



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

La Villa Madama y el proceso de diseño a principios del siglo XVI

Autor:
Angel M. Navarro

Revista:
Estudios e investigaciones

1994, 5, 35-51



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LA VILLA MADAMA Y EL PROCESO DE DISEÑO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI *

ANGEL MIGUEL NAVARRO

En una carta que Leone Battista Alberti dirige a Mateo de' Pasti, constructor del templo Malatestiano en Rímini, le recomienda:

Recuerda y mantén bien *in mente* que en la maqueta, en el borde del techo a mano derecha y a mano izquierda hay una cosa como esta [aquí hay un pequeño dibujo de una voluta] y te he dicho que, ya que no se puede reducir el ancho de mi fachada, la he colocado allí para ocultar aquella parte del techo con que se cubrirá el interior de la iglesia, y en mucho ayuda lo ya hecho [...] Ve dónde nacen las medidas y proporciones de las pilastras, si algo cambias, arruinarás toda aquella música¹.

En otra, esta vez a su patrón de Mantua, el marqués Ludovico Gonzaga, describe cómo primero ha esbozado una idea para la iglesia de San Andrés -que adjunta- para luego, si era aceptada, “proceder a detallarla con las proporciones”².

Estos dos documentos permiten ver claramente la concepción albertiana de la creación arquitectónica que se manifiesta en su *De re aedificatoria*³ cuando trata la apariencia de una obra. Esta depende de dos elementos, belleza y ornato y define la belleza como “la armonía y concordancia de todas las partes, lograda de tal modo que no sea posible agregar ni quitar nada ni efectuar cambio alguno sin disminuir su valor”⁴.

* Texto ampliado de la comunicación leída en el *Coloquio Internacional - Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*, Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño, Universidad de Buenos Aires y Ecole Polytechnique de Lausana, Buenos Aires, 1989.

De esta interrelación de partes resulta que el edificio es concebido como una organización de elementos absolutamente fijos, donde nada puede alterarse. En consecuencia la obra arquitectónica debe presentarse como una idea totalmente acabada en sí misma e incapaz de sufrir alteraciones. La función del diseño, dice Alberti, “es la de asignar a los edificios y a las partes que los componen una posición apropiada, una exacta proporción, una disposición conveniente y un ordenamiento armonioso, de modo que toda la forma de la construcción resida totalmente en el mismo dibujo”; incluso “...se podrán proyectar mentalmente [...] prescindiendo efectivamente de los materiales: bastará dibujar ángulos y líneas definiéndolos con exactitud en sus relaciones y orientación [...] el diseño será un trazado preciso y uniforme, concebido en la mente, realizado por medio de líneas y ángulos, llevado a cabo por alguien dotado de ingenio y cultura”⁵. Es decir, la obra está acabada una vez salida de la mente del diseñador y plasmada a través de los medios analógicos habituales en ese momento, planos diversos y maquetas.

Recordemos asimismo que Alberti recomienda el paso del tiempo durante la realización del diseño, la meditación y la consulta con especialistas a fin de evitar todo problema en la creación y lamentos posteriores⁶.

La concepción albertiana de belleza puede ser considerada como la idea que dominó la creación arquitectónica hasta el siglo XIX⁷.

La práctica de la arquitectura a principios del siglo XVI parece, sin embargo, abandonar esta idea, y la obra deja de ser concebida como algo definitivo y acabado en sus propios medios de representación.

Esta nueva actitud puede verse en un caso como el de la basílica de San Pedro, cuyo largo proceso constructivo vio cambios de ideas cruciales que van desde la planta centralizada a la longitudinal, así como la presencia de arquitectos diversos y tan disímiles como Bramante, Fra Giocondo o Miguel Ángel entre otros. Si bien se trata de un caso excepcional por su significación y sus dimensiones, esta situación se verifica también en obras menos importantes de la época.

En un medio como el romano el arquitecto carece de una formación específica; su actividad profesional se basa en el buen gusto, en el conocimiento de algunos postulados teóricos (Vitruvio, Alberti, Francesco de Giorgio Martini), en la observación y el estudio de los remanentes de la antigüedad clásica y en la práctica que puede lograrse trabajando junto a algún artista importante. El encargo de una obra es motivado por el renombre del artista o tal vez se produce por sus vinculaciones con el comitente antes que por los adecuados conocimientos técnicos de futuro diseñador; en algunos casos mediante la realización de un concurso.

El diseño en sí mismo se presenta ahora como una idea que se esquematiza en maquetas y planos destinados a mostrar y explicar la idea al comitente o en dibujos dedicados específicamente a la construcción. Estos son generalmente plantas, no siempre acotadas, que incluyen algunos detalles importantes de la elevación como entablamentos, portales o ventanas.

En muchos casos son rápidos esquemas o propuestas sucintas de ideas tentativas (los que han llegado a nuestros días a veces presentan más de un edificio) y asumen la forma de un estudio que puede relacionarse con una obra determinada. Los dibujos de presentación son raros y pocas veces incluyen escalas o cotas, mostrando en muchas oportunidades ideas que no siempre se concretaron en su totalidad. Un caso muy conocido es la “planta de pergamino” del proyecto de Bramante para San Pedro y otro la planta de Sangallo para el palacio Farnese.

Cuando se trata de dibujos que fueron efectivamente usados en una construcción, generalmente consisten en una planta que incluye además algunos detalles del alzado, como una ventana o un entablamento, que fueron efectiva guía de constructores, carpinteros, y otros obreros especializados. La comunicación arquitectónica, además del uso de modelos que daban idea cabal del edificio, se complementaba con la comunicación oral que muchas veces ha producido aclaraciones marginales en los dibujos que han llegado hasta nuestros días .

Es curioso que salvo plantas y detalles, no encontremos sino raramente, cortes y alzados. Los primeros, aparecen cuando existen cubiertas que ofrecen ciertos problemas, como por ejemplo algunas bóvedas, mientras que los segundos son realmente escasos. En cuanto a los alzados, J. Ackerman ha señalado la existencia de un miedo a la fachada, al que califica como:

...una fobia italiana de larga data que atacó la mayoría de las grandes estructuras góticas. La catedral de Milán, San Petronio en Bolonia, en Florencia la Catedral, Santa Croce, Santa María Novella, Santa Trinidad, Santa María sopra Minerva en Roma y otras⁸,

a las que podríamos agregar otros ejemplos renacentistas como San Lorenzo y Santo Spirito en Florencia. Y agrega que:

Aún cuando el arquitecto finalmente se aplica al problema del diseño de fachada, muy raramente se dedica a realizar un dibujo a escala de un alzado exterior. A partir de una planta perfeccionada, trabaja hasta el portal de entrada, ventanas y entablamentos. La significancia de este procedimiento es que el arquitecto concibe la elevación como un campo neutral en el cual se insertan a intervalos incidentes plásticos: frecuentemente, antes que trazar una elevación, el arquitecto explica sus características sobre su planta⁹.

En la práctica corriente de arquitectura, una planta más o menos acotada y una maqueta son los elementos producidos para ser usados como medios para comunicar el diseño. A esto, como dijimos antes, se agregaban los detalles más importantes de la obra a realizar, y se completaban con las comunicaciones verbales.

A esta forma de trabajo se opone un arquitecto como Rafael, quien en su famosa carta a León X¹⁰, enfatiza la necesidad de la utilización de la proyección ortogonal en la representación arquitectónica, dejando la perspectiva para ser usada en casos especiales y sobre todo para “mejorar su habilidad [la del arquitecto] para visualizar todo el edificio”.

Allí, Rafael diferencia claramente los dibujos utilizados por los arquitectos de aquéllos de los que se sirven los pintores, estableciendo la necesidad de usar planta, alzado y corte, los que permitirán “entender las medidas y aprender cómo establecer todas las partes de los edificios sin error”, procedimiento en el cual “es vital establecer una correspondencia entre las medidas y la realidad”. Luego de hablar de la planta dice que en el alzado “no debe haber disminución [perspéctica] de los lados, aún si el edificio es circular o si es rectangular [...] ya que el arquitecto no puede tomar correctamente ninguna medida de esas líneas en escorzo”.

En cuanto al corte, dice que éste:

[...] no es menos necesario que los otros dos y como el alzado, es realizado a partir de la planta con líneas paralelas. Muestra la mitad interior del edificio, como si hubiera sido cortado en dos, y muestra el patio, la correspondencia entre la altura de la cornisa de la fachada con las partes interiores, la altura de las ventanas, las puertas, los arcos y las bóvedas, ya sean de cañón, de crucería o cualquier otro tipo de bóveda.

Rafael es consciente de que con los tres tipos de dibujos “se puede estudiar en mínimo detalle todas las partes de cualquier edificio, tanto interior como exteriormente”.

Cuando Rafael escribió esta carta en 1519, poseía ya una importante experiencia en arquitecturas habiendo comenzado a trabajar en la Farnesina Chigi, posiblemente en la *loggia* sobre el Tíber y en su fabulosa caballeriza, era ya *sopraintendente delle antichita* y había sido nombrado además, por consejo del mismo Bramante, *capomastro* de la fábrica de San Pedro.

También él ingresó al mundo de la arquitectura en la forma habitual en ese momento, a través de su fama como pintor, careciendo de una formación específica en esta actividad. Inclusive su proyecto para San Pedro, que gustó mucho a León X, fue criticado por su asistente Antonio da Sangallo¹¹ dado que era un edificio largo, angosto, alto y pobremente iluminado. Sin embargo, estas actividades le dieron la posibilidad

de desarrollar una expresión que fue mejorando sucesivamente, ayudado -y ésta es otra característica del momento- por sabios colaboradores como sucede con Antonio da Sangallo y sus parientes, integrantes de lo que Vasari llamó la Secta Sangallesca¹².

La Villa Madama

Los documentos existentes acerca de este edificio que se levanta en la ladera del Monte Mario, son varios dibujos que se conservan principalmente en los Uffizi florentinos y otro sumamente valioso, la copia de una carta que describe la villa en un momento del proceso de su diseño.

Los dibujos

De los dibujos, los más importantes son dos plantas, catalogados U273A y U314A, y el estudio U179A, que por su tema y escala se vincula con el U1518A.

El U273A es un dibujo que por las características de su realización y terminación puede ser considerado un dibujo de presentación y sería tal vez el usado por Rafael para mostrar su idea a los comitentes, León X y Giuliano de' Medici.

En él se ve un eje longitudinal que ordena el conjunto. Este se organiza como una sucesión de espacios abiertos y cerrados que configuran una secuencia que culmina en un *giardino segreto* en el extremo NO.

El acceso principal se realiza a través de un portal ubicado en la fachada orientada hacia Roma, cuyos extremos son flanqueados por dos torreones. Este acceso comunica con un patio que está delimitado hacia el monte por locales de servicio (cocina, despensa y *tinello* público), hacia el río por un apartamento de invierno formado por cinco estancias y un salón orientados hacia el Sur por medio de una *loggia* que a su vez abre sobre un *giardino pensile*. Por uno de los lados de este jardín corre un largo pasaje cubierto que lleva a una *dieta* invernal que se ubica en el torreón SE. El lado restante, sobre el eje longitudinal del conjunto, contiene un atrio-vestíbulo conformado por tres naves separadas por columnas, inspirado posiblemente en el del recientemente proyectado Palacio Farnese (1514).

Un segundo patio repite las formas y dimensiones del primero. Desde allí se pasa a locales ubicados sobre el monte y hacia el río, y a través de otro corredor (que se desarrolla sobre el eje principal), a una *loggia* conectada con el *giardino segreto* que hemos mencionado como culminación del eje principal del conjunto. Esta *loggia* y el jardín forman parte del apartamento de verano, cuyos locales restantes son tres, dos pequeños en línea con la *loggia* y otro mayor que se abre hacia el valle del Tíber. El *giardino segreto* tiene el ancho de aquélla; un muro de contención lo define del lado del monte mientras que hacia el río está limitado por un desnivel en el cual se ubica

un estanque con peces flanqueado por dos *cenationes*, a las que se accede por medio de escaleras colocadas en los extremos del jardín. Este desnivel posibilita obtener una amplia visión sobre el valle del Tíber y sobre los montes a lo lejos, hecho que enfatiza la nueva relación con la naturaleza que es una de las exigencias del programa arquitectónico.

Este segundo patio es cortado por un eje transversal donde aparecen, sobre el monte, un teatro, mientras que del lado del río una gran *loggia*, amplia y abierta sobre el valle, que actúa como pivote de los apartamentos de invierno y verano.

Además de las visuales sobre el paisaje que se tuvieron en cuenta en el diseño, la villa se inserta en el medio natural mediante los ejes que organizan su planta, pues el longitudinal, con el acceso SE, se prolonga mediante una calle que atravesando la campiña lleva a Roma y vincula así la villa con el palacio papal y el transversal es continuado sobre el monte por una calle que llega a la llamada *via Triunfal* en su cima, y hacia el río por otra que culmina en el Puente Milvio, en los límites de los terrenos de la villa.

El planteo, salvo algunos sectores como el del estanque con peces con las *cenationes*, se desarrolla en un solo nivel, al menos en lo que podemos apreciar en este dibujo.

La Carta

En su correspondencia, Baldassare Castiglione menciona una carta de Rafael en la que éste describe la Villa Madama. Una copia de este documento fue dada a conocer por Ph. Foster en 1967¹³. En ella, guiando a su destinatario a través de los locales del edificio, el autor habla como un diseñador que conoce claramente el programa en estudio, las características del sitio, así como los detalles del proyecto que está en proceso de elaboración. Decimos en elaboración pues aquí aparecen alteraciones a la propuesta presente en el U273A, mostrando además, claramente, una nueva etapa del proceso de su diseño. Por ejemplo, hablando de la orientación del conjunto, dice:

[...] para orientar la villa a los vientos más sanos he girado su longitud en línea recta a *scyrocco* y a *maestro*, haciendo la advertencia de que a *scyrocco* no existan ventana ni habitación alguna sino aquéllas que tienen necesidad de calor.

o de ciertas características que se piensa dar a la construcción, incluyendo medidas:

[...] de un lado y de otro de esta entrada, dos torreones circulares, que además de la belleza y esplendor que dan

a la entrada, sirven aún en algo a la defensa [...]; entre los cuales una bellísima puerta dórica da ingreso a un patio largo 22 *canne* y ancho 11, en el extremo del cual esta el vestíbulo a modo y usanza antigua con seis columnas circulares jónicas con sus antas, como lo exige su razón.

o alteraciones como la que se propone para el segundo patio, rectangular en U273A. Su forma ha sido alterada y, refiriéndose a él con el nombre de *horaculo*, ahora, "...es circular y su diámetro es de 15 *canne*" y constituye uno de los elementos característicos más originales de la villa. Desde este *cortile* central, al que se llega por "un atrio realizado a la griega, como aquel que los toscanos llaman *andron*", se accede:

[...] al centro de una bellísima *loggia* que mira en línea recta a *greco* y tiene por largo 14 *canne* y es ancha 3 y alta 5. En cada extremo de esta *loggia* hay un bellissimo nicho. La pared opuesta esta dividida en tres arcos. El arco del medio es de luz libre y sale fuera un poco mediante un pequeño balcón cuadrangular[...] De este lugar se puede ver en línea recta la calle que va de la villa al Ponte Molle, el bello campo, el Tíber y Roma.

Desde la *loggia*, hacia la derecha,

[...] por una puerta que está en el centro del nicho se entra en una bellísima y grande sala [...] larga 8 *canne* y media y ancha 5 y media *canne* y tiene cuatro arcos que la convierten en forma cuadrada y en el centro tiene una bóveda circular a modo de cúpula y su altura es de 7 *canne*. De esta sala se va a cinco habitaciones más pequeñas [...] En el extremo de estas habitaciones hay una escalera secreta para ir a las inferiores y a las de arriba hechas para la familia,

habitaciones que junto a una *loggia* orientada hacia el Sur y que se abre hacia el jardincillo de *melangholi* y la *dyeta* presentes ya en el dibujo que examinamos anteriormente, componen el apartamento de invierno, como lo indica la orientación sur en busca del sol.

Del otro lado, por otra puerta ubicada también en el centro del nicho, se va al apartamento de verano formado por un saloncillo y tres habitaciones más pequeñas,

[...] habitaciones de verano que jamás tendrán sol porque el monte les oculta el poniente [...] Y de aquí se entra en otra *loggia* [...] de 14 *canne* de largo, formada por tres espacios y en el del medio está la entrada [que viene del patio circular]. Las otras dos tienen en correspondencia un semicírculo que hace la *loggia* tan espaciosa que tiene como vano 5 *canne*. Esta *loggia*, hacia el monte forma un semicírculo con sus asientos [...] En su centro tiene una bellísima fuente y es esta una *dyeta* de la estación estival, muy agradable porque no tendrá jamás sol y el agua y el verde la hacen bella.

Esta descripción, comparando con el estado anterior del diseño, muestra también variaciones significativas, especialmente en la conformación de la *loggia* con el *giardino segreto* (que en la carta es llamado *xysto*), que ahora aparece con un carácter “a la antigua” más acentuado.

Asimismo en el *cortile* circular, del lado del monte, se ha rediseñado el sector por donde se accede al teatro y ahora encontramos allí:

un espacio tan ancho como las rampas que suben al teatro del cual hablaré después. Enfrentando a éste y hacia el monte, entre las rampas hay una bella fuente que forma un medio círculo excavado en el monte, adornado con variadas conchillas y carey que forma varios compartimentos [...]. Y es esta otra *dyeta* hecha para las horas de los extremos calores.

Desde esta *dyeta* se sube hacia el NO y el SE por rampas en cuyo extremo, “...nacen otros dos tramos que unidos forman un semicírculo, en este espacio hay un bello teatro hecho con esta medida y razón...” para continuar explicando el trazado del teatro realizado según los preceptos de Vitruvio, al cual se cita casi textualmente, y a partir del cual se hacen “las gradas, la escena, el púlpito, y la orquesta” además de los locales “donde los actores se habrán de vestir, para no ocultar la vista del paisaje, el cual se cerrará sólo con cosas pintadas cuando se canten comedias...”

Se ofrece así una notable variación en el diseño del teatro, especialmente en relación a la existencia de una escena y otros locales necesarios en una construcción que debe funcionar efectivamente, a diferencia del que encontramos en U273A, cuyo desempeño como tal sería discutible.

Como vemos, la carta plantea cambios a diversos elementos presentes en el dibujo U273A, que evidencian una optimización del proyecto enriqueciéndolo con nuevos locales o estableciendo nuevas relaciones entre las partes, mostrando además

la influencia de la literatura de la antigüedad, ya sea Vitruvio o Plinio el Joven, de donde proceden la designación de algunas de sus partes y en cuya descripción de sus villas de Tusculum y Laurentium pueden hallarse en diversas partes del texto de esta carta. También pueden señalarse influencias de remanentes de épocas clásicas y de obras e ideas de su propio tiempo como sucede con el ninfeo de Genazzano o el tratado de Alberti¹⁴.

La villa se presenta así como una serie de locales cuyo centro fundamental está formado por el patio circular y cuyo desarrollo se realiza principalmente en un *piano nobile* que se levanta sobre un basamento que se conforma aprovechando el desnivel hacia el lado del río con los locales de las termas, las habitaciones del cocinero y una *cucina segreta*.

Sin embargo el diseño no está concluido y todavía se producirán nuevos cambios en el edificio, los que deben atribuirse al estudio cuidadoso del terreno, especialmente en el área SE, evidentes en los dibujos U179A y U1518A¹⁵.

El U179A es especialmente importante, pues nos muestra un diseñador que enfrenta una serie de alternativas que lo llevarán a tomar decisiones fundamentales en la conformación de la forma final de su obra como se ve en el dibujo sucesivo, el U314A.

Los cambios más importantes tienen que ver con la nueva sistematización del área del acceso principal que se adapta al terreno variando su nivel para evitar costosos movimientos de tierra, motivo por el cual aparecen escaleras tanto ante el portal de acceso como ante el atrio-vestíbulo. El segundo patio se ha transformado en uno circular cuyo diámetro es de 150 palmos, como se menciona en la carta, provocando una serie de cambios, especialmente en los locales del apartamento de invierno que debe ahora adaptarse a la nueva forma curva que ha aparecido. Este apartamento cuenta, en su nueva disposición sólo con dos habitaciones -antes eran cinco- más el salón cubierto con cúpula, la *loggia*, el jardín y la *dyeta*.

El núcleo del apartamento estival mantiene en principio su forma, pero toda esta área aparece articulada de modo diferente pues entre el patio circular y la *loggia* han aparecido dos habitaciones separadas por un *andito*. En la *loggia* se ven las dos exedras que la hacen "más espaciosa", pero en el nicho hacia el monte ha desaparecido la *dyeta* estival, posiblemente a causa de una nueva necesidad como fue la de albergar esculturas¹⁶.

En el área de la gran *loggia* sobre el Tíber ha desaparecido una de las escaleras triangulares mencionadas en la carta, la que es suplantada por una circular. También la *loggia* ha perdido los nichos con puertas en su centro, que la cerraban lateralmente planteándose ahora una circulación en *enfilade* sobre la fachada hacia el río, creando dos ventanas en las habitación del ángulo del apartamento de verano, posibilitando así barrer con la mirada un panorama bastante amplio que va desde el *xysto*, el estanque con peces, el valle del Tíber con el Ponte Molle y la campiña para culminar en los montes en la lejanía.

Una vez más ha variado el teatro, desplazándose hacia el monte, y en su conexión con el patio circular ha aparecido una nueva organización donde se mantiene el ninfeo-*dyeta* con fuente. Este ninfeo, que en la carta era “un medio círculo excavado en el monte”, es ahora un ámbito compuesto por dos formas rectangulares y una semicircular, al que antecede un espacio donde desemboca la escalera que lleva al nivel superior del teatro. La forma del ninfeo-*dyeta* permite conformar, en el nivel superior, una escena más adecuada aún para el desarrollo de su función.

Hacia fines del verano de 1518 se transportó tufa y *terra puzzolana* para la construcción del basamento, cuyos trabajos finalizaron en la primavera de 1519 siguiendo el diseño representado en U273A. Mientras tanto el proyecto siguió en elaboración, provocándose los cambios visibles en los dibujos U179A, U1228A, U1267A y U1518A, que luego aparecen en el U314A, proyecto más acabado y tal vez definitivo cuya elaboración debe ser de la primavera de 1519.

Durante el invierno de 1519 se realizó la construcción de la *loggia* y el *xysto* con algunas modificaciones respecto al U314A pues desapareció la *dyeta* estival reemplazada por una exedra más profunda, los nichos de planta circular y recta -que antes eran semicirculares- que se alternan en las exedras de la *loggia*, así como el vano central donde desemboca el *andito* que se hace más profundo para albergar en uno de sus pilares una escalera de caracol que conduce a la *cucina segreta* en el piso inferior.

Tras la muerte de Rafael, en abril de 1520 y hasta la muerte de León X en diciembre de 1521, la obra fue continuada por sus seguidores, experimentando aún cambios, como sucede con la cubierta de las cuatro salas del apartamento estival, donde un techo plano sustituyó las bóvedas del diseño de Rafael¹⁷, lo cual permitirá la construcción de dos niveles de *mezzanine*.

Giovanni da Udine y Giulio Romano trabajaron en la decoración de lo construido hasta la muerte del papa cuando, según Vasari, se dejaron de lado todas las obras comenzadas por él¹⁶. La subida al trono papal de Giuliano de' Medici como Clemente VII marca la reiniciación de los trabajos en la villa, que se llevaron a cabo hasta 1525 cuando se interrumpieron definitivamente, posiblemente abandonando también el proyecto original de reconstruir una villa romana. El *Sacco* de Roma en 1527, marcará el punto final de una idea que conjugaba el mundo moderno y el clásico, de la cual quedó sólo el magnífico fragmento que conocemos, cuya influencia fue decisiva en el desarrollo de un programa arquitectónico fundamental del siglo XVI como es el de la villa.

Si para Alberti la obra estaba ya definida en la mente del diseñador y su forma residía “en el mismo dibujo”, para Rafael el diseño no es algo definitivo y como hemos visto en el caso de la Villa Madama, puede sufrir alteraciones a lo largo de un proceso que incluye el de su misma materialización.

Este modo de concebir la obra arquitectónica se revela también en obras posteriores a la Villa Madama, como sucede por ejemplo con la Villa Giulia, especialmente en relación al ninfeo.

Apéndice

La carta de Rafael.

Según el texto publicado por Renato Lefevre en *Studi Romani*, Roma, 1969, pp. 433-437.

La carta se conserva en el Archivio di Stato, Florencia, Archivio Mediceo avanti il Principato, Legajo 94, n° 162, folios 294-99.

Incompleta, falta el comienzo y el fin. Posiblemente fue dirigida a Baldassare Castiglione. Puede fecharse alrededor de la primavera de 1519. En nuestra traducción hemos mantenido algunas palabras en su versión original, normalizando su escritura la que en el manuscrito a veces presenta diferentes formas.

“La villa está ubicada en el centro de la ladera del Monte Mario, que mira en línea recta a *greco*. Y dado que el monte gira, del lado que mira a Roma encuentra a *mediodía* y de la opuesta encuentra a *maestro* y a las espaldas del monte se encuentran *lybicco* y *poniente*, de modo que esta villa tiene, de ocho vientos, seis que la tocan y estos son *hostro*, *scyrocco*, *levante* y *greco* y *tramontana* y *maestro*¹⁹; con lo que Su Señoría puede considerar cómo gira el sitio. Pero para orientar la villa a los vientos más sanos he girado su longitud en línea directa a *scyrocco* y a *maestro*, haciendo la advertencia de que a *scyrocco* no existan ventanas ni habitación alguna sino aquellas que tienen necesidad de calor.

Y tiene esta villa dos entradas principales, una por una calle por la que se viene de Palacio y por los prados²⁰ y la otra en línea recta va a Ponte Molle²¹, hecha nueva, una y otra anchas 5 *canne*²², y se diría Ponte Molle verdaderamente hecho para esta villa porque la calle justamente al puente. Y en el punto inicial de esta calle hay una gran puerta que está colocada en el centro del edificio.

Pero para no confundir a Su Señoría narrando sus partes, comenzaré por la entrada de la calle que viene de Palacio y los prados, que es la entrada principal y no la de la ladera del Monte, más alta que aquella de Ponte Molle 4 *canne*; y asciende tan suavemente que no parece subir, pero llegando a la villa no se percibe estar en lo alto y dominar todo el paisaje.

Y hay en la primera apariencia, de un lado y de otro de esta entrada, dos torreones circulares que, además de la belleza y esplendor que dan a la entrada, sirven aún en algo a la defensa de quienes aquí se retiran; entre los cuales una bellísima puerta dórica da ingreso a un *cortile* largo 22 *canne* y ancho 11. En el extremo del cual está el vestíbulo a modo y usanza antigua con seis columnas circulares jónicas con sus antas, como exige su razón.

De este vestíbulo se entra en el atrio hecho a la griega como aquel que los

toscanos llaman *androne*, por medio del cual se va a un patio circular, *horaculo* que dejo para no confundir, y continúo diciendo las partes y habitaciones del primer patio. Y dado que éste recibe el *scyrococo* y el *mediodía* allí esta la cocina y la despensa y el *tinello público*. Y luego allí hay una cantina excavada en el monte, la que sirve a estos lugares públicos, pero cuyas luces se vuelven a *tramontana*: lugar fresquísimo, como Su Señoría puede comprender. Todas estas cosas están entre el vestíbulo y el monte, a mano izquierda cuando se entra. Hacia la derecha hay un bello jardín de *melangholi* largo 11 *canne* y ancho 5 1/2, y entre estos *melangholi*, hay en el centro, una bella fuente de agua que por distintas vías arriba aquí, tomada y enviada de su viva vena.

Sobre el torreón que está a mano derecha del ingreso, en el ángulo, una bellísima *dyeta* es ubicada, así la llamaron los antiguos, cuya forma es circular y tiene por diámetro 6 *canne* con un *andito* para llegar allí, como lo examinaré después, el cual protege el dicho jardín del viento *greco*; otras partes del edificio lo cubren de *tramontana* y *maestro*.

La *dyeta* es, como he dicho, circular y tiene alrededor ventanas vidriadas, las que, ya unas, ya otras, del sol naciente a su ocaso seran tocadas y traspasadas de modo que el lugar sera alegrísimo y por el continuo sol y por la vista del paisaje y de Roma, porque, como Su Señoría sabe, el vidrio plano no obstruye en absoluto. Este lugar será verdaderamente agradabilísimo para estar en invierno discutiendo con caballeros, que es el uso que se suele dar a la *dyeta*. Y esto es cuanto existe en uno de los extremos del jardín y en su ángulo.

En el otro extremo, hacia la casa, existe una *loggia* también al servicio del invierno, que se vuelve a *scyrococo* y a *mediodía*, y aquí se viene por dentro y no desde el primer *cortile*, a pesar que está al lado. También de dicho *cortile* no se puede ver la *loggia* en el jardín ni la *dyeta* a causa de un muro que se interpone y que hace pared del lado derecho del primer *cortile*. Y esto en cuanto existe en los cuatro lados del primer *cortile*.

El segundo *cortile* que está en el medio del edificio es circular y su diámetro es de 15 *canne* y tiene a mano derecha una gran puerta dirigida a *greco*, similar a aquella del ingreso, puerta que de cada lado da a una escalera triangular cuyo ancho es de 11 palmos, que da ingreso a un *androne* cuyo ancho es igual a dos tramos de las escaleras. Y éste da ingreso al centro de una bellísima *loggia*, la que mira en línea recta a *greco* y tiene por largo 14 *canne*, ancha tres y alta 5.

En cada extremo de esta *loggia* hay un bellissimo nicho. La pared opuesta esta dividida en tres arcos. El arco del medio es de luz libre y sale fuera un poco mediante un pequeño balcón cuadrangular con parapetos en torno, lo que forma la puerta de abajo. De este lugar se puede ver en línea recta la calle que va de la villa a Ponte Molle, el bello campo, el Tíber y Roma.

A los pies de esta *loggia* se extiende el *hypodromo*, como Su Señoría lo entenderá, el que tendrá una longitud tal como se extiende la villa hacia *scyrococo* y

maestro. Los otros dos arcos de la *loggia* tienen quebrados sus vanos interrumpidos por dos columnas circulares dóricas. Desde uno de los extremos de la *loggia*, a mano derecha hacia *scyrococo*, por una puerta que está en el medio del nicho se entra en una bellísima y grande sala, que tiene cinco ventanas hacia *greco* que miran sobre el *hypodromo* y la sala es larga 8 *canne* y media y ancha 5 1/2 *canne*, y tiene cuatro arcos que la convierten en forma cuadrada y en medio hacen una bóveda circular a modo de cúpula y su altura es de 7 *canne*. De esta sala se va a cinco habitaciones más pequeñas, dos que se vuelven a *greco*, una al monte y que tiene luz del primer patio, la otra a *scyrococo* e igualmente responde sobre el primer *cortile*, la otra a *maestro*, la cual responde sobre el patio circular. De estas habitaciones tres son de buen tamaño, las otras dos un poco más pequeñas. Las primeras tres son de 4 *canne*. En el extremo de estas habitaciones hay una escalera secreta para ir a las habitaciones inferiores y a las de arriba hechas para la familia. De aquí se va también a la *loggia* mencionada, que se abre a mediodía y al jardincillo de *melangholi* y a la *dyeta* por un *andito*, como lo he dicho más arriba.

Ahora, volviendo a la *loggia* abierta a *greco*, de la banda hacia *maestro* tiene en el otro nicho una puerta, en frente a la otra que existe en la sala ya descrita. Por ésta se entra en un saloncillo de 4 1/2 *canne* de ancho y largo la diagonal de su cuadrado, también con las fuentes de luz abiertas a *greco*, con tres habitaciones, dos que se abren a *maestro* y la otra sobre el patio circular. Las dos son de proporción sesquitercia²⁴, habitaciones de verano que jamás tendrán sol porque el monte les oculta el poniente. Y éstas miran hacia una bella estanque. Y de aquí se entra luego en otra *loggia*, como Su Excelencia entenderá.

He descrito a Su Señoría dos puertas en el patio circular, una en la entrada del atrio, la otra que entra en la *loggia* orientada a *greco*. Frente a la puerta del atrio existe otra vuelta hacia *maestro*, que entra en una bellísima *loggia* de 14 *canne* de largo, formada por 3 espacios y en el del medio está la entrada. Las otras dos tienen en correspondencia un semicírculo que hace la *loggia* tan espaciosa que tiene como vano 5 *canne*. Esta *loggia*, hacia el monte forma un semicírculo con sus asientos para ser usados con almohadones²⁵. En su centro tiene una bellísima fuente y es ésta una *dyeta* de la estación estiva, muy agradable porque no tendrá sol y el agua y el verde la hacen bella.

De esta *loggia* se va en un *xysto*, así llamado por los antiguos, lugar pleno de árboles puestos ordenadamente, *xysto* que tiene el largo y el ancho del primer *cortile* de modo que esta villa esta dividida en tres [partes] como Su Señoría ha comprendido. Tiene el *xysto* ciertos parapetos que protegen 4 *canne* de desnivel y miran abajo hacia un estanque con peces largo como el *xysto* y ancho cincuenta y cinco palmos con ciertas gradas para sentarse y relajarse profundamente, y allí se viene del *xysto* por dos anchas escaleras, una en un extremo y otra en el otro. Y finalmente la escalera orientada a *maestro* tiene al lado del agua una *cenatione* muy agradable por el fresco y por la vista.

En el extremo del *xysto* hay otro torreón en el ángulo de *tramontana* que acompaña a aquél de la *dyeta* de invierno. Y sobre este torreón hay un templo circular de altura y ancho de la *dyeta*. Y éste sirve como capilla de este lugar. De modo similar, en el otro ángulo del *xysto* junto al monte hay otro torreón para fortificar este lugar. En medio de los dos torreones hay una bellísima puerta que da salida al *xysto*. Y ésta es toda la longitud del edificio de la villa.

En el *cortile* circular he descrito a Su Señoría tres puertas: por una se entra en una parte del edificio hacia *scyrocco*, por la otra en la *loggia* orientada a *greco*, por la otra a *maestro* donde está el *xysto*. Ahora resta la parte del edificio hacia el monte. En el centro, opuesto a la puerta de la *loggia* de *greco* hay un espacio tan ancho como las rampas que suben al teatro, del cual hablaré después. Enfrentado a éste y hacia el monte entre las rampas hay una bella fuente que forma un medio círculo excavado en el monte, adornado de variadas conchillas y carey que forman varios compartimentos, según guste al artífice, con asientos alrededor. Y esta es otra *dyeta* hecha para las horas de los extremos calores.

De esta *dyeta* de uno y otra lado [se va] subiendo hacia *scyrocco* y *maestro* con tres tramos por lado, tan comfortable que sin escalones y sin bastones se va comodísimamente. Y en el extremo de una y otra rampa, nacen otros dos tramos que unidos forman un semicírculo. Y en su conjunción forman una calle derecha a *greco* y *libecchio*, la que termina de subir el monte y alcanza la calle de Monte Mario que viene de Viterbo a Roma, de modo que de la calle de Monte Mario a aquella de Ponte Molle existe una calle absolutamente recta que pasa justamente por medio de la villa.

Ahora en el vano que resta plano entre las dos rampas que forman el semicírculo, en este espacio hay un bello teatro hecho con esta medida y razón: primero es trazada una circunferencia tan grande cuanto ha de hacerse el teatro, en la cual son dibujados cuatro triángulos equiláteros, los cuales con sus puntas tocan las líneas extremas de la circunferencia. Y aquel lado del triángulo que mira a *greco* y hace un ángulo a *syrocco* y el otro a *maestro*, determina el frente de la *scientia* [escena]. Y de aquel lugar tirando una paralela por el centro del medio, la cual separa y divide el púlpito del proscenio y el área de la orquesta, y así dividida y partida el área sobre estas medidas, se hacen las gradas, la escena, el púlpito y la orquesta. Y de aquí a cada lado se han hecho las estancias donde los actores se habrán de vestir, para no ocupar la vista del paisaje, el cual se cerrará sólo con cosas pintadas cuando se reciten comedias, de modo que la voz vaya a los espectadores. Y este teatro está colocado de modo que no puede tener sol después del mediodía, que es la hora habitual para tales juegos.

Y esto es todo el piso superior. Y todas las habitaciones de esta villa están separadas del monte para salubridad de las habitaciones y entre las estancias y el monte están los patios, como Su Señoría lo ha comprendido, estos cortiles no están sobre bóvedas, pero sí las habitaciones que debajo tienen cuartos altos cuatro *canne* que corresponden a la altura que un piso tiene más que el otro, como lo he dicho más arriba,

estancias las cuales de abajo son dispuestas y ordenadas del modo que Su Señoría lo comprenderá luego.

La calle que viene de Ponte Molle y que forma la entrada en el centro de la villa, entra primero en el *hypodromo* que es 200 *canne* largo y 10 ancho. Este *hypodromo* tiene de un lado todo el edificio por largo y por el otro la caballeriza para 400 caballos, y estas caballerizas forman muro de contención y contrafuertes para sostener el piso y toda la longitud del *hypodromo* y los caballos vuelven la cabeza a *levante* y *greco* como el edificio y se les puede dar agua en todos los comederos.

Frente al *hypodromo*, en correspondencia con el trazado de la calle de Ponte Molle hay una bella puerta dórica que, como lo he dicho forma un pequeño balcón. Esta da entrada al *clyptoportico*, así llamado por los antiguos. Y éste, según nuestro uso, es un pórtico subterráneo, aunque existen más tipos de *clyptoportico*, pero éste sirve de vestíbulo. Frente a la puerta mencionada hay un nicho con una fuente y de aquí y de allá encuentra dos escaleras triangulares que suben al *cortile* y a la *loggia* orientada a *greco*, como se ha dicho más arriba. A mano izquierda entrando en este *clyptoportico* hacia *mediodía* se va a las termas donde aún se puede ir por la escalera secreta para las partes de arriba, las que están ordenadas así: tienen dos habitaciones para desvestirse y luego un lugar templado, abierto para ungiarse cuando uno se ha bañado y secado. Y allí está la estufa caliente y seca con su temperatura y allí el baño caliente con los asientos para estar, según donde el hombre quiere que el agua le moje las partes del cuerpo. Y bajo la ventana existe allí un lugar para extenderse a yacer y estar en el agua mientras el servidor puede lavar a los demás sin hacerse sombra. Luego hay allí un baño templado y luego uno frío de grandeza tal que cuando uno tuviere deseos de nadar, podría. Y la estancia de donde se calefaccionan estos lugares está ubicada con la reserva y el agua y las calderas de modo tal distribuido [que] la fría va a la templada y la templada a la caliente y cuanto entra de una, tanto retorna a la otra.

Estas son las estancias de una banda del *clyptoportico*. De la otra banda del *clyptoportico* está la cocina secreta y las estancias para el cocinero, y una escalera para subir a lo alto. En la cima de este edificio, entre las bóvedas y el techo hay allí una altura de dos *canne* para las habitaciones de la familia que es grandísima. Su Señoría puede pensar que los campos de esta villa son abundantes en árboles como conviene a este edificio, pero no me fatigaré en escribir”.

NOTAS

- ¹ Carta a Mateo de'Pasti del 18.11.1454. Nueva York. Pierpont Morgan Library. Reproducida en Borsi, Franco, *Leone Battista Alberti*. Milán. 1975. p.133.
- ² Carta a Ludovico Gonzaga, del 21.10.1470. *Archivio di Stato de Mantua. Raccolta Autografi*, caja n.7, Alberti, F.II.8, publicada por W. Braghioli. Leone Battista

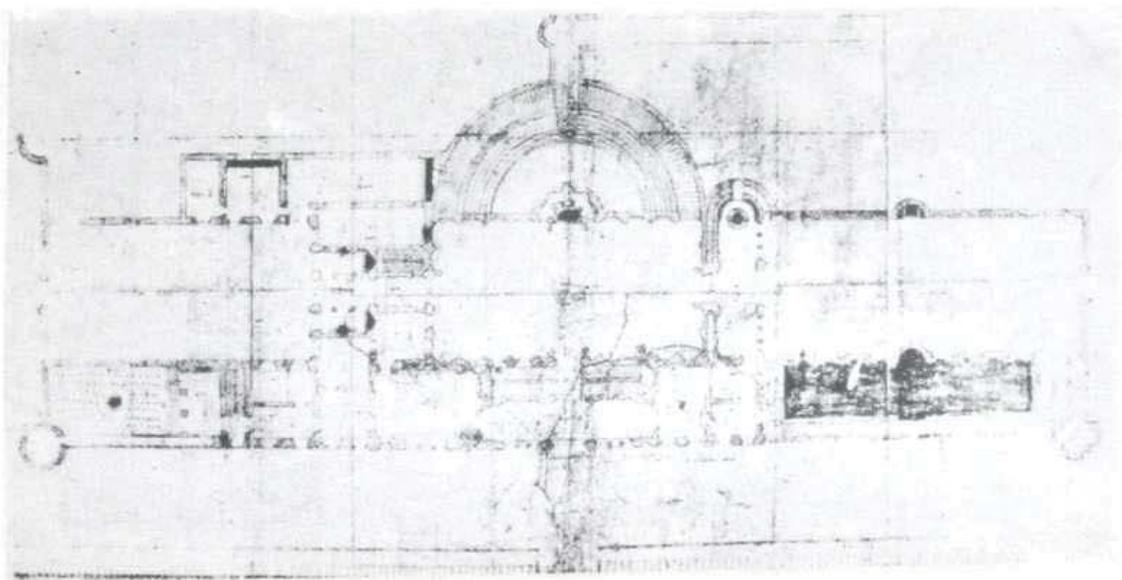
-
- Alberti a Mantova. Documenti e notizie inedite', *Archivio Storico Italiano*, vol. IX, 1869, p. 14 y 15. Una versión en español en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*, edición a cargo de J. Garriga, Barcelona, 1983, p. 166.
- ³ Libro VI,2, p. 446. Citamos la traducción de Giovanni, Orlandi, Milán, 1966.
- ⁴ Véase Wittkower, Rudolf, *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1966, p. 39 ss.
- ⁵ Alberti, Leone Battista, *op. cit.*, Libro I, 2, pp. 18-20.
- ⁶ *Ibidem*, Libro II, 1, pp. 91-100.
- ⁷ Navarro, Angel M., "Algunas reflexiones acerca del concepto de clasicismo", *Sobre la arquitectura clásica y el clasicismo*, Buenos Aires, 1981, p. 9ss.
- ⁸ Ackerman, James S., "Architectural Practice in the Italian Renaissance", en: Creighton Gilbert, ed., *Renaissance Art*, New York, 1973, p. 163.
- ⁹ Ackerman, James S., *Ibidem*.
- ¹⁰ La carta a León X, considerada un proemio al gran plano arqueológico de Roma del que Rafael se ocupó, se conoce en dos versiones. Véase Golzio, V., *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Roma, 1936, pp. 75-92.
- ¹¹ Véase Wansche, W., *Raffaello Santi da Urbino*, Londres, 1926, p. 183.
- ¹² Vasari, Giorgio, *Vite...*, edic. de Gaetano Milanesi, Florencia 1879-1885, VII, p. 218.
- ¹³ Foster, Ph., "Raphael on the Villa Madama, the Text of a Lost Letter", *Romisches Jahrbuch fur Kunstgeschichte*, XI, 1967-68, pp. 308-312. También Lefevre, Renato, "Su una lettera di Raffaello riguardante Villa Madama", *Studi Romani*, 17, 1969, pp. 425-434, donde establece el texto que traducimos. También publicado en *Raffaello Architetto* (catálogo de exposición), Roma, 1984, pp. 324-326.
- ¹⁴ Véase Frommel, Chistopher L., "Raffaello e la sua carriera architettonica", *Raffaello Architetto*, p. 34 y ss.
- ¹⁵ Hay dos dibujos anteriores a estos, el U69A recto y el U1228A verso y recto, que son del invierno de 1518 y la primavera de 1519.
- ¹⁶ Como el "Giove Ciampolini" que sabemos se compró por este tiempo y estuvo allí ubicado, como se ve en el dibujo de Martin van Heemskerck, Berlín, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch I, fol. 24 r.
- ¹⁷ Véase Venturi, Adolfo, "Pitture nella Villa Madama di Giovanni da Udine e Giulio Romano", *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, II, p. 157.
- ¹⁸ Vasari, Giorgio, *op.cit.*, p. 526.
- ¹⁹ Los vientos corresponden a las siguientes direcciones: *lostro*: S; *scyrocco*: SE; *levante*: E; *greco*: NE; *tramontana*: N; *maestrale*: NO; *poniente*: O; *libeccio*: SO.
- ²⁰ Se trata del sector comprendido entre Monte Mario donde se emplaza la villa y el Vaticano. Hoy urbanizado lo ocupa un barrio que ha conservado el nombre de "Prati".

-
- ²¹ Nombre del Puente Milvio, sobre la via Flaminia.
- ²² Medida equivalente a 10 palmos. Un palmo es igual a 0.22342 metros.
- ²³ Se trata de *Citrus aurantium*, subespecie *bigaradia*, naranjo agrio llamado de España, real o sevillano.
- ²⁴ Es decir 4:3.
- ²⁵ En el texto original dice "*sedili fatti a uso depulmini*", posiblemente por "*pulvini*", almohadones, del latín *pulvinus*, i.

6. La danza macabra de Chasie-Dieu, figuras del primer pilar



7. Proyecto para la Villa Madama, plano U273A



8. Proyecto para la Villa Madama, plano U314A

