. CANTONE, G.: *La città di marmo*, Roma, 1978. Véase también, IRACE, Fulvio: *Tipologia e restauro nella città di Serlio...* ed. cit., págs. 8-9.

⁵⁴ Cfr. CANTONE, G.: *op. cit.*, págs. 100-118.

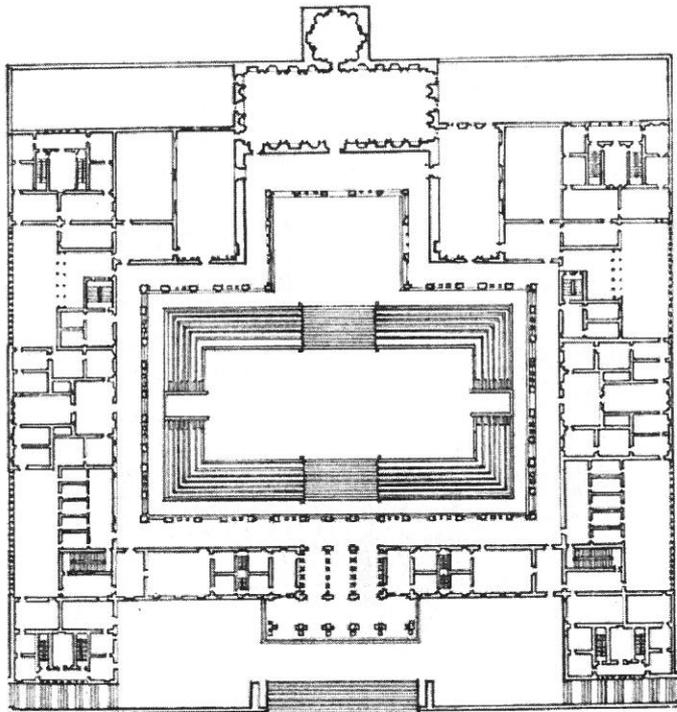
Palacio Sive Teatro: villas y palacios del renacimiento según...



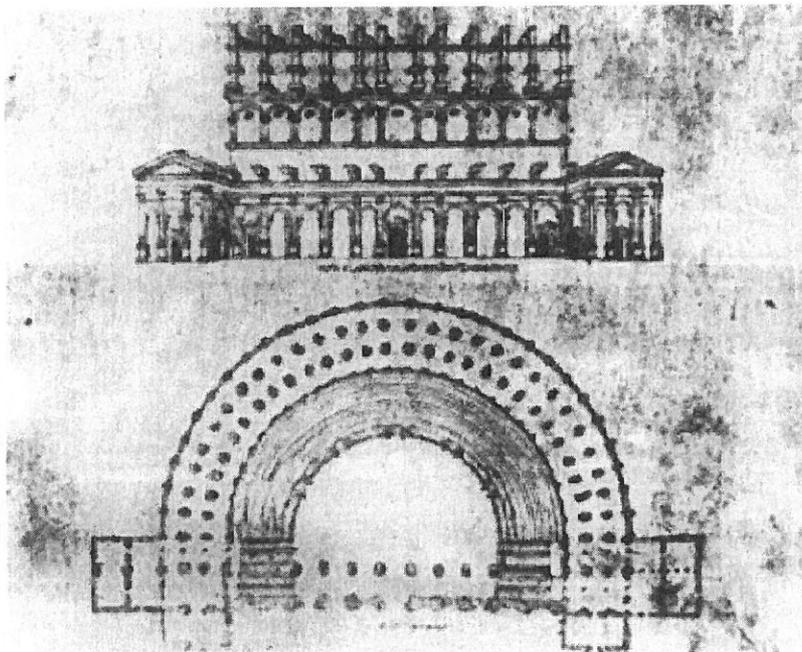
1.- Terencio. Portada de la edición de Venecia, 1497.



2.- Bramante. Patio del Belvedere en el Vaticano. Grabado de H. Van Schoel, 1579

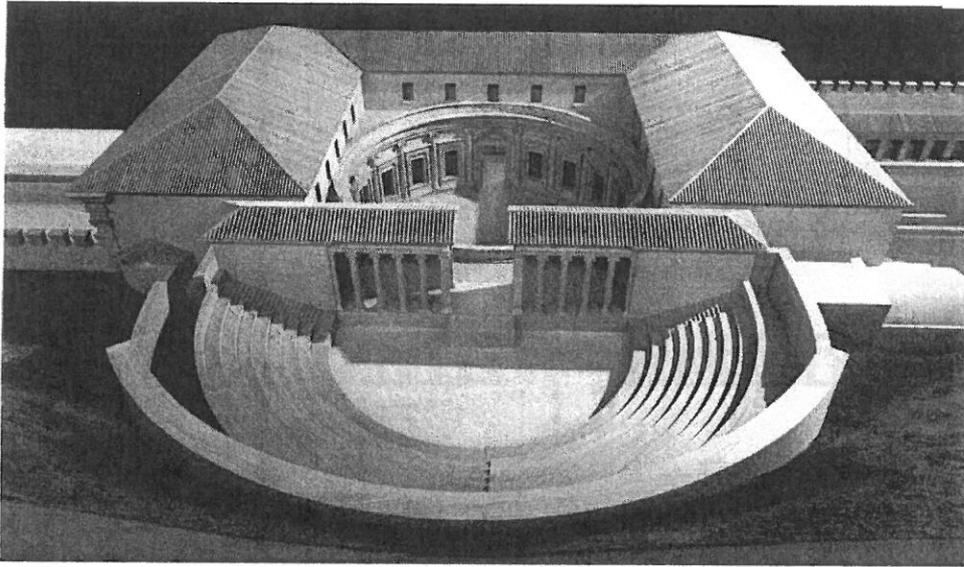


3.- Giuliano de Sangallo. Diseño para un palacio del rey de Nápoles (reconstrucción de Lotz, según dibujo de G. da Sangallo)

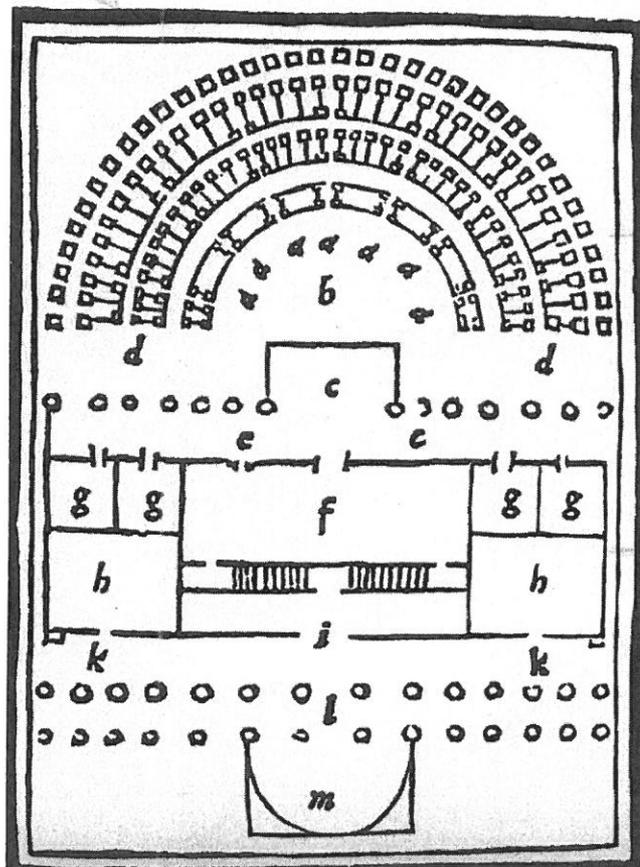


4.- Giuliano da Sangallo. Teatro de Orange (Biblioteca Vaticana).

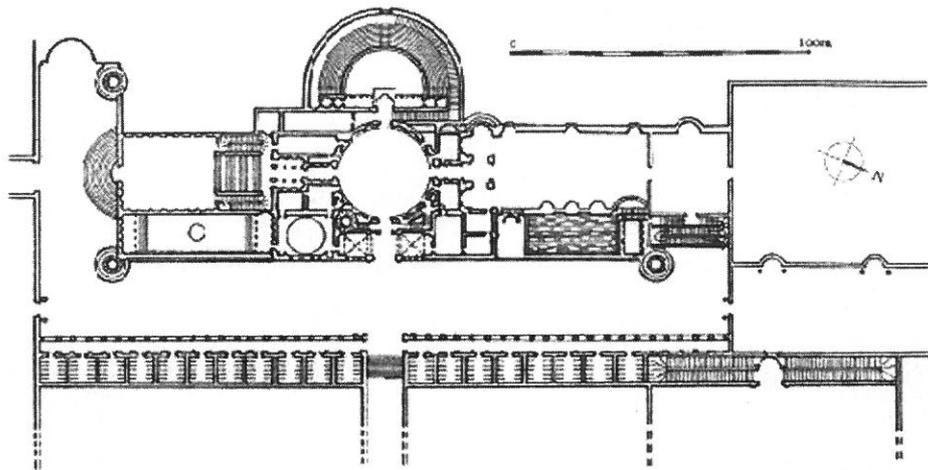
Palacio Sive Teatro: villas y palacios del renacimiento según...



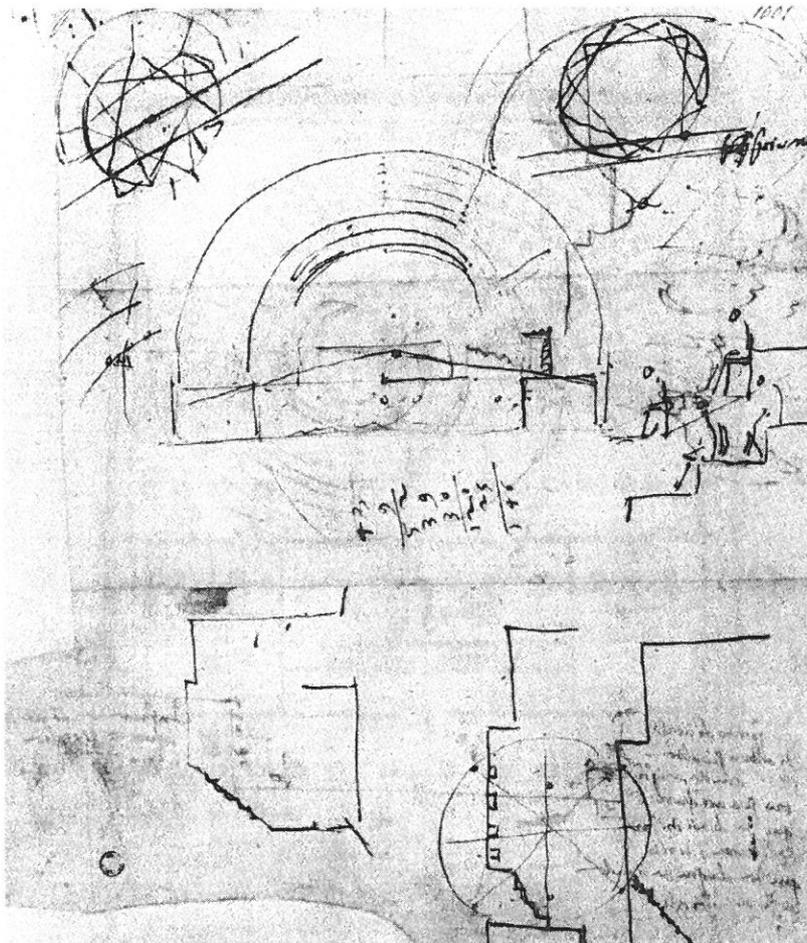
5.- Villa Madama. Maqueta del proyecto reconstruido.



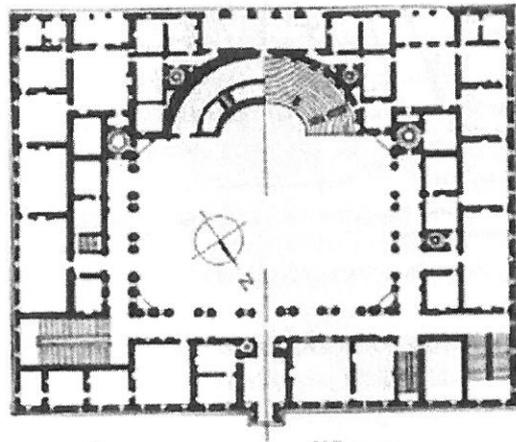
6.- Fra. Giocondo. Planta del teatro en la edición de Vitruvio de 1513



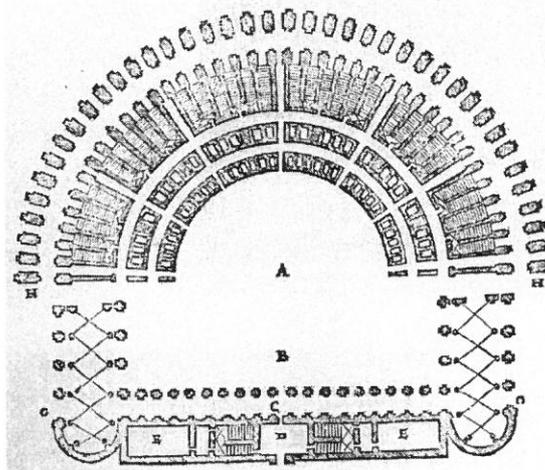
7.- Rafael. Proyecto para Villa Madama, hacia 1520 (según diseño de Antonio de Sangallo)



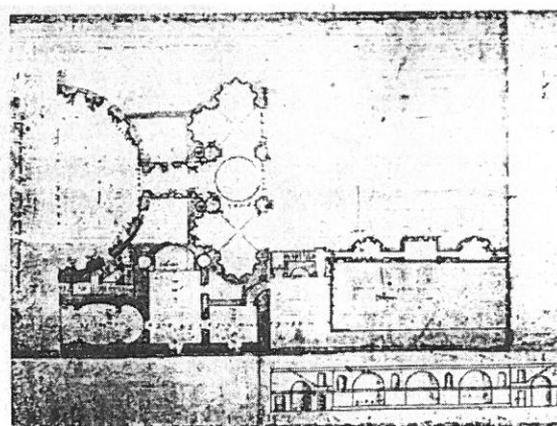
8.- Antonio da Sangallo el Joven. Bocetos para el proyecto de teatro de villa Madama.



11.- Giacomo Barozzi da Vignola. Palacio Farnesio. Piacenza.

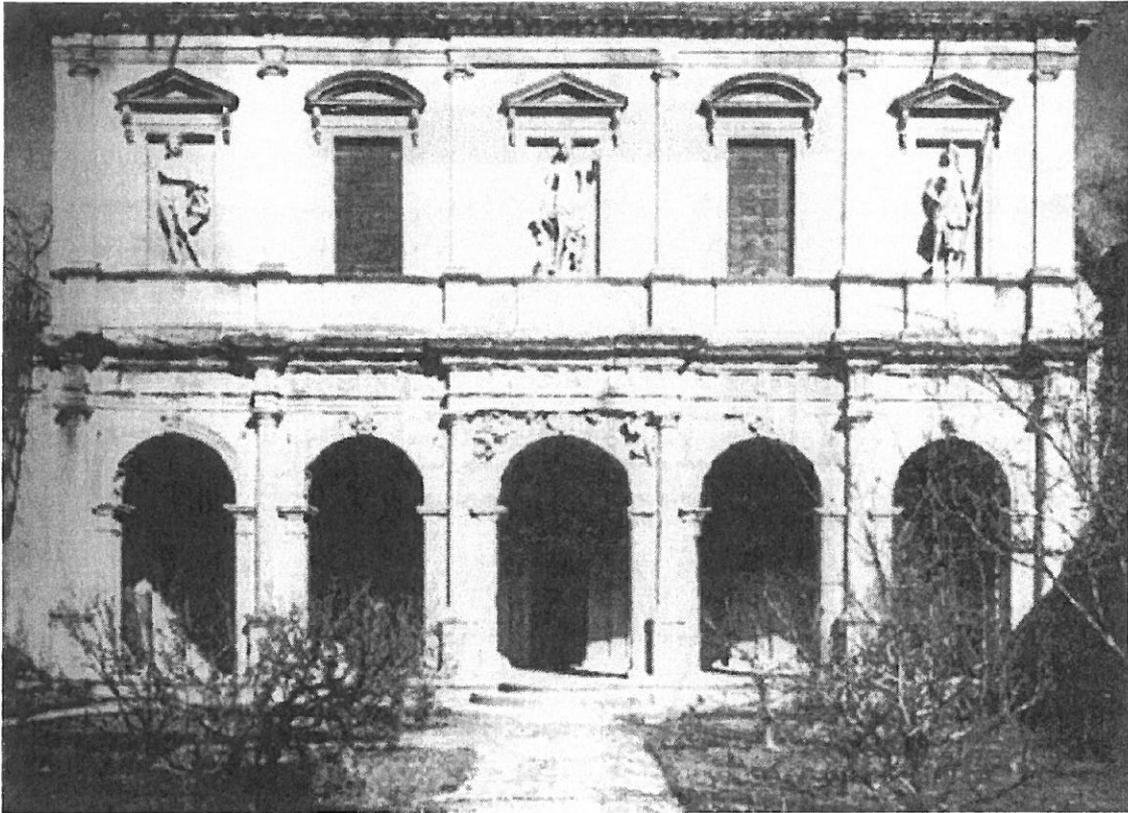


12.- Serlio. Libro III. Planta del teatro Marcello.

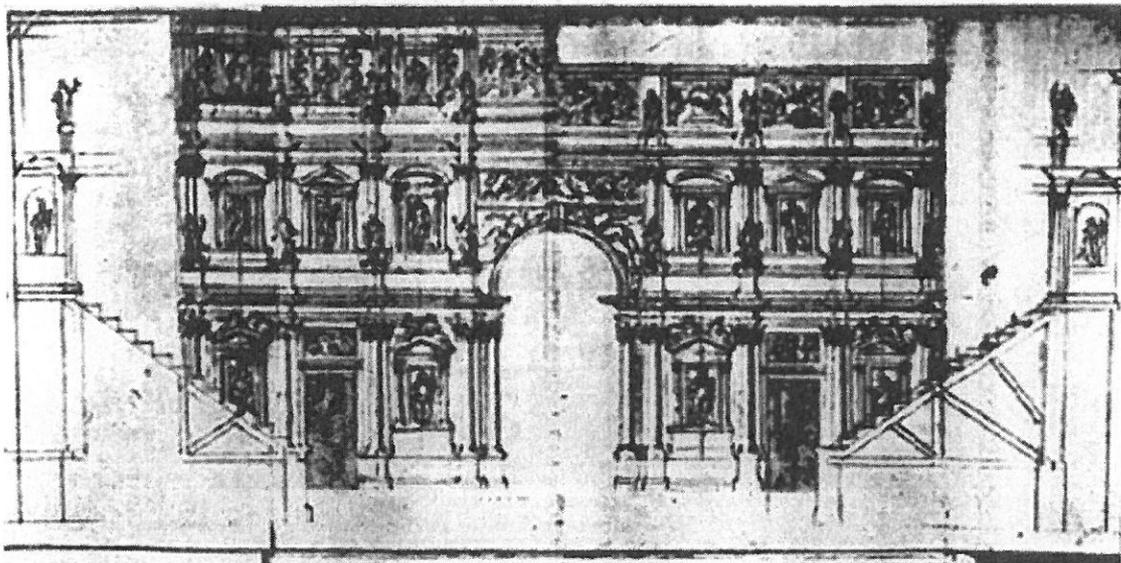


13.- Palladio. Planta de Villa Madama (Londres, R.I.B.A. X, 18)

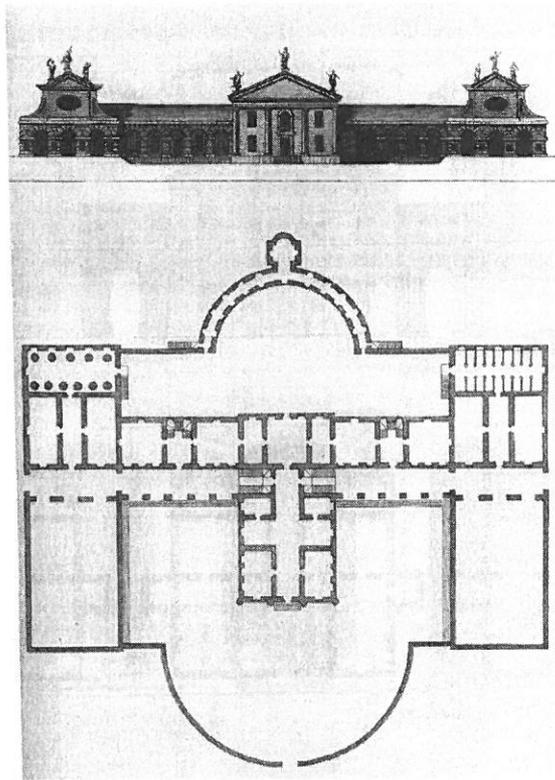
Palacio *Sive* Teatro: villas y palacios del renacimiento según...



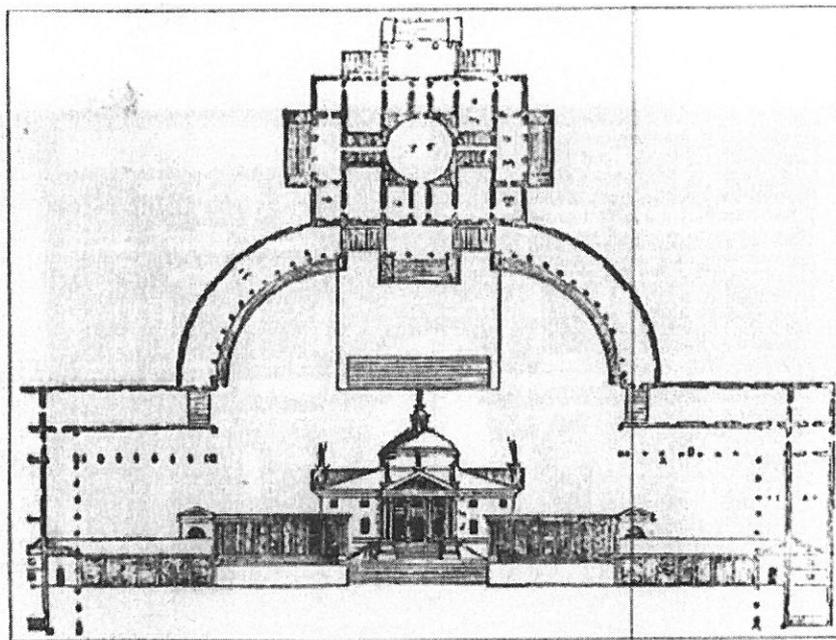
14.- Giovanni Maria Falconetto. Logia Cornaro. Padua



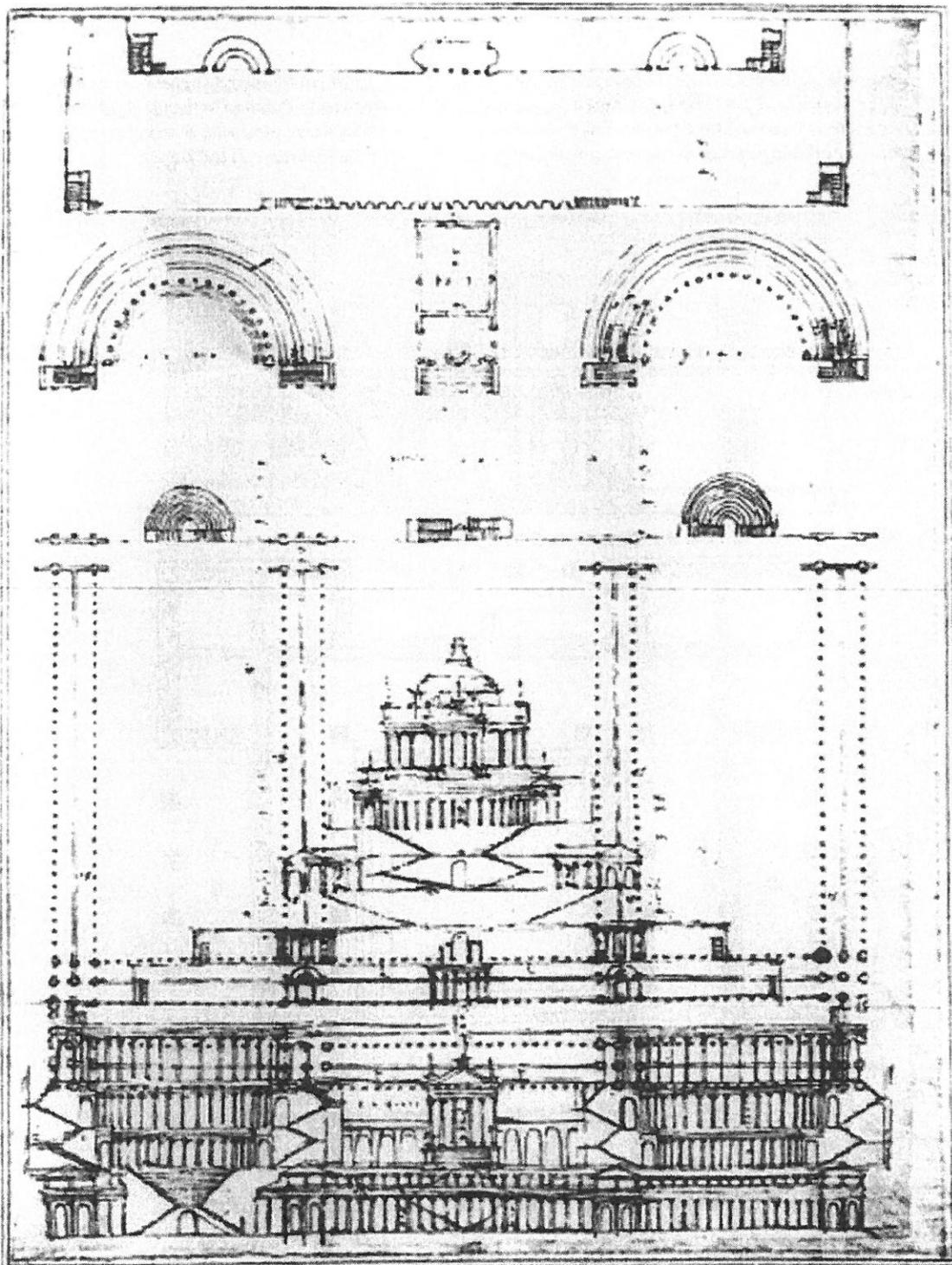
15.- Palladio. Frons scaenae. Dibujo preparatorio de Teatro Olímpico (Londres, R.I.B.A.)



16.- Palladio. Villa Barbaro (Edición de Ortiz y Sanz).



17.- Palladio Villa Trisino (*I Quatro Libri...*)

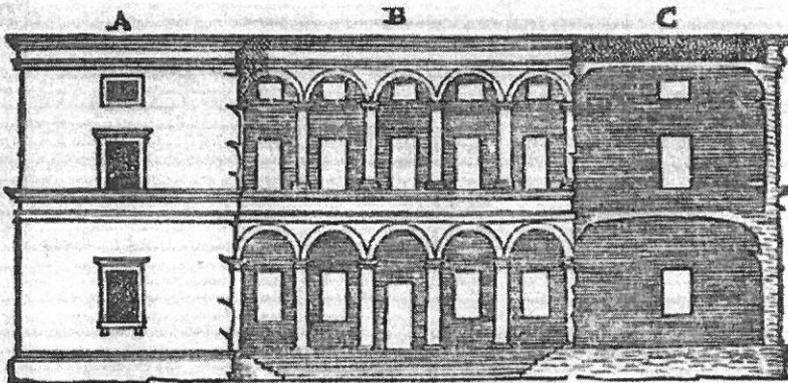


18.- Palladio. Templo de la Fortuna Primigenia. Palestrina.

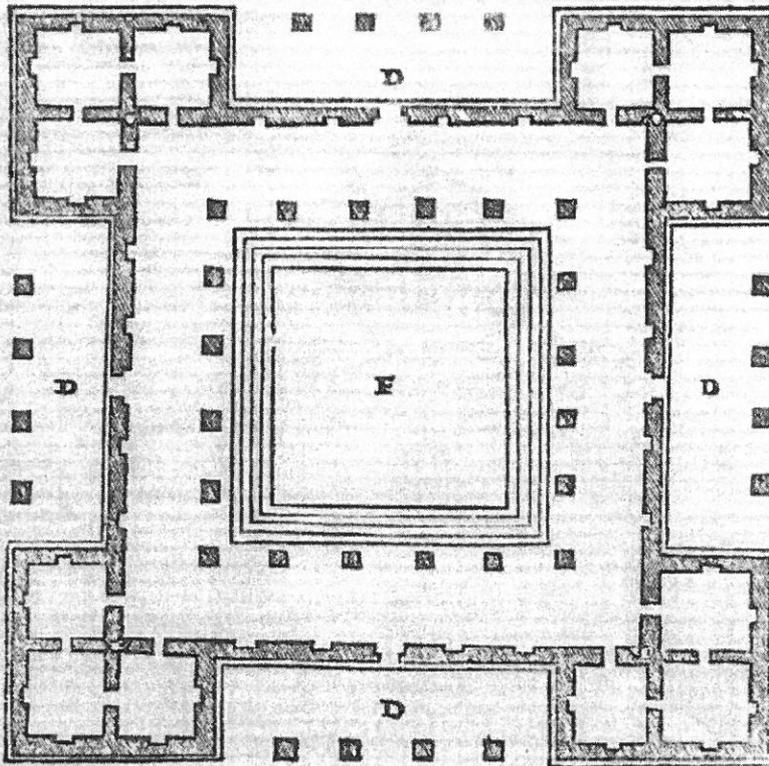
FIBRO TERZO.

123

In questa figura qui sotto ho voluto dimostrare la parte di fuori, & di dentro. La parte notata A, dinota la parte di fuori. La parte B, rappresentale loggie interiori. La parte notata C, dinota le stanze nella parte interiore. In questa figura qui sotto non ho notato il coperto dell'edificio: perciocche al mio parere io vorria tale edificio scoperto di maniera, che si potesse usare per spasio a sguardare la campagna.



PIANTA DEL POGGIO REALE DI NAPOLI.

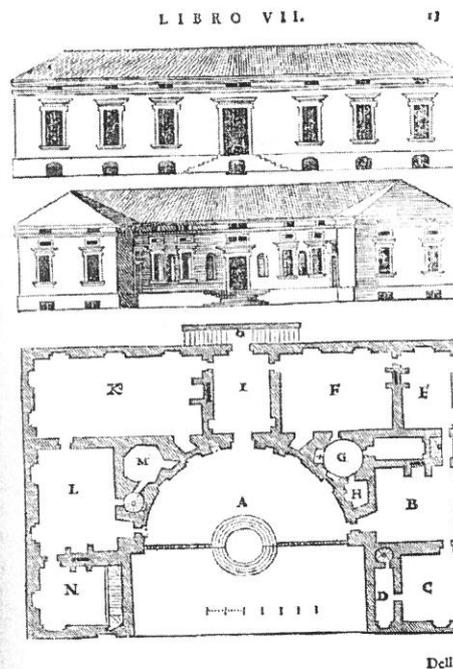


T 2 Corsi-

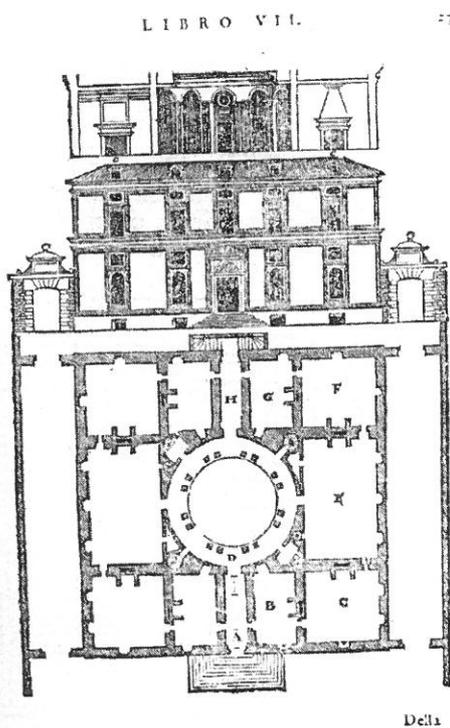
19.- Serlio. Libro III. Planta de Poggio Reale. Nápoles

Palacio Sive Teatro: villas y palacios del renacimiento según...

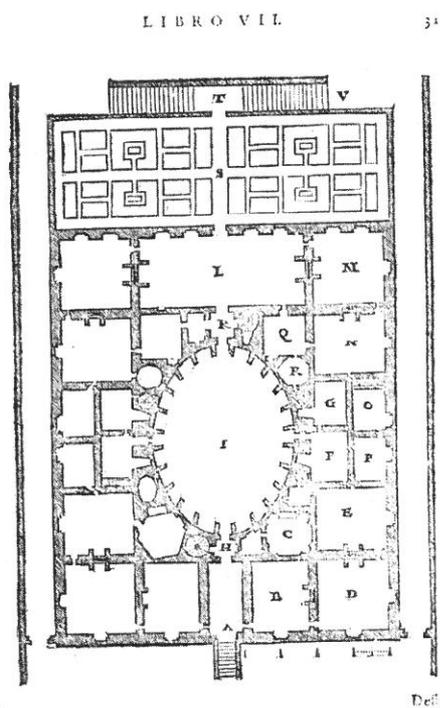
20.- Serlio. Libro VII. Delle casse fuori della città.
Capítulo VI.

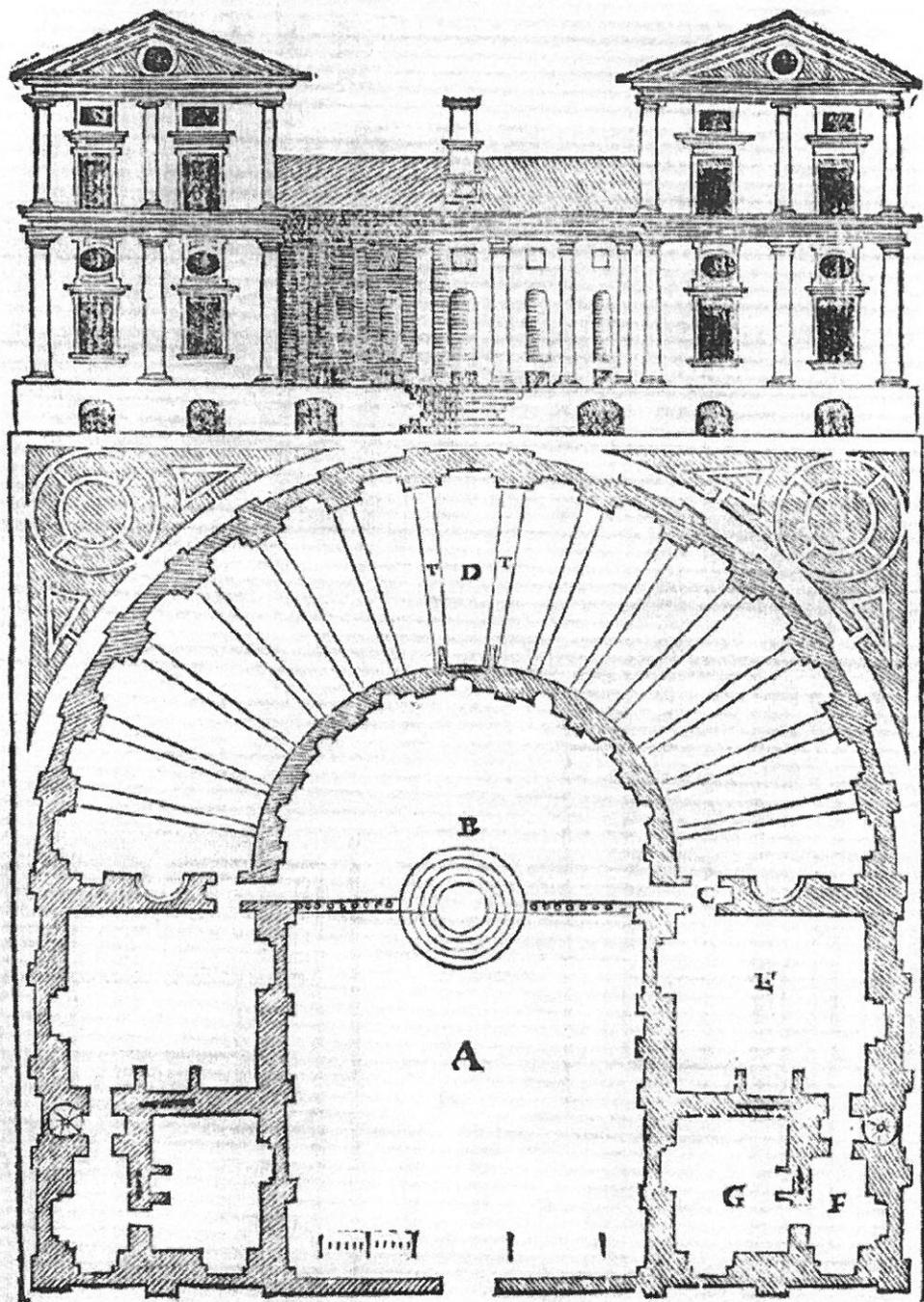


21.- Serlio. Libro VII. Delle casse fuori della città.
Capítulo XII.



22.- Serlio. Libro VII. Delle casse fuori della città.
Capítulo XIII.





C 4 Della

23.- Serlio. Libro VII. Capítulo XVI.