

The Image as Idea

Andrea Palladio and the Drawings of Aldo Rossi: *Sala Nuova de Teatro La Fenice* and *Interno con Teatro del Mondo*

La imagen como idea

Andrea Palladio y los dibujos de Aldo Rossi: *Sala nuova del teatro La Fenice e Interno con teatro del mondo*

investigación —
pp. 054-065

Gabriela Solís Rebolledo

Resumen

El propósito de este estudio es demostrar que es posible practicar una lectura coherente del dibujo *Interno con Teatro del Mondo* de Aldo Rossi en tanto reflejo de su interpretación de la metodología proyectual de Andrea Palladio como idea y forma del proceso de diseño del espacio arquitectónico.

Palabras clave: Andrea Palladio, Aldo Rossi, proceso de diseño, idea, dibujo, geometría

Abstract

The purpose of this study is to demonstrate that it is possible to deduce a coherent reading of the drawing *Interno con Teatro del Mondo* of Aldo Rossi in the light of the interpretation of the proyectual methodology of Andrea Palladio as idea and form of the design process of architectural space.

Keywords: Andrea Palladio, Aldo Rossi, design process, idea, drawing, geometry

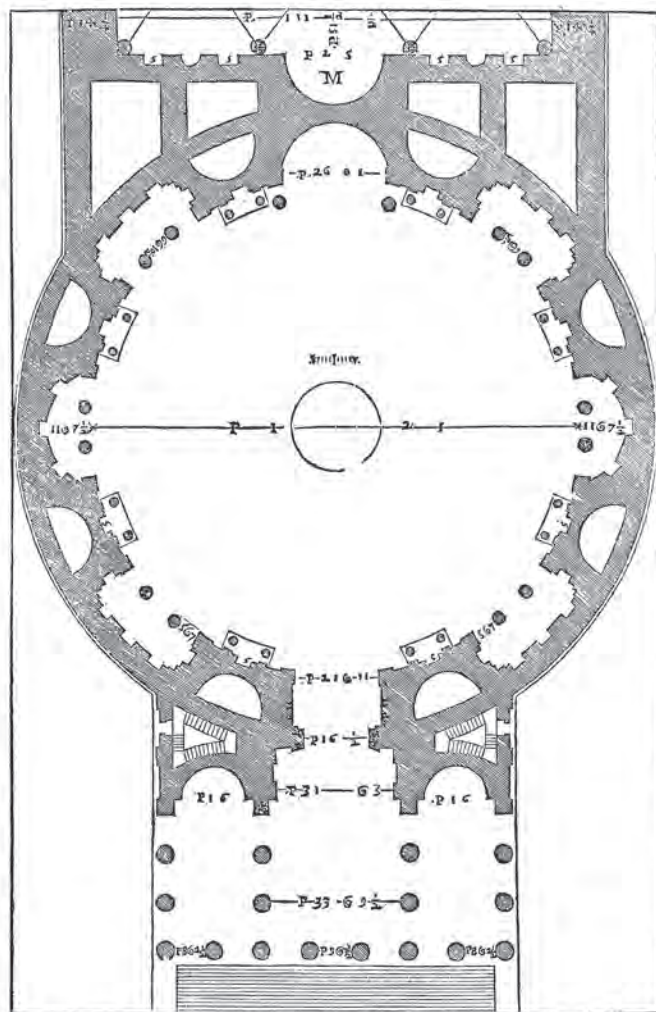


Considero que el concepto *disegno* de Andrea Palladio, como pensamiento abstracto y visualización artística, es decir, como diseño-dibujo y proceso mental-proceso gráfico, sigue siendo utilizado en el proceso actual de diseño arquitectónico.¹ A partir de las ideas de Palladio es posible explorar la traslación de la metodología proyectual de este arquitecto al lenguaje arquitectónico de Aldo Rossi, desde el punto de vista de la trascendencia y educación palladiana.

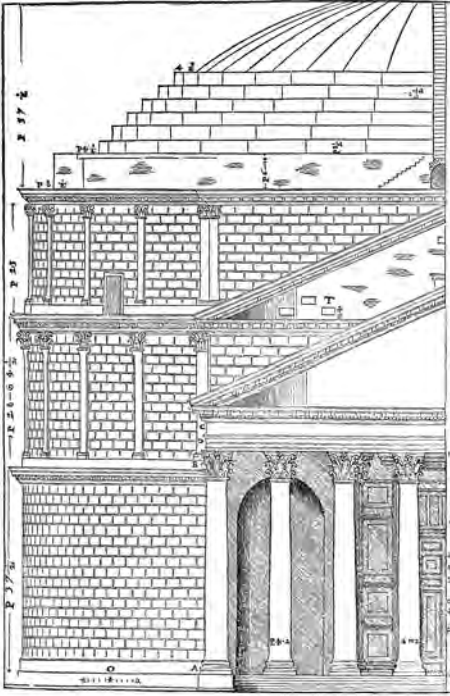
Antes de hablar de los dibujos de Rossi, es necesario profundizar sobre el proceso de diseño para la concepción, composición y concreción de la forma y espacio arquitectónicos. Palladio define tal proceso mediante la idea de la forma y la figura –en tanto que abstracción geométrica pensada en su totalidad durante el proceso mental–, y como la traducción y expresión de esta forma y espacio en el proceso material– el edificio se concreta a través del dibujo en proyección ortogonal y por el método de la geometría.² En este sentido, la metodología proyectual palladiana es entendida desde el plano de la formación de una teoría del diseño, como un sistema de pensamiento y como una cuestión interdisciplinaria.³

Esto se sustenta en dos aspectos fundamentales de la teoría y del proceso creativo de Palladio: la arquitectura como arte-ciencia y la teoría-praxis en la actividad arquitectónica. Es necesario comprender que en el pensamiento del Renacimiento italiano se determinó la forma arquitectónica como un hábito de la mente que nace del conocimiento y de la experiencia, noción que en la teoría arquitectónica se fundamentó en la geometría y el *disegno*.⁴ Para entender mejor la definición de Palladio del concepto de *disegno*, es pertinente citar aquí el pasaje donde, al referirse a las *bellas invenzioni* de los arquitectos clásicos, habló sobre las investigaciones *in situ* que hizo de los fragmentos de los edificios de la Antigüedad, lo cual documentó en su tratado *I Quattro libri dell' Architettura* con los dibujos geométricos en proyección ortogonal. Al respecto escribió:

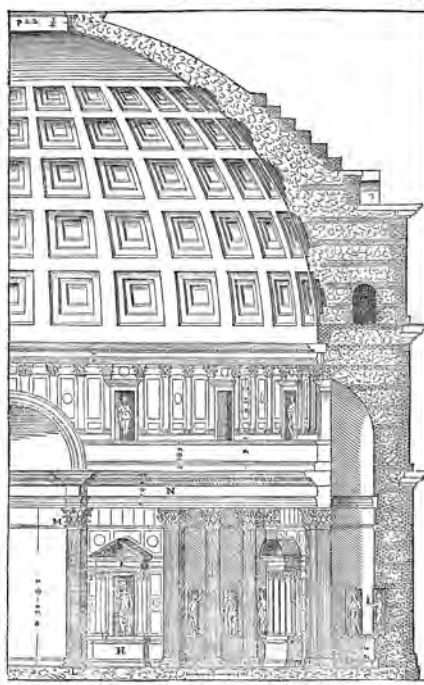
Deseo que tanto mayor estudio sea puesto al considerar los *disegni* que se pondrán, [...] yo he representado y descrito aquí aquellos fragmentos, conocimiento de la *virtu* y de la grandeza romana, que han quedado de los edificios antiguos, a una forma tal que los observadores de la Antigüedad tomen con placer y a los estudiosos de la arquitectura puedan servir de utilidad, pues se aprende mucho más de los buenos ejemplos, al medirlos y ver en un pequeño plano los edificios enteros y todas sus partes, que con las palabras por las cuales sólo con la mente y con dificultad puede el lector tener firme y cierta noticia de lo que lee.⁵



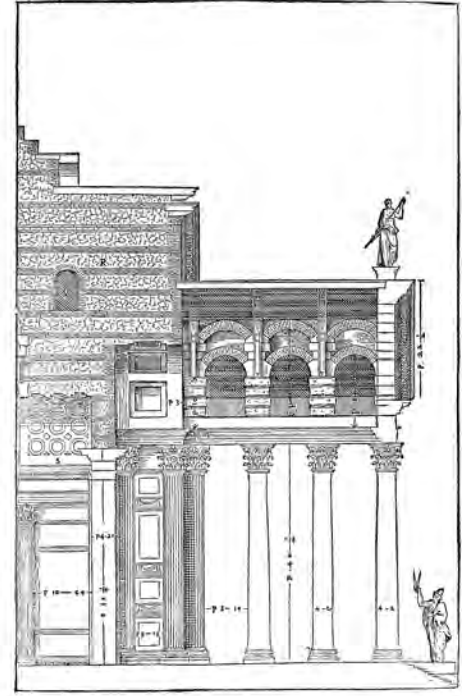
Andrea Palladio. Pantheon, Roma: planta, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 339



Andrea Palladio. Pantheon, Roma: fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 340



Andrea Palladio. Pantheon, Roma: sección transversal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 345



Andrea Palladio. Pantheon, Roma: sección longitudinal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 343

Como consta, Palladio formuló que la visión constituye una forma de conocimiento en la arquitectura en tres sentidos: la observación y medición de los edificios *in situ*, el estudio de los edificios mediante la representación del dibujo geométrico, y por último, el entendimiento del diseño y los preceptos teóricos del edificio mediante la imagen abstracta de la figura y forma mental y material del edificio.

Esto se puede ejemplificar con los dibujos de Palladio del Panteón de Roma en *I Quattro libri* en confrontación con el edificio construido. Estas imágenes evidencian que con dichos dibujos, Palladio analizó la configuración espacial y formal de esta estructura; por eso consideró que era necesario representar la planta, la fachada frontal, la sección transversal, la sección longitudinal y los detalles de los elementos arquitectónicos.

Debe tenerse en cuenta que el dibujo, que implica una abstracción geométrica y un proceso intelectual y racional del arquitecto, tiene una doble finalidad en Palladio. Por un lado, permite comprender el proceso de diseño del edificio. Para ello hay que considerar que Palladio estableció en sus dibujos la correspondencia entre las figuras de la planta, el alzado y la sección; y entre las medidas de la longitud, el ancho y la altura, sistema con el cual realizó la reconstrucción geométrica del proyecto pues describe las relaciones de las proporciones determinadas entre las partes y la totalidad del edificio, mediante los números y proporciones que representó en las imágenes de su tratado. Por el otro lado, el dibujo en proyección ortogonal permite la construcción mental de la espacialidad del edificio. Por tal motivo, en todos sus dibujos Palladio tuvo la intención de representar en una sola imagen la relación visual entre la fachada, la sección y la planta, para de esta forma mostrar simultáneamente las correspondencias del aspecto de la forma y el espacio interior, y la disposición de los elementos arquitectónicos que conforman el diseño del proyecto arquitectónico.

Un ejemplo de la metodología proyectual palladiana es el Tempietto Barbaro que forma parte de la Villa Barbaro, el cual fue diseñado por Palladio no sólo para cumplir la función como capilla de la villa y de la iglesia parroquial de Maser, sino también para abordar el problema de la iglesia centralizada característica del Renacimiento.⁶

Es bien sabido que Palladio se inspiró en estructuras clásicas para desarrollar sus ideas sobre la planta centralizada, sin embargo el edificio del Panteón de Roma pudo haber sido el punto de partida para el diseño del Tempietto Barbaro. Esta propuesta surge del mismo Palladio, quien puso de relieve el valor estético de esta estructura clásica al describirla como “la forma más perfecta” de la Antigüedad para los templos.⁷

Tal idea se puede demostrar visualmente si se analiza el Panteón con los respectivos dibujos de Palladio y se confrontan con la iglesia del Tempietto



Pantheon, Roma: fachada frontal, en Marco Bussagli, *Rome: Art & Architecture*, Colonia, 117



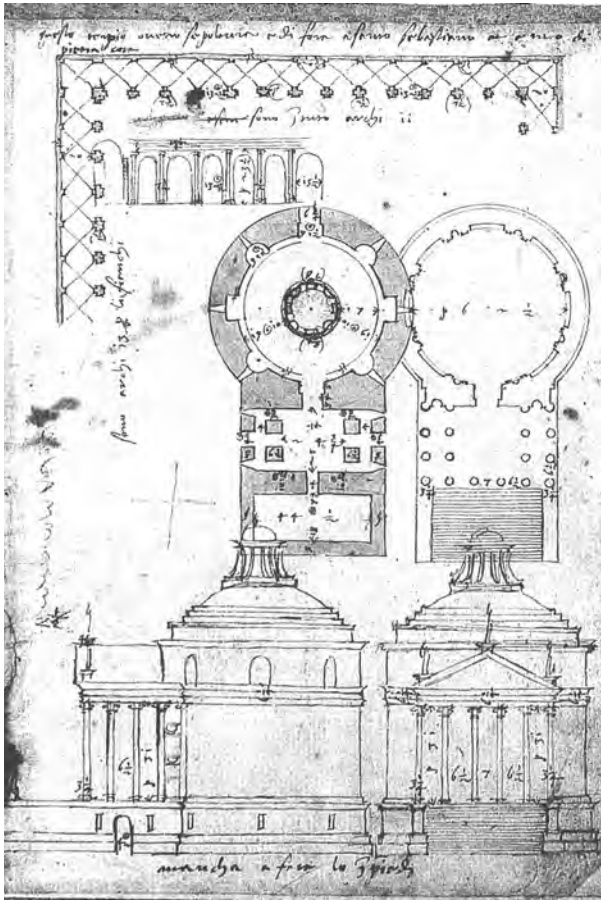
Andrea Palladio. Tempietto Barbaro, fachada frontal, Maser-Treviso, 1580-1584, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, 134

Barbaro. A partir de estas imágenes queda claro el modo en que Palladio entendió e interpretó la arquitectura de esta forma antigua; mediante los dibujos se pueden vislumbrar los elementos que seleccionó del edificio clásico para la composición de su iglesia: la planta circular con capillas de forma rectangular en los cuatro ejes; la estructura compuesta por un muro en forma cilíndrica rematado con una cúpula semiesférica de la misma medida; la fachada con el frontispicio clásico, con seis columnas de orden corintio; el entablamento recto con sus respectivos ornamentos; la escalinata, el basamento; la *symmetria* de la fachada y el concepto de la luz procedente del óculo situado en lo alto de la cúpula que hace evidente el espacio arquitectónico.⁸

Es así como, a través de esta comparación visual, también se manifiesta la similitud arquitectónica de ambas estructuras en cuanto al diseño del espacio interior y de la forma. Mediante estas imágenes, puede advertirse con claridad que en la composición del Panteón se añadió a la planta circular rematada por una cúpula semiesférica un pórtico de un templo clásico, lo cual evidencia la



Andrea Palladio, Villa Barbaro, fachada principal, Maser-Treviso, 1554-1558. Fotografía: Gabriela Solís Rebolledo



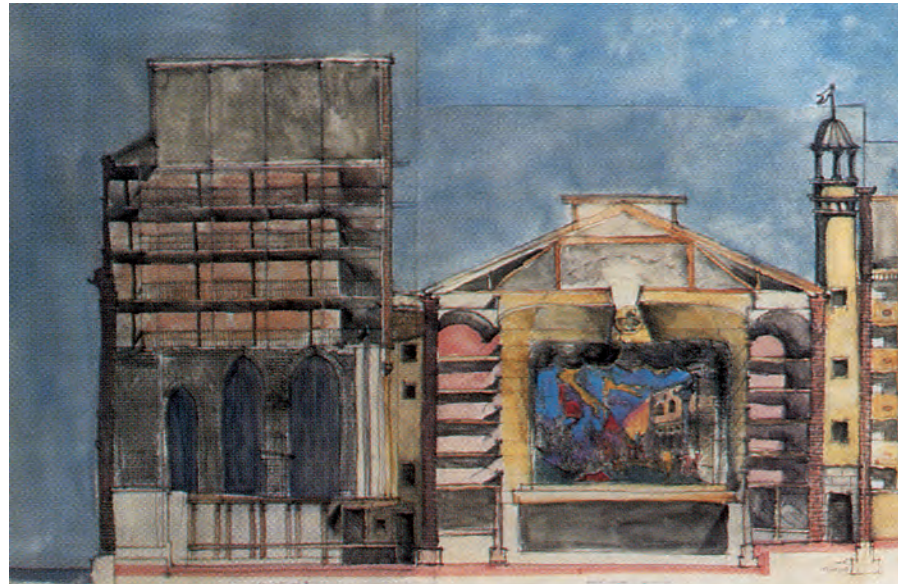
Andrea Palladio, *Ricostruzione del Mausoleo di Romolo sulla via Appia*: planta y fachada frontal y lateral, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, 76

jerarquía espacial del interior en una fachada visualmente unificada, composición que fue utilizada por Palladio en el diseño del Tempietto. Esto hace análogos los conceptos espacial y formal del Tempietto y del Panteón.

Palladio también retomó como modelo para el diseño del Tempietto Barbaro, las ideas expresadas en su dibujo *Mausoleo di Romolo sulla via Appia*. Si se examinan los dibujos palladianos del Pantheon y los dibujos de la planta y las vistas frontal y lateral de la reconstrucción del Mausoleo di Romolo con el edificio del Tempietto, nada impide pensar que el diseño del Tempietto se presente como un ejemplo del concepto de la *imitatio* clásica en el proceso creativo de Palladio, es decir, como una variación y *renovatio* del legado de la Antigüedad en su obra arquitectónica.⁹

A partir de ello, la interpretación del lenguaje arquitectónico de los dibujos y la metodología proyectual de Palladio se explican en Rossi si se consideran dos aspectos: por un lado, la importancia que Palladio le dio a la imagen visual en correspondencia con su teoría arquitectónica; por el otro, el concepto de *disegno* palladiano como diseño-dibujo geométrico, proceso cognitivo y de comunicación de la forma en la arquitectura.

Ahora bien, la relación entre Rossi y Palladio, en cuanto al legado del proceso creativo de la forma de la metodología proyectual palladiana, surge y se apoya a partir de dos argumentos. El primero se fundamenta en las reflexiones expresadas por Rossi en el discurso que tituló *Un'educazione palladiana*, donde afirma el parangón que existe entre su arquitectura y la arquitectura de Palladio, lo cual ejemplifica y documenta visualmente con varios dibujos de sus proyectos, especialmente con el dibujo *Interno con teatro del mondo*.¹⁰

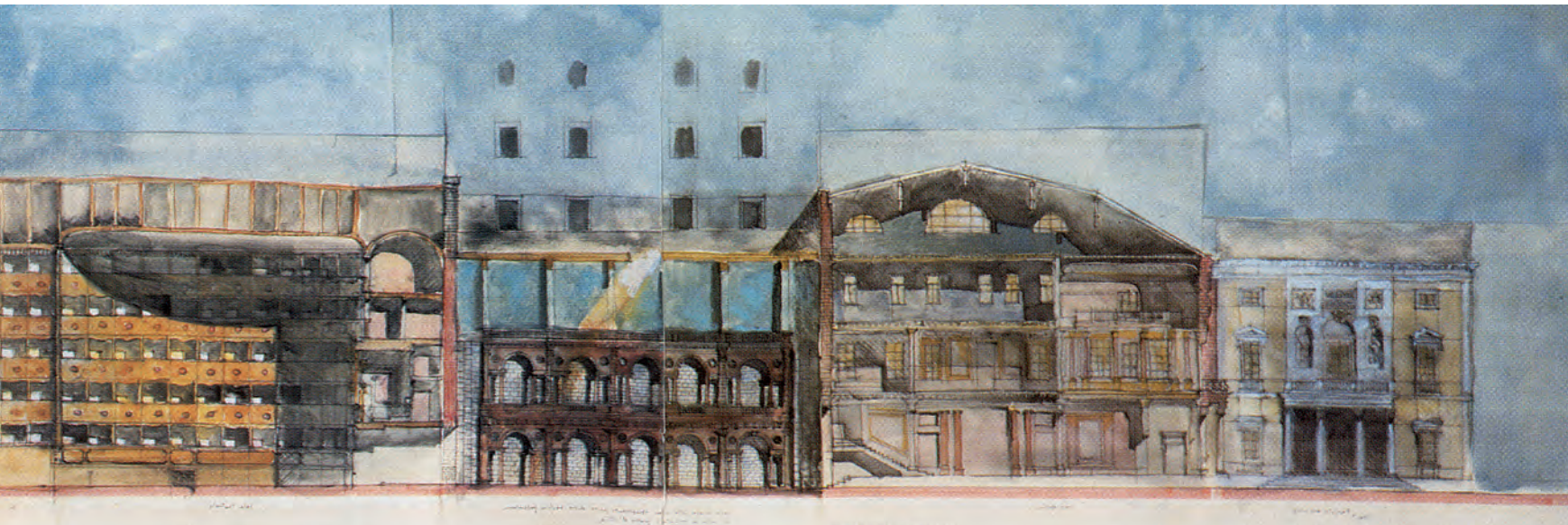


El segundo argumento se basa en el planteamiento expresado en *Teorías e historia de la Arquitectura* de Tafuri, quien ofrece un panorama útil para entender el proceso creativo de la forma arquitectónica en Rossi. Tafuri hace hincapié en que Rossi fundamenta su arquitectura en la creencia de la permanencia de la forma arquitectónica. Por tanto afirma que para el desarrollo de su proceso creativo, analiza, a partir de los dibujos, la forma de los modelos, que dentro de un contexto específico le ofrecen constantes formales que convierte en arquetipos con el fin de fundar métodos lógicos de análisis y proyección. Por este motivo, Tafuri subraya que los dibujos de Rossi muestran su proceso de diseño, pues en el dibujo la forma es objeto de estudio mediante la abstracción tipológica.¹¹

En el discurso de *Un'educazione palladiana* Rossi expuso principalmente tres conceptos básicos de su pensamiento y arquitectura que se encuentran estrechamente vinculados con el legado arquitectónico de Palladio. El primero se refiere a su formación arquitectónica, la cual estableció en conexión a la arquitectura palladiana respecto a la relación que debe existir entre la historia de la arquitectura y el proceso de diseño. El segundo se vincula con su concepción de la arquitectura de Palladio y lo que él llamó su *affinità elettive* con este arquitecto, que remite a la noción de la *imitatio* clásica, es decir, el estudio de los modelos seleccionados según la afinidad estética de cada arquitecto. El tercero trata la distinción que hizo respecto a su concepción sobre el palladianismo y la educación palladiana. Es importante destacar que explicó esta última con ejemplos visuales de los dibujos de sus proyectos y obras construidas, a partir de los cuales fundamentó lo que entiende por "educación palladiana" en su obra arquitectónica.¹²

El interés de Aldo Rossi en la obra y pensamiento palladiano es muy claro; él mismo subraya la existencia de la educación palladiana en su arquitectura. Incluso especifica que algunos aspectos del pensamiento y obra de Palladio son, para su presente, "extremadamente actuales". Los argumentos que formula se refieren a lo que concierne directamente al diseño arquitectónico: la cuestión de la tipología, el estudio de la planta, la forma y la composición del espacio; aspectos que, subraya, se tienen en la mente.

Esta referencia conceptual de Palladio que se observa en su arquitectura, Rossi la define como *educazione palladiana*. Enfatiza que no existe una



Aldo Rossi, *Ricostruzione del teatro La Fenice*, 1997. © Eredi Aldo Rossi. Cortesía: Fondazione Aldo Rossi

copia entre él y la arquitectura de Palladio, sino más bien una *affinità elettive* y una voluntad de profundizar en los temas palladianos.¹³

Rossi propone que con sus dibujos Palladio se aseguró de un tipo de repetición y de interpretación de su arquitectura. Esto lo conecta con dos aspectos que se interrelacionan entre sí y que tienen que ver con el palladianismo y la *educazione palladiana*: la imitación y el tema de lo clásico, usualmente utilizado para definir su arquitectura.¹⁴

En relación con el palladianismo, Rossi plantea que existen muchos edificios en todo el mundo con este estilo, como las obras de Robert Adam y Luigi Cagnola, entre otros. Éstos –hace hincapié– tienen una visión particular de la obra palladiana que califica de *ignoranza*, pues considera que no han logrado interpretar a Palladio. Por tal razón, Rossi advierte que para afrontar el problema de interpretar la arquitectura palladiana es necesario reconocer la correspondencia que existe entre la racionalidad profunda de sus edificios y su experiencia constructiva.¹⁵

En cuanto a la *educazione palladiana*, Rossi piensa que está fundamentada en la teoría de Palladio. Al respecto, puntualiza que Palladio, con el pensamiento: “el edificio se reconoce por la forma y no por la materia”,¹⁶ enfatizó la cualidad intelectual del proceso de diseño y del dibujo; es precisamente esto lo que él tuvo en mente para tomar la arquitectura de Palladio como modelo para su arquitectura, pues –afirma– los dibujos de Palladio representan la esencia y las intenciones de sus edificios.¹⁷

Ciertamente para Rossi, al igual que para Palladio, el proceso del dibujo permite generar analogías conceptuales que se transforman en con-

ceptos abstractos y en imágenes para componer en la arquitectura. Por ello, define el dibujo como “la geometría de la memoria” y aduce que a partir del lenguaje arquitectónico de la forma, basado en su cualidad geométrica, pueden ser interpretadas las obras del pasado.¹⁸

Rossi ejemplifica este razonamiento con los dibujos de Palladio –incluidos en *I Quattro libri*– de los edificios clásicos y de sus propios proyectos. En ellos precisa que el dibujo en proyección ortogonal –que implica un proceso de abstracción– le permitió a Palladio trasladar la tipología del templo romano a una concepción de la tipología de la villa de la aristocracia vicentina y de la iglesia, pues tomó la solución estética del frontispicio y la aplicó tanto a las fachadas de las villas como a las fachadas de las iglesias, cuya interpretación se puede distinguir en la Villa Barbaro y en el Tempietto Barbaro.¹⁹

A partir de estos planteamientos, Rossi establece que los dibujos y la arquitectura de Palladio demuestran que una vez que los principios fundamentales de la arquitectura han sido creados, se mantendrán y desarrollarán durante largos períodos de tiempo. Es significativo que a este proceso de interpretación, asimilación y variación de las formas de la Antigüedad –realizadas en su proceso de diseño–, Palladio lo calificara tomando en cuenta su concepto de *imitatio* clásica como la *usanza nuova o bella maniera* de hacer arquitectura.²⁰

Dicha concepción se encuentra en *I quaderni azzurri*, de Rossi, donde enfatizó, respecto al tema de la imitación en la arquitectura, que las formas arquitectónicas se procesan con el tiempo y se convierten en patrimonio común del arquitecto,

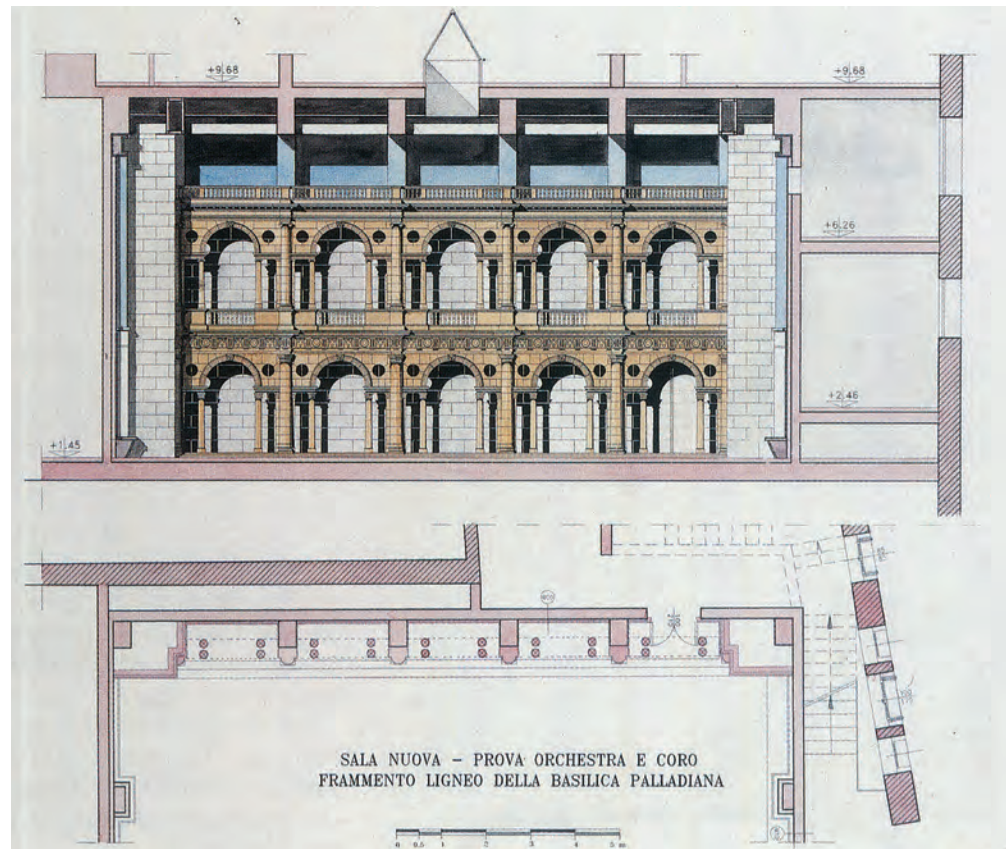
y por ello mismo, se crean y quedan como un conocimiento transmisible. Rossi subraya que gracias a este proceso de asimilación, Palladio logró la máxima creatividad, lo cual le permitió interpretar y transformar la referencia clásica de los edificios de la Antigüedad en su arquitectura.²¹

Interesa resaltar aquí que Rossi utiliza los conceptos de Palladio sobre el proceso intelectual del *disegno* en conexión con la *imitatio* clásica, que en el Renacimiento fue aplicada al proceso creativo arquitectónico como la "idea mental" donde la selección y esencia de la forma de los modelos se toman para ser interpretados en nuevas creaciones.

En este sentido, la reflexión de Rossi sobre el *disegno* palladiano constituye el punto central de la trascendencia de la *educazione palladiana*, pues, al igual que Palladio, para Rossi el *disegno* es la cualidad y el proceso en el cual se investiga, reflexiona y expresa la composición del edificio, ya que la abstracción del dibujo le permite una identificación más inmediata entre el diseño, la maqueta y la realidad, lo cual es una experiencia fundamental del aprendizaje del proceso creativo. Con ello, Rossi sostiene que el *disegno* representa los hechos esenciales del proceso de diseño y de la arquitectura, pues no sólo es donde se ponen los fundamentos, sino también es el medio y lenguaje de la realidad arquitectónica.²²

La *affinità elettive* que Rossi afirma que existe en su obra como referencia explícita a la obra de Palladio se puede observar claramente en su dibujo *Ricostruzione del teatro La Fenice*, Venecia, 1997, en cuanto a lo figurativo y lo bidimensional; así como en los dibujos de la planta y en la sección en proyección ortogonal del espacio de la Sala nuova del teatro La Fenice, pues con la intención de reconstruir en el teatro la historia del mundo Véneto, Rossi interpreta para el diseño de la fachada interior un fragmento del Palazzo della Ragione de Palladio en Vicenza.²³

Como lo demuestran estas imágenes, Rossi reproduce en el espacio interior del teatro la fachada principal del palacio de Palladio. De esta manera, a partir de la disposición de las superficies y el manejo de sombras que representan el



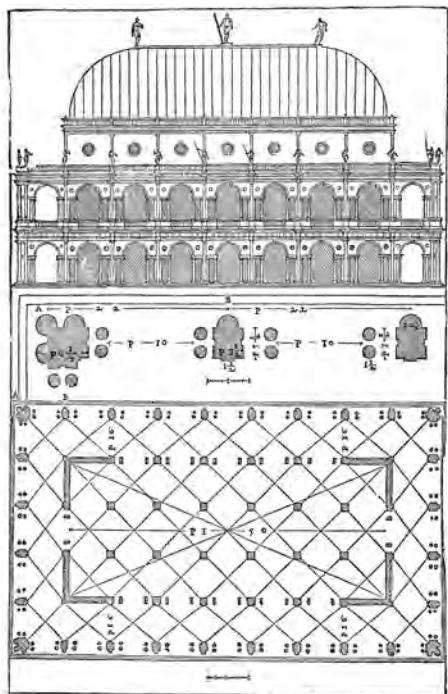
Aldo Rossi, Sala nuova del teatro La Fenice, 1989: dibujo de la planta y la sección longitudinal. © Eredi Aldo Rossi. Cortesía: Fondazione Aldo Rossi



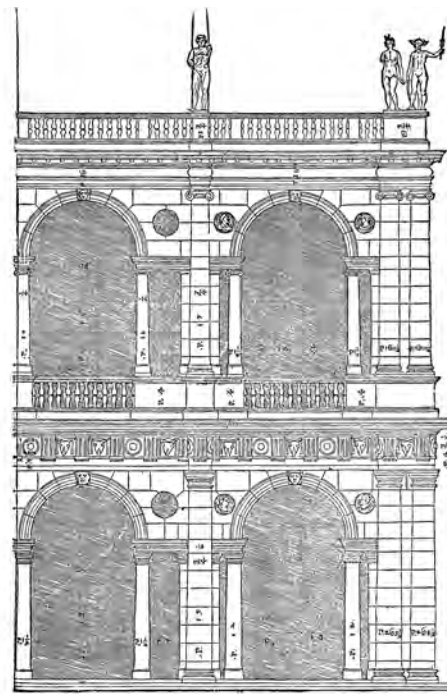
Andrea Palladio, Palazzo della Ragione, fachada frontal, Vicenza, 1545-1580. Fotografía: Gabriela Solís Rebollo

muro y el sistema de aberturas del edificio palladiano, enfatiza la analogía conceptual con la tridimensionalidad del diseño del Palazzo della Ragione y con la idea del espacio escenográfico palladiano.²⁴

Asimismo, se puede inferir de forma concluyente esta referencia formal si se comparan los dibujos del Palazzo della Ragione de Palladio con los dibujos en proyección ortogonal de la Sala nuova del teatro La Fenice de Rossi.²⁵ En ellos se puede



Andrea Palladio, Palazzo della Ragione, Vicenza, 1545-1580: dibujo en proyección ortogonal de la planta y la fachada frontal, en *I Quattro libri dell'Architettura*, 239



Andrea Palladio, Palazzo della Ragione, Vicenza, 1545-1580: detalle de dibujo en proyección ortogonal de la fachada frontal, en *I Quattro libri dell'Architettura*, 240

apreciar el proceso de selección de Rossi respecto a lo que tomó como modelo para representar la esencia de la forma palladiana: la disposición de las *loggie* o pórticos con las pilastras, las aberturas de los arcos, de las columnas y de los círculos que componen el sistema tripartito de las aberturas palladianas –esto es, la abertura central con un arco de medio punto asentado sobre dos arquivadas que, a su vez, están apoyadas en columnas, y las aberturas laterales adinteladas.

Además también enfatizó los ejes verticales que caracterizan el edificio, tanto los ejes de las columnas que componen los arcos, como los ejes de las pilastras. De hecho, al igual que Palladio, distinguió las columnas y pilastras que en las *loggia* de la planta baja son de orden dórico y en la planta alta de orden jónico. De igual manera, utilizó para su diseño no sólo los *oculi* que Palladio dispuso en los intersticios de los arcos como elementos que enfatizaran el efecto de luz y sombra, sino también las cornisas, las balaustradas, el friso de triglifos y las metopas en el arquivado que se para las plantas de la fachada.

Es así como los dibujos de La Fenice no sólo manifiestan la búsqueda y reflexión de Rossi sobre la *affinità elettive* de Palladio, sino que también es innegable que constituyen un puntual paralelo figurativo del sistema de la composición y metodología proyectual de Palladio.

Respecto al discurso de *Un'educazione palladiana*, mediante un análisis de diversas imágenes, entre las cuales eligió el dibujo *Interno con teatro del mondo*, Rossi expone claramente el proceso de diseño y la educación palladiana. Ésta –expresa– no sólo existe en los dibujos de sus proyectos como una traducción de su selección de los fragmentos y diseños del pasado –lo cual también llama educación formal, imagen y memoria del proceso de diseño–,²⁶ sino también donde él piensa que está visualmente representada la adaptación de los modelos que tomó de Palladio para su arquitectura.

La analogía visual que plantea la fundamenta en las reflexiones sobre la forma y el *disegno* de Palladio. A partir de éstas, Rossi establece que el edificio del Teatro del Mondo, que diseñó para la Bienal de Venecia en 1979-1980,²⁷ se puede considerar, desde el punto de vista conceptual, metodológico y compositivo, como un legado de la *educazione palladiana*.²⁸ El dibujo *Interno con teatro del mondo* muestra la *educazione* palladiana que se puede inferir en el edificio del Teatro del Mondo. Con este dibujo, Rossi demuestra, por un lado, su idea de la arquitectura en cuanto al proceso de diseño, pues mediante la visualización de la representación arquitectónica de la forma, expresa didácticamente la idea y esencia de la composición del teatro. Por el otro lado, evidencia y documenta en



Aldo Rossi, Interno con teatro del mondo, 1980
© Eredi Aldo Rossi. Cortesia: Fondazione Aldo Rossi

HR
10 luglio 81



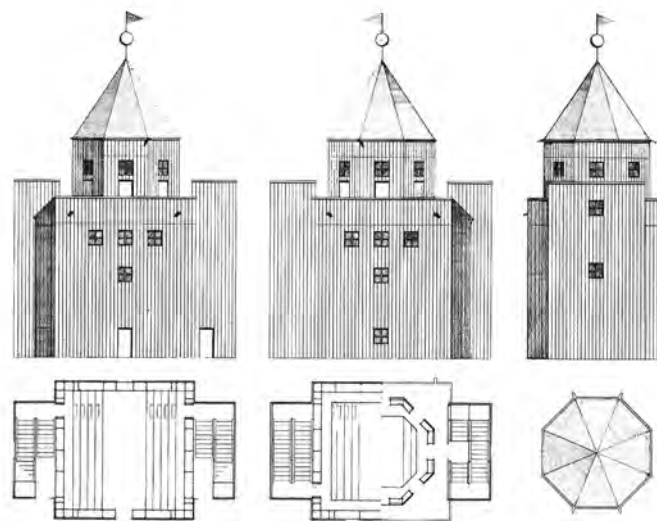
Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venecia, 1979-1980, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, 89

dicha imagen sus fuentes conceptuales y formales tomadas de la arquitectura palladiana; pero precisamente lo más significativo es esto: el concepto de *disegno* de Palladio se puede constatar en Rossi, pues visualmente es clara la cita de la forma palladiana como fuente de pensamiento, así como la conexión con el espacio arquitectónico de dos iglesias de Palladio, el edificio Le Zitelle, construido en Venecia entre 1577-1580, y el edificio del Tempietto Barbaro, construido en Maser entre 1579-1580. Éstas aparecen representadas en la imagen Interno con teatro del mundo como fragmentos compositivos que él mismo define como “fragmentos del pasado”.

Para Rossi resulta fundamental establecer que dicha representación en su dibujo *Interno con teatro del mundo* se centra en su interés estético y formal por estas iglesias palladianas, el cual proviene de la observación de la arquitectura veneciana de Palladio, que define como *venezianità*. Desde esta perspectiva, Rossi agrega que la solución de la cúpula en dichas iglesias fue una nueva interpretación, tanto del sistema bizantino-turco-otomano, como del sistema de la arquitectura clásica, de modo que se han convertido en un legado de la historia de Venecia.²⁹

Precisamente, Rossi considera que Le Zitelle y el Tempietto expresan claramente la concepción del *locus* de Palladio –en otras palabras, del lugar–, pues siempre ve en su arquitectura una integración de las iglesias con la ciudad y de las iglesias con las villas del campo; asimismo, con lo viejo y lo nuevo, ya que el lugar –el *locus* palladiano– así concebido enfatiza en la arquitectura las condiciones y cualidades del espacio arquitectónico necesarias para la comprensión del espacio urbano. Esto, señala Rossi, es precisamente la concepción del *locus* y de la *venezianità* de Palladio; las cuales quiere que se relacionen con el edificio del Teatro del Mondo.

Mediante la apreciación de la composición de *Interno con teatro del mundo* es posible deducir las intenciones rossianas. El arquitecto determina de manera explícita, mediante relaciones visuales, la analogía conceptual de la forma de su proyecto del Teatro del Mondo con la cita palladiana a partir de la inclusión que hizo del dibujo a escala de las fachadas del Tempietto Barbaro y de la iglesia de Le Zitelle de Palladio, las cuales se pueden confrontar con los edificios construidos. No obstante, es importante destacar que representó únicamente las fachadas como expresión de la totalidad de la tridimensio-



Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venecia, 1979-1980: dibujo en proyección ortogonal de planta, fachadas frontal y lateral. © Eredi Aldo Rossi. Cortesía: Fondazione Aldo Rossi

nalidad del diseño de las iglesias. También se inclinó por enfatizar no sólo la cualidad del dibujo geométrico en proyección ortogonal de las dos iglesias de Palladio, sino que dispuso éstas de manera significativa en el dibujo *Interno con teatro del mundo* al ubicarlas en primer plano: el edificio del Tempietto lo dibujó a la izquierda y el de Le Zitelle a la derecha de la composición.

A diferencia de las iglesias palladianas, Rossi representó el edificio Teatro del Mondo en perspectiva, ubicándolo en un segundo plano detrás del dibujo del Tempietto. La diferencia entre la representación de la proyección ortogonal de las fachadas palladianas y la perspectiva de la fachada del edificio rossiano nos hace suponer que la bidimensionalidad de las figuras de los dibujos palladianos vistos como “geometría de la memoria” son formas de pensamiento que generan nuevas interpretaciones y combinaciones, las cuales introdujo en otro contexto formal para el diseño del teatro.



Aldo Rossi, Zitelle, fachada frontal, Venecia, 1577-1580. Fotografía: Gabriela Solís Rebolledo

Desde el punto de vista conceptual y estético, el edificio del Teatro del Mondo se enlaza directamente con el sistema formal del Tempietto y Le Zitelle. Más aún, Rossi demuestra con claridad su interpretación y asimilación de la metodología proyectual de Palladio en su dibujo *Interno con teatro del mondo* mediante la representación de los alzados del Tempietto y de Le Zitelle, pues están dibujadas en proyección ortogonal, en proporción y a escala de la misma manera que Palladio lo hizo con los dibujos de sus proyectos y de la arquitectura de la Antigüedad, que por su intención didáctica representó en su tratado como un sistema racional y estético, para explicar sus ideas arquitectónicas. Lo significativo es que de estos dos edificios palladianos no existen los dibujos en proyección ortogonal; sin embargo, la referencia visual que Rossi quiere establecer con su *modelo* es bastante notoria. La única diferencia radica en la inclusión de las sombras, que posiblemente tiene el propósito de enfatizar, en ambos edificios, la volumetría y los diferentes planos que componen el espacio escenográfico palladiano.

Así pues, con esta representación del espacio escenográfico palladiano, Rossi muestra lo que tomó para diseñar el Teatro del Mondo como elementos análogos de composición, los cuales se pueden distinguir tanto en el edificio contruido como en los dibujos en proyección ortogonal del mismo: la planta central; la disposición de los planos como pantallas escenográficas; la jeraquía visual y compositiva de las formas, tanto espacial como de las fachadas, para el efecto global del edificio; la *symmetria* axial; los remates y la escala monumental.

Finalmente, considero que Rossi, al igual que Palladio, desarrolla visual y didácticamente sus ideas, como se puede observar en el dibujo *Interno con teatro del mondo*, no sólo a partir de su análisis de obras del pasado, sino también con relación a su interpretación de las mismas. Así, estos dibujos rossianos constituyen, por un lado, el ejemplo de la aplicación del método del dibujo en proyección ortogonal palladiano para el estudio de las figuras geométricas de los modelos seleccionados; por el otro, manifiestan que este método describe las ideas de la forma arquitectónica. Asimismo, Rossi demuestra que mediante el proceso complejo de abstracción que implica el dibujo arquitectónico es posible generar tanto asociaciones conceptuales y de diseño como relaciones visuales con las referencias arquitectónicas utilizadas para el proceso creativo de la forma en la arquitectura.

Notas

1. Sobre esta interpretación, véase Gabriela Solís Rebolledo, "El legado de la retórica clásica en *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica", tesis doctoral (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008)
2. Para construir dicho concepto, Palladio tomó como referencia las nociones del dibujo y de la geometría de la Antigüedad, los cuales marcaron el pensamiento del Renacimiento italiano del siglo XVI y fueron el fundamento del proceso creativo en la teoría arquitectónica, pues comprenden lo inteligible y lo visible en el diseño arquitectónico.
3. En cuanto al concepto de sistema de pensamiento, me refiero a la reflexión de Vitruvio sobre considerar el dibujo como ciencia y la geometría como el método del dibujo arquitectónico, que fundamenta en el concepto vitruviano de *idea-species dispositionis*, cuya referencia conceptual se encuentra en la *idea* ciceroniana; ésta comprende la unión formulada por Cicerón entre la teoría retórica de la *idea* platónica y la *forma* aristotélica en conexión con tres reflexiones del discurso oratorio: la *forma* y *figura* mental, el aspecto o apariencia de las cosas, y lo inteligible y lo visible de la *forma*.
4. Respecto a la relación de la teoría y praxis en Palladio, me refiero al concepto que se utilizó en la teoría retórica de Cicerón y que en el contexto palladiano se aplicó a la teoría del arte. Esta concepción ciceroniana estableció que la teoría se adquiere a través de la sabiduría, conocimiento que es aplicado en la praxis, donde la teoría permite un entendimiento sistemático y racional del arte oratorio. En Palladio, esto se traduce en la teoría mediante la cual se logra un entendimiento sistemático y racional de la arquitectura; asimismo, este conocimiento se expresa en el diseño arquitectónico a través de los dibujos y la obra arquitectónica palladiana, es decir, los principios teóricos, ya sean geométricos, filosóficos y estéticos, entre otros, aplicados a la arquitectura.
5. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Licisco Magagnato y Paola Marini (eds) (Milán: Edizioni il Polifilo, 1980), 189-90. La traducción al español es de la autora.
6. Para un estudio sobre la iglesia de planta central en Alberti y Palladio y sus fuentes clásicas, véase Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (Madrid: Alianza Forma, 1988), 17-49.
7. Véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 253. Sobre el Panteón como fuente para el diseño del Tempietto, véanse los libros: Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura*, 44 y Paolo Portoghesi, *La mano di Palladio* (Turín: Allemandi, 2008), 27.
8. Respecto al concepto de *symmetria* de Palladio, véase Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, introducción de Stefano Maggi, texto crítico, traducción y comentario de Silvio Ferri (Milán: BUR Rizzoli, 2010), 116-17.
9. Sobre el tema de la *imitatio* clásica en la teoría arquitectónica del Renacimiento, véanse: James Sloss Ackerman, "Imitation" y Alexandra Alina Payne, "Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism", en Alina Payne, Ann Kuttner y Rebekah Smick (eds.), *Antiquity and its interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 9-16 y 145-58.
10. Aldo Rossi fue invitado al *Corso sull'Architettura Palladiana* en Vicenza, donde impartió el discurso "Un'educazione palladiana", el cual fue transcrito en la *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Andrea Palladio di Vicenza*. Véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", *Annali di architettura* 13 (2001): 8-13. Estas reflexiones se complementaron con la entrevista realizada en *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, en la cual Rossi habla sobre su conexión con la obra de Palladio. Véase Aldo Rossi y Bernard Huet, "Architecture, Furniture and Some of My Dogs", *Perspecta* 28 (1997): 106-10.
11. Véase Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste Ediciones, 1997), 298-307. Alberto Ferlenga plantea que la obra de Rossi afirma su concepción del uso de los materiales de la historia, los cuales pueden dar soluciones para la arquitectura. Véase Alberto Ferlenga, "Los estadios del proyecto", en *Aldo Rossi: obras y proyectos*, (Madrid: Electa, 1993), 13-18.
12. Para una explicación sobre estos temas véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 8-13.

13. Véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 9.
14. Rossi afirma que Palladio es uno de los pocos arquitectos en quien se presenta la relación entre la naturaleza y la arquitectura; más aun, en quien es evidente una inquietud hacia lo clásico y hacia el futuro. Sobre los temas de la *imitazione* y lo *classico*, asimismo sobre la relación entre la naturaleza y la arquitectura en Palladio, véanse: Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 9, 13; y James Sloss Ackerman, "Palladio: in che senso classico?", *Annali di architettura* 6 (1994): 11-22. Sobre la imitación en Palladio y Rossi a partir de la idea del fragmento véase Federica Visconti, *Architettura razionale: 1973-2008* (Nápoles: Clean, 2008), 27 y 62.
15. Véanse Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 9; y Aldo Rossi y Bernard Huet, "Architecture, Furniture and Some of My Dogs", 106-110.
16. Véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 12.
17. Véanse Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 10-12; y Aldo Rossi y Bernard Huet, "Architecture, Furniture and Some of My Dogs", 95-113.
18. Véanse Aldo Rossi, Bernard Huet, "Architecture, Furniture and Some of My Dogs", 106-110; y Morris Adjmi y Giovanni Bertolotto (eds.), *Aldo Rossi. Drawings and paintings* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1993), 51.
19. Véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 9. Sobre el pensamiento de Rossi a propósito de la forma del templo clásico como una interpretación e *invenzione* aplicada en la villa palladiana véase Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica* (Milán: Nuova Pratiche Editrice, 1999), 37-38. Para profundizar en el traslado del templo de la Antigüedad romana a la villa palladiana véase Manfredo Tafuri, "Committenza e tipologia nelle ville palladiane", *Bolletino CISA* xi (1969): 120-136.
20. Sobre la concepción de Palladio de las frases "*usanza nuova*" y la "*bella maniera*" véase Erik Forssman, "Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio", *Bolletino CISA* ix (1967): 254-255.
21. Véase Francesco Dal Co (ed.), *Aldo Rossi I quaderni azzurri: 1968-1992* (Milán: Electa, The Getty Research Institute, 1999).
22. Para un estudio del *disegno* rossiano véase Germano Celant (ed.), *Aldo Rossi Disegni* (Milán: Skira, 2008), 26-27.
23. Véase Aldo Rossi, "Teatri, Teatrini e spazi scenici", en Gino Malacarne y Patrizia Montini Zimolo (eds.), *Aldo Rossi e Venezia: il teatro e la città* (Milán: Unicopli, 2002), 27-44.
24. En referencia al espacio escenográfico véase Giulio Carlo Argan, "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio", en Creighton Gilbert (ed.), *Renaissance Art* (Nueva York: Harper and Row, 1970), 172-79.
25. Sobre la descripción y dibujos de Palladio véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 238-40.
26. Para profundizar en la concepción de *frammento*, *educazione formale e memoria* en Rossi, véanse:

- Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, 32; y Camilla Casonato, "La teoria nel segno: Rossi e Boullée, disegni tra ragione e memoria", en Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi* (Bologna: Bononia University Press, 2008), 66-71.
27. Véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 9. Para profundizar en el diseño del edificio del Teatro del Mondo de Rossi, véase Manlio Brusatin y Alberto Prandi (eds.), *Aldo Rossi, Teatro del Mondo* (Venecia: Cluva, 1982).
 28. Véase Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", 11-12.
 29. Sobre la tradición de la cúpula bizantina en las iglesias palladianas véase Rudolf Wittkower, "Santa María della Salute", en *La arquitectura en la edad del humanismo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958), 160.

Referencias

- Adjmi, Morris y Giovanni Bertolotto, editores. *Aldo Rossi. Drawings and Paintings*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1993.
- Argan, Giulio Carlo. "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio". En *Renaissance Art*, Creighton Gilbert, editor. Nueva York: Harper and Row, 1970: 172-79.
- Boucher, Bruce. *Andrea Palladio: the architect in his time*. Nueva York: Abbeville, 1998.
- Brusatin, Manlio y Alberto Prandi, editores. *Aldo Rossi, Teatro del Mondo*. Venecia: Cluva, 1982.
- Bussagli, Marco. *Rome: Art & Architecture*. Colonia: Konemann, 1999.
- Casonato, Camilla. "La teoría nel segno: Rossi e Boullée, disegni tra ragione e memoria". En *La lezione di Aldo Rossi*, Annalisa Trentin, editora. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Celant, Germano, editor. *Aldo Rossi Disegni*. Milán: Skira, 2008.
- Dal Co, Francesco, editor. *Aldo Rossi I quaderni azzurri: 1968-1992*. Milán: Electa, The Getty Research Institute, 1999.
- Ferlenga, Alberto. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1993.
- Forssman, Erik. "Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio", en *Bolletino CISA* ix (1967).
- Palladio, Andrea. *I Quattro libri dell'Architettura*. Liscio Magagnato y Paola Marini editores. Milán: Edizioni il Polifilo, 1980.
- Payne, Alina, Ann Kuttner y Rebekah Smick, editoras. *Antiquity and its interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Portoghesi, Paolo. *La mano di Palladio*. Turín: Allemandi, 2008.
- Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milán: Nuova Pratiche Editrice, 1999.
- . *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, Morris Adjmi y Giovanni Bertolotto, editores. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1993.

- . "Un'educazione palladiana", en *Annali di architettura* 13 (2001): 8-13.
- . "Teatri, Teatrini e spazi scenici". En Gino Malacarne y Patrizia Montini Zimolo, editores. *Aldo Rossi e Venezia: Il teatro e la città*. Milán: Unicopli, 2002: 27-44.
- Rossi, Aldo y Bernard Huet. "Architecture, Furniture and Some of My Dogs", en *Perspecta* 28 (1997): 106-10.
- Sloss Ackerman, James. "Palladio: in che senso classico?", en *Annali di architettura* 6 (1994): 11-22.
- . "Imitation". En *Antiquity and its interpreters*, Alina Payne, editora. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Solís Rebolledo, Gabriela. "El legado de la retórica clásica en *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica". Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 472 pp.
- Tafuri, Manfredo. "Committenza e tipologia nelle ville palladiane", en *Bolletino CISA* xi (1969): 120-136.
- . *Teorías e historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- Tavernor, Robert. *Palladio and Palladianism*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- Visconti, Federica. *Architettura razionale: 1973-2008*. Nápoles: Clean, 2008.
- Vitruvio Pollione, Marco. *Architettura [De architectura]*. Introducción de Stefano Maggi; texto crítico, traducción y comentario de Silvio Ferri. Milán: BUR Rizzoli Classici greci e latini, 2010.
- Wittkower, Rudolf. *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- . *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Forma, 1988.

Gabriela Solís Rebolledo

Arquitecta, maestra en Historia del Arte
 Doctoranda en Historia del Arte
 Facultad de Filosofía y Letras
 Universidad Nacional Autónoma de México
 Profesora
 Facultad de Arquitectura
 Universidad Nacional Autónoma de México
 ✉ gabrielasolis7335@yahoo.com.mx