

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE VALENCIA

Titulación: Grado en Fundamentos de la Arquitectura  
Curso: 2020 - 2021



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

EL ÚLTIMO LEGADO DE ROMA  
EN LA OBRA DE PALLADIO  
El orden compuesto como amalgama de armonías

TUTOR:  
Guillermo Guimaraens Igual

TRABAJO FINAL DEL GRADO  
Sergi Nicolau Castellanos



## ARADECIMIENTOS

Quisiera expresar en estas líneas mi gratitud a todos y todas las personas que han hecho posible la realización de este Trabajo Final de Grado.

En primer lugar a Fernando Aranda, cuya maestría hizo que me decantase por el Departamento de Composición Arquitectónica para establecer mis aptitudes y gustos. El punto de partida desde donde lanzar mi carrera de arquitecto.

Después de él vinieron muchos profesores que han marcado mi aprendizaje. Antonio Gómez, Vicente García y Fernando Usó. Cada uno aportó una montaña de historia y Arte desde la perspectiva arquitectónica. Y a todos ellos les agradezco de veras el gran trato y la cordialidad en el aula y fuera de ella.

En los últimos cursos, más profesores del departamento han sido clave en mi evolución. Javier Poyatos, desde la parte teórica; y el tutor de este trabajo y profesor de composición arquitectónica, Guillermo Guimaraens. Agradezco encarecidamente el excelente aliento que han demostrado aún en los tiempos más difíciles.

Aunque venidas en última instancia en la carrera, no puedo pasar por alto las lecciones de restauración de Camila Mileto, M<sup>a</sup> Josefa Balaguer (Pepa) y María Lidón, a quienes lanzo un cordial saludo y agradecimiento.

Por último, no quiero olvidarme de la ayuda tendida por mis más allegados, que han tenido que digerir mis meses de estudio y redacción, la elección de fotografías y creación de los dibujos, así como el aporte económico para poder abastecerme de cantidades ingentes de libros de Palladio, del Renacimiento y de teoría de la arquitectura. Para Francisco Nicolau y M<sup>a</sup> Victoria Castellanos, mis más conspicuos agradecimientos.

## RESUMEN

El presente trabajo aborda un estudio de las características conceptuales y formales de las proporciones que Andrea Palladio adoptó del conocimiento de la antigua Roma en relación al orden compuesto. Profundiza en los elementos teóricos y prácticos del arquitecto vicentino a la hora de equilibrar el orden, el decoro y la armonía.

Así mismo, se pretende comparar su obra con la de sus contemporáneos para establecer puntos en común y divergencias. Con estas últimas se podrán establecer reflexiones sobre las particularidades de Palladio.

### **Palabras clave**

Orden clásico  
Orden compuesto  
Andrea Palladio  
Renacimiento  
Vicenza  
Roma  
Vitruvio  
Teoría de la arquitectura  
Decoro en arquitectura  
Armonía

## RESUM

El present treball tracta sobre l'estudi de les característiques conceptuals i formals de les proporcions que Andrea Palladio va adoptar a partir del coneixement de l'antiga Roma en relació amb l'orde compost. Aprofundeix en els elements teòrics i pràctics de l'arquitecte vicencià a l'hora d'equilibrar l'ordre, el decor i l'harmonia.

De la mateixa manera, es pretén comparar la seva obra amb la dels seus contemporanis per establir punts i diferències comuns. Amb aquest últim, es poden establir reflexions sobre les particularitats de Palladio.

### Paraules clau

Ordre clàssic  
Ordre compost  
Andrea Palladio  
Renaixement  
Vicenza  
Roma  
Vitruvio  
Teoria de l'arquitectura  
Decor a l'Arquitectura  
Armonia

## ABSTRACT

The present work addresses a study of the conceptual and formal characteristics of the proportions that Andrea Palladio adopted from the knowledge of ancient Rome in relation to the composite order. It delves into the theoretical and practical elements of the Vincentian architect when it comes to balancing order, decorum and harmony.

Likewise, it is intended to compare his work with that of with contemporaries to establish common points and differences. With the latter, reflections on the particularities of Palladio can be established.

### Keywords

Classical Order  
Composite Order  
Andrea Palladio  
Renaissance  
Vicenza  
Roma  
Vitruvio  
Theory of architecture  
Decorum in architecture  
Harmony

# ÍNDICE

|                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resumen y Palabras clave</b>                                                     | <b>4</b>   |
| <b>I.- PRESENTACIÓN</b>                                                             | <b>8</b>   |
| I.1.- Antecedentes                                                                  | 10         |
| I.2.- Estudios Previos                                                              | 11         |
| I.3.- Motivación Sucinta                                                            | 12         |
| I.4.- Razón de ser el Orden                                                         | 14         |
| <b>II.- OBJETIVOS</b>                                                               | <b>26</b>  |
| II.1.- Objetivos                                                                    | 28         |
| II.2.- ¿Para qué?                                                                   | 29         |
| <b>III.- FASES Y MÉTODOS</b>                                                        | <b>30</b>  |
| III.1- Toma de datos                                                                | 32         |
| III.2- Deducción a través de la lectura y las ilustraciones                         | 33         |
| III.3- Deducción a través de la comparación                                         | 34         |
| <b>IV.- ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>                                                   | <b>36</b>  |
| IV.1- Rudolf Wittkower. Premisas sobres estudios de proporción y diseño palladiano. | 38         |
| IV.2- Teoría de los Perfiles                                                        | 40         |
| <b>V.- EL DECORO EN LA ARQUITECTURA RENACENTISTA</b>                                | <b>46</b>  |
| <b>VI.- BIOGRAFÍA PALLADIANA</b>                                                    | <b>54</b>  |
| VI.1.- Contextualización histórica                                                  | 56         |
| VI.2.- Biografía                                                                    | 57         |
| <b>VII.- PALLADIO. RETROSPECTIVA SOBRE SU OBRA (I)</b>                              | <b>60</b>  |
| VII.1.- Método de trabajo. Voluntad didáctica.                                      | 62         |
| VII.2.- Proporciones palladianas                                                    | 65         |
| VII.3.- Apuntes sobre sus villas                                                    | 67         |
| VII.4.- Neopalladianismo                                                            | 70         |
| <b>VIII.- PALLADIO. RETROSPECTIVA SOBRE SU OBRA (II)</b>                            | <b>72</b>  |
| <b>Listado de obras de Andrea Palladio. Conclusiones analíticas</b>                 |            |
| <b>IX.- PALLADIO. RETROSPECTIVA SOBRE SU OBRA (III)</b>                             | <b>102</b> |
| <b>Observaciones gráficas</b>                                                       |            |
| IX.1.- Correcciones sobre papel                                                     | 104        |
| IX.2.- Observaciones entre obra diseñada y construida                               | 110        |
| <b>X.- ANÁLISIS CRÍTICO DE «LOS CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA»</b>                  | <b>118</b> |
| <b>XI.- SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO</b>                                     | <b>136</b> |
| XI.1.- El orden compuesto según diversos autores                                    | 138        |
| XI.2.- El orden compuesto palladiano                                                | 142        |
| XI.3.- Comparativas                                                                 | 148        |

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>XII.- CONCLUSIONES</b>              | <b>150</b> |
| XII.1- Conclusiones generales          | 152        |
| XII.2- Futuras líneas de investigación | 153        |
| <b>XIII.- BIBLIOGRAFÍA</b>             | <b>154</b> |
| <b>XIV.- REFERENCIAS</b>               | <b>168</b> |



Fig 1 | Iglesia de Santa María de los Siervos: Pino Guidolotti.



# I

## Presentación

## I.1.- Antecedentes

A lo largo de la carrera del Grado en fundamentos de la Arquitectura, el aprendizaje de las diferentes materias que engloban a la profesión del arquitecto ha parecido contemplarse de forma segmentada. Este hecho conlleva en muchas ocasiones a no atender a elementos de conexión que constituyen una fragmentación informativa que invierte la necesidad de conocimiento global para el cual los estudios asumen su función.

El desarrollo de dicho aprendizaje ha dejado, como no puede ser de otra forma, algunos cabos sueltos. En este caso, en referencia al Trabajo Final de Grado que se pretende exponer, referimos un estudio de materia que corresponde al departamento de Composición Arquitectónica. Los fundamentos de esta elección se ciernen sobre la gran importancia que alberga la materia tratada en el susodicho departamento, cuyo margen de maniobra contempla la historia, el humanismo, la teoría y la composición, entre muchas otras materias.

El conjunto de este corpus constituye uno de los pilares más trascendentes en la formación académica de un arquitecto. También ha de señalarse que los estudios superiores forman no sólo a profesionales, sino también a personas que constituirán parte del tejido social, económico y cultural de una civilización. Atendemos a la demanda de falta de valores y de cultura de la sociedad española para otorgar un mínimo acercamiento al patrimonio que deviene de este estudio.

Si se observa con detalle, se puede apreciar que las materias a las que hace referencia el Departamento de Composición, abarcan en razón a todos los cursos del grado, dotando de un enfoque envolvente al aprendizaje del futuro arquitecto, y concediendo así un trasfondo más trascendente al mero hecho arquitectónico. Si la carrera fuera hormigón, el humanismo que se aprende es su cemento.

No se podría entender de otro modo el hecho construido sin una idea. Este es uno de los principios que, además, prevalecen en el conjunto de las enseñanzas. En palabras del propio Vitruvio sabemos que *la ciencia del arquitecto procede de la práctica y del razonamiento*.<sup>1</sup> Es por ello que, si tan trascendente son las buenas obras en ídoles habilidosas, no lo son menos aquellas que requieren un esfuerzo intelectual.

Establecer, por todo ello, una temática dedicada al que con toda probabilidad haya sido el arquitecto más copiado e influyente desde el

1 VITRUVIO POLION, Marco Lucio (1995), *De Architectura*. Madrid: Alianza editorial. Pág. 59

siglo XVI, es, con poco, una tarea que alberga una ventaja tan grande como una desventaja de igual proporción.

Podemos entender que Andrea Palladio fue un arquitecto único en su época. Al contrario que otros artistas (genios) de su periodo, como Miguel Ángel o Rafael, Palladio no se dedicó sino a la arquitectura. Era *el* arquitecto.

Estos hechos permiten entender que sea fácil de obtener mucha información del arquitecto vicentino, ya que ríos de tinta se han vertido para explicar sus hazañas, proyectos e ideas. La información que abarca el conocimiento de su vida y obra es, después de más de cinco siglos, ingente e insondable para el requerimiento del aspecto que nos ocupa.

Desgraciadamente, por estas razones sucintas, se ha debido delimitar el radio de acción a unas pocas particularidades que, como no puede ser entendido de otra forma, suponen un resquicio tangencial del completo corpus palladiano.

## **I.2.- Estudios Previos**

A raíz del estudio pormenorizado de cuanto atañe a las características de la obra de Palladio, se deben tener en cuenta algunos de los conocimientos adquiridos en las asignaturas de Historia de la Arquitectura I, Teoría de la Arquitectura y Composición, así como lecturas en las que se han especificado detalles de Palladio que no deben ser menospreciados. Con posterioridad se detallarán autores que han sido fuente y luz para el desarrollo del proceso de documentación.

De igual manera, el curso que ofrece la plataforma de HarvardX, derivado de la Universidad de Harvard denominado “Architectural Imagination”, también ha aportado algunos de los procedimientos y relaciones que tenemos que tener en cuenta a la hora de tratar al arquitecto vicentino. De aquí surgen también las indicaciones que relaciona la obra más trascendental de William Hogarth<sup>2</sup> con el desarrollo de las ideas de Hegel en su *Zeitgeist*.

Debido a la conceptualización teórica de los principios que Palladio legó en su obra, *I quattro libri dell'architettura*,<sup>3</sup> su lectura adquiere un papel fundamental para establecer zonas en las que no se informó de detalles que a posteriori sí que se saben de él. Obras que construyó y no fueron

---

2 HOGARTH, William (1753). *The analysis of beauty*. London. F. Reeves.

3 PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal.

incluidas en el catálogo del libro, así como relaciones matemáticas que han visto la luz en estudios posteriores pero y ni él mismo reveló.

Casi como sucede en el *Sabueso de Barkerville*, de Sir Arthur Conan Doyle, las lagunas que muestran estas obras, hablan más por su silencio que por su presencia en sus escritos y dibujos; al igual que ocurre en la historia del sabueso, donde un avisado Sherlock Holmes descubre antes al perro por callar que por ladrar.

Esto último viene dado por el hecho de que Palladio no describió sus preferencias en relación a los órdenes que empleaba o analizaba, sino que más bien informa sobre el contexto en el que se tomaron los datos, unido a una breve explicación que atañe a su razón de materiales o decoraciones. A lo sumo detalles de sus clientes o amigos.

Para el correcto entendimiento de los elementos que componen las estructuras de los órdenes, se han establecido algunas ilustraciones que detallan los elementos más característicos. Se tendrá especial detalle con el corintio y el compuesto, ya que se reducirá el ámbito de la investigación a este aspecto.

### **I.3.- Motivación sucinta**

El motivo del desarrollo del presente estudio sostiene un interés de permanencia histórica, al mismo tiempo que de entendimiento de las proporciones matemáticas, sobre el tratamiento de la materia arquitectónica en la obra de uno de los más extraordinarios arquitectos de la historia. No se debe olvidar que pese al gran contenido teórico y formal el estudio de un Orden clásico consiste en una amalgama de material-estructura-decoro. Y sin que prevalezca uno sobre otro, estos sistemas compositivos han forjado la arquitectura hasta entrados los años 30 del siglo XX.

Cabe entender que el desarrollo de las técnicas constructivas y del estilo ha evolucionado desde los tiempos del Renacimiento florentino. Sin embargo, el vestigio de aquellos hombres, su entendimiento de la proporción y su extrema maestría técnica, sigue permanente a lo largo de los siglos. Este hecho lleva inmerso el dilema de preguntarnos, ¿Por qué? ¿Por qué siguen sorprendiendo las villas palladianas? ¿Por qué lo hacen las esculturas de Miguel Ángel o las pinturas de da Vinci? ¿Sabían algo que nosotros ignoramos?

Sobre la motivación, el interés, que plantean estas cuestiones que cimienta el estudio que se plantea, se hallan adjuntas múltiples aplicaciones que afectan a campos distintos.

Por un lado cabe entender el concepto teórico de reformulación del estilo. Algo que se verá con más detalle más adelante en referencia al desarrollo del modo en que Andrea Palladio estableció para con sus obras.

Otro motivo se aduce al acercamiento de la restauración. Entendemos que los vestigios que tanto nos sorprenden, aquellos que *no tenemos ningún derecho a tocar(los)*<sup>4</sup>, son precisamente los más importantes restos de nuestros antepasados. Son las obras que nuestros ancestros tejieron a través de los siglos. Y merecen el más adusto respeto. Pero, puesto que no se puede amar lo que no se conoce, ni defender lo que no se ama, conducir el estudio a temáticas que favorezcan la labor de restauraciones, y críticas para enaltecer los excesos, constituye uno de los pilares fundamentales del presente estudio.

---

4 RUSKIN, John (1849). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México. Ediciones Coyoacán (2016). Pág. 174

### El orden como Armonía



Fig 2 | Busto de Vitruvio. Fuente: Mickneo.

Cabe, en primer lugar, remontarse a las explicaciones que obtenemos de Vitruvio para entender los principios de los órdenes. Estas explicaciones deben ser entendidas desde la propia crítica de lo que podemos conocer del propio tratado de época romana.

El tratado de los Diez libros de Arquitectura es el único volumen que ha llegado a nuestros días de la época antigua. Al menos su parte escrita. Para desgracia del mundo de la arquitectura, las ilustraciones se perdieron y estas han suscitado el interés de los arquitectos durante milenios. Se sabe que hubo otros, pues el propio Vitruvio hace mención de ellos en su libro, mas no tenemos ninguna prueba más de su existencia.

Para entender mejor a Vitruvio debemos referirnos primero a sus influencias en torno al pensamiento de su época: el legado de la Grecia clásica y sus filósofos.

Tal y como se ha explicado anteriormente, los tratados de arquitectura anteriores a Vitruvio no han llegado a nuestros días, pero sí lo hicieron las ideas y los escritos de los pensadores más trascendentes de la época, entre los que encontramos a Pitágoras, Sócrates<sup>5</sup> o Platón. Esta prueba de pensamiento y de concepción del hombre en el mundo constituye un corpus de no poca transcendencia, como se verá más adelante.

Estos tres pensadores fueron, a sabiendas o no de ello, los fundadores de la teoría clásica de la arquitectura. Llama ligeramente la atención que no fueran arquitectos.

La percepción del mundo desde su perspectiva corresponde a una cosmovisión, una visión global y unitaria del universo. Está basada en gran medida en las filosofías de la época. La arquitectura, por consecuencia, pertenece a esta cosmovisión. Está inmersa dentro del summum holístico. Observamos con atención las reuniones en el Ágora, pues suponen una acción directa de los ciudadanos para con el desarrollo filosófico de la antigua Grecia. El hombre y el mundo pertenecen a una unidad, a un engranaje cósmico que es superior a todo.

No habrá que perder de vista en ningún momento este concepto global de la percepción del mundo, ya que durante el Renacimiento se volverá



Fig 3 | Pitágoras. Fuente: GDJ.

<sup>5</sup> La herencia filosófica de Sócrates fue transcrita por sus discípulos, no por él mismo.

a él con mucha más fuerza, renovando el espíritu y reanudando las directrices que marcan los cánones que de la Grecia antigua surgieron.

De Pitágoras florecieron los estudios de geometría y matemáticas. Sin ellos, la humanidad no hubiera dado el salto necesario para empezar a entender las formas perfectas de la naturaleza. De entre todas ellas, la esfera se consideró la máxima prueba. Si pensamos en ello, una esfera es una serie tridimensional de puntos que equidistan de un centro. Y en ese centro, simbólica y físicamente, se ubica el hombre.

Pitágoras esgrimió en su pensamiento ideales de perfección e igualdad, o lo que es más correcto, de armonía. Este principio de la Armonía es el gran principio de toda su sabiduría. Nos describe que: «*La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante*».

Se debe entender que la filosofía pitagórica se conducía por el sendero de la observación de la naturaleza. Y que esta naturaleza es la fuente del todo. «*Los números constituyen todo lo que es*».

La sociedad helénica asumía una concepción de la vida tendida a la practicidad. Se observa, por lo tanto, que su arquitectura más notable se dota de armonía. Este es el legado pitagórico. Armonía entendida como la proporción de números adecuados. Este enfoque arquitectónico ayudaba a armonizar al espíritu personal y a la sociedad. La armonía era belleza, pero no la belleza mundana, sino aquella que provenía de la naturaleza, de los Dioses.

Pitágoras buscaba la música para armonizar el alma. Buscaba un equilibrio superior. No se refirió a la arquitectura en concreto pero sí a la música. El principio es el mismo. Como se contemplará en capítulos posteriores, las referencias entre música y arquitectura fueron muchas y muy largamente desarrolladas en los siglos del Renacimiento italiano. Las enseñanzas de Pitágoras fueron una de las piedras angulares del pensamiento humanista.

Se ha establecido el término, anteriormente, de la belleza. Esta idea no se le debe atribuir exactamente a Pitágoras, sino a Sócrates. Para este pensador la belleza era equivalente a la bondad. Lo bueno era bello, y viceversa. A este principio se le denominó *Kalokagathia* (καλοκαγαθία), y constituyó un gran principio del pensamiento en términos de composición artística hasta entrados en el siglo XVIII, cuando el pensamiento de Kant fragmentó los términos de la *Estética* y la *Ética*.

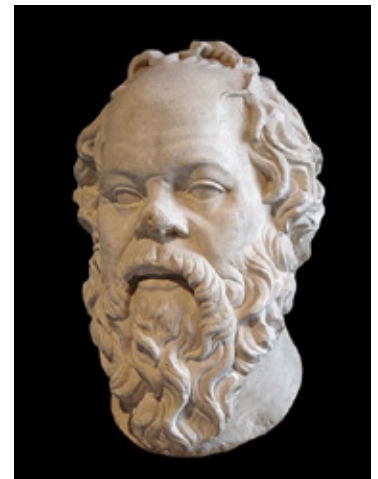


Fig 4 | Busto de Sócrates en mármol.  
Fuente: Louvre.



Fig 5 | Busto de Platón. Fuente:  
Meelimello.

# I | PRESENTACIÓN



Fig 7 | *De Architectura*. Edición de Giovanni Sulpizio de 1490, una de las versiones más antiguas de las que se tiene constancia. Fuente: Max Planck Institute for the History of Science.

Por último, cabe presentar al pensador que mejor expuso su visión de la realidad y la disrupción en el dualismo realidad-ficción. Nos referimos a Platón.

De este filósofo conservamos la teoría de las ideas. Platón contempla que el mundo físico, el real, es imperfecto; mientras que el mundo de las ideas es perfecto. Por ello refiere que las imperfecciones del mundo se pueden superar con el espíritu hacia una proyección del mundo de las ideas.

Este pensamiento de “proyección” e “ideas” es esencial para entender toda ciencia de la arquitectura. Ya que todo el planeamiento que se realiza cumple el requisito de esta disposición. El arquitecto *projecta* ideas. Y estas ideas se tornan en objetos físicos. Sólo se puede llegar a una mera intención de la idea en este mundo, pero el origen, el germen, subyace en el proyecto.

Este pensamiento es de especial trascendencia en esta investigación, ya que Andrea Palladio, ya fuera a voluntad propia o no, se nos presenta como un arquitecto ideólogo en su más estricto sentido. Esta categorización se desarrollará con posterioridad con más detalles.

Una vez entendidos los principios sobre cosmovisión, armonía e idealización se pueden empezar a deducir estos elementos filosóficos en materia. Primero fue en madera, y luego en piedra.

Las ideas que rodean el término de orden se sostienen ligadas a las proporciones. No se puede dividir el concepto de orden del de proporción.

A raíz de las enseñanzas de Vitruvio, de quien se extrajo la mayoría del conocimiento de la Antigüedad, el orden adquiere una dimensión superior, se convierte en un corpus del proceder arquitectónico. El Orden, según él, se entiende como uno de los seis principios de la arquitectura. Es la base de la proporción apoyada en el número. La materialización de esta proporción constituye el hecho construido conforme los cánones de la simetría.

La simetría, para Vitruvio, se entiende como este resultado material. Se puede deducir, por lo tanto, que orden y simetría son dos claves inseparables de la teoría antigua. Sin embargo, y tal y como se extenderá en el apartado VII, el orden, la simetría y el decoro establecerán una tríada que a la postre constituirá (incluyendo también a la disposición como cuarto miembro) la base de las teorías compositivas del Renacimiento.



Por lo que respecta al orden clásico, atendemos que sus partes albergaron en tiempos antiguos la solución arquitectónica que fue derivando de modelos pretéritos. La base de experimentación es patente cuando se observa el desarrollo técnico que se desplegó en Grecia a partir del siglo V a.C. Para aquella época el Partenón estableció el paradigma del orden como supremo sistema compositivo. Los griegos conocían las proporciones del cuerpo humano, del tamaño de la Tierra, incluso de la distancia al Sol...

Esta estirpe de eruditos y maestros de la piedra pudo entonces derivar del dórico al jónico, en un alarde de simplificación del entablamento, mientras que el capitel adoptaba un rol predominante. No es de extrañar que su evolución, el corintio, supusiese una renovación técnica mucho más compleja. Con el corintio se alcanzó la máxima esbeltez en las que los materiales podían disponerse de forma segura.

Cabe entender que el hecho de no contar con cálculos estructurales y que, como por todos los arquitectos es sabido, las piedras no trabajan bien a flexo-tracción, las proporciones que suponían demasiada esbeltez corrían un gran riesgo de desplome. El desarrollo de los órdenes se entiende, por lo tanto, como un tanteo de solidez estructural y estilística, llevada hasta el extremo que consideraron oportuno.

## El Orden en el Renacimiento

Uno de los más importantes tratados de los inicios del Renacimiento italiano vino de la mano de Antonio di Pietro Averlino, más conocido como Filarete (del griego antiguo, «amante de la excelencia»).

Este compendio de veinticinco libros supone uno de los primeros intentos de traer al mundo erudito las ilustraciones de Vitruvio, así como sus conocimientos. Se observa, sin embargo, que Filarete adoptó una visión propia a la hora de representar a personajes como el hombre que describe el escritor romano en el primer capítulo de su libro tercero, realizándolo como un Adán indómito y perdido.<sup>6</sup>

No obstante, este tratado alberga una importancia en su querencia por dotar de realidad a las ideas. Tarea que, se mire por donde se mire, resulta más difícil cuando éstas distan cerca de milenio y medio de historia. Es, sin lugar a dudas, uno de los primeros intentos por dotar el pensamiento vitruviano en el corpus del Renacimiento y del Humanismo, e influyó

<sup>6</sup> MADRAZO AGUDÍN, Leandro (1995). *The concept of type in architecture*. Zurich. Tesis Doctoral de Ciencias Técnicas en la ETH de Zurich, Suiza. Pág. 131 y sig.

0 5 10 15 20 m

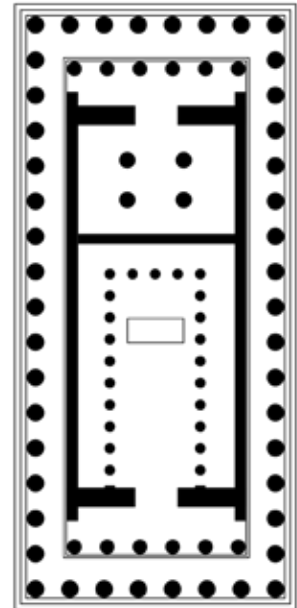


Fig 8 | Planta del Partenón. Fuente: Argento.

# I | PRESENTACIÓN



Fig 9 | Cúpula de la Catedral de Florencia. Opus Magna de Filippo Brunelleschi Fuente: Alex Zhermovyl.

notablemente en otro de los tratados que se verá más adelante, el de Sebastiano Serlio.

Otra de las obras, quizás de la que más mención se hace comúnmente, como base introductoria al pensamiento renacentista es la de Leon Battista Alberti. Este erudito y humanista genovés supone un punto de inflexión en la disciplina arquitectónica. Hasta su época se consideraba a la arquitectura como un arte mecánico (junto a la pintura y la escultura). Alberti hizo tornar los cimientos de este pensamiento hacia las artes del espíritu, aquellas que traen la armonía a los hombres.

Este tratado fue llamado «*De re Aedificatoria*», y fue compuesta en torno al 1450, y editado en Florencia en 1485 de la mano de Nicolai Laurentii Alemani. El volumen contiene diez libros, a imagen y semejanza de Vitruvio. Fue escrito en latín, la lengua que se consideraba apropiada para los escritos científicos o técnicos. La versión traducida al español correspondió a Francisco Lozano como traductor y a Alonso Gómez como editor, casi un siglo más tarde (en 1582), en Madrid.<sup>7</sup>

Alberti identificó esta armonía con el término *Concinnitas*. Su objetivo era impulsar lo que él entendió como buena arquitectura. La arquitectura clásica que renacía. Aquella que contempló en Florencia, con Brunelleschi, sobre todo. Renegó de la arquitectura gótica de su tiempo. Además, quiso mejorar el tratado de Vitruvio. Esto es de especial importancia. En general, el Renacimiento quiso mejorar la arquitectura griega y romana. Las pequeñas imperfecciones que aparecen en Vitruvio se quisieron imitar y/o perfeccionar por casi todos los autores que se verán.

Para entender un poco mejor el término *concinnitas*, debemos prestar atención a sus tres aspectos: El número (*numerus*), la Finición (*finitio*) y la colocación (*collocatio*). Estos elementos suponen una reinención a los dados por Vitruvio, cuyo esquema podemos identificar como:



Fig 10 | Tempietto de Bramante según Andrea Palladio. Fuente: Ama Ludovic.

## ALBERTI

- Número – *Numerus* → MEDIDA
- Finición – *Finitio* → PROPORCIÓN
- Colocación – *Collocatio* → DISPOSICIÓN

## VITRUVIO

- ORDEN
- SIMETRÍA/EURITMIA
- DISPOSICIÓN

<sup>7</sup> ALBERTI, Leon Battista (1485). *De re aedificatoria*. Florencia. Nicolai Laurentii Alemani. Madrid (1582). Traducción posterior por Francisco Lozano. Edición de Alonso Gómez.

Como se observa, el germen de las proporciones constituye la piedra angular sobre la que se cimentarán las teorías de composición del Renacimiento.

Otro de los tratados más trascendentales de los que se tiene constancia es el de Giacomo Barozzi di Vignola.<sup>8</sup> En este tratado se explican exhaustivamente las características individuales de los cinco órdenes, poniendo un gran énfasis en el módulo.

Vignola insiste en dar ejemplos de elementos que ha estudiado de la antigua Roma, tal y como realizará también Palladio en poco menos de ocho años. El hecho de la comprobación *de facto* permite suponer que la mentalidad de la época fue meticulosa (respetuosa) con el conocimiento pasado, y llena de curiosidad por el aprendizaje del esplendor de la antigua Roma.

Sin embargo, cabe notar también que tanto el tratado de Vignola como el de Palladio acuden a una brevedad en la palabra escrita. Conceden mucho valor a la elocuencia.

Palladio no quiso ser demasiado expansivo en los términos establecidos por Vitruvio, aunque tuvo la suficiente flexibilidad ideológica como para establecer principios que le son propios. Este hecho ya marca el contraste que cualquier purista hubiera deseado no contemplar, pues ¿No consistía toda la arquitectura renacentista en imitar los principios vitruvianos?

El transcurso del tiempo demuestra que no fue así, si bien entrado el *cinquecento* no se aprecian todavía distorsiones significativas.

El tratado que se contemplará a continuación pertenece al arquitecto Sebastiano Serlio<sup>9</sup>, quien influyó en la obra de Palladio casi a la misma altura que Vitruvio. Este hecho debe ser contemplado ya que las soluciones que Palladio adoptó para la basílica de Vicenza no eran ni más ni menos que serlianas.

Los siete libros que escribió y dibujó Serlio suponen uno de los avances con respecto a Alberti, pues es el primer tratado en el que aparecen compilados los órdenes de Vitruvio, así como cúpulas y numerosos ejemplos de estructuras con diseños mucho más económicos que sus

<sup>8</sup> VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi. Posterior edición de 1732. Roma. Giovanni Zempel.

<sup>9</sup> SERLIO, Sebastiano (1537-1551). *I Sette libri dell'Architettura*. Venecia. Edición traducida: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo, Casa de Iván de Ayala (1552).

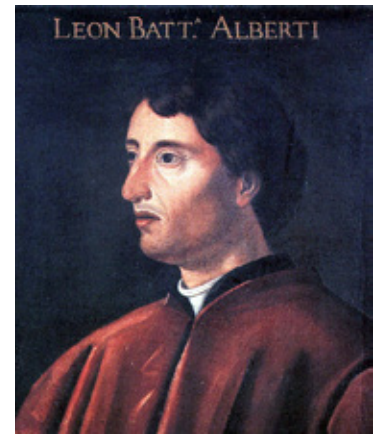


Fig 11 | Retrato de Leon Battista Alberti. Fuente: Carolus. Florence School.

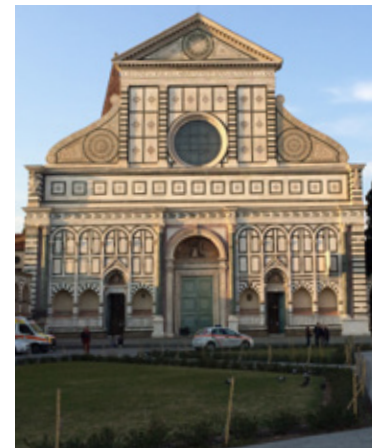


Fig 12 | Portada de Santa Maria de Novella. Obra de Alberti. Fuente: Victoria Castellanos.



Fig 13 | *Il Gesù*. Obra de Jacopo Vignola.

contemporáneos. Por este tipo de precisiones este compendio de siete volúmenes de edición facsímil arraigó como ninguno otro hasta principios del siglo XVII.

Se ha especulado si Serlio se inspiró en algunas ilustraciones y otros materiales reunidos por Peruzzi para llevar a cabo este conjunto de libros.<sup>10</sup> E incluso si pudo haber tenido problemas de plagio.

## El Orden Gigante o Colosal

Este tipo de orden arquitectónico difiere de los vistos hasta ahora, ya que siempre se había contemplado que cada conjunto de elementos, desde la base hasta la cornisa de la estructura suponían una única planta. Sin embargo, el Orden Gigante o Colosal adopta un rol único al imponer una única alzada de elemento para todo el edificio.

Aunque Vitruvio no dejase muestra en su escrito, se ha comprobado que algunos de los edificios de la antigüedad sí que semejaban este orden. Cabe destacar que las edificaciones de los tiempos antiguos rara vez superaban una planta de altura.

El cambio que se tradujo en el Renacimiento por reinventar los órdenes condujo a la proliferación de este tipo de orden. Se sabe que Rafael diseñó su palacio con grandes pilastras que alcanzaban todas las alturas del edificio. Fue «un rasgo grandilocuente sin precedente en el diseño del palacio privado».<sup>11</sup>

No ha de extrañar el hecho de que hasta el propio Palladio, habiendo recibido influencias de Miguel Ángel tras su estancia en Roma, decidiese proponer una fachada tan divergente de sus habituales en las villas, para el Pallazo Valmarana, en Vicenza (véase más adelante la recopilación de sus obras).

Este tipo de orden merece una especial atención ya que en su mayoría se utilizaron capiteles y entablamentos corintios o compuestos. Sin embargo, y tal y como se había observado hasta llegar a Alberti y Serlio, este tipo de orden no siempre merece la consideración de ser llamado corintio o compuesto, sino gigante o colosal, ya que sus proporciones son completamente dispares con el conjunto del edificio. Debemos

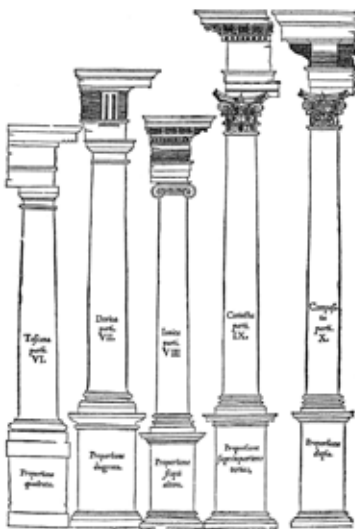


Fig 14 | SERLIO, Sebastiano. Libro IV, Op. Cit. Pág. 167

10 Universidad de Navarra (sin fecha). *Historia de la Arquitectura*. History of Architecture.

11 JONES, Roger; Penny, Nicholas (1983). *Raphael*. Yale. ISBN 0-300-03061-4. Pág. 224.

entender este último añadido como un orden que trasciende todas las relaciones numéricas de orden vistas anteriormente.

Con todo, fue Miguel Ángel quien más experimentó y desarrolló este tipo de orden, y al cabo evolucionó en la arquitectura manierista en el siglo XVI.



Fig 15 | Plaza del Campidoglio. Diseño de Miguel Ángel, continuado parcialmente por Giacomo Della Porta a la muerte del florentino. Fuente: Étienne Duperac.

## El orden tras Palladio

Tras el paso de la gran figura de Palladio encontramos, como figura que descendía de toda esta estirpe de ilustres arquitectos, a Vincenzo Scamozzi (Vicenza 1548 – Venecia 1616). Su tratado más influyente fue *L'idea dell'architettura universale*<sup>12</sup>, publicado un año antes de su muerte. Scamozzi pretendía escribir diez libros (la tradición de Vitruvio y Alberti), pero su muerte hizo que sólo pudiera concluir seis de ellos.<sup>13</sup> De todos ellos, para el caso que ocupa este estudio, se debe atender al número sexto, donde se explica el “modulo” y las composiciones de los órdenes.

Hasta aquí observamos el orden desde la perspectiva renacentista. El devenir del desarrollo técnico y estilístico impuso nuevas concepciones

<sup>12</sup> SCAMOZZI, Vincenzo (1615). *L'idea dell'architettura universale*. Venecia. Vincenzo Scamozzi.

<sup>13</sup> A Palladio le aconteció lo propio, y en su caso sólo concluyó cuatro.

al concepto de orden en los siglos posteriores. El historiador americano Leeland Roth estableció con estos términos esta transfiguración de ideas.



Fig 16 | Aspecto del Orden Compuesto según Scamozzi. Fuente: Jean Boisseau.

*«Los arquitectos humanistas del renacimiento, casi todos ellos formados como pintores o escultores, buscaban la creación de una nueva arquitectura, libre de la jerarquía mística de lo que ellos llamaban la “tosca obra de los godos”. La nueva arquitectura debía ser comprensible racionalmente, estar formada por planos y espacios organizados con arreglo a unas proporciones numéricas claras y descifrables, con sus bordes e intervalos bien delineados por los nítidos elementos de los órdenes arquitectónicos de la antigüedad. La nueva arquitectura debía ser también una exaltación de los poderes intelectuales del hombre, pero, a la vez, invitar al goce humano, como una puerta abierta al deleite sensorial. Muy pronto, los acontecimientos políticos y religiosos desarrollados durante el siglo XVI exigirían de los artistas y arquitectos italianos la creación de una nueva fusión de las artes, con el propósito explícito de avivar las emociones y revigorizar el misticismo religioso. Aunque se mantuvieron los elementos arquitectónicos clásicos —columna, entablamento, friso y arco—, la claridad formal racional empezó a ser sustituida gradualmente por un nuevo sensualismo. Este cambio, que fue introducido por el manierismo sólo como un gesto, una insinuación, estallaría muy pronto en la grandiosa teatralidad del barroco».*<sup>14</sup>

## El orden en la era moderna

Llegados a este punto cabe atender a que, por razones pragmáticas, se presume de los intereses centrales del estudio sobre la arquitectura palladiana. Con el fin del Renacimiento y el principio de la era barroca el sentido del orden tiende a desvirtuarse en los términos conocidos hasta ahora.

La armonía de la que hacía base y trascendencia la ideología humanista se vio afectada por temas tanto religiosos (reforma, contrareforma...) como políticos (estados coloniales, absolutismo...) y la arquitectura tuvo que tornar a favor de los intereses socio-económicos que primaban sobre las ideas, las matemáticas y la teoría constructiva establecida hasta la fecha.

<sup>14</sup> ROTH, Leeland M. (1993). *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*. Barcelona. Gustavo Gil. Pág. 389.

Es por ello que en el análisis que nos ocupa se contemplarán únicamente dos autores que fueron relevantes para ideas que se comentarán con posterioridad.

El primero de ellos es Germain Boffrand (Nantes, 1667 – París 1754), autor del tratado *Le livre d'architecture*, editado en París en 1745. Su postura conservadora con el espíritu vitruviano contrasta notablemente con el pensamiento de su época. Y hace especial hincapié en la Italia renacentista.

«[...] *la moda, en varias épocas (especialmente en Italia), ha deseado torturar todas las partes del edificio, y ha intentado destruir todos los principios de la arquitectura, cuya noble simplicidad debería siempre ser conservada*».

Para Boffrand, la arquitectura estaba asociada a la retórica, a la *Ars Poetica* de Horacio. Esta particular visión será contemplada con mayor detalle en el apartado IV.2, en el que se hablará de la Teoría de los Perfiles, que, de manera indirecta, coincide con una parte del orden del entablamento, el de las molduras.

El último de los tratados de gran relevancia para entender el seguimiento de las proporciones del orden pertenece a William Chambers (Goteburgo 1723 – Londres 1796). En su libro<sup>15</sup> establece una comparativa muy interesante sobre autores y su forma de entender las variantes de los órdenes. Chambers explica que:

«[...] *Los órdenes en arquitectura, tal y como se han observado, son la base sobre la cual toda la parte decorativa del arte se ha construido, y sobre la cual la atención de los artistas debe estar direccionada, incluso en aquella que no existe el orden. En los órdenes se originan la mayoría de las formas utilizadas en la decoración. Los órdenes regulan la mayoría de las proporciones, y sus combinaciones, multiplicadas, variadas y organizadas de mil formas diferentes. La arquitectura se halla endeudada por sus más espléndidas proporciones*».<sup>16</sup>

*(The orders of Architecture, as has been observed, are the basis upon which the whole decorative part of the art is chiefly built, and towards which the attention of the artist*

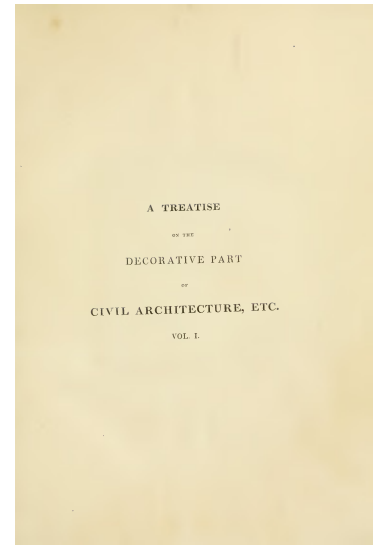


Fig 17 | Portada del Tratado de William Chambers. Op. Cit.

15 CHAMBERS, W. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn.

16 CHAMBERS, W. Op. Cit. Pág. 150.

*must ever be directed, even where no orders are introduced. In them, originate most of the forms used in decoration; they regulate most of the proportions; and to their combination multiplied, varied, and arranged in a thousand different ways, architecture is indebted, for its most splendid productions.)*

Se observa que para el siglo XVIII, ya establecidos los principios del neoclasicismo arquitectónico, se tenía en cuenta que sus predecesores habían transfigurado sin mucha más justificación que su propio gusto estético muchas de las medidas y proporciones de las originales de Vitruvio. Esta libertad compositiva otorgó más posibilidades de concepción del hecho arquitectónico, y a medida que se avanzaron los siglos las reglas originales derivaron en simplificaciones de formas, *de la inmensidad de la visión y la desornamentada pureza geométrica [...] se combinan de tal forma que provocan regocijo y la ansiedad*<sup>17</sup> (Ledoux, Boullée...); e incluso cambios radicales en la forma de entender las estructuras (Viollet-le-duc, Wagner, Gaudí...).

En conclusión para este apartado sobre el orden, cabe entender que los principios compositivos fueron trasladados desde la mera espontaneidad construida a los elementos decorativos que enaltecen el conjunto de artes.

Este proceso de mitigación de la armonía hace apetencias a la complejidad de la propia naturaleza humana. Una suerte de entropía intelectual que tuvo sus orígenes en Grecia y Roma, y que ha llegado a nuestros días tras la obra escrita y construida de muchas generaciones de arquitectos.

---

17 FRAMPTON, Kenneth (1980). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona (2018). Gustavo Gili. Pág. 14.





Fig 18 | Chateau de Mauperthuis. Diseño de Ledoux. 1763.



Fig 19 | *The White House*. (La casa blanca). Construida en 1790, bajo el diseño de James Hoban. Fotógrafo: Cesary. 2006.

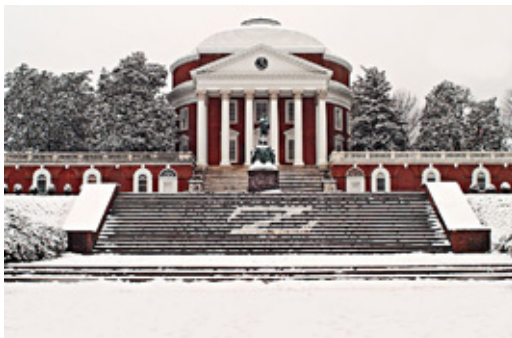


Fig 20 | *Rotunda de Jefferson*. Universidad de Virginia. 2005



Fig 2 | Palazzo Valmanara: Pino Guidolotti.

# III

## Objetivos

## II | OBJETIVOS

### II.1.- Objetivos

- Compilar la cuantía de elementos de los que se compone el orden compuesto, a través de un estudio histórico de los tratadistas que de él han escrito, así como su origen y naturaleza.
- Estimar, en vista de la biografía de Palladio y de sus obras escritas, dibujadas y construidas, su concepción teórica para la edificación.
- Establecer las particularidades del orden compuesto en la obra de Palladio. En especial las diferencias que pudo haber tenido con sus contemporáneos.
- Comprender los motivos que llevaron a emplear el orden compuesto, y no otros órdenes, así como establecer un orden de magnitud de su uso en la proliferación de sus obras. En términos de uso en tipologías y estilos.

## II.2.- ¿Para qué?

La principal utilidad que podrá dársele a un estudio tan particular está asociada al de la restauración arquitectónica. Se entiende que el estilo renacentista ha sido uno de los más influyentes en las épocas anteriores al movimiento moderno, ya que de él derivaron otros estilos como el neo-clasicismo o el art-decó.

Podemos encontrar hasta bien entrado el siglo XX capiteles y órdenes de origen clásico en muchos edificios de nueva planta. Incluso algunas pocas excepciones en la actualidad.

Esta gran variedad de muestras arquitectónicas vino influida en gran medida por las mismas relaciones geométricas de Palladio. Es por ello que, pudiéndose encontrar un profesional en cualquier tipo de grado de restauración, se tenga que documentar para establecer un riguroso plan de acción, y disponga para ello recursos que pueden ser encontrados en el presente trabajo.



Fig 21 | Palazzo della Ragione Pino Guidolotti.

# III

## Fases y métodos

### III | FASES Y MÉTODOS El presente trabajo de investigación comprenderá las siguientes fases:



Fig 22 | Portada de *Le Vite*, de Giorgio Vasari. 1568.

— **Estudio y análisis del estado de la cuestión sobre el orden en Palladio.** Para ello se estudiarán obras que han contribuido a dicho estudio.

— **Se elaborará un estudio sobre el decoro en la arquitectura renacentista.**

— **Elaboración de una biografía.** Se pretende con ella contextualizar mejor el ámbito de estudio.

— **Se elaborará un discurso sobre la retrospectiva de la obra de Palladio.** Se pretende con este proceso un mayor acercamiento a su trabajo. Este apartado comprenderá tres capítulos. En el primero se hará un acercamiento teórico, en el segundo se recopilará toda la obra de Palladio y se harán unos análisis cuantitativos sobre el orden compuesto. En el tercero se verán pormenorizadamente algunas de las obras que contengan el orden compuesto para un análisis más específico.

— **Centrándonos en la obra escrita del autor, se elaborará un ensayo crítico de puntos que puedan ser relevantes desde el punto de vista teórico.**

— **Se realizará, con todo lo visto, el último acercamiento al orden compuesto en Palladio.**

— **Como resultado de todo el proceso de investigación se redactarán unas conclusiones.**

Los métodos para la elaboración del trabajo son los siguientes:

#### III.1.- Toma de datos

El análisis de datos comprende una serie de fases. La primera de ella es establecer, a raíz de las palabras clave concretadas al principio, una base escrita y/o dibujada de los elementos a los cuales se hará referencia.

La consiguiente bibliografía de Palladio constituye una exuberante muestra de la repercusión del arquitecto vicentino. A lo largo de más de cinco siglos en los que dista este escrito se pueden observar muchas interpretaciones sobre su obra.



Cabe destacar los esfuerzos de Rudolf Wittkower y James S. Ackerman al campo de investigación en el arte palladiano. Sus libros y artículos suponen la raíz para la exploración del presente trabajo. Otro de los referentes destacados es Joaquín Arnau Amo. Su gran predisposición al ámbito teórico de la arquitectura, en concreto dentro de la teoría y la composición, han dotado muchos contenidos de gran relevancia y de los cuales se han obtenido ideas y desarrollos imprescindibles.

Otras obras consultadas serán la *Historia del Arte* de E. Gombrich y el *Trattato di Architettura, Ingegneria e arte militare* de Francesco di Giorgio Martini. Suponen tomas de referencia iniciales para el desarrollo que nos proponemos. Aunque, como fuente primordial de estudio, tenemos la propia obra escrita y dibujada de Palladio en *I quattro libri dell'architettura*. Volumen capital sin el cual no podríamos entender el contexto del propio artista.

Sin embargo, el conjunto de exposiciones de ejemplos debe ser atendido con más tratados de arquitectura de la época de Palladio. Sus contemporáneos del Renacimiento (Alberti, Vignola, Scamozzi...) son imprescindibles para poder abarcar con detalle las características intrínsecas de Palladio.

Por último, y no por ello menos importante, cabe destacar la posición de Vitruvio. Origen y guía para todos los arquitectos Renacentistas.

El desarrollo de la investigación alberga una serie de objetivos para proceder a las definiciones y conclusiones que se contemplarán en un apartado posterior. Previa a tener la consideración de dichas conclusiones, se deben establecer claros y enumerados los puntos sobre los que basaremos las futuras reflexiones. Todo en base a las referencias bibliográficas de Palladio. Se entiende que el conocimiento del Renacimiento italiano es de vital importancia para llegar a acercarnos al pensamiento de Palladio.

### **III.2.- Deducción a través de la lectura y las ilustraciones**

Para llegar a puntos concisos en el desarrollo del estudio, se propone una serie de lecturas que sirvan de precedentes en el transcurso de la exposición de contenidos. Estas lecturas se hallan incluidas en la bibliografía, siendo las más oportunas aquellas que expliquen la riqueza de los órdenes y las proporciones, así como la visión que Palladio tenía de ellas.

**III** | FASES Y MÉTODOS Por fortuna, los tratados posteriores a Vitruvio fueron en su práctica mayoría bien ilustrados. Tenemos constancia de las imágenes para describir aquellos elementos que sean de relevancia. De esta forma, se pretende dotar de mejor entendimiento a los conceptos a través de explicaciones e imágenes que sean tanto de elaboración propia como extraídos de fuentes directas o *quasi* directas.

### **III.3.- Deducción a través de la comparación**

El último apartado de la investigación corresponde a la muestra de conclusiones. A priori se expondrán comparativas entre los autores y arquitectos más relevantes citados a lo largo del texto. Se podrá contemplar entonces las diferencias y similitudes entre ellos, y si de verdad fueron correctos a sus teorías respectivas en sus obras construidas.

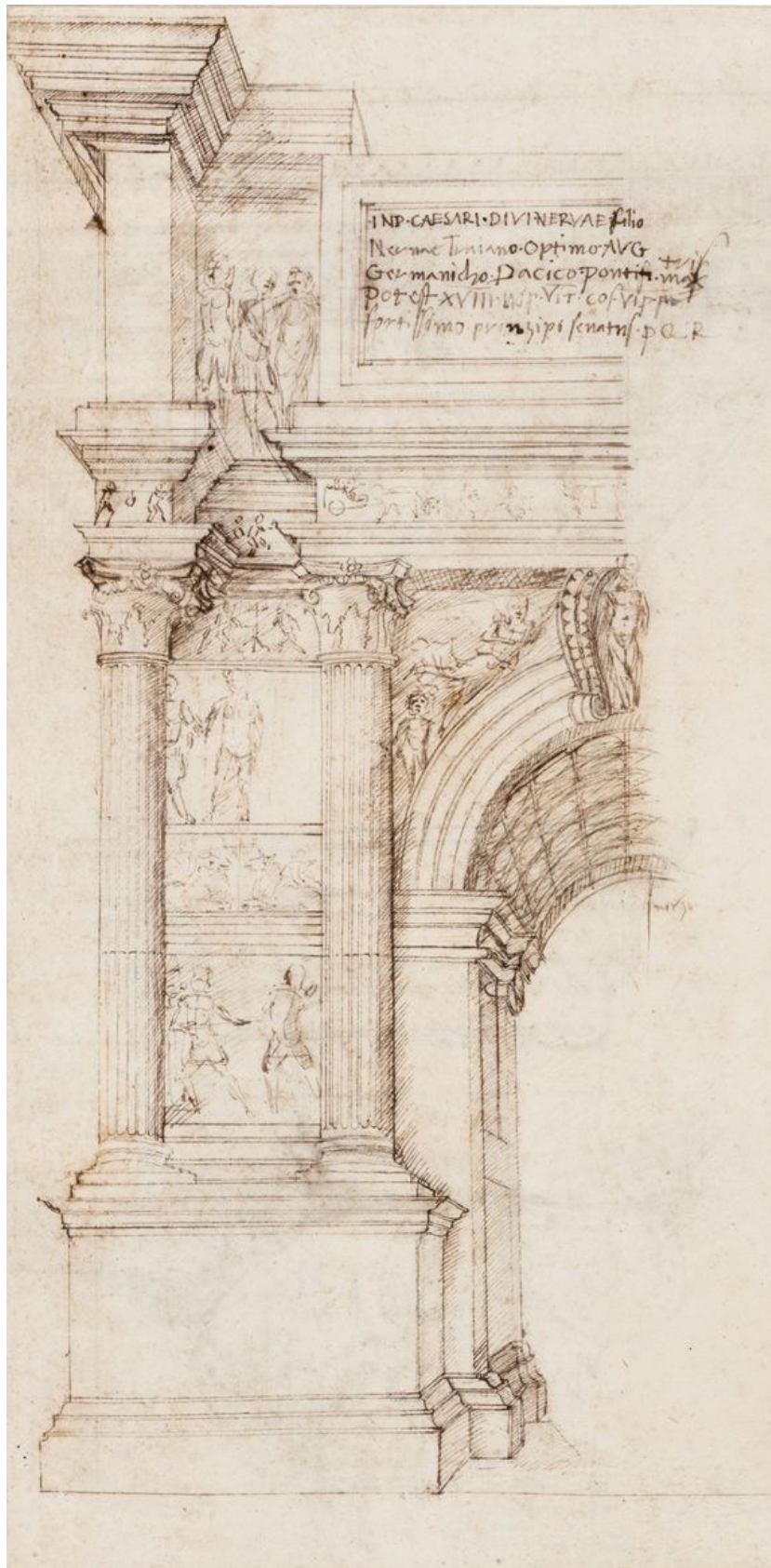


Fig 23 | Estudio del Arco de Trajano, por F. di Giorgio Martini.



Fig 24 | Palazzo della Ragione Pino Guidolotti.

# IV

## Estado de la Cuestión

#### IV.1.- Rudolf Wittkower. Premisas sobre estudios de proporción del diseño palladiano y situación actual

Uno de los expertos que más ha estudiado la obra de Palladio fue Rudolf Wittkower. Este autor de origen alemán y emigrado a los Estados Unidos prácticamente empleó la obra de Palladio como *«soporte privilegiado de este discurso teórico trascendental»*.<sup>18</sup>

Conviene en este momento deducir algunos aspectos que crean el corpus central del presente estudio, observando las proporciones que más interesan. Wittkower nos indica cómo el arquitecto vicentino operó la mayoría de sus villas.

*«Sin embargo, esta [el orden] agrupación y reagrupación de los elementos del mismo modelo no es una operación tan simple como podría parecer. Para realizarla, Palladio puso el mayor cuidado en emplear cocientes armónicos<sup>19</sup>, no sólo dentro de cada habitación, sino también en la relación de unas habitaciones con otras; es precisamente esta exigencia de un cociente justo la médula de la concepción palladiana de la arquitectura»*.<sup>20</sup>

Se debe recordar que la cosmovisión griega llega hasta el Renacimiento, y que estas proporciones que tanto se mencionan hacen caso directo a sus relaciones, en este caso, espaciales.

Las investigaciones posteriores a Palladio, unas que no aparecieron en su tratado y que se hallan meticulosamente estudiadas por Wittkower, ilustran hasta qué punto estaba concienciado su creador con la magna obra que tenía por delante.

Se tiene conocimiento que los elementos superiores que conforman el orden de un edificio de la época reciben los nombres de entablamento y cornisa. El entablamento se divide, así mismo, en friso y arquitrabe. Hasta este punto se había considerado que el orden era constituido por el conjunto de todos los elementos que conformaban estas partes, y su estrecha (ineludible más bien) interrelación.<sup>21</sup>

18 RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2002). *R. Wittkower y el palladianismo inglés*. Dentro de Espacio, Tiempo y Forma. Valladolid. UNED. Serie VII, Hª del Arte, t. Pág. 346.

19 Véase el apartado VI.2.

20 WITTKOWER, Rudolf (1958). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires. Editorial Buena Visión. Pág. 77.

21 Los estudios de Wittkower se ampliarán en el apartado VI, donde se explicará con detalle numérico algunos órdenes de proporción que Palladio estableció en sus

Sea como fuere, el otro punto de gran interés sobre la obra de Palladio radica en las licencias que permitía su método compositivo que, a las aclaraciones debidas al estudio de la ciudad de Pompeya en el siglo XVIII, se pudieron comprobar como falsas, históricamente hablando.

Entre otros detalles, cabe destacar el uso del frontón. Por ello, a la hora de elaborar las iglesias, para acentuar su función sagrada (tripartita), tiene que volver a reinventar el sistema compositivo.

*«El frontón pasa del templo a la villa definitivamente y cuando es utilizado en su función primitiva como elemento sacralizante en la fachada de las iglesias es preciso reduplicarlo para reforzar el énfasis de una iconografía que para él estaba perdida, o al menos muy debilitada».*<sup>22</sup>

Sin embargo, un detalle que se le escapó a Wittkower en este caso, es el uso del orden. Las iglesias de Palladio albergan una composición similar, así como un orden compuesto que tiende al gigante, en vocación manierista del término.

No obstante, rara vez ocurre así en las villas.

Las consecuencias de la flexibilidad y la espontánea sensación de la que emanan los discursos y la propia obra de Palladio han permitido revisar sus ideas hasta que evolucionaron en el neopalladianismo.

Dicho esto, cabe entender que el estado de la situación con respecto a la obra de Palladio, y también a todo el estudio del orden, se hallan en gran medida estudiados. Sin embargo, no es común encontrar muchos escritos en los últimos diez años.

Se ha podido comprobar, a raíz de la fecha de muchas fuentes encontradas, cómo existen diferentes periodos a lo largo del siglo XX en los que se hallan puntuales estudios y que reflejan que el interés que suscita el Renacimiento no se ha perdido del todo. Permanece, al parecer, en una localizada franja de la población que alberga interés por el pensamiento humanista.

Ha de observarse que la fundación Andrea Palladio fue creada en 1958 (en Vicenza). Esta institución parece una más que notable muestra de

---

obras.

22 VERA BOTÍ, Alfredo.: Palladio y el Palladianismo, en 'Anale Universidad de Murcia, F. y L., vol. XXXVIII n° 3. Curso 1978-79, pág. 206

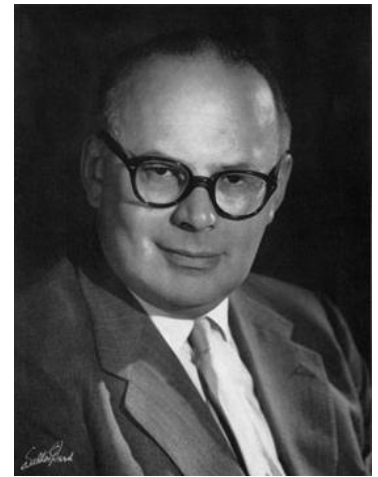


Fig 25 | Rudolf Wittkower.  
Historiador inglés.

reverencia por el legado del extraordinario arquitecto. Por fortuna, a día de hoy existen muchas otras asociaciones que exponen diferentes rehabilitaciones de monumentos o promueven artículos y eventos al público en sus páginas web.<sup>23</sup> Una clara evidencia que demuestra que la historia sigue mostrando aprecio y respeto por las generaciones pretéritas.

#### IV.2.- Teoría de los Perfiles

Ahora bien, cabría explicar con cierto detalle la constitución de una teoría que vino a denominarse como “Teoría de los Perfiles”, la cual estuvo en boga a partir de finales del siglo XV y se prolongó hasta el XIX. Esta teoría fue catalogada por primera vez en 1495 por Francesco di Giorgio Martini<sup>24</sup>. (Algunos autores cifran su tratado de 1482).

Comprender estos principios puede resultar de gran ayuda a la hora de establecer futuras conclusiones.

El conjunto de elementos estudiados en este tratado intenta dar cabida a una teoría que no pertenece a ninguna de las directrices ni contemplaciones que se tienen de Vitruvio (ni de Alberti, ni Vignola), sino que provienen del propio di Giorgio.



Fig 26 | Perfil de cornisa en relación al perfil humano.

La categorización de los elementos que trata concibe el orden de forma distorsionada de como lo habíamos contemplado hasta ahora, pues se discrepa de la relación entre los elementos de la columna y todo aquello superior al capitel.

Este autor identificó que las partes de las molduras de un entablamento y su cornisa se comparaban al perfil humano. Sus partes se dividían en la *gola* (traducido como garganta, pero se refiere a la corona que se sitúa

23 Por citar un ejemplo del que se han obtenido artículos y referencias, se tiene el *Center for Palladian Studies in America*, con sede en Virginia, United States.

24 DI GIORGIO MARTINI, Francesco (1439-1502). *Trattato di Architettura, Ingegneria e arte militare* (ca. 1482). Siena.



sobre la cabeza, la coronilla), la *scotio regolo* (*scotia* significa cavidad, en este caso corresponde a una oquedad o rehundimiento del perfil, o un intervalo entre las partes adyacentes, también entendido como un ribete del cabello humano), la *corona* o también llamada *gocciolatoio* (cuya traducción puede semejar a una estalactita o a una roca pendiente; y cuyo significado corresponde al de la frente humana), el *echino* u *ovolo* (que corresponde a la parte rehundida superior a la nariz), otro *scotio* (coincidente con la parte intermedia entre la nariz y la boca), el *denticulo* (correspondiente a la boca y sus dientes), el *cimatío* (también llamado *cima riversa*, en consonancia con la barbilla) y por último el *zophoro* (que coincide con el conocido friso del entablamento).

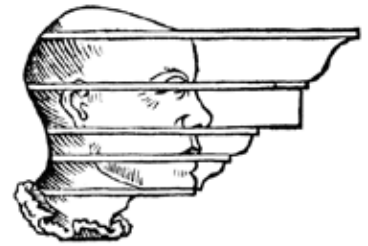


Fig 27 | Base proporcional del perfil facial, de Sagredo.

Di Giorgio explica en su tratado la convergencia de diseños estudiados de las ruinas romanas que repetían patrones idénticos o similares. No obstante, se debe recordar que a la postre esta sólo fue una representación suya. Aunque, como se ha avanzado, la tesis no quedó concluida.

De hecho, di Giorgio no fue el único que estableció estas coincidencias. Tenemos el ejemplo, en este caso en las Españas, de Diego de Sagredo, que en 1526 publicó su tratado, *Las medidas del romano*.<sup>25</sup> Este autor, nacido en Burgos en 1490, contribuyó a los términos establecidos por di Giorgio. Esta edición cobró mucha relevancia en Castilla y Aragón y se tradujo a varios idiomas europeos, hasta el punto de ser el inicio del estilo plateresco<sup>26</sup>. Cabe entender que el italiano fue uno de ellos. Y esto se fundamenta no tanto por las repercusiones que tuvo en Palladio, sino en su sucesor, Vincenzo Scamozzi; así como en el propio Miguel Ángel.

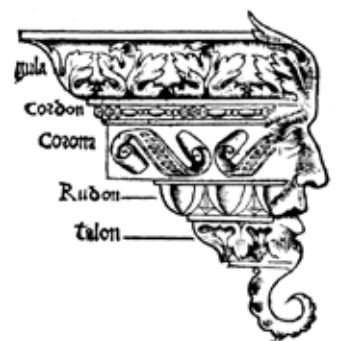


Fig 28 | Perfil facial de Diego de Sagredo.

De todos estos autores (y arquitectos) se deducen cuestiones que les son comunes y que van en concordancia a los conocimientos ya establecidos desde la Grecia clásica. El hombre tiene una representación en la arquitectura. La simetría de la cara denota las proporciones ejemplares para el diseño. El hombre es un microcosmos.

Estos postulados sostienen a uno de los movimientos culturales y sociales más relevante dentro del propio Renacimiento: el Humanismo.

No es de extrañar que la figura humana se considere el centro de la investigación de proporciones ideales, así como tampoco es particularmente extraño que las ideas de di Giorgio encajasen dentro del pensamiento compositivo aunque fueran una mera interpretación propia.



Fig 29 | Dibujo del perfil de una basa. Miguel Ángel.

25 DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsimiles, 1976)

26 MILIZIA, Francesco (1827). *Arte de ver las Bellas Artes del diseño*. Traducción de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid. Imprenta Real.

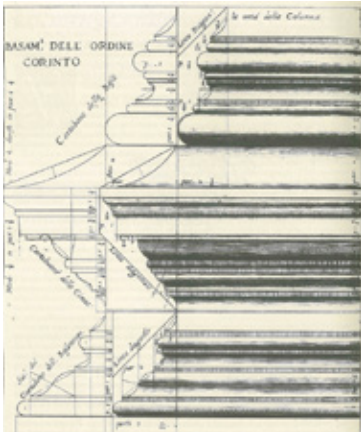


Fig 30 | Perfil de una basa de Vincenzo Scamozzi.

Vitruvio había aseverado que los cambios en los órdenes eran comunes ya en su época, y que tales libertades eran lícitas siempre que se mantuviera el decoro del ornamento y los resultados tuvieran gracia. Es por ello que a lo largo del Renacimiento los numerosos intérpretes de Vitruvio aportarán siempre ideas propias que realcen sus gustos estilísticos o que incluso sean ajustes que vayan conforme al programa que desean resolver.

Es evidente que el trascurso del tiempo y la degeneración de los principios evolucionará hasta Bernini, quien ya dio inicio al Barroco.

En este punto cabe detenernos a contemplar el vacío que se halla entre de Sagredo y Scamozzi. Este es el lugar en el que se debería hallar Palladio. Desgraciadamente no se ha tenido noticia alguna, directamente, sobre la aportación suya con respecto a la Teoría de los Perfiles.

Se sabe, a raíz de la lectura de sus cuatro libros, que Palladio estudió a conciencia la arquitectura romana. Lo demuestra con especial mención en el cuarto volumen. Sin embargo, no hace mención sobre si el perfil de los entablamentos tiene una referencia al hombre, tal y como algunos de sus predecesores sí lo habían hecho, y como su propio alumno referirá.

Sin embargo, si se avanza en el transcurso de esta teoría se observa que los datos comparados de cornisas y entablamentos entre Palladio, Scamozzi y Vignola, estudiados por Jacques François Blondel, los esquemas sobre el orden toscano otorgan una clara diferenciación a Palladio, quien al parecer, según el autor, confiere una frente (*corona*) de niño y una barbilla (*cimatío*) de hombre mayor.<sup>27</sup>

De esta forma, este autor asocia que los elementos compositivos del entablamento suponen la expresión y la determinación del orden.

«[...] Como en la escultura o la pintura, los caracteres de las figuras pueden expresar sin dificultad y de una forma distintiva los diferentes tratos que se les otorga a los soldados; uno debe comparar esas cabezas con las de los héroes o los dioses que se compilan en la pintura y la escultura».<sup>28</sup>

27 HILL, Michael; KOHANE, Peter (2015). “The Signature of Architecture”: Compositional ideas in the Theory of Profiles. Research Article. New South Wales, Australia. National Art School, Australia.

28 BLONDEL, Jacques F. (1771). *Cours d'architecture enseigné à l'Academie royale: Première Partie*. Paris. Desaint. Pág. 259-260.

Sobre la utilidad de dichos ornamentos de la estructura, no tenemos constancia que Palladio aventurase a identificarlos, aunque es probable que sí que hiciera mención de ellos a Scamozzi, ya que su alumno sí que dispuso en su tratado un discurso ex profeso para hablar de su *utilitas*.

Para él, la función de las molduras del entablamento constituía una protección de sus muros y columnas, principalmente de los efectos adversos del clima e incidentes similares.

*«Está visto en las extremidades de los hombros, los codos, rodillas y tobillos, los acabados de los dedos y la nariz, así como las orejas; todos tienen terminaciones redondeadas. Así es de apropiado y hermoso; así como su función consiste en resistir cargas e inclemencias. Las cyma imitan la garganta humana, los cavetti y las scotia son como cáscaras o cortezas de varios frutos. De esta forma podemos encontrar imitaciones similares a muchos otros miembros [...]».*<sup>29</sup>

Sea como fuere, se puede observar que las predisposiciones de libertad de diseño que ofrecían los arquitectos de la época constituían simplemente una guía. Pero no una directriz común.

La distorsión de los términos en la Teoría de los Perfiles condujo, ya en el siglo XVIII, a que Germain Boffrand asociara los términos del diseño de perfiles al de la oratoria; un elemento lingüístico inmerso dentro de la arquitectura.<sup>30</sup>

Esto permite suponer que la arquitectura seguía siendo un compendio de elementos que se acogían a diferentes materias, incluso entrado el Siglo de las Luces. Hasta ahora habíamos contemplado como la arquitectura abarcaba ciencias referidas al arte plástico, al escultórico, a la música y al antropocentrismo humanista. Y ahora, además, a las letras.

Añadido al compendio de elementos que estructuran esta concatenación de puntos de vista sobre la Teoría de los Perfiles, se deben tener en cuenta algunos aspectos que la escuela inglesa (a la que tanto influyó Palladio) sostuvo. El primero de estos autores es William Chambers.

Chambers, quien fue alumno de Blondel, establece la idea que las molduras del entablamento son partes subordinadas a las de los órdenes. Así mismo, las medidas y el análisis de las formas que observó en la

29 SCAMOZZI, Vincenzo (1615). *L'idea del architettura universale*. Venecia. Vincenzo Scamozzi. Vol. 2, libro 6, pág. 146.

30 BOFFRAND, Germain (1745). *Livre d'architecture*. Paris. Guillaume Cavellier.

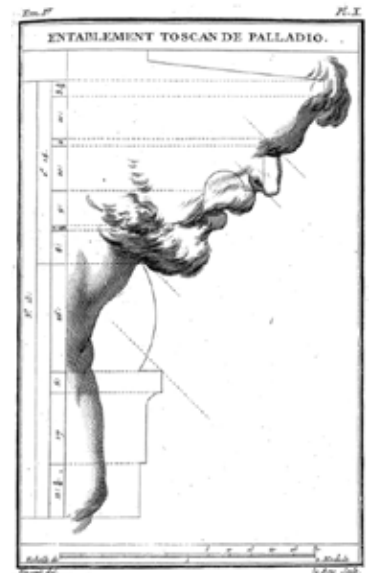


Fig 31 | Perfil del entablamento toscano de Palladio.

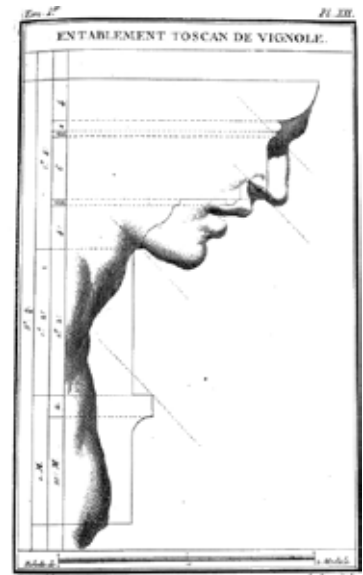


Fig 32 | Perfil del entablamento toscano de Vignola.

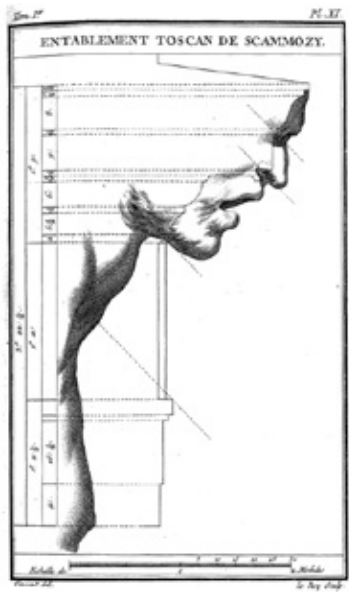


Fig 33 | Perfil del entablamento toscano de Scamozzi.

mayoría de los ejemplos del Renacimiento le permitieron suponer que las *cyma* y *cavetto* convenían por motivos de acabado, y no por motivos estructurales ni de correcta evacuación de aguas. Este principio había sido mentado por Vignola, pero no llegó a testimoniarlo tan explícitamente.

### IV.3.- Libros de apoyo para el inicio de la investigación

Los libros que se mencionan a continuación han sido la base sobre la que se ha encontrado la biografía completa, que se detalla a final de este trabajo. Estos son:

— ACKERMAN, James Sloss (1981). *Palladio*. Madrid: Xarait Libros SA.

— ALBERTI, Leon Battista (1485). *De re aedificatoria*. Florencia. Nicolai Laurentii Alemanni. Madrid (1582). Traducción posterior por Francisco Lozano. Edición de Alonso Gómez.

— BOFFRAND, Germain (2002). *Book of architecture*. Revisión por Van Eck, C. Traducción por Britt, D. Hants. Assgate.

— DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsímiles, 1976)

— DI GIORGIO MARTINI, Francesco (1439-1502). *Trattato di Architettura, Ingegneria e arte militare* (ca. 1482). Siena. Forgotten books (2018).

— GOMBRICH, Ernst. (1905). *Historia del Arte*. Londres. Ed.: Phaidon Press Limited.

— PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal.

— SERLIO, Sebastiano (1537-1551). *I Sette libri dell'Architettura*. Venecia. Edición traducida: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo, Casa de Iván de Ayala (1552).

— VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi.

— VITRUVIO POLION, Marco Lucio (1995), *De Architectura*. Madrid: Alianza editorial.

— WITTKOWER, Rudolf (1958). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.

Fig 34 | Estudios de W. Chambers sobre el orden corintio griego.

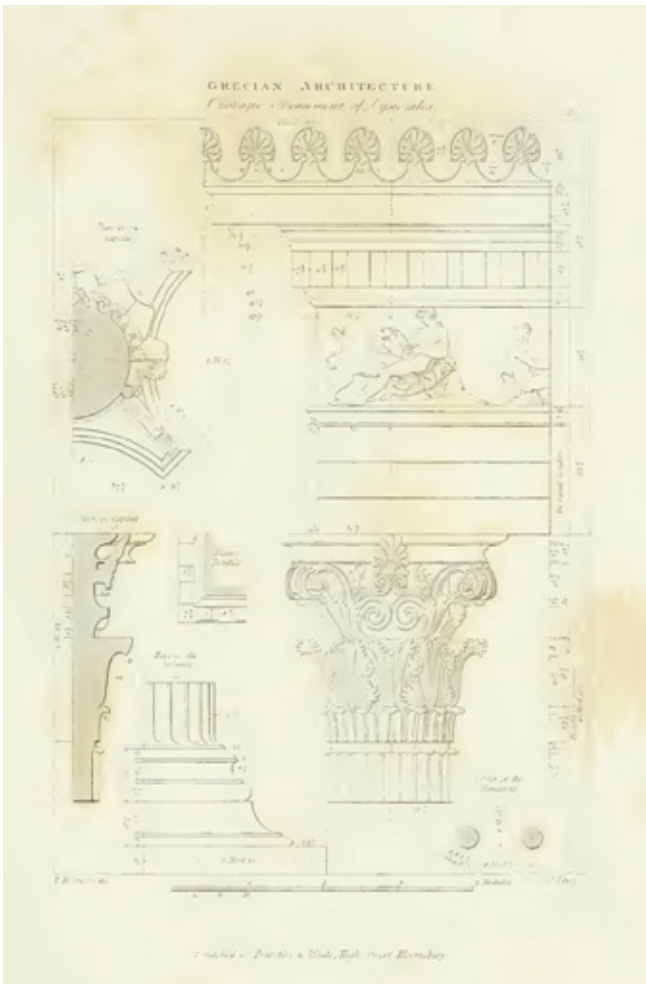


Fig 35 | Estudios de W. Chambers sobre el orden corintio griego.

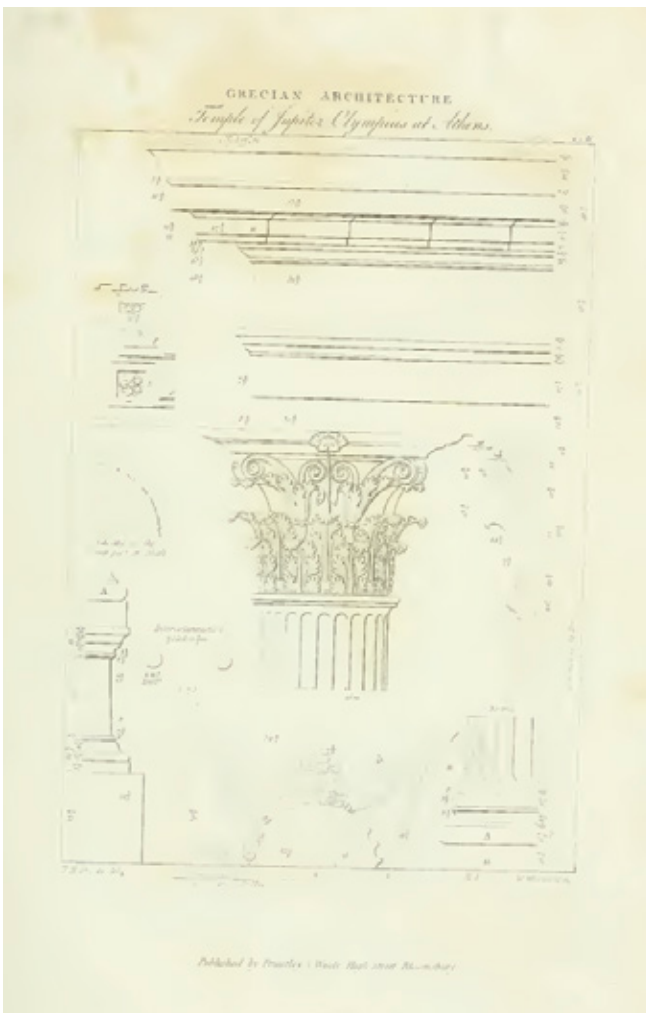




Fig 36 | Palazzo Ducale. Pino Guidolotti.



## El decoro en la arquitectura renacentista

Este apartado supone uno de los aspectos teóricos más fundamentales para entender el estudio del orden. El término *decoro*<sup>31</sup> puede considerarse esquivo en confines teóricos de la estética y la ética. Como ya se ha visto con anterioridad, la unión de estas ramas de la filosofía se disgregaría con la llegada de la Ilustración, de la mano de, entre otros, Immanuel Kant.<sup>32</sup>

Es por ello que habría que establecer límites para entender el decoro en los términos que el mundo anterior al renacimiento lo entendía. Y en consecuencia el impacto que tuvo en la obra de Palladio y sus contemporáneos. La concepción del decoro debería entenderse, como base teórica y para establecer unos principios, desde diferentes artes y ciencias.

Cabe añadir al discurso anterior un matiz sobre el decoro en otras materias. A modo de aclaración. Una de las acepciones más antiguas sobre el término hace referencia a la retórica clásica. Esta materia entiende el decoro como la adecuación óptima de tono y finalidad persuasiva en el discurso. El más mentado modelo de la retórica ha sido Cicerón (opuesta a la aristotélica en matices notables)<sup>33</sup>. No es de extrañar que teóricos renacentistas como Alberti conectasen sus pensamientos en materia filosófica con los de la arquitectura.

No obstante, para no entorpecer o enturbiar el discurso iniciado, en principio sólo circundante en términos de teoría arquitectónica, no se profundizará más de lo que se ha expuesto en el párrafo anterior respecto a la relación entre la retórica y el decoro.

La comprensión de un elemento tan escurridizo en su definición como es el decoro no se plantea como una solución, sino como una mera ejemplificación de perspectivas diferentes dadas en épocas anteriores a la actual y en ámbitos que ocupan el presente estudio.

---

31 Su acepción concreta contemporánea lo supone como: «*Parte de la arquitectura que enseña a dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según sus destinos respectivos*». Diccionario de la RAE. Pese a esta acepción, la palabra «decoro», recibe su origen de *decorum*, en latín, que viene a significar lo adecuado, lo que es apropiado.

32 KANT, Immanuel (1787, original). *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental*. (2003) Buenos aires. Versión traducida por José del Perojo, José Rovira Armengol. Losada.

33 «*La noción aristotélica de «σεμνότης» ha sido traducida generalmente por «dignidad», y los estados que flanquean a este modo de ser por los extremos, la «αὐθάδεια» y la «ἀπέσκεια», como «arrogancia» y «servilismo». [...] el fragmento de la «σεμνότης» de la Ética Eudemia mostraba una teoría del «decoro», cuyo defecto era la «grosería», y su exceso, la «obsequiosidad». El decoro de Aristóteles no equivalía al «decorum» de Cicerón, pero sí a la expresión de «guardar el decoro» que cristalizó en el Siglo de Oro español*». HERNÁNDEZ CASTRO, David (2019). *Hermenéutica de la «sémnótes»: el concepto de decoro en la ética de Aristóteles*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía. nº77, pág. 197-212.



El decoro, en algunos casos, cabe distinguirse del ornamento. Sin embargo, es preciso entender que en otras muchas ocasiones sí que va ligado al decoro. Al tratarse de elementos que atañen a particularidades muy precisas, el aspecto subjetivo juega en contra del dogma general. Las generalidades en este aspecto de la arquitectura, en cualquier época, pueden ser (y son) fácilmente discutibles.

*«El ornamento siempre ha sido motivo de controversia y cíclicamente ha ido apareciendo y reapareciendo en el panorama del debate cultural arquitectónico, en los diferentes momentos de la historia moderna y siempre de manera apasionada, en la que defensores y detractores han convertido el uso o la ausencia de la ornamentación, no sólo en una consideración estética, sino en una cuestión ideológica o ética hasta llegar a convertirlo en ocasiones en dogma».*<sup>34</sup>

Para Vitruvio, el decoro corresponde con la corrección de la obra o construcción que consta de elementos regulares, con garantías y autoridad, ensamblados con belleza. Atañe al rito (*thematismo*, en griego), a la costumbre o práctica y a la naturaleza del lugar.<sup>35</sup>

Tras disponer de este primer vestigio del término del decoro con Vitruvio, se debe avanzar de nuevo al Renacimiento para encontrar una nueva revisión del término. Una visión que fundó el inicio de una escuela en sí, ¿su fundador? Leon Battista Alberti.

El decoro supone en la obra de Alberti un pilar fundamental de su pensamiento. Cuatro de sus diez libros de arquitectura están dedicados al ornamento, y éste, como se verá, está estrechamente ligado al decoro de un edificio. Sea de la tipología que sea.

35 *De la dignidad de los edificios, gracia, deleite, hermosura, ornamento, ha se de decir que sean y en que diffieran entre sí, y que se ha de edificar con cierta razon de arte, finalmente el padre de la misma arte.*  
Capítulo. I I.

Fig. 37

*«De la dignidad de los edificios, gracia, deleite, hermosura, ornamento, hace de decir que sean y en que difieran entre sí,*

34 FERRATER LAMBARRI, Carlos (2001). *Via Arquitectura. Agua. Ornament i transversalitat*. Alicante. Revista. Colegio Oficial de Arquitectos e la Comunidad Valenciana. Pág. 132.

35 VITRUVIO POLION, Marco Lucio. Op. Cit. Pág. 70.

*y que se ha de edificar con cierta razón de arte, finalmente el padre de la misma arte».*

Se observa que Alberti, en este inicio del sexto libro, que versa del ornamento, atiende al tercer elemento que conjunta la gracia: el ornamento. Pero lo hace, como no puede ser de otra forma, basándose en Vitruvio.

*«[...] puliendo las cosas más graciosas, para que las no agradables no ofendiesen tanto, y las de recreación deleitasen más. Esto sí se persuade así fuera el ornamento como una luz ayudadora de la hermosura y casi un complemento de ella. De aquí parece que está claro que la hermosura es una cosa natural y propia derramada por todo el cuerpo que es hermoso, por el ornamento tiene más naturaleza de cosa fingida y apegada».<sup>36</sup>*

Se puede explicar, a modo de síntesis en un lenguaje más contemporáneo, que Alberti consideraba el ornamento como una parte añadida para la belleza de los edificios. No algo imprescindible. El ornamento sostiene una naturaleza de ayuda, secundaria, de la belleza. Un elemento complementario. El decoro le halla en un ámbito superior al ornamento.

Añadido a lo anterior, se debe explicar que Alberti considera que el ornamento es parte del decoro. De hecho, se refirió al decoro principalmente en referencia al conjunto urbano. El decoro en términos de adecuación del edificio a su utilidad y significado dentro de la ciudad o su entorno. *«En general, todos los oficios que den belleza y decoro se ubicarán en las calles principales, y las que ocasionen molestias se llevarán a lugares secundarios».*

Para él, el decoro se sirve del ornamento. Pero no es el único término que pertenece al conjunto que asume el término decoro. El fin último, como es sabido por los entendidos, es la *Concinnitas*, y a esta unidad proyectual se llega tras la adecuación de todos los miembros conjuntamente.

Siguiendo la estela del humanismo italiano podemos obtener algunos detalles interesantes del precursor de Palladio, Sebastiano Serlio, de quien ya se han explicado detalles relevantes de su pensamiento.

Serlio aporta una concepción más detallada dentro de lo que respecta al decoro en términos de ornamentación pictórica. Este hecho marca también una nueva línea de enfoque. En este caso desde el interior.

36 ALBERTI, Leon Battista (1485). Op. Cit. Pág. 167.

Las decoraciones interiores (estucados, molduras, cuadros, mobiliario, frescos, etc.) son también parte de la cosmovisión de la pieza. Si no se han tratado hasta ahora ha sido por mero interés de focalización al orden, y en concreto al orden compuesto. Pero se debe hacer referencia a estos elementos para comprender que forman parte del decoro de un edificio. Y que su buena o mala adecuación, como todo elemento que forma parte del total, supone una plusvalía o una minusvalía en el decoro.

Serlio explica claramente este concepto en uno de sus apartados correspondientes al orden compuesto.<sup>37</sup>

Una vez establecidos estos principios, se podrán entender mejor las acepciones que concurren en Palladio a la hora de hablar del decoro y su relación con el orden.

En 2008, la Universitat Politècnica de Valencia, en concreto la Escuela Superior de Arquitectura de Valencia, organizó un congreso que conmemoraba los quinientos años del nacimiento del arquitecto vicentino. Este conjunto de conferencias y puestas en común fructificó en un libro en el que diversos autores, muchos de ellos eran profesores de la universidad de aquel entonces y otros prestigiosos invitados, expertos en la materia palladiana como James Ackerman. El evento se creó bajo la coordinación de Joaquín Arnau.

*«Palladio concibe los órdenes, a la vez que como patrones de proporción, como proclives a una cierta escala, en virtud del decoro».*<sup>38</sup>

La referencia final al decoro es de suma importancia aquí, pues concibe ese atributo de la arquitectura como el punto final que parte desde, entre otros elementos, la proporción y en suma los órdenes. Ergo el orden es colaborante del decoro. Y el decoro es un atributo de la belleza.

<sup>37</sup> «Por no dexar ninguna fuerte de los ornamentos de los edificios ansi de la pintura como de otras cosas en que yo no de dé alguna regla. Digo que el arquitecto no solamente debe ser curioso (cuidadoso) en los ornamentos que han de ser de piedra y de mármol, pero también lo debe ser en la obra y pintura del pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, y principalmente le conviene ser el mismo ordenador de todo como superior de todo lo que aya que hazer en las obras [...]». SERLIO, Sebastiano (1537-1551). Op. Cit. Pág. 297.

<sup>38</sup> ARNAU, Joaquín. BARÓ, José Luís (2008). *Jornadas Internacionales Conmemorativas del V Centenario de su nacimiento*. Valencia. Universidad Politècnica de Valencia. Pág. 19. Extracto de AAVV; ARNAU AMO, Joaquín (Dirección). *Palladio 1508-2008, Una visión de la Antigüedad* (2008). Compendio de textos. Valencia: General de ediciones de arquitectura, en colaboración con la Universidad Politècnica de Valencia y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

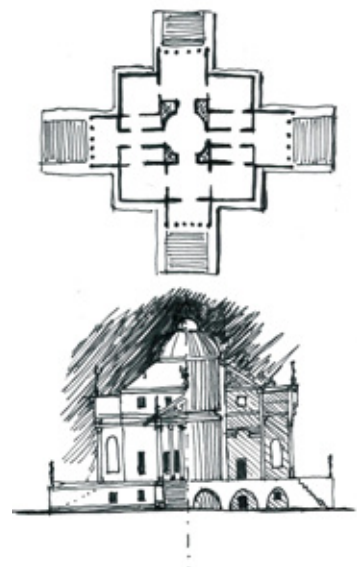


Fig 38 | Croquis de la Villa Almerico. Elaboración propia.

V | EL DECORO EN LA  
ARQUITECTURA  
RENACENTISTA



Fig. 39. *Arco delle Scalette*. Pino Guidolotti

Ackerman referenciaba también, en esta serie de conferencias que:

*«El hecho de que Palladio haya estado en grado de mantener un perfecto equilibrio entre las dos tesis (la conservacionista de Vitruvio y la innovadora de la época) explica en gran parte su éxito, único en su tiempo y en los siglos futuros. A diferencia de Miguel Ángel, cuya desenfrenada licencia conquistaba admiradores pero pocos emuladores, Palladio ha lanzado una llamada a ambos, conservadores y progresistas, reforzando la autoridad del decoro, sobre todo en los Cuatro Libros (el principal instrumento de su influencia [...]), y junto a esta, la de la licencia, revelada en sus obras».*<sup>39</sup>

Como se observa, el decoro es un medio para el desarrollo de la armonía. Una parte de todo el conjunto armónico que crea la suma holística.

Uno de los indicadores de la función del ornamento en la obra de los palacios de Vicenza por parte de Palladio nos la brinda Wittkower cuando señala que: *«[...] se ajustó a sus modelos [los de los palacios venecianos] [...] al introducir figuras contra la línea del cielo, figuras y festones a manera de ornamentos en las ventanas y máscaras a manera de clavos en el basamento, dio a su edificio un aspecto más opulento y acogedor».*<sup>40</sup>

Se observa que la tesis que se discutía con anterioridad, sobre el decoro de interiores, se evoca otra vez. Palladio atendía, de forma más o menos directa, en prestar la máxima excelencia a los detalles de su obra. Todos los fragmentos posibles incluyen el decoro, y a su vez éste es revertido por el conjunto en referencia al contexto del entorno.

La obra de arte que supone una construcción (desde el punto de vista renacentista) no puede entenderse sino como la justa y correcta proporción de todas y cada una de sus partes.

---

39 Op. Cit. Pág. 41.

40 WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit. Pág. 81.



Fig 40 | Villa Almerico («La Rotonda»). Pino Guidolotti.

VI

Biografía palladiana



Fig 41 | El Papa Julio II. Creador de la Liga de Cambrai.

## VI.1.- Contextualización histórica

El contexto en el que nació Andrea Palladio dista mucho de la imagen apacible y estructurada del que son evidencia sus obras y escritos. La República de Venecia, poco antes del nacimiento del futuro arquitecto, había comenzado una guerra, que más tarde recibiría el nombre de la Guerra de la Liga de Cambrai, o también la Guerra de la Liga Santa.<sup>41</sup>

En este conflicto bélico se hallaban las principales figuras de los alrededores: Francia, los Estados Pontificios y la República de Venecia, principalmente. Sin embargo, con el desarrollo de la misma se fueron incorporando a la contienda todas las potencias de la Europa Occidental. Esto es: España, el Sacro Imperio Romano Germánico, Inglaterra, Escocia, el Ducado de Milán, Florencia, el Ducado de Ferrara e incluso Suiza.

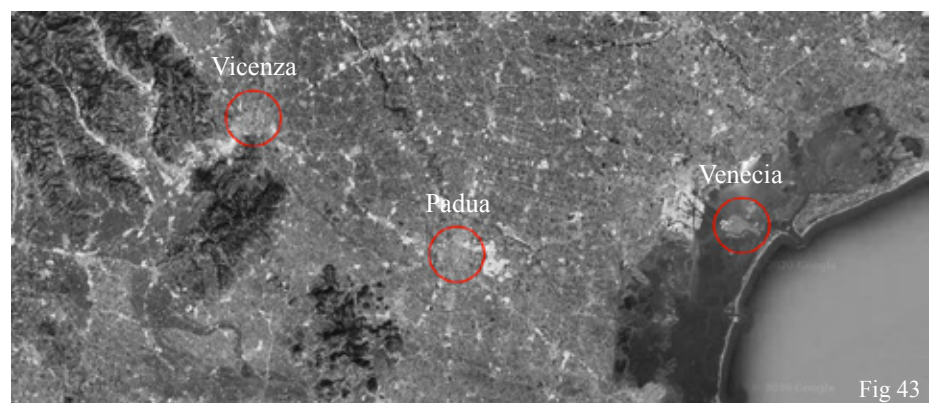
La guerra estalló en 1508, año que coincide con el nacimiento de Palladio. Y no sería hasta 1516 cuando Venecia volvería a poseer los territorios de Verona y Vicenza, arrebatadas por los franceses durante la contienda.

Por otro lado, se debe destacar que la caída de Constantinopla en 1453 concurre en la victoria Otomana y la pérdida de la hegemonía del comercio de la ruta de la seda por parte de, entre otros, la República de Venecia.

Esta carencia de posibilidad económica marítima provocó cambios en el panorama de seguridad y estabilidad que tanto había caracterizado a la *Serenísima*. Es por ello que, habiendo contemplado los ejemplos de Roma y Florencia, Venecia inicia una nueva estrategia de enriquecimiento mediante explotaciones agrarias, en la denominada tierra firme (*terra ferma*). La era de las villas había llegado, y un arquitecto en particular daría la solución más egregia que se le pudo ocurrir a los ricos venecianos.



Fig 42 | Emperador Maximiliano I.



41 *Se observa que mientras en Europa los estados evolucionaban hacia las monarquías centralizadoras [...], Italia se perfila fragmentada en “señorías” independientes pero equilibradas entre sí, tanto en poder territorial como en efectos militares.* MONTOLIU SOLER, Violeta (2006). *Arte, Cultura e historia para arquitectos*. Valencia. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.



## VI.2.- Biografía

Andrea di Pietro della Gondola, le bautizaron. Aquel que se convertiría en referente de la arquitectura inglesa y americana a lo largo de tres siglos. Nació como hijo de un molinero de la región del Véneto, el lunes 30 de noviembre de 1508, en la ciudad de Padua.

Andrea di Pietro comenzó a trabajar en Padua en el taller de cantería de Bartolomeo Cavazza con la edad de trece años con el cargo de aprendiz de trabajos de cantería (*scalpellino*). Sería a los dieciocho meses de estar allí cuando su familia se mudase a Vicenza. Ya por entonces el joven Andrea conocía la obra de Vitruvio y de Alberti, pero todavía tenía mucho que aprender de los hombres que iban a resultar la clave de todos sus arcos. Serlio en lo teórico y Cornaro en lo práctico.

En 1524, con apenas dieciséis años cumplidos, Andrea ya estaba inscrito en la cofradía de canteros vicentinos (*fraglia dei muratori*). Allí, y durante un periodo de doce años, trabajará junto a Girolamo Pittoni en el local de Pedemuro San Biaggio, localizado en el norte de Vicenza.

Esta ciudad, la que vería la luz de la creatividad más extraordinaria de Palladio, se hallaba en un periodo de crecimiento. En aquel tiempo el brillo de Venecia todavía se imponía a las ciudades vecinas, pero no por ello estas pensaban amilanarse ni tenderse al abandono. Más bien al contrario, encontramos que Vicenza pretendía exhibir nuevas construcciones, o al menos ofrecer una cara innovadora al mundo renacentista circundante.

Palladio contrajo matrimonio en 1534 con la hija de un carpintero de Vicenza. Allegradona le concederá cinco hijos (Leonida, Marcantonio, Orazio, Zenobia y Silla) de los cuales sólo le sobrevivirán dos.

Una vez establecido como maestro cantero, Palladio recibiría el impulso necesario para que su carrera tomase un rumbo de trabajo ímprobo y que le granjearía con el paso de los siglos el título informal del arquitecto más copiado de la historia. Este apoyo se lo concedería en su treintena el que vendría ser el más conocido de sus mecenas, el conde Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro.

Trissino era considerado como el intelectual más notable de Vicenza de aquella época. Su interés por la cultura desbordaba los conocimientos de la mera arquitectura, ya que era un conocido erudito de las letras, la geometría y las ciencias naturales. Su cuna aristocrática había mermado de poder tras el auge de la República de Venecia, por ello había tenido



Fig 44 | Retrato de Andrea Palladio.



Fig 45 | Retrato de Giangiorgio Trissino.



Fig 46 | Retrato de Daniele Barbaro.

que refugiarse en Roma durante un tiempo. Una obra que ha llegado a nuestros días de aquel periodo en Roma fue un poema dedicado a Carlos I (y V de Alemania), denominado «Italia liberada de los godos» (*L'Italia liberata dai Goti*).

Este encuentro mutuo marcará la vida de los dos intelectuales, ya que Trissino pondrá en contacto a Palladio con la arquitectura romana y las obras de Giovanni Maria Falconetto e incluso conocerá a Jacopo Sansovino (el más notable arquitecto/proyectista de la República de Venecia). Asimismo, conocerá a otra de las figuras más importantes de su vida, Daniele Barbaro. Es, de hecho, gracias a Trissino, que Andrea di Pietro empezase a ser nombrado como *Palladio*, un derivado de la Diosa de la sabiduría griega, Pallas Athenea. Trissino atendió a aquel hombre de gran talento considerándolo como el *hombre sabio*.

Para entonces las primeras villas ya habían empezado a construirse y Palladio se mudó al taller que Trissino había organizado en Cricoli. Sin embargo, los continuos viajes a Roma y a Padua le mantenían en un constante aprendizaje que vería su evolución a partir de la década de los 40, cuando ya recibió formalmente el título de arquitecto. Es por entonces que empieza a construir palacios en Vicenza. El largo y trabajado estudio de la arquitectura romana verá sus frutos en un estilo único, dotado de una visión propia de la época humanista, y lleno de un constante y merecido legado.

En 1542 empezó a escribir sus cuatro libros de la arquitectura, aunque se conoce que su intención era llegar a escribir diez (como Vitruvio y Alberti). No sería hasta 1570 que llegarían a publicarse.

En 1549 se le encargó una de sus obras más conocidas, la Basílica de Vicenza (conocido más bien como el Palazzo della Ragione de Vicenza).<sup>42</sup> Este edificio no es sino una consolidación del edificio existente, aportando el nuevo estilo renacentista que tanto estaba en boga. Palladio supo distanciar las preexistencias de las partes nuevas de una manera similar a como lo habían ejecutado Alberti en Rímini (en el Templo Malatestiano) o Giulio Romano (en el Palazzo Te); es decir, creando un ritmo de semejanza regular en sus intercolumnios mediante serlianas, que no precisamente sostienen regularidad en sus distancias respectivas.

42 AAVV (2009-2012). *Palladio timeline*. Viginia. Center for Palladian Studies in America.

Un año más tarde publicaría, junto a Barbaro, una edición extraordinaria de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio. Las ilustraciones estaban hechas por Andrea Palladio.

La recta final de la vida del arquitecto supone una gran muestra de valentía en el estilo e incansable afán constructivo. En sus últimos 20 años Palladio concurre en las obras de las iglesias más notorias de Venecia, se habla principalmente de San Giorgio Maggiore e Il Redentore.

Para aquel entonces había construido lo suficiente como para sentirse seguro al experimentar nuevos órdenes (el gigante), y también de dotar de características comunes a sus templos y fachadas. La cara blanca de estos edificios colma un monocronismo nunca antes visto para tales tipologías, al tiempo que otorga el más conspicuo brillo al reflejo de la capital del Véneto.

Andrea Palladio construiría el Teatro Olímpico en 1580, cual canto del cisne, antes de fallecer el 19 de agosto del mismo año. No se conoce a ciencia cierta el lugar donde murió, pero se piensa que fue en Maser, mientras se encargaba de unas obras en un templete de la Villa Barbaro.

El arquitecto más copiado de la historia tenía 71 años.



Fig 47 | Tempietto en Maser.



Fig 48 | Iglesia de Il Redentore. Pino Guidolotti.

# VIII

Palladio. Retrospectiva sobre su obra (I)

### VII.1.- Método de trabajo. Voluntad didáctica.

El arquitecto vicentino tuvo numerosos aciertos a la hora de trabajar y plasmar con ello sus métodos de trabajo. Es de especial relevancia el legado que sus dibujos han trascendido a lo largo de los siglos. Se puede afirmar que su visión de la arquitectura fue a través del dibujo y sus obras como ejemplo. Un detalle que, a riesgo de parecer arrogante, demuestra una sinceridad pasiva ante la excelencia de su obra.

Palladio sabía lo que se traía entre manos.

Este dato es muy relevante, ya que su principal fuente de información fue Vitruvio. De él adoptó las medidas *allo stilo antico*; pero, como por todos es sabido, el tratado de Vitruvio no nos llegó con ilustraciones, ni obras suyas, sino sólo un texto con indicaciones técnicas.

Esta falta fue probablemente de la que Palladio aprendió más. Se evidencia entonces el entusiasmo y pasión del vicentino a la hora de reproducir en su tratado el conocimiento tanto a través de lo escrito como de lo dibujado. Podría pensarse que a partes iguales, pero cabe destacar que cualquiera que se haya leído sus cuatro libros tiende a recordar más las fastuosas ilustraciones que sus letras. No por menos, el argot popular suele decir que “una imagen vale más que mil palabras”.

Palladio sabía de su virtuosismo pictórico, también. Auspiciado por su benefactor, Trissino, tuvo tiempo y devoción por conceder un legado que va más allá del simple hecho arquitectónico, ya que advierte a las generaciones futuras de arquitectos para que entiendan que la proyección de la arquitectura es vital y necesaria en el oficio.

*«Vemos hasta qué punto, en Palladio, el dibujo es instrumento de proyecto y vehículo de investigación de la arquitectura. Para Palladio, el dibujo forma al arquitecto, le permite explorar las posibilidades de un lenguaje, y es entonces al lenguaje, el vehículo de conexión entre el arquitecto y su comunidad. Palladio ha explorado la arquitectura del pasado a través del dibujo y, con ello, ha indagado los rasgos de una sociedad que se propone interpretar y frente a la cual ofrece una obra con iniciativa.»<sup>43</sup>*

Como muchos otros pensadores y artistas de su época, Palladio se nos presenta como un idealista en cuanto a la muestra de su obra. Este hecho

43 TOMILLO CASTILLO, Arturo (2016). *El tiempo como sustancia de la forma*, Tesis Doctoral. Pág. 477.

se demuestra en sus cuatro libros, en especial en el segundo, donde retrata sus villas y palacios.

En cada uno de los ejemplos que muestra aparecen ilustraciones con detalles que palpitan en el papel. Sin embargo, teniendo en cuenta que el libro fue editado en 1570, Palladio dejó tras de sí algunos puntos que refieren a esta vena de idealización que a la práctica no resultó igual.

En concreto, se observa que un conjunto de villas producidas principalmente en la década de los 40, la villa Gazzotti-Grimani (1542), la Arnaldi (1547), la Caldogno (1548) y la Chiericati (1550<sup>44</sup>), no fueron incluidas en el catálogo de su segundo libro. Y cabría preguntarse el porqué.

Una posible razón de ello podría ser que el propio Palladio no considerase aquellas obras tan refinadas como las consiguientes. O que sencillamente el estilo propio del vicentino no se había desarrollado lo suficiente como para conceder una prueba fehaciente de su obra a su futuro público. Aunque, posiblemente, la solución más plausible de este hecho pudiera llegar a ser que, en su mayoría, estas edificaciones no respondieran a un único diseño de Palladio, sino que fuesen intervenciones de intervenciones anteriores.

Este último hecho es evidente en la Gazzotti-Grimani. Es deducible por un hecho de especial relevancia, que se observará con más detalle en el apartado IX.2. Corresponde al hecho del uso del orden compuesto en una villa.

En efecto, se adelanta que Palladio no fue propenso a utilizar este orden en sus casas destinadas al uso agrícola, en la *terra ferma*.

Las evidencias que se nos muestra de que Palladio seleccionó material de entre sus obras permite suponer que él mismo quisiera legar a las generaciones futuras no necesariamente el hecho construido, sino más bien la concepción idílica del mismo.

La evidencia de tal deseo por su parte se contempla en la explicación que se nos da sobre el proyecto de la villa Thiene en Cicogna<sup>45 46</sup>. El proyecto se inició en 1556, pero al cabo del 1567 la obra no se acabó por la huida del país de Teodoro Thiene, su promotor, por motivos de persecución

44 Los años corresponden al del diseño, no al de construcción.

45 PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.231

46 Para más información véase el apartado especial en el que se analizan sus elementos.

## VII | PALLADIO. RETROSPECTIVA SOBRE SU OBRA

religiosa. Esta villa era con gran probabilidad uno de los proyectos más ambiciosos de Palladio. Seguramente albergara demasiadas expectativas para lo que de verdad pudiera haberse materializado.

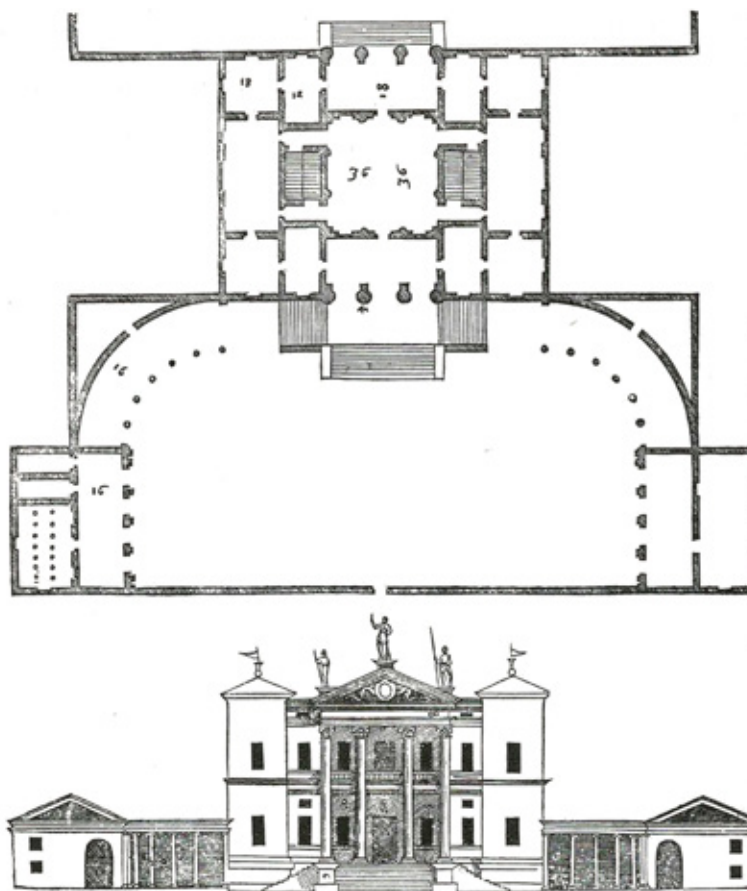


Fig 49 | Villa Thiene en Cicogna

Teniendo en cuenta que la inconclusión de obra acaeció tres años antes de la edición del libro, Palladio tuvo tiempo de retirarla, ya que sabía que no iba a poder concluirla. Sin embargo, no lo hizo, y con ello parece demostrarse que el interés póstumo del arquitecto declinó más a dejar un legado idealizado que construido.

Es evidente que para 1570 Andrea Palladio había dejado tras de sí un vasto repertorio de obras construidas y, por lo tanto, no debiera prevalecer sobre él la carga de que un trabajo inconcluso, pero potencialmente valioso, no fuera recordado.

Se demuestra que, llegado el momento y la ocasión, las obras sobre las que más destacó en forma, atrevimiento y estilo personal depurado, sean consecuentemente las últimas de su carrera. Esto puede ser equiparado a las obras de un artista como Beethoven, que en la atalaya de su carrera demostró a una Viena escéptica los límites sinfónicos en el estreno de su



novena sinfonía. En el caso de Palladio, nos encontramos con piezas que rezuman tanto suntuosidad en su porte como su demostrada intención utilitaria, la utilitas vitruviana.

De esta última época de trabajo se pueden apreciar verdaderas muestras de un arte refinado, una arquitectura que denota su poderío material y estilístico. Entre estas faenas debemos referirnos a las iglesias de San Giorgio il Maggiore (1565), la de San Francesco della Vigna (1564) y la de San Pietro (1559); así como su Teatro Olímpico (1580).

Estas cuatro obras son de especial importancia porque divergen en el uso que se había contemplado en sus *palazzi* y sus villas. Evidentemente, sus funciones difieren considerablemente. Y así mismo, también el uso de las proporciones entre las partes que las componen.

No se escapa, a la vista de un observador minucioso, que estas últimas obras se diseñaron utilizando el orden compuesto (también podría considerarse gigante, en sentido estricto, las de las iglesias). Aquel que, según Vitruvio, se destinaba a las piezas de mayor importancia, templos o monumentos.

Palladio no iba, siendo tan escrupuloso en su idealización romana, a emplear un orden como el dórico o el toscano, evidentemente. Son pocos los ejemplos que dejó en sus edificios civiles con órdenes menores. El caso más llamativo es, con todo, el de su famosa basílica de Vicenza, de órdenes dórico y jónico. El hecho de tratarse de un edificio con una preexistencia de difícil manejo tal vez no dispusiera a utilizar un orden esbelto como el corintio o el compuesto, sino que más bien, si la misión era consolidar, el dórico y el jónico fueran suficientes.

De entre los ejemplos que nos muestra en su libro cuarto, todos menos tres modelos utilizan el orden corintio o el compuesto. Estas tres excepciones hacen uso del jónico. Estos son el Templo de la Fortuna Viril, en el capítulo XIII, el *Tempietto* de Bramante (que no pertenece a la antigüedad clásica sino a un principio del Renacimiento, en el capítulo XVII) y el templo de la Concordia en Roma, en el capítulo XXX.

## VII.2.- Proporciones palladianas

Para establecer algunos puntos de partida se han tenido en cuenta los rigurosos estudios de Rudolf Wittkower, como se ha dicho con anterioridad. Se deben destacar de su estudio dos elementos que, someramente, se explicarán aquí para que sirva de apoyo a esta investigación.

## VII | PALLADIO. RETROSPECTIVA SOBRE SU OBRA

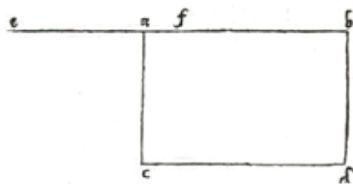


Fig 50 | Primera de las proporciones de Palladio.

El primero son las proporciones palladianas.

Cabe entender que una proporción es una relación de razones. La relación de la que se habla es aquella que sostienen una serie de medidas que, en conjunto, cooperan para establecer el espacio. Palladio, por lo que se observará, adoptó un sistema de proporciones propias.

Pese a que no siguiera los mismos patrones para todas sus villas, Palladio empleó relaciones de 2/3 en muchas de sus habitaciones (Villa Godi). Así como también consecuciones de relaciones del estilo de 3/4 + 2/3 (Villa Malcontenta).

Wittkower<sup>47</sup> explica que el origen de estas relaciones proviene de Pitágoras. De aquí se obtienen las tres afinidades de las proporciones dimensionales de sus habitaciones. Esto es, longitud, altura y anchura.

Para la primera de las progresiones se establece que a:b:c son estas medidas, y guardan una relación de:

$$b - a = c - b$$

Dicho en palabras es que el segundo término sobrepasa al primero en la misma cantidad que el tercero sobrepasa al segundo. Esto se traduce en una de las series más conocidas de Palladio, la 2:3:4.

Después se tiene que el primer término es al segundo como el segundo es al tercero:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$$

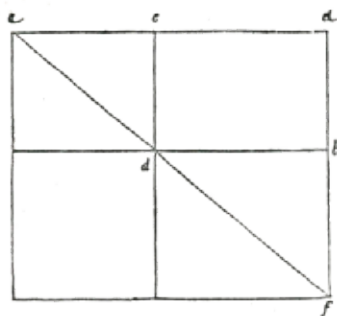


Fig 51 | Segunda de las proporciones de Palladio.

Un ejemplo de ello para Palladio es la progresión 4:6:9. La idea principal radica en encontrar números que no sean sino enteros. La construcción con medidas con números irracionales, tales como  $\sqrt{2}$  o  $\pi$  no fue cuestión común en el Renacimiento. Aunque sí que encontramos ejemplos esporádicos en algunos autores, Palladio entre ellos.

La tercera progresión que se establece reza que «*el número medio cuyo exceso con respecto a un extremo y su diferencia con respecto al otro, forman un cociente igual al de los extremos*»<sup>48</sup>.

47 WITTKOWER, Rudolf (1979). Op. Cit. Págs. 108 y SS.

48 Así escrito en el diálogo *Timeo* de Platón.

Se puede expresar como:

$$\frac{b - a}{a} = \frac{c - b}{c}$$

Esta proporción, pese a poder parecer más complicada que las otras dos, supone el corazón de muchas teorías, ya que fue denominada «armónica». El ejemplo que nos brinda Palladio es de 6:8:12. Además, este apartado también se halla explicado en el capítulo XXIII de su primer libro.

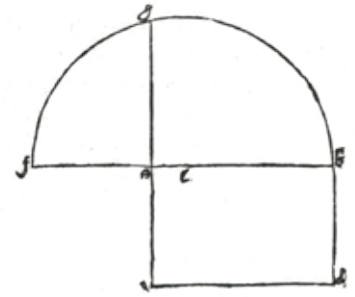


Fig 52 | Proporción armónica.

El segundo de los conceptos de gran relevancia con respecto a las proporciones es su relación con la música. Para todo aquel que reconozca las proporciones en octavas, quintas o cuartas y las vea plasmadas en planos arquitectónicos, le resultarán de gran semejanza con las proporciones a intervalos y acordes musicales.

La teoría renacentista marcaba esta *armonía* como máxima en la composición de los espacios arquitectónicos.

### VII.3.- Apuntes sobre sus villas

#### a) Uniformidad de esquemas compositivos para planta y alzado

Se puede apreciar con facilidad que los pórticos de entrada suponen la información suficiente como para pretender conocer las dimensiones del salón principal. Este sistema dota además de integridad al proyecto, y es este un punto de gran relevancia en la arquitectura universal.

*«Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es exactamente lo que más se necesita en la vida: integridad. Lo propio que en el ser humano, la integridad es la cualidad más profunda de un edificio [...]; si lo conseguimos habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral —la psiquis— de nuestra sociedad democrática [...]. Manténgase la integridad en el edificio y se mantendrá no sólo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social».*<sup>49</sup>

Es este un dato de gran relevancia. Palladio y sus contemporáneos parecían conocer cosas que se han podido perder a día de hoy.

<sup>49</sup> WRIGHT, Frank Lloyd (1954). *Integrity*, en *The natural house*. Boston. Traducida al español como Frank Lloyd Wright: sus ideas y sus realizaciones.

### **b) Proporción geométrica del diseño en altura**

Este punto supone también una referencia clara a la completa visión matemático-estilística del arquitecto. Las referencias son claras, diáfanas, donde las alturas son más altas hay más importancia de espacio. Y de este modo se sobreentienden los recorridos.<sup>50</sup>

Las proporciones armónicas definen este punto, han sido detalladas en el apartado anterior.

### **c) Utilización del sistema tripartito**

Ya se ha explicado antes esta división del conjunto. Veamos los puntos más notables.

- 1.- Todos los alzados son tripartitos (esto es aplicable a sus iglesias también).
- 2.- Las logias se han de situar en fachadas de delante y detrás de la casa.
- 3.- Si hay sólo una logia se pone en el centro (en línea con las escaleras)
- 4.- El diseño surge siempre del centro (salón)

### **d) El edificio es biomórfico**

No es difícil hacer una comparación entre el cuerpo humano y las villas palladianas. La cabeza más arriba y los brazos que se extienden a los lados. Además, contando el eje de simetría, se potencia aún más esta idea antropomórfica. Una referencia evidente a Vitruvio.

Sea quizás este un punto de mera casualidad o no; no parece ser que Palladio fuese insensible a las cadencias que se producen en los cuerpos humanos en una época en la que el humanismo estaba en boga, y despertaba del letargo de la Edad Media.

### **e) Intenta mantener las tradiciones del lugar**

Este es, sin lugar a dudas, otro de los grandes principios de la arquitectura.

No hallamos en Palladio sino el ejemplo de cómo la simpleza del campo puede ser mejor ensalzada que con la noble disposición del saber antiguo y de su aplicación, más de mil años después, en las tierras que acaecieron bajo el dominio del Imperio Romano.

---

50 VAN DE BEEK, Johan (2008). *Raumplan versus Plan Libre*. 010 Uitgeverij; Revised edition.

La sinfonía que ocupa es el apogeo del espíritu de su época. Ese espíritu de mejora constante, de la construcción sencilla y útil.

#### **f) Coordinación matemática de los diseños interiores y exteriores**

Aunque ya se ha hablado de las relaciones en jerarquías y de las referencias de planta y alzado, aquí entendemos otro de los puntos más relevantes de lo más visible a ojos de cualquiera que contemple su obra.

Palladio proyectaba la organización de la fachada interior de forma exacta. Se debe recordar que el ámbito del pórtico frontal es idéntico al del salón interior.

#### **g) Jerarquía de todas las partes subordinadas con el núcleo central**

Se dividirá este apartado en varias características formales:

- 1.- La sección central domina sobre las laterales
- 2.- La composición es piramidal
- 3.- En planta, la sección central coincide con el acceso, el cual coincide asimismo con el eje de simetría también. El eje es el lugar más importante. Una paráfrasis avanzada al Plan Marché de la Academia.
- 4.- Siempre se dispone de mayor altura para la zona del señor. En señal de dominio y jerarquía.

#### **h) Se potencia el punto de vista frontal**

Cada fachada debe verse desde el centro. Las fachadas laterales no están bien proporcionadas ni combinadas. La *barchiere* oculta las fachadas laterales. Las posteriores al edificio suelen ser poco ostentosas en comparación. Además, cabe añadir que casi todas las fachadas frontales dan al sur.

#### **i) Inspiración de la arquitectura vitruviana**

No es extraño apreciar, como se ha visto hasta aquí, que Palladio reinterpretó las doctrinas de Vitruvio y sacó de ellas los elementos que más valor albergaban para él.

El frontón central de los templos los incorporó a las villas. A día de hoy vemos este desliz arquitectónico como un pequeño fallo de lectura por su parte, pues no hallamos en los diez libros de arquitectura del romano ninguna referencia que así se hubieran hecho alguna vez.

Sea como fuere, el aporte arquitectónico que supuso el frontón se observa como un préstamo heredado que contribuye a la gracia y majestuosidad de las viviendas.

**j) Palladio deja al lado lo analítico como sensual. Piensa que el color y la textura son lo más importante**

Por último, este punto sugiere un cambio muy importante de mentalidad con respecto a las épocas que dejaron atrás los renacentistas. Este principio no se ajusta únicamente a sus villas sino a toda su composición.

Observemos que las iglesias medievales solían cubrirse de cal por razones estéticas y al tanto higiénicas. Pero Palladio, por lo visto, ya se había desprendido de estas alusiones vetustas cuando diseñaba con piedra de Istria para las albas fachadas de sus basílicas.

Si bien las villas se hallan construidas con ladrillos, estos se recubren con enlucidos, y su imagen deja de ser rústica. Palladio añadió con el tiempo algunas de las ideas de sus contemporáneos, así que:

*«Los fuertes almohadillados del palacio Thiene y los fustes rústicos del palacio Iseppo da Porto los toma de Giulio Romano; el orden gigante de Miguel Angel; las ventanas termales de Rafael y Antonio de Sangallo; las triforas, de Serlio y Sansovino [...]».*<sup>51</sup>

#### **VII.4.- Neopalladianismo**

El método compositivo de Palladio tuvo una breve contención en las fronteras del Véneto previa a su expansión. La calidad artística y descriptiva de sus cuatro libros prendió en toda Europa, y a la sazón de principios del siglo XVII ya se observan obras en Holanda con gran trascendencia palladiana. Estos edificios ya tenían la firma de arquitectos del lugar, como Pieter Post, Jakob van Campen y Arent van 's Gravesande.

Sin embargo, el lugar donde es más conocido por su gran trascendencia es en Inglaterra. La huella que dejó Palladio en Íñigo Jones hizo que éste publicase en 1715 *L'architettura di Andrea Palladio*, con diseños de Giacomo Leoni y notas aclaratorias de Íñigo Jones.<sup>52</sup>

51 VERA BOTÍ, Alfredo. Op. Cit. Pág. 208.

52 AAVV (2009-2012). *Neopalladianism timeline*. Viginia. Center for Palladian Studies in America. Pág. 2.

Este autor llegó al Véneto en 1598, y volvería en 1610 para corregir las medidas que contenía la versión inglesa de los *Cuatro libros de arquitectura*. Su deducción final supuso una adenda clara: «*todos los trabajos de Palladio son más ligeros de lo que aparecen en las ilustraciones*».

Además de esto, Collin Campbell publicaría entre 1715 y 1717 *Vitruvius Britannicus*, con una evidencia ilustrativa basada en la obra palladiana.

Con todo, el país británico sería el que alzaría las virtudes del arquitecto vicentino para crear una nueva forma de entender las casas del campo. Junto a Íñigo Jones y Collin Campbell, John Webb (1616-1672), lord Burlington (1694-1753), Charles Roberts Cockerell (1788-1863) y la ramificación americana con personajes tan ilustres como el mismísimo Thomas Jefferson, se harían con las posibilidades ilimitadas que permitían las ideas de Palladio.

*«En el resto de Europa el palladianismo, normalmente, queda atenuado bajo las influencias reguladoras de las Academias, pero no por ello faltan arquitectos como Marie Joseph Peyre (1730-1783), en Francia, que muestra unas evidentes influencias palladianas por encima del rígido fenómeno racionalista francés; como el alemán F. Schinkel, en obras del tipo de la Schauspielhaus de Berlín; como los polacos P. Aigner, J. Kubicki y A. Corozzi; o los representantes del palladianismo ruso, introducido por el fecundísimo G. Quarenghi (1744-1877) [...] y luego continuado por N. L'Vov y N. V. Zoltovskij, ya en el primer tercio del siglo xx. En la misma línea se podría encontrar en Checoslovaquia al emigrado F. Caratti, y especialmente a C. F. Schurich; en Hungría a los hermanos M. y L. Pollak; y en España a Juan de Villanueva [...]».*<sup>53</sup>



Fig 53 | Boceto de prototipo de villa.

53 VERA BOTÍ, Alfredo. Op. Cit. Pág. 213.



Fig 54 | Basilica de Vicenza. Pino Guidolotti.



# VIII



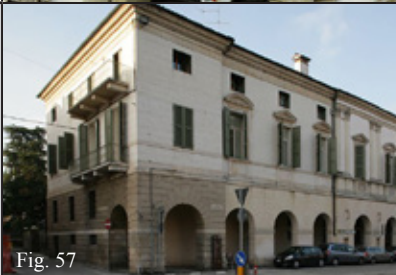
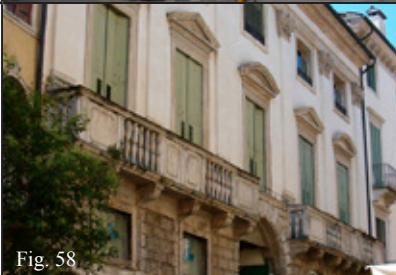


## Palladio. Retrospectiva sobre su obra (II)

Listado de obras de Andrea Palladio. Conclusiones analíticas

# VIII | LISTADO DE OBRAS

| <b>Obra</b>                                        | <b>Lugar</b>                           | <b>Año de Proyecto</b>                          | <b>Año de construcción</b> | <b>Propietario/<br/>Promotor</b>                                      |
|----------------------------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Obras en Vicenza                                   |                                        |                                                 |                            |                                                                       |
| Villa Trissino en Cricoli                          | Cricoli, Vicenza                       | Segunda mitad del 1530                          | Completado en 1538         | Giangiorgio Trissino                                                  |
| Portal de la Iglesia de Santa María de los Siervos | Piazza Biade, 23. Vicenza              | 1531                                            | 1531                       | Francesco Godi                                                        |
| Palazzo Civena                                     | Viale Eretenio, 12, Vicenza.           | 1538-39 (veinte meses antes de su finalización) | 1540                       | Giovani Giacomo, Pier Antonio, Vincenzo y Francesco (hermanos Civena) |
| Palazzo Poiana                                     | Corso Andrea Palladio 90/94, Vicenza   | 1560                                            | 1560 - 1566                | Vincenzo Poiana                                                       |
| Palazzo Thiene*                                    | Contrà San Gaetano Thiene, 11, Vicenza | 1542                                            | 1542-1558                  | Primero por Marco Antonio, luego Ottavio Thiene                       |
| Palazzo Iseppo Porto*                              | Contrà Porti, 21, Vicenza              | ca. 1549                                        | 1549 - 1552                | Iseppo (Giuseppe) Porto                                               |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

| Orden                                                                          | Breve descripción                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Foto                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Obras en Vicenza                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                     |
| Jónico y Corintio                                                              | <p>Se trata de una remodelación de una preexistencia. Inspirado en la fachada de la Villa Madama de Rafael en Roma. Obra publicada por Serlio en su tercer libro en 1540.</p> <p>En el siglo XVIII Ottone Calderari alteró la estructura y no dejó ninugna marca del gótico original.</p>                                                              |  <p>Fig. 55</p>   |
| Corintio                                                                       | <p>Una de las primeras obras de Palladio, todavía aprendiz en el taller de Pedemuro. Alberga una clara influencia de Jacopo Sansovino.</p>                                                                                                                                                                                                             |  <p>Fig. 56</p>   |
| Corintio, aunque puede considerarse que su pretensión fuera de orden compuesto | <p>No fue incluido en los cuatro libros, sin embargo se tiene constancia que Palladio trabajó al mismo tiempo en proyectos que sí que fueron incluidos, por bocetos que Ottavio Bertotti Scamozzi recopiló en 1776. Se trata de una obra anterior al viaje a Roma que Paladio realizó en 1541. Hoy en día el edificio ha variado su plan interior.</p> |  <p>Fig. 57</p>  |
| Compuesto                                                                      | <p>El palacio se concibe como una unificación de dos edificios separados. En la década de los 60 el propietario decidió unirlos.</p> <p>Se cree que la atribución de Palladio es auténtica por la distribución de la planta noble, si bien sólo se tienen planos de terceros.</p>                                                                      |  <p>Fig. 58</p> |
| Compuesto                                                                      | <p>Fue construido por varios autores. Giulio Romano y después por Andrea Palladio. Hoy día es sede del Banco de Vicenza.</p>                                                                                                                                                                                                                           |  <p>Fig. 59</p> |
| Jónico, aunque el patio tiene compuesto                                        | <p>Relacionados con la familia Thiene, Iseppo Porto fue un gran amigo de Palladio. De edad semejante, ya que murieron en el mismo año. El palacio sorprende por la influencia que tenía de la arquitectura romana en aquel tiempo. La influencia de Vitruvio se denota en los atrios del palacio. Frescos del Veronés decoran los interiores.</p>      |  <p>Fig. 60</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                                         |                                     |                                 |                                                                                                     |                                                          |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Logias del Palazzo della Ragione (Basílica de Vicenza)* | Piazza dei Signori, Vicenza         | Aprovación del proyecto en 1546 | 1564 - 1597 (diecisiete años después de la muerte de Palladio)<br>La fachada final se acabó en 1614 | Ciudad de Vicenza                                        |
| Palazzo Chiericati*                                     | Piazza Matteotti, 37/39, Vicenza    | 1550                            | 1550 - 1557                                                                                         | Valerio Chiericati                                       |
| Cúpula y portal secundario de la Catedral de Vicenza    | Piazza del Duomo, Vicenza           | 1558                            | 1558 - 1559; 1564 - 1566                                                                            | Ayuntamiento ( <i>Comune</i> ) de Vicenza                |
| Casa Cogollo (conocida como Casa de Palladio)           | Corso Andrea Palladio, 165, Vicenza | -                               | -                                                                                                   | Consejo de la ciudad a través del notario Pietro Cogollo |
| Fachada del Palacio Schio                               | Contrà S. Marco, 19, Vicenza        | 1560                            | 1574 - 1575 (completado por el hermano del fallecido dueño)                                         | Bernardo Schio                                           |
| Palazzo Valmarana*                                      | Corso Fogazzaro, 16, Vicenza        | 1565                            | 1566-1580                                                                                           | Familia Valmanara                                        |



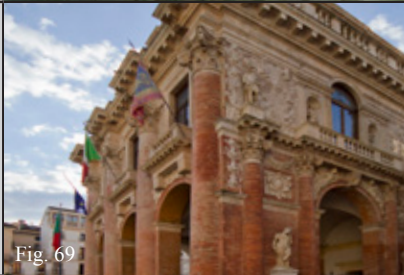


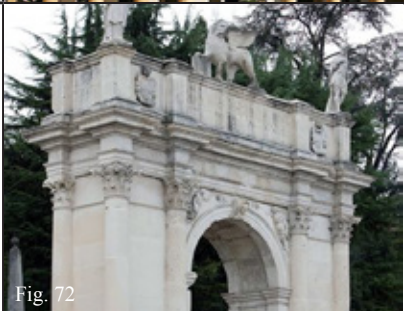
\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                      |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Dórico y Jónico</p>      | <p>La prexistencia del palacio de la Ragione data desde 1481 a 1494. Llegados a la mitad del siglo XVI los vicentinos pensaron renovar este edificio civil. Muchos arquitectos presentaron propuestas: Antonio Rizzo y Giorgio Spavento (1496), Antonio Scarpagnino (1525), Jacopo Sansovino (1538), Sebastiano Serlio (1539), Michele Sanmicchieli (1541) y Giulio Romano (1542). Pero el consejo se decantó por la solución de Palladio de 1546.</p> |  <p>Fig. 61</p>   |
| <p>Dórico y Jónico</p>      | <p>Esta obra abarca una tipología que puede ser considerada a caballo entre la propia concepción palaciega de la ciudad y la de casa del campo (villa), que tanto había desarrollado el arquitecto. Se observa que para esta época Palladio ya había establecido un sistema único y un trato exclusivo en el diseño de viviendas.</p>                                                                                                                  |  <p>Fig. 62</p>   |
| <p>Corintio (El portal)</p> | <p>El portal de la catedral fue encargado a Palladio por Paolo Almerico (quien años después le encargaría su obra más conocida, la Villa Rotonda). No hay evidencias de dibujos sobre este portal, pero su coincidencia con obras a las que Palladio era afín (como el Templo de la Fortuna Viril, que aparece en sus cuatro libros), permite suponer su autoría.</p>                                                                                  |  <p>Fig. 63</p>  |
| <p>Jónico y Compuesto</p>   | <p>No se tiene constancia que Palladio fuera el que realizase esta obra. Ni mucho menos que fuera el lugar donde viviera. No obstante, el estudio de fechas y el nivel de detalle de la fachada sólo determina a Palladio como casi único artista capaz de tal obra.</p>                                                                                                                                                                               |  <p>Fig. 64</p> |
| <p>Corintio</p>             | <p>Este trabajo supone un ejemplo del excesivo trabajo de Palladio en la década de los 60. Al hallarse en Venecia no pudo atender apenas esta obra, por lo que quedó inconclusa. La muerte del propietario (Bernardo Schio) hizo que su viuda dejara de lado a Palladio del proyecto.</p>                                                                                                                                                              |  <p>Fig. 65</p> |
| <p>Compuesto, Gigante</p>   | <p>Este palacio supone una de las mejores muestras del uso del orden compuesto y colosal para una obra particular. La idealización de Palladio conforme a la rectitud debe verse como una mera conceptualización, ya que las prexistencias se hallaban con irregularidades notables, que fueron disimuladas con la correcta disposición de sus partes.</p>                                                                                             |  <p>Fig. 66</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                  |                                |                  |                                                                                     |                                         |
|----------------------------------|--------------------------------|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Villa Almerico («La Rotonda»)*   | Via della Rotonda, 45, Vicenza | 1566 - 1567      | 1567 - 1605                                                                         | Paolo Almerico                          |
| Palazzo Barbaran da Porto*       | Contra' Porti 11, Vicenza      | 1569             | 1570 - 1575                                                                         | Montano Barbarano                       |
| Loggia de la Capitanía           | Piazza dei Signori, 1, Vicenza | 1571             | 1572                                                                                | Consejo de la Ciudad de Vicenza         |
| Palazzo Porto in Piazza Castello | Piazza Castello, 18, Vicenza   | Después de 1570  | Scamozzi data que en 1617 se encontraba en su estado actual, con dos únicas crujiás | Alessandro Porto                        |
| Palazzo Thiene-Bonin Longare     | Piazza del Castello, Vicenza   | Se cree que 1570 | Entre 1593 y 1835                                                                   | Francesco Thiene y Leliio Bonin Longare |
| Arco delle Scalette              | Piazzale Fracon, Vicenza       | ca. 1595         | (?)                                                                                 | (?)                                     |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

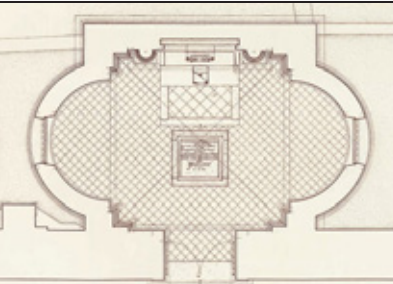





|                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                     |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Jónico</p>                                              | <p>Esta obra es quizás la más conocida de todas las obras del vicentino. Cabe señalar que no se trata de una villa, o al menos no estrictamente. Se consideró como una casa de ámbito semi-urbano. Se trata, eso sí, de la modelización más perfecta en términos de volumetría, ritmo y armonía arquitectónica. Un icono de la arquitectura universal.</p> |  <p>Fig. 67</p>   |
| <p>Jónico y Compuesto</p>                                  | <p>Se trata del único palacio de Vicenza cuya obra acabó completamente en vida de Palladio. La suntuosidad de la obra radica en muchos aspectos en su aspecto sereno, con tonos cálidos, pero no por ello menos fastuosos que los del Palacio Thiene o el Valmanara.</p>                                                                                   |  <p>Fig. 68</p>   |
| <p>Compuesto</p>                                           | <p>Esta entrada de la capitanía fue otra de las grandes muestras de arquitectura civil de Palladio. El stucco exterior se ha deteriorado en nuestros tiempos, pero pese a ello el contraste de color entre sus partes, el blanco y el rojo del ladrillo, crea un efecto de textura que confiere un carisma especial a la obra.</p>                         |  <p>Fig. 69</p>  |
| <p>Compuesto</p>                                           | <p>Fruto de las rivalidades de algunas familias vicencianas, los Thiene y los Porto, queda poco de este ejemplo de gran palacio. Se cree que Palladio diseñó siete crujías, de las que sólo quedan dos.</p>                                                                                                                                                |  <p>Fig. 70</p> |
| <p>Corintio y Compuesto</p>                                | <p>Se sabe de la autoría del palacio por el silencio de Scamozzi en su libro. No obstante, Palladio no vio acabada esta obra. De hecho, en 1593 (13 años después de su muerte) el palacio sólo estaba construido en una tercera parte. Sea como fuere, en 1835 lo compró Lelio Bonin Longare.</p>                                                          |  <p>Fig. 71</p> |
| <p>Corintio, aunque con muchas libertades de ornamento</p> | <p>No se tiene constancia exacta del arquitecto que diseñó este arco. Francesco Muttoni es uno de los probables, pero se piensa que tal vez Palladio tuviera alguna intervención.</p>                                                                                                                                                                      |  <p>Fig. 72</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                              |                                                                         |          |                                                  |                                                                |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|----------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Capilla Valmarana            | Cripta de la Iglesia de Santa Corona<br>Contrà Santa Corona, 2, Vicenza | 1576 (?) | 1576                                             | Antonio Valmanara<br>(a su muerte)                             |
| Iglesia de Santa María Nova  | Borgo Porta Nuova,<br>Vicenza                                           | 1578     | 1580, bajo la supervisión de Domenico Gropino    | Lodovico Trento                                                |
| Teatro Olímpico              | Piazza Matteotti,<br>11, Vicenza                                        | 1556     | 1585                                             | Consejo de la Ciudad, con colaboración de la Academia Olímpica |
| Villas                       |                                                                         |          |                                                  |                                                                |
| Villa Godi*                  | Via Palladio, 44,<br>Lonedo, Lugo Vicentino (VI)                        | 1537     | 1539 - 1557                                      | Girolamo Godi                                                  |
| Villa Piovene                | Lonedo, Lugo Vicentino (VI)                                             | 1539     | 1539-1587                                        | Familia Piovene                                                |
| Villa Valmarana en Vigardolo | Vigardolo<br>(al norte de Vicenza)                                      | ca. 1540 | años posteriores al 1541 (tras la visita a Roma) | Giuseppe y Antonio Valmanara                                   |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*









|                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                      |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Corintio             | Esta capilla supone un trabajo menor de Palladio, pero no por ello falto de su excelencia. Los ricos detalles de la capilla fueron creados para la conmemoración de la muerte de su amigo Antonio Valmanara, cuatro años antes que la suya propia. La esencia del lugar hace una clara referencia a la cella palladiana que el maestro estaba desarrollando en Il Redentore. |  <p>Fig. 73</p>   |
| Corintio             | La capilla pertenece al convento agustino de Santa María Nova, el cual llevaba restaurándose desde el 1539. Esta intervención es atribuida a Palladio por la semejanza que alberga con el templo de Nimes que aparece en los cuatro libros. En 1583 Montano Barbanaro contribuyó a la reconstrucción del convento.                                                           |  <p>Fig. 74</p>   |
| Corintio y Compuesto | Supone una de las últimas obras de Palladio. Un trabajo que demuestra la precisión técnica de una vida entregada al desarrollo de la arquitectura romana, en una tipología ancestral tanto para la Grecia antigua como la Roma de Vitruvio. Scamozzi intervendría tras la muerte de Palladio en las entradas no directas de la escena.                                       |  <p>Fig. 75</p>  |
| <b>Villas</b>        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                      |
| Dórico               | Fue la primera obra que Palladio pudo establecer por sí solo. Así como establecer una diferencia en su intervención. Esta obra marca un inicio en la carrera del arquitecto como revolucionario de la tipología que le concedería más fama y replicidad que a ningún otro en la historia de la arquitectura.                                                                 |  <p>Fig. 76</p> |
| Jónico               | La loggia adquiere una profundidad mayor en relación al cuerpo del edificio. Esta obra no se halla recogida en los cuatro libros, pero su efigie es indudablemente palladiana. El edificio se considera, eso sí, construido en tres fases diferenciadas de tiempo, La última datada de 1587 por Francesco Muttoni.                                                           |  <p>Fig. 77</p> |
| Toscano              | Esta villa fue uno de los primeros trabajos que Palladio realizó por cuenta propia. Encontramos la ausencia de la loggia tan típica en él, así como sus aleros habituales. Se tienen planos originales del diseño, que difieren de la obra construida que por motivos de ejecución no pudieron realizarse.                                                                   |  <p>Fig. 78</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                        |                                                       |                |                                                                     |                                                                                                  |
|------------------------|-------------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Villa Pisani (I)*      | Via Risaie,<br>1, Bagnolo,<br>Lonigo (VI)             | 1542           | 1542 - 1545                                                         | Vittore Pisani<br>Marco Pisani<br>Daniele Pisani                                                 |
| Villa Gazzotti-Grimani | Via San Cristoforo,<br>23, Bertesina,<br>Vicenza      | Antes de 1542  | 1542 - 1543; 1555<br>ca.                                            | Taddeo Gazzotti,<br>pero al arruinarse<br>dejó la obra a<br>mitad y la acabó<br>Girolamo Grimani |
| Villa Caldogno         | Via Zanella, 3,<br>Caldogno (VI)                      | 1548 ca.       | Antes de 1570                                                       | Losco Caldogno                                                                                   |
| Villa Thiene (I)*      | Piazza IV<br>Novembre,<br>4, Quinto<br>Vicentino (VI) | 1542 (?)       | 1545 - 1550                                                         | Ottavio Thiene, tras<br>iniciarlo su padre<br>Marco Thiene y<br>su tío el conde<br>Adriano       |
| Villa Contarini        | Via L. Camerinim<br>1, Piazzola sul<br>Brenta         | Década de 1540 | Se realizaron<br>remodelaciones<br>barrocas en 1662,<br>1676 y 1788 | Paolo Contarini y<br>sus hermanos                                                                |
| Villa Arnaldi          | Miega,<br>Veronella (VR)                              | 1547           | 1547, 1565                                                          | Vincenzo Arnaldi                                                                                 |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                      |
|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dórico                           | Es la primera villa que nombra como tal en sus cuatro libros. Las otras dos anteriores eran consideradas como semiurbanas. El diseño del libro dista del real, por causas del contexto. Se trata de un proyecto ambicioso que inaugura la línea típica de la villa, aunando la explotación agraria con la sofisticación urbana.                                                  |  <p>Fig. 79</p>   |
| Compuesto                        | Tiene reminiscencias del Palazzo Te de Giulio Romano. Además, es de especial atención la sala central en forma de cruz. Un elemento que Palladio acostumbraba a realizar rectangular o cuadrado. Se trata, con todo, de una remodelación de preexistencias, en las cuales se hallaba una torre que tuvo que ser absorbida para la creación de la simetría axial tan común en él. |  <p>Fig. 80</p>   |
| -                                | No existen documentos originales ni copias del diseño de esta villa, al menos de procedencia de Palladio. Sin embargo, debido a las similitudes con la Godi y la Caldogno se cree que el vicentino sostuvo una intervención sobre preexistencias. Los frescos interiores datan de 1570, obra de Giovanni Antonio Fasolo y Giovanni Battista Zelotti.                             |  <p>Fig. 81</p>  |
| Dórico                           | Seguramente iniciado por Giulio Romano, y luego continuado por Palladio. En 1740 Francesco Muttoni realiza una nueva fachada, eliminando la loggia y creando algunas nuevas habitaciones. Los frescos del interior, sin embargo, pintados en la década de 1550, se conservan bien y son originales.                                                                              |  <p>Fig. 82</p> |
| Hoy en día es de estilo barroco. | Poco se sabe del diseño original de esta villa. Además, a lo largo de los siglos se han ejecutado remodelaciones barrocas en fachadas y aleros; incluso un alargamiento de una de estas partes secundarias. Se trata de un gran proyecto que ha evolucionado a lo largo del tiempo, quedando poco de la esencia de Palladio.                                                     |  <p>Fig. 83</p> |
| -                                | Inacabada. La villa se halla en mal estado a día de hoy. Incluso se halla en un mal estado de restauración. Palladio intentó remodelar una preexistencia del siglo XIV, un afán de reevaluación de una adquisición hecha por el propietario, que quedó en el deseo.                                                                                                              |  <p>Fig. 84</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                    |                                                             |           |                                                   |                     |
|--------------------|-------------------------------------------------------------|-----------|---------------------------------------------------|---------------------|
| Villa Saraceno*    | Via Finale, 8, Finale, Agugliaro (VI)                       | 1548 ca.  | 1548 - ante 1555                                  | Biagio Saraceno     |
| Villa Angarano*    | Via Corte S. Eusebio, 41, Bassano del Grappa (VI)           | 1548      | 1554 - 1556. Despues la Villa actual del 1669 ca. | Giacomo Angarano    |
| Villa Poiana*      | Via Castello, 43, Poiana Maggiore (VI)                      | 1549      | 1549 - 1563. Aunque también 1615, 1648            | Bonifacio Poiana    |
| Villa Chiericati*  | Via Nazionale, 1, Vancimuglio, Grumolo delle Abbadesse (VI) | Post 1550 | 1555 ca. - 1584                                   | Giovanni Chiericati |
| Villa Pisani (II)* | Via Borgo Eniano, 1, Montagnana (PD)                        | 1552 ca.  | 1552 - 1555                                       | Francesco Pisani    |
| Villa Cornaro*     | Via Roma 104, Piombino Dese (PD)                            | 1552      | 1552; 1569; 1588                                  | Giorgio Cornaro     |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                      |
|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Toscano</p>                               | <p>Pertenece al inicio del capítulo XV del segundo libro. Fue restaurada por una corporación inglesa. Y el arquitecto fue Francesco Dognioni.</p> <p>Esta villa se encuentra en un estado restaurado, pero conservando la esencia de Palladio, aunque sólo una de sus alas se halla acabada.</p>                                                                                 |  <p>Fig. 85</p>   |
| <p>Dórico para las alas</p>                  | <p>La nave central del edificio se cambió en el siglo XVII. Las <i>barchesse</i> laterales son lo poco que queda del plan original de Palladio. Giacomo Anganaro fue un gran amigo del arquitecto, hasta el punto de dedicarle una de las ediciones de los Cuatro libros. Cabe añadir que el proyecto original era de menor tamaño, pero más refinado en proporciones.</p>       |  <p>Fig. 86</p>   |
| <p>Dórico pero con intercolumnio toscano</p> | <p>A diferencia del diseño que se encuentra en los cuatro libros, una de las alas no ha llegado a nuestros días. Es probable que Palladio tomase ejemplos de los Baños de Dioclesiano en Roma para esta villa. No tuvo reparos en el uso de las serlianas, como si se tratase de algún experimento de Bramante.</p>                                                              |  <p>Fig. 87</p>  |
| <p>Pronaos Jónico, resto toscano</p>         | <p>Es la primera villa en la que Palladio destaca el frontón con un pronaos. Un elemento que no dudará en destacar en su producción artística desde entonces. Existen documentos originales de Palladio sobre esta villa, se hallan en Londres.</p>                                                                                                                              |  <p>Fig. 88</p> |
| <p>Dórico y Jónico</p>                       | <p>Las alas no se construyeron como el edificio proyectado en el libro. Es la primera de las villas que conjugan dos órdenes en dos alturas del edificio, el cual, destaca por su volumetría cúbica exacta. Un gusto exquisito del propietario, Francesco Pisani. El interior se halla decorado con pinturas del Veronés, con quien Palladio trabajaría en muchos proyectos.</p> |  <p>Fig. 89</p> |
| <p>Jónico en la logia y Corintio arriba</p>  | <p>La construcción se ha visto modificada con el tiempo. Es posible que el orden superior se hubiera cambiado a compuesto en algún momento tras Palladio. Pese a todo, esta villa es una de las más majestuosas. Alberga muchas similitudes con la Villa Pisani, ya que fueron ejecutadas en tiempos parecidos. Destaca su salón principal y la presencia de sus pilares.</p>    |  <p>Fig. 90</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                     |                                                                                |                 |                                         |                                                                                          |
|-------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Villa Zeno*                         | Via Donegal,<br>Donegal,<br>Cessalto (TV)                                      | 1554 (?)        | 1555 (?)                                | Marco Zeno                                                                               |
| Villa Badoer*                       | Via T. Tasso,<br>3, Fratta<br>Polesine (RO)                                    | 1554 - 1555 ca. | Prima del 1556                          | Francesco Badoero                                                                        |
| Villa Barbaro*                      | Via Cornuda 7,<br>Maser (TV)                                                   | 1554 ca.        | 1554-1558                               | Daniele Barbaro,<br>Patriarca de<br>Aquilea; y<br>Marcantonio<br>Barbaro,<br>diplomático |
| Villa Porto (I)                     | Vivaro, Vicenza.                                                               | 1555 ca.        | 1555 - 1556 (?)                         | Paolo Porto                                                                              |
| Villa Thiene (II)*<br>(Sólo un ala) | Via Roma,<br>Villafranca<br>Padovana, Cicogna,<br>Villafranca<br>Padovana (PD) | 1556            | 1563 - 1567                             | Odoardo y Teodoro<br>Thiene                                                              |
| Villa Repeta*                       | Via Andrea<br>Palladio, 1, Piazza<br>Vecchia, Campiglia<br>dei Berici (VI)     | 1560 (?)        | Post 1563 - ante<br>1565; post 1570 (?) | Mario Repeta                                                                             |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

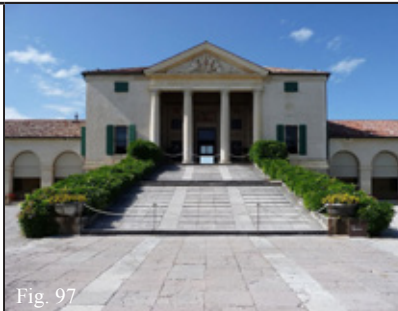




|                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                     |
|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| -                                   | Se cree que Palladio trabajó en un proyecto ya existente. Así mismo, la obra se acabaría con posterioridad a Palladio. Sea como fuere, las dos alas que se observan en los cuatro libros no llegaron a levantarse. Se trata de una de las menos conocidas villas del maestro, y la que más al este se encuentra. |  <p>Fig. 91</p>   |
| Jónico la loggia y dórico las alas. | Llama la atención la forma de exedra de las barchesse de esta villa. En algunas fuentes se dice que son de orden toscano, pero el entablamento denota el dórico por sus triglifos y metopas en el arquitrabe. Se trata de una villa con una presencia de templo que se llegó a completar en vida de Palladio.    |  <p>Fig. 92</p>   |
| Jónico                              | Esta villa es el primer ejemplo de la unión sólida y formal de las alas con el núcleo central. Es el resultado de la gran relación entre los hermanos Barbaro con Palladio. Se trata de uno de los mejores ejemplos de la técnica, ya refinada y madura, del arquitecto vicentino.                               |  <p>Fig. 93</p>  |
| Jónico                              | Aunque no se tiene claro si esta villa pertenece a la autoría de Palladio se sabe que las alas fueron incorporadas en el siglo XIX. Se trata pues de una “palladización”.                                                                                                                                        |  <p>Fig. 94</p> |
| Compuesto y Jónico (abajo)          | Incompleta. La fuga de Teodoro Thiene por motivos religiosos paró el proyecto. Es el más ambicioso de Palladio hasta la fecha.                                                                                                                                                                                   |  <p>Fig. 95</p> |
| Dórico                              | El diseño de Palladio sufrió muchas intervenciones y la construcción no se corresponde. Uno de los tantos desvaríos que sufrió el inmueble fue el de un incendio entre 1640 y 1672. Las reconstrucciones datan del siglo XVII.                                                                                   |  <p>Fig. 96</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                   |                                                                                         |                 |                   |                                  |
|-----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------------------|----------------------------------|
| Villa Emo*                        | Via Stazione,<br>5, Fanzolo,<br>Vedelago (TV)                                           | Ante 1556       | 1559 - 1565       | Leonardo Emo                     |
| Villa Foscari (“La Malcontenta”)* | Via dei Turisti,<br>9, Malcontenta,<br>Mira (VE)                                        | 1554 (?)        | 1560 - 1565       | Nícolo y Alvise Foscari          |
| Villa Valmarana*                  | Via Ponte Lisiera,<br>1, Lisiera, Bolzano<br>Vicentino (VI)                             | 1563 ca.        | 1564 - 1566       | Gianfrancesco Valmarana          |
| Villa Forni Cerato                | Via Venezia,<br>4, Montecchio<br>Precalcino (VI)                                        | Post 1564       | 1565 - 1570       | Girolamo Forni                   |
| Villa Sarego (I)*                 | Via S. Sofia,<br>1/2/4/6/8, Santa<br>Sofia, Pedemonte,<br>San Pietro in<br>Cariano (VR) | 1565            | 1565 - 1585 ca.   | Marcantonio Sarego               |
| Villa Trissino (II)*              | Meledo,<br>Sarego (VI)                                                                  | 1553 ca. e 1567 | 1553 - 1554; 1575 | Francesco y<br>Lodovico Trissino |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*



|                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                      |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dórico para la logia      | Una de las villas más bien conservadas. Se trata de uno de los mejores ejemplos de la reinención de la tipología de la villa como elemento de explotación agrícola y como palacio en la campiña. Alberga todas estas ideas en un solo proyecto. Las decoraciones interiores pertenecen a Battista Zelotti.                                                                                             |  <p>Fig. 97</p>    |
| Jónico                    | Los aleros no se ciñen al diseño que aparece en los cuatro libros. Sin embargo, se trata ya de una obra madura, en la que la majestuosidad se eleva en un basamento que ofrece la planta noble en la primera altura. La totalidad del edificio (menos las basas y capiteles) se halla construido con ladrillo y mortero. Palladio utilizó materiales baratos para una obra de majestuosidad sin igual. |  <p>Fig. 98</p>    |
| Logias de orden jónico.   | En la actualidad no está como en el proyecto de Palladio. Originalmente había dos niveles de órdenes. Durante la Segunda Guerra Mundial se destruyó en gran medida, y lo que se observa hoy en día es una reconstrucción parcial.                                                                                                                                                                      |  <p>Fig. 99</p>   |
| -                         | Se trata de un arreglo de una preexistencia. El resultado es sencillo. El promotor no era en este caso noble, sino simplemente rico. Aunque hay dudas sobre la autoría de Palladio, se cree que es así por el hecho de haber dotado de majestuosidad con pocos elementos. Es uno de sus rasgos más característicos                                                                                     |  <p>Fig. 100</p> |
| Dórico y Jónico           | Es la villa que difiere más en estilo “palladiano”. Y también la que más se aleja de la zona común de trabajo del arquitecto. En la actualidad se halla transformada de su diseño original. Llama particularmente la atención su asimetría. Se trata, sin embargo, de uno de sus mejores trabajos.                                                                                                     |  <p>Fig. 101</p> |
| Las alas de orden toscano | El proyecto no se completó. Se especula que por la falta económica. Palladio, al parecer, ya entrado en obra había empezado a trabajar en una concepción diferente a la que se observa en los cuatro libros. Los frescos del interior son obra de Eliodoro Forbicini.                                                                                                                                  |  <p>Fig. 102</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                                    |                                 |          |                 |                                                      |
|----------------------------------------------------|---------------------------------|----------|-----------------|------------------------------------------------------|
| Villa Porto (II), Malo*                            | Via Colleoni, Molina, Malo (VI) | 1570     | 1572-1580       | Iseppo de'Porti                                      |
| Obras en Venecia y alrededores                     |                                 |          |                 |                                                      |
| Palazzo dalla Torre*                               | Verona                          | 1555     | (?)             | Giovanni Battista dalla Torre                        |
| Puente de Bassano                                  | Bassano                         | 1569     | 1569 - 1570 (?) | Consejo de la Ciudad de Bassano                      |
| Puente sobre el río Tesina, en Torri di Quartesolo | Torri di Quartesolo, Vicenza    | 1569     | 1580            | Consejo de la ciudad (?)                             |
| Arco Bollani en Udine                              | Piazza de la Libertà, Udine     | 1556 (?) | 1556            | En honor a Domenico Bollani, Intendente de la ciudad |
| Palazzo Antonini en Udine*                         | Udine, capital de Friuli        | 1556     | 1556-1595       | Floriano Antonini                                    |



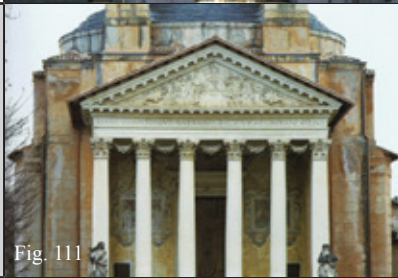



\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                   |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Jónico y compuesto                   | Incompleta. La muerte del patrocinador provocó su inacabamiento. Sin embargo, se trataba de uno de los más ambiciosos de sus proyectos. Guarda estrecha relación con la Villa Thiene en Cicogna y la villa Mocenigo. Es particular el uso del orden compuesto en una villa.                                                          | <br>Fig. 103   |
| Obras en Venecia y alrededores       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                   |
| Jónico y compuesto (en menor medida) | Incompleta por la muerte del mecenas. Además, fue bombardeada por los aliados en 1945. Por fortuna se han podido salvar algunas partes originales de Palladio, como la entrada y el patio interior. El propietario tenía conexión con la familia Valmarana y los Thiene.                                                             | <br>Fig. 104   |
| Toscano (pese a ser de madera)       | Una riada acabó con el puente original. El consejo se decantó por una propuesta en madera. El puente de Palladio resistió dos siglos después de su construcción. Una riada en 1748 lo acabó destruyendo. Pero se volvió a levantar con el diseño de Palladio. Se volvió a destruir en la SGM. El actual es una nueva reconstrucción. | <br>Fig. 105  |
| -                                    | El único puente de piedra que se conserva de Palladio. Las obras fueron guiadas por Domenico Groppino. Guarda una inspiración similar a la del puente en Rímimi de Augusto, debido a los tabernáculos que se hallan en los soportes del mismo.                                                                                       | <br>Fig. 106 |
| Dórico                               | Esta obra es más un monumento conmemorativo que otra cosa. Se completó en cuatro meses. Sólo hasta siete años después de su construcción se tuvo constancia del trabajo de Palladio sobre esta obra.                                                                                                                                 | <br>Fig. 107 |
| Jónico y Corintio                    | Este palacio alberga un doble diseño. Por una parte sostiene la tipología de palacio urbano pero también el de villa suburbana, como sucede en la villa Pisani de Bagnolo o la villa Cornaro en Piombino. Es de especial atención la loggia, como espacio intermedio entre el interior y el exterior. Poco común en un palacio.      | <br>Fig. 108 |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                                   |                                                |                                  |                                                                   |                                            |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Palacio Pretorio en Cividale                      | Piazza Duomo, 1, Cividale del Friuli, UD       | 1559                             | 1565 - 1586                                                       | Consejo de la Ciudad de Cividale           |
| Porta Gemona en San Daniele del Friuli            | Piazza Dante Alighieri, San Daniele del Friuli | Comisión en 1562, diseño de 1579 | 1579 - 1580 (?)                                                   | Cardenal Giovanni Grimani                  |
| Tempietto en Maser                                | Maser                                          | Década de 1570 - 1580            | 1580                                                              | Marcantonio Barbaro                        |
| Iglesia de San Pietro en Castello. Fachada        | Venecia                                        | 1558 (enero)                     | A finales del siglo XVI bajo la supervisión de Francesco Smeraldi | Daniele y Marcantonio Barbaro              |
| Refectorio del Monasterio de San Giorgio Maggiore | Venecia                                        | 1560                             | 1563                                                              | Congregación benedictina de Santa Giustina |
| Convento de la Carità                             | Venecia                                        | 1561                             | 1569                                                              | Autoridades eclesiásticas                  |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                      |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Corintio                                      | No se trata propiamente de una obra de Palladio, pero se sabe por Giorgio Vasari que el arquitecto estuvo el día en que se puso la primera piedra. Es presumible suponer que si bien fuera obra suya, él mismo no pudiese supervisarla, y por ende muchas trazas se difuminan en su forma. Se piensa que se tomaron ideas del anfiteatro de Pula para su diseño.          |  <p>Fig. 109</p>   |
| Dórico                                        | Este arco recuerda en gran medida del dedicado a Bollani, ya que se trata de un diseño casi idéntico. Palladio no pudo supervisar las obras, pero el resultado era predecible, ya que tenía el conocimiento de su anterior arco, construido veinte años antes.                                                                                                            |  <p>Fig. 110</p>   |
| Corintio                                      | Junto con el Teatro Olímpico, esta obra se presupone como última del arquitecto. La referencia más directa que se puede observar es con el Panteón de Roma. El frontón y el espacio circular, ambos elementos cruciales en la concepción más sacra de la mente de Palladio, se hallan presentes en este lugar.                                                            |  <p>Fig. 111</p>  |
| Compuesto                                     | Se trata de la primera obra de Palladio en Venecia. Sirvió para establecer un canon habitual de trabajo, que se tradujo más tarde en la Iglesia de San Francesco de la Vigna unos años más tarde.                                                                                                                                                                         |  <p>Fig. 112</p> |
| Diversos, entre los cuales Toscano y Corintio | Se trata del primer encargo que la Congregación Benedictina de Santa Giustina contrataría a Palladio. El interior se asume sencillo y tranquilo, <i>all'antica</i> . El Veronés pintó un famoso cuadro de <i>Las bodas de Caná</i> , que estuvo allí hasta que Napoleón lo llevó al Louvre en 1797. El proyecto guarda cierta relación con la villa Valmanara en Vignolo. |  <p>Fig. 113</p> |
| Dórico, Jónico y Compuesto                    | Este proyecto impresionó a Giorgio Vasari en una visita realizada en 1566. Se trata de un proyecto basado en la tipología de termas romanas, como muchos otros antes vistos. El Atrio se quemó en un incendio de 1630, desgraciadamente.                                                                                                                                  |  <p>Fig. 114</p> |

# VIII | LISTADO DE OBRAS

|                                                               |         |                                                |                                                                                                                |                                            |
|---------------------------------------------------------------|---------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Fachada de San Francesco de la Vigna                          | Venecia | 1563 ca. (el diseño de Palladio de la Fachada) | Jacopo Sansovino (iglesia, 1534-54), Andrea Palladio (fachada, 1564), Bernardino Ongarino (campanile, 1571-81) | Giovanni Grimaldi, Patriarca de Aquileia   |
| Iglesia del Monasterio de San Giorgio Maggiore                | Venecia | 1565                                           | 1565 - 1611 (ya tras la muerte de Palladio)                                                                    | Congregación benedictina de Santa Giustina |
| Restauración de habitaciones en el Palacio Ducal              | Venecia | 1574                                           | 1578 ca.                                                                                                       | -                                          |
| Iglesia de Il Redentor                                        | Venecia | 1577                                           | 1577 - 1592                                                                                                    | Monjes Capuchinos                          |
| Claustro de los cipreses del convento de San Giorgio Maggiore | Venecia | 1576                                           | No se completó hasta mediados del siglo XVII                                                                   | Congregación benedictina de Santa Giustina |
| Iglesia de la Zitelle                                         | Venecia | Se cree que a mediados de los 70               | 1581 - 1588 (todo tras la muerte de Palladio)                                                                  | Benedetto Palmi                            |

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*

|                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                       |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Compuesto           | Esta obra sirvió a Palladio para reajustar los fallos que había tenido en San Pietro di Castello. La problemática mayor a la que se enfrentaban los arquitectos renacentistas era la de componer una fachada clásica de templo en una iglesia católica tripartita.                             |  <p>Fig. 115</p>   |
| Compuesto           | Se trata de una de las mayores obras de Palladio. Se llegó a acabar más de treinta años después de su muerte. Se inspiró en los Baños Romanos, como en muchas otras de sus obras. Existe una clara preferencia de eje central, acentuado por su longitud.                                      |  <p>Fig. 116</p>   |
| Corintio, Compuesto | Aunque no existen documentos que demuestren que Palladio estuvo involucrado en la restauración de estas habitaciones, se tiene presente que pudo haber participado como consultor y que algunas de las puertas fueran diseños suyos.                                                           |  <p>Fig. 117</p>  |
| Compuesto           | Se trata del proyecto más maduro en la tipología de iglesia de entre todas sus obras. Palladio tomó muchos ejemplos de los templos romanos que Vitruvio explicaba, así como gran cantidad de información de los ejemplos que se muestran en los cuatro libros.                                 |  <p>Fig. 118</p> |
| Jónico              | Se trata de la última intervención del Convento de San Giorgio Maggiore. El hecho de tratar con preexistencias permite suponer que fue un trabajo difícil de cuadrar para que el resultado fuese armónico y acorde a los cánones clásicos.                                                     |  <p>Fig. 119</p> |
| Compuesto           | No existe evidencia que Palladio fuese el diseñador de esta obra. Sin embargo, existen evidencias de que de una u otra forma tuviese alguna implicación. Debido a que se ejecutó tras su muerte, es posible que el diseño no se llegase a ejecutar como Palladio lo hubiera preferido en vida. |  <p>Fig. 120</p> |

| Obras no construidas o no existentes a día de hoy |                              |          |           |                   |
|---------------------------------------------------|------------------------------|----------|-----------|-------------------|
| Villa Mocenigo (“Marocco”)*                       | Dolo (VE)                    | 1554 (?) | 1560-1564 | Leonardo Mocenigo |
| Villa Ragona*                                     | Ghizzole, Montegaldella (PD) | 1553 ca. | -         | Girolamo Ragona   |
| Villa Sarego (II)*                                | Miega, Veronella (VR)        | 1562     | 1562      | Annibale Sarego   |
| Palazzo Capra*                                    | Stra’ Grande, Vicenza        | 1564     | -         | Giulio Capra      |

NOTA: Estos cuatro trabajos, por su inexistencia, no se han computado en las tablas que siguen. Suponen, eso sí, una muestra de pérdida de Patrimonio que debe ser conocida al menos.

\*Obras que fueron incluidas en sus *Cuatro Libros*





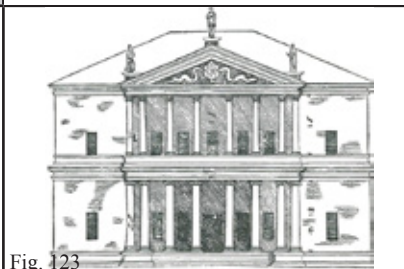

| Obras no construidas o no existentes a día de hoy |                                                                                                                   |                                                                                                      |
|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Se piensa que jónico y corintio                   | En la actualidad no existe. Se demolió a principios del siglo XIX, cuando su estado de conservación era precario. |  <p>Fig. 121</p>   |
| Jónico en la logia                                | Sólo se proyectó.                                                                                                 |  <p>Fig. 122</p>   |
| Jónico, Dórico y Compuesto                        | Se demolió en la segunda década del siglo XX.                                                                     |  <p>Fig. 123</p>  |
| Compuesto                                         | No se llegó a construir. De hecho, sólo se proyectó.                                                              |  <p>Fig. 124</p> |

Tabla 1 | Lista de obras completas

# VIII CONCLUSIONES ANALÍTICAS

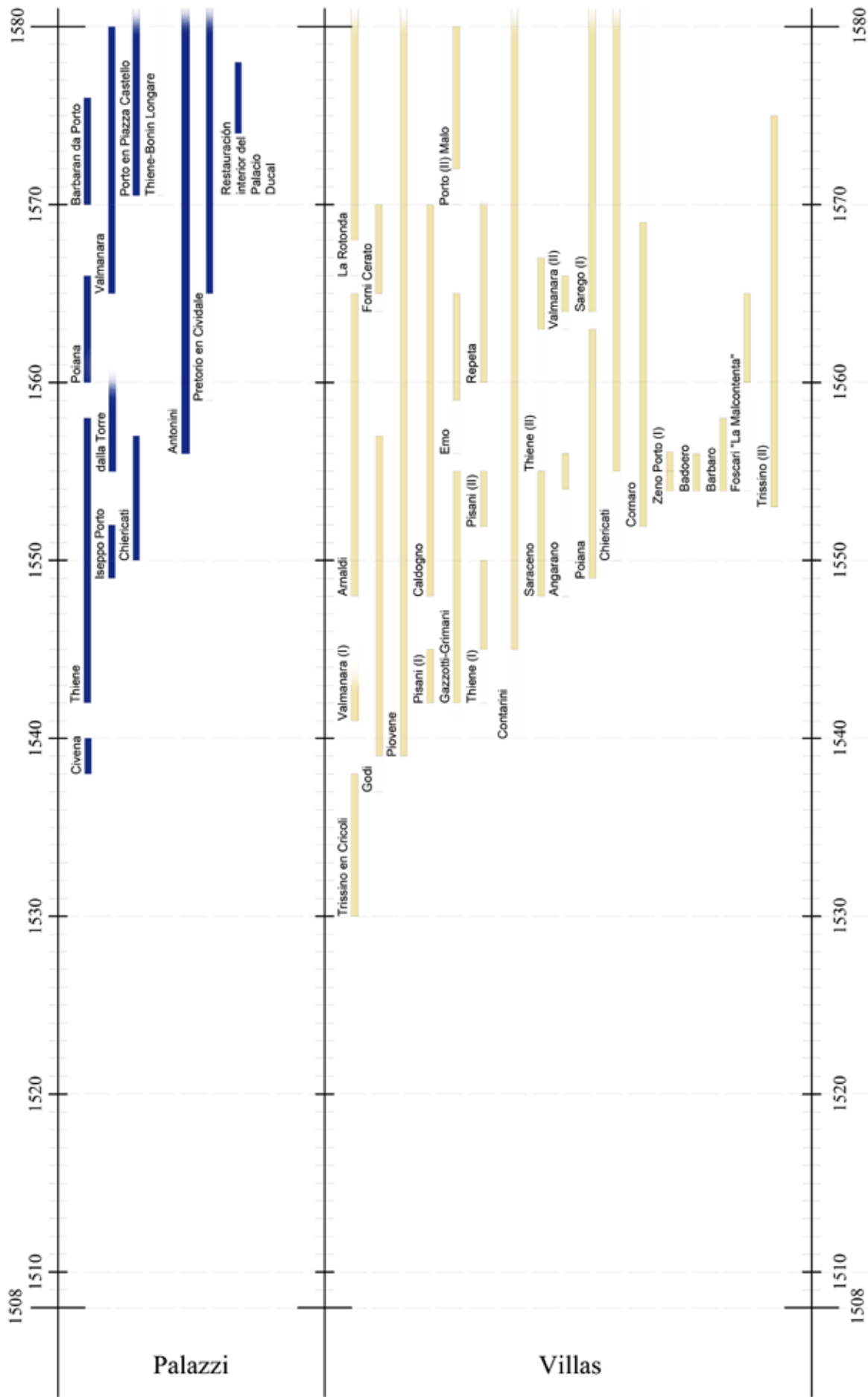


Fig. 125

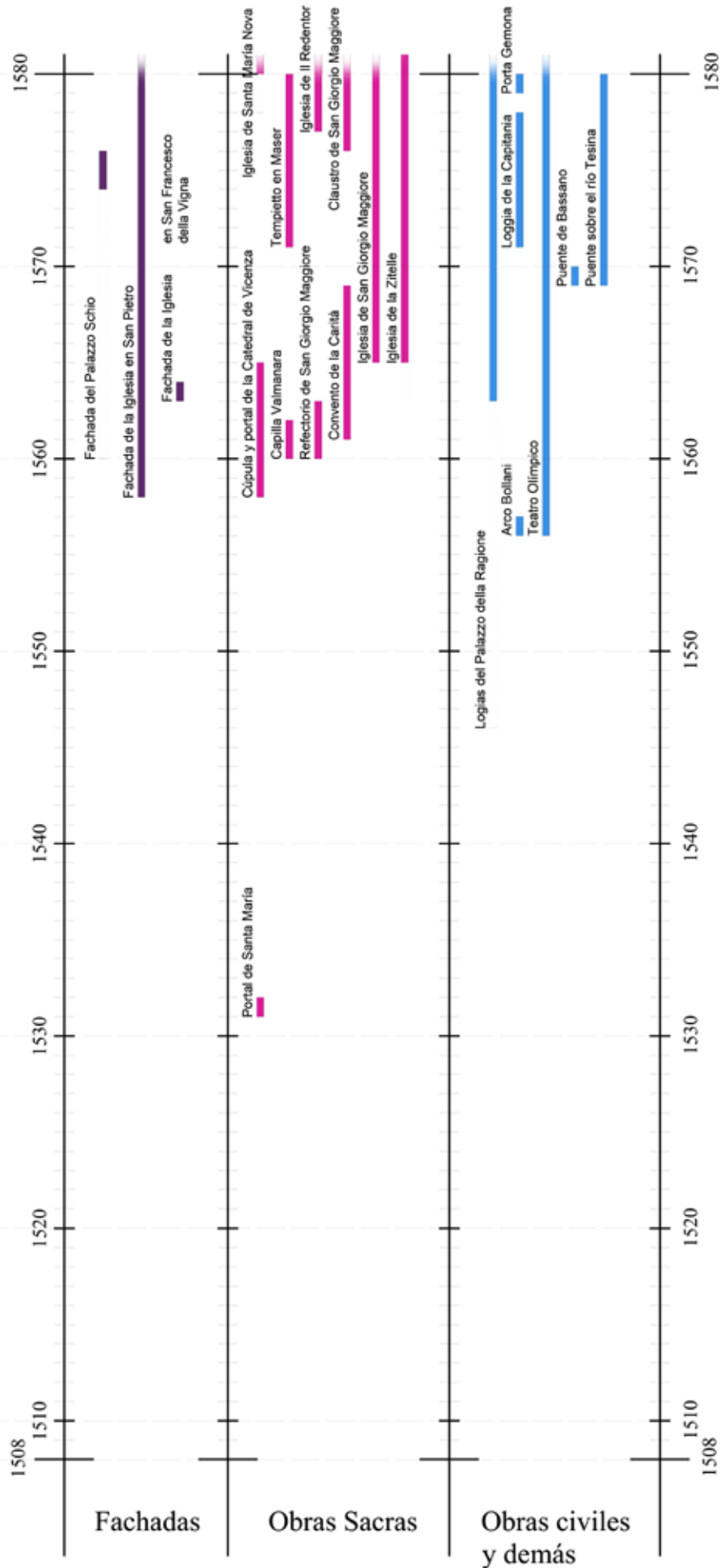


Fig. 126

### Conclusiones analíticas

Tras la exposición de las obras de Palladio cabe atender a algunos detalles que pueden resultar útiles a la hora de entender mejor sus pretensiones.

Con respecto al tipo de órdenes utilizados se encuentra que el jónico es predominante. El segundo es el compuesto. El dórico y el corintio fueron utilizados de forma muy similar (numéricamente). El que menos utilizó fue el toscano. La siguiente gráfica explica estas proporciones.

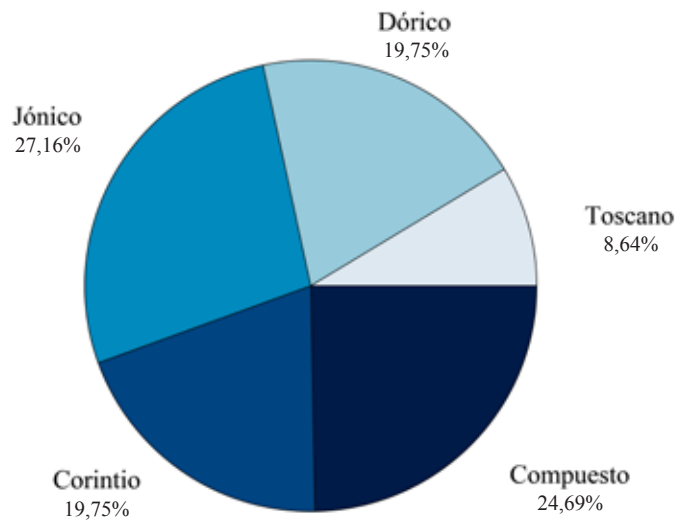


Fig. 127

Debido a que este trabajo se ha enfocado al compuesto, se centrará la mirada en sus datos. Cabe entenderse que utilizar este orden pudo significar mucho para Palladio, sobre todo teniendo en cuenta que recibe gran parte de sus proporciones del corintio. Si se observan ambos órdenes superiores se llega a la conclusión que abarcan un 44,44%. Casi la mitad de su obra se definió con los dos órdenes superiores, con una ligera predominancia del compuesto.

Por otro lado, se puede estudiar el uso de las tipologías de cada una de sus obras para ver en qué destacó más su producción. Todo lector entendido podrá prever, eso sí, que las villas suponen el *leitmotiv* de su arquitectura.

Según el análisis establecido de toda su obra construida (total o parcialmente) se sabe que le pertenecen en autoría 30 villas, lo que supone un 45,45% de toda su producción.

Además de su tipología estrella, Palladio diseñó 13 palacios, 11 obras sacras, entre las cuales iglesias de gran magnitud, 4 fachadas, 3 obras civiles, 2 arcos, 2 puentes y una casa.

En general se puede entender que Palladio dedicó casi toda su trayectoria a la edificación residencial, ya fuera dentro o fuera de la ciudad. En la gráfica siguiente se puede observar esta clasificación.

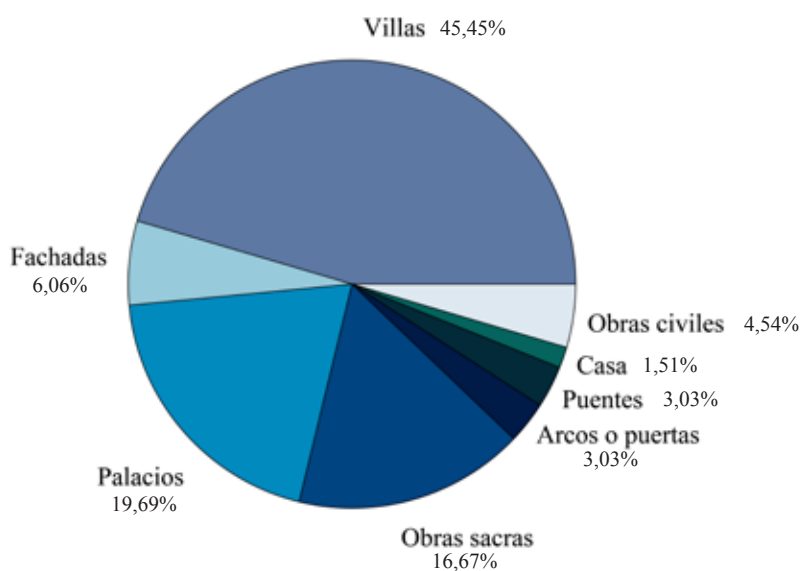


Fig. 128



DEO VTRIVSQ TEMPLI AEDIFICATORI AC REPARATORI

AC  
CEDE  
AD  
HOC

NON SINE  
IVGI  
EXTERI  
ORI

NE  
DESERAS  
SPI  
RITVALE

Fig 129 | Fachada de San Francesco della Vigna. Pino Guidolotti.

# IX

## Palladio. Retrospectiva sobre su obra (III)

Observaciones gráficas

**IX.1.- Correcciones sobre papel**

El presente apartado supone una más detallada muestra de todo lo anteriormente explicado. Si bien en los apartados anteriores se han visto cuestiones formales de índole teórica, la presente muestra supone una versión gráfica de todos estos aspectos.

Se analizará en primer lugar la primera de las láminas que se expone en el texto de Palladio con respecto al orden compuesto. La versión de la que se ha dispuesto a lo largo de este trabajo. En ella se han encontrado algunas discrepancias entre el texto y la imagen.

Por ejemplo, se explica que el módulo de la columna ha de ser de diez. Sin embargo en el dibujo aparecen nueve módulos y medio (medida que se toma del corintio). El intercolumnio se expone de módulo y medio, pero a la práctica no se llega a eso (Fig. 130).

Estas sorprendentes curiosidades hicieron pensar que tal vez el módulo no fuera el relativo al imoscapo sino al del sumoscapo (como suele ocurrir en trabajos de Vignola). Este hecho tampoco se muestra confiable por el mero hecho de que entonces la columna mediría doce módulos. Una medida que no se ajusta a ningún parámetro.

Como el concepto primordial que se persigue es el de la esbeltez, se han desarrollado una serie de columnas que, modificándolas digitalmente a raíz de la original, sí que cumplen las palabras de Palladio (Fig. 131). En este caso se ha dejado el entablamento con dos módulos. Cuestión discutible si en realidad éste debiera ser una tercera parte del total de la columna... Sea como fuere, el resultado de esbeltez en comparativa es de notable diferencia.

Las láminas correspondientes al orden compuesto en arcos sostienen nueve módulos y un tercio para la altura de las columnas (Fig.132). Pero el conjunto de columna y plinto alcanza los doce.

Las ilustraciones del orden corintio que Palladio dibujó en la versión de los *Diez Libros de Arquitectura* (Vitruvio) de Barbaro. (Fig.133) son quizás las más certeras de todos los dibujos encontrados.

Otro de los aspectos tratados supone la comparativa de los elementos que el propio Palladio expresa en su libro. Hay un total de tres ejemplos de edificios de donde Palladio tomó ideas: El Baptisterio de Constantino (en el cual se basó para la ejecución de San Giorggio Maggiore) y la Iglesia de Santa Inés y el templo de Vesta (que él dudó siquiera que fuera denominado así en la Roma antigua).



Se puede comprobar con el ajuste de la fotografía a un fotoplano que Palladio empleó una esbeltez que coincide con el orden corintio, pero no con el compuesto. Es evidente que este hecho fue conocido por el arquitecto, ya que lo explica en su libro. Es, sin embargo, relevante que sea así, ya que justifica esto a través del uso del material, el mármol blanco (y caro) tan característico de sus obras sacras.

Es también relevante que el conjunto de entablamentos que comprende la exposición de obras que contienen el orden compuesto coincide más con el corintio que el propio orden compuesto. Esto crea una ligera controversia si se quiere ser estricto con los elementos que conjugan el decoro, pero, a fin de cuentas, el orden compuesto supone una adaptación de elementos preexistentes, y sus combinaciones son tan lícitas como se desee. El principal concepto que debe prevalecer es la monumantalidad y, si acaso, la esbeltez.

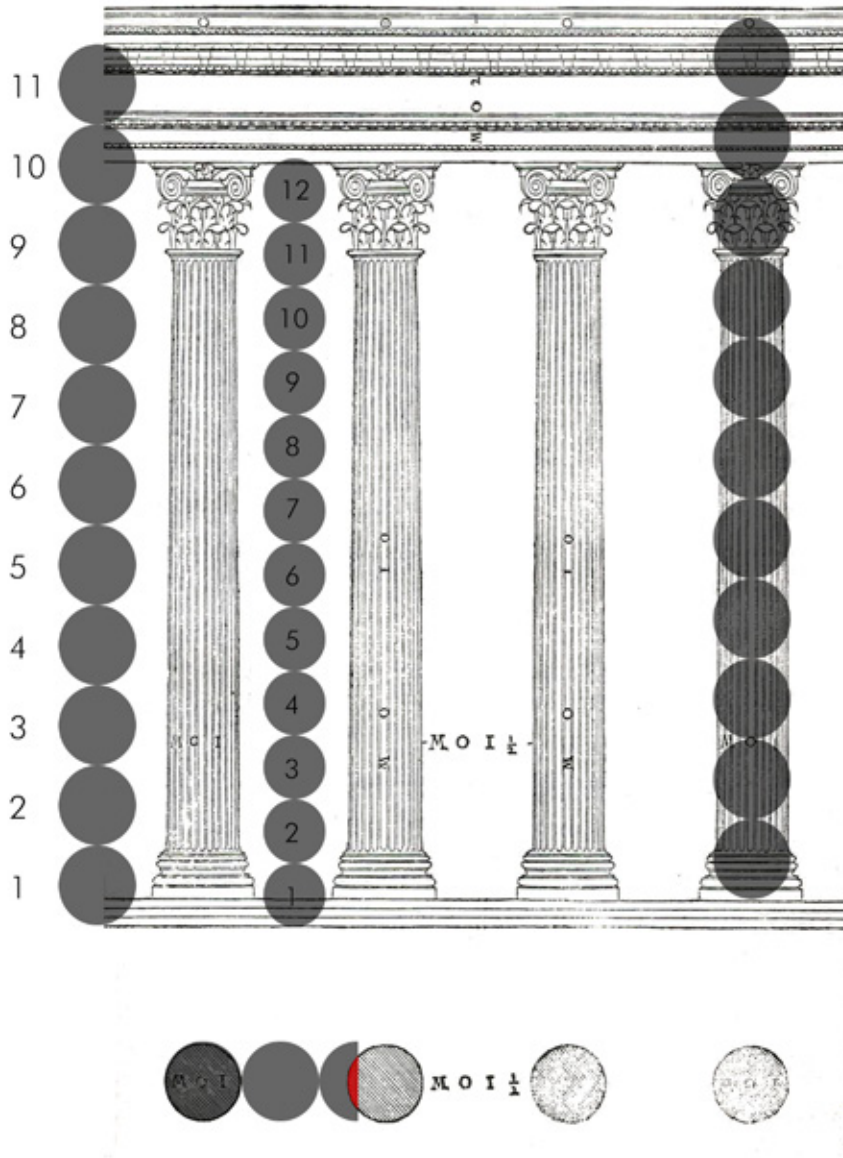


Fig 130 | Estudio de proporción. Elaboración propia

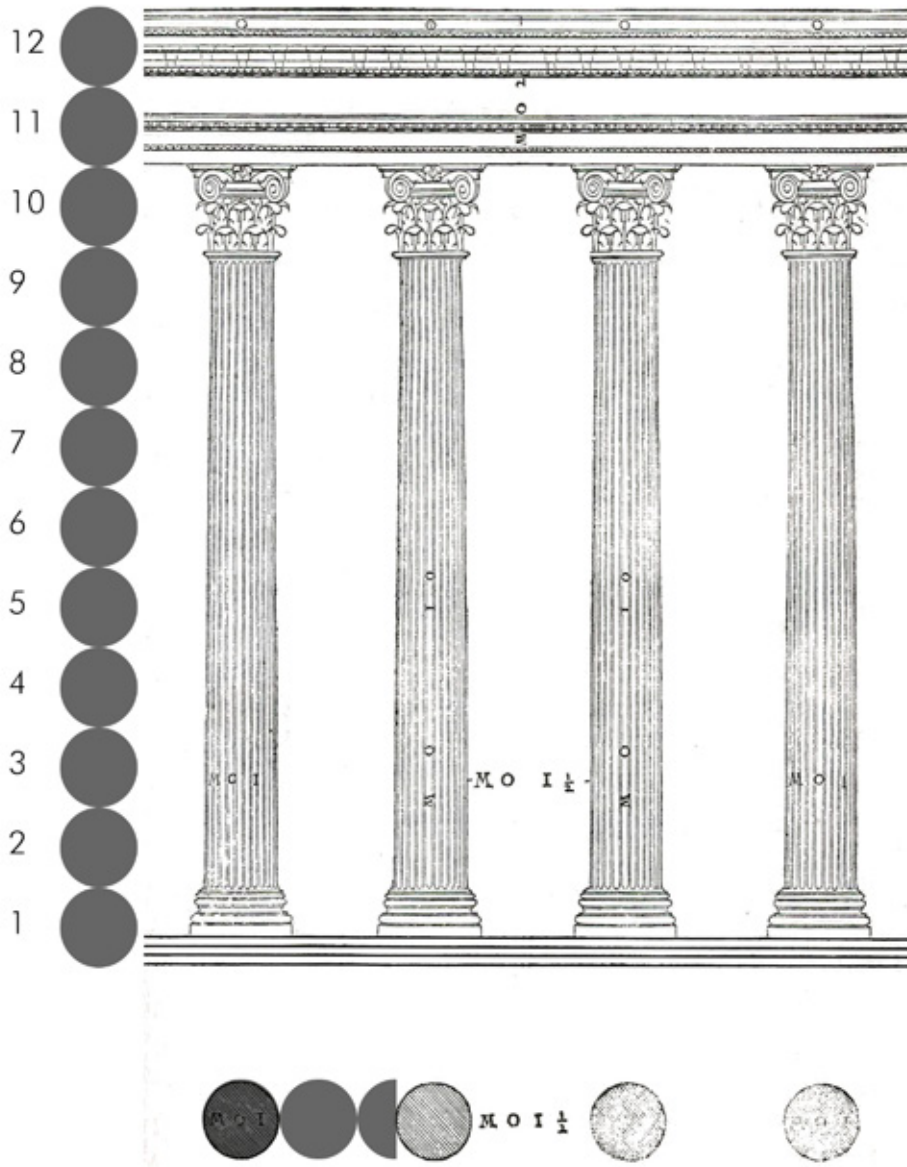


Fig 131 | Estudio de proporción. Elaboración propia

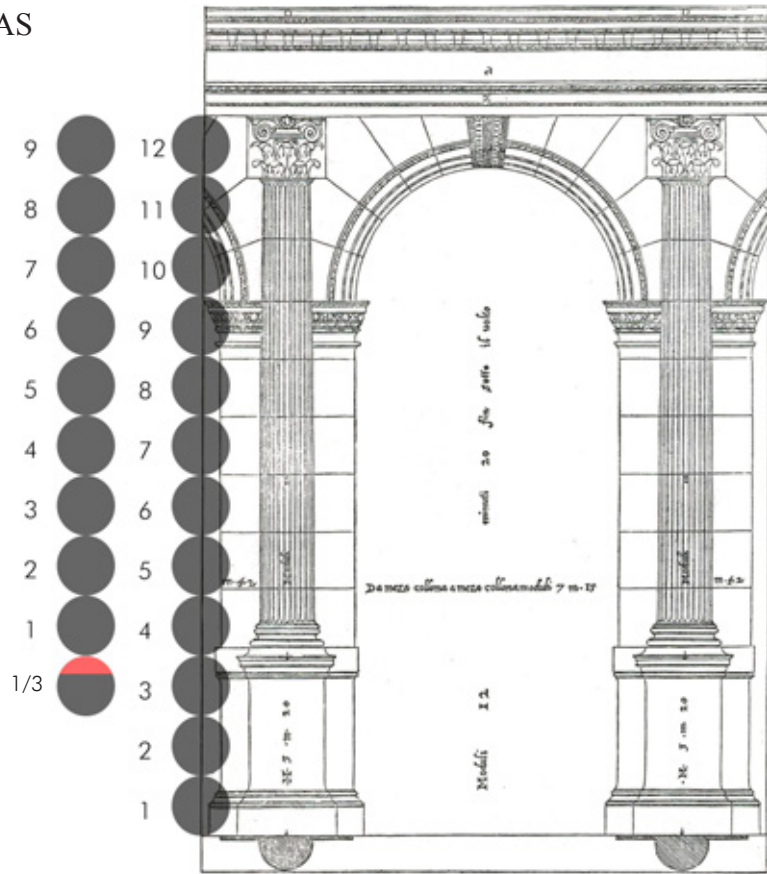


Fig 132 | Estudio de proporción. Elaboración propia

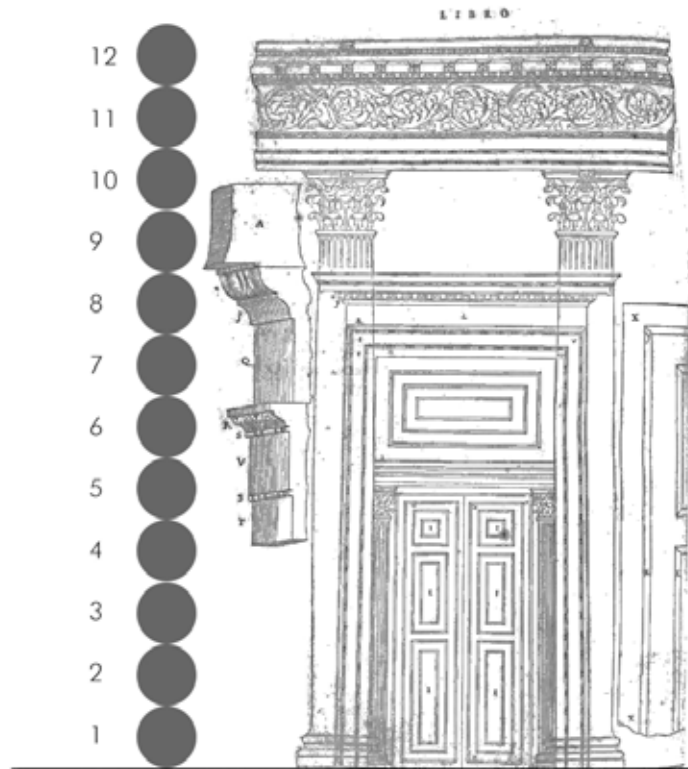


Fig 133 | Estudio de proporción. Elaboración propia



**IX.2.- Observaciones entre obra diseñada y construida.**

Para poder apreciar la obra palladiana en sus dos vertientes (la ideológica y la física) se contemplarán unos ejemplos que contrasten las obras construidas y aquellas que aparecen en sus cuatro libros. Por extensión, se centrará el objetivo en aquellas obras que contengan el orden compuesto.

**Palazzo Thiene**

Este palacio se halla en Vicenza. Se construyó en 1542 para Marco Antonio Thiene y luego para Ottavio Thiene. Hoy en día es la sede del Banco de Vicenza.

Para comparar los elementos con los que se dispone se realizará un fotoplano de la fachada del patio, y se ajusta el dibujo de los cuatro libros a sus proporciones (Fig. 138).

Con posterioridad se establece la comparativa entre el resultado de la copia construida con el que aparece en el libro.

Los resultados demuestran que Palladio ideó más esbelto el edificio de lo que se ha construido. Así mismo, la planta baja es inferior a las proporciones proyectadas. El arquitrabe tiene en la obra construida una proporción mucho mayor que la original. Y la entreplanta superior a la cornisa o no se construyó, o por motivos de perspectiva en el fotoplano no se pueden apreciar del todo bien.

Con todo, el resultado de esta comparativa demuestra que tal vez la esbeltez no sea del todo un objetivo único. Las proporciones que denotan las partes constituyentes de la obra construida son mucho más sólidas y de mayor impacto que el de la obra proyectada.

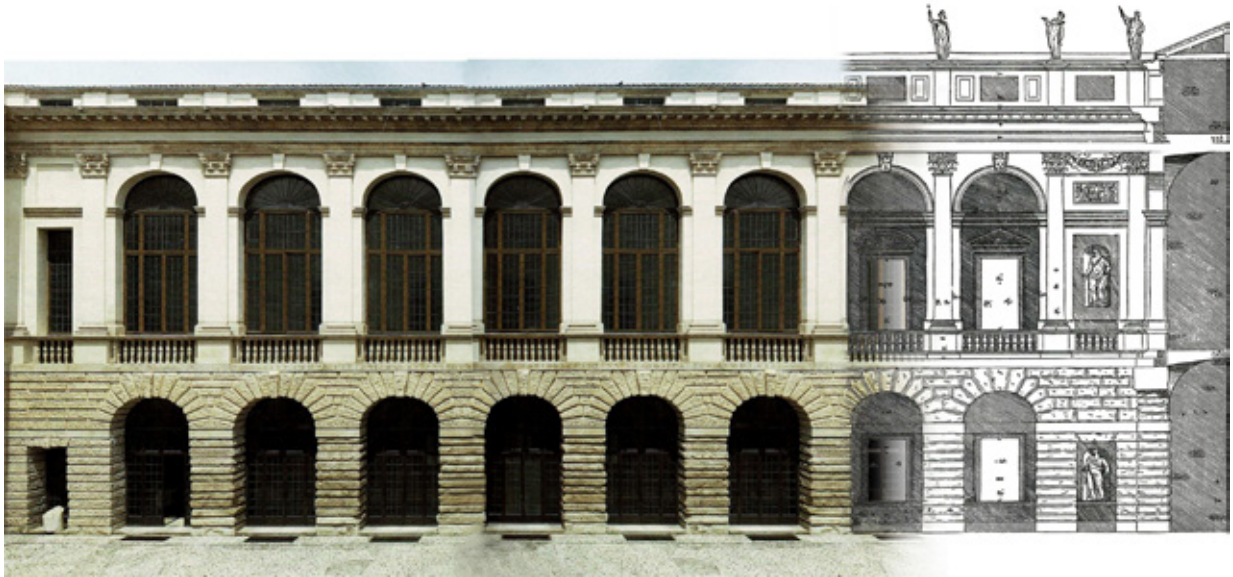


Fig 138

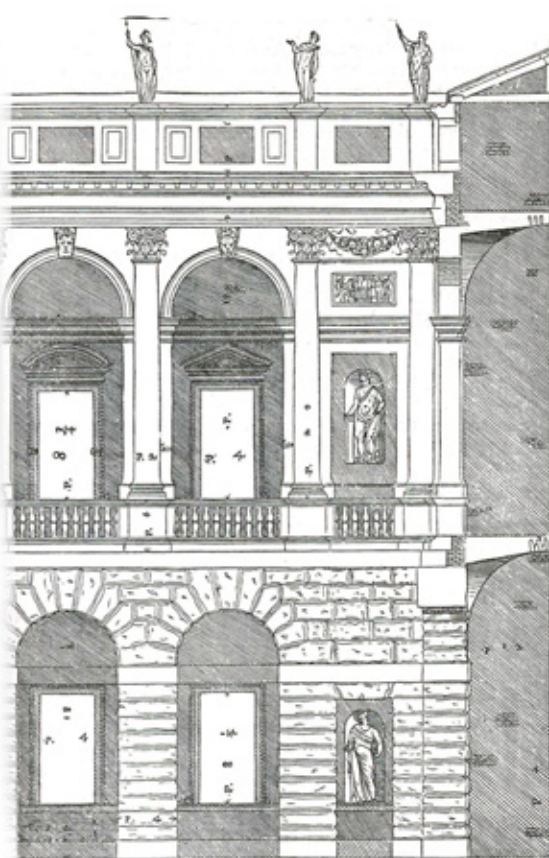


Fig 139

Obra diseñada

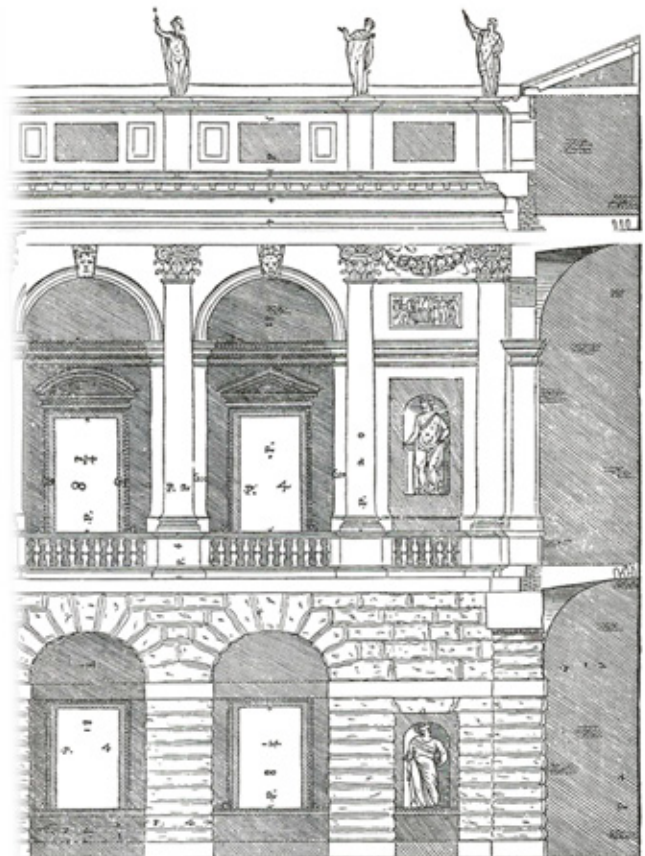


Fig 140

Corrección con el fotoplano

**Palazzo Valmarana**

Este palacio fue construido en Vicenza en 1565. Las reminiscencias de Miguel Ángel son considerablemente evidentes por el uso del orden compuesto como orden gigante.

Son de especial relevancia las dos estatuas que lindan la propiedad, cuya efigie corta el diseño de la columna. Es probable pensar que Palladio, habiendo desarrollado en el diseño de la villas una estructura piramidal, su querencia por la focalización central hubiera tomado forma para dotar de menos altura los pilares extremos, y así que operasen su figura mayor los centrales.

El escorzo natural del palacio no permite una fácil lectura de la fachada en los términos geométricos de la misma. Esto es debido a que la calle donde se ubica (Corso Fogazzaro) es angosta y por lo tanto, los fotoplanos que se pueden modificar digitalmente no han de ser tomados con absoluta fidelidad.

Sea como fuere, las proporciones que se aprecian entre la realidad y las del libro coinciden en gran medida, siendo así un ejemplo digno de mención y distinguiendo al Palazzo Valmarana con el Thiene antes visto.



Fig 141



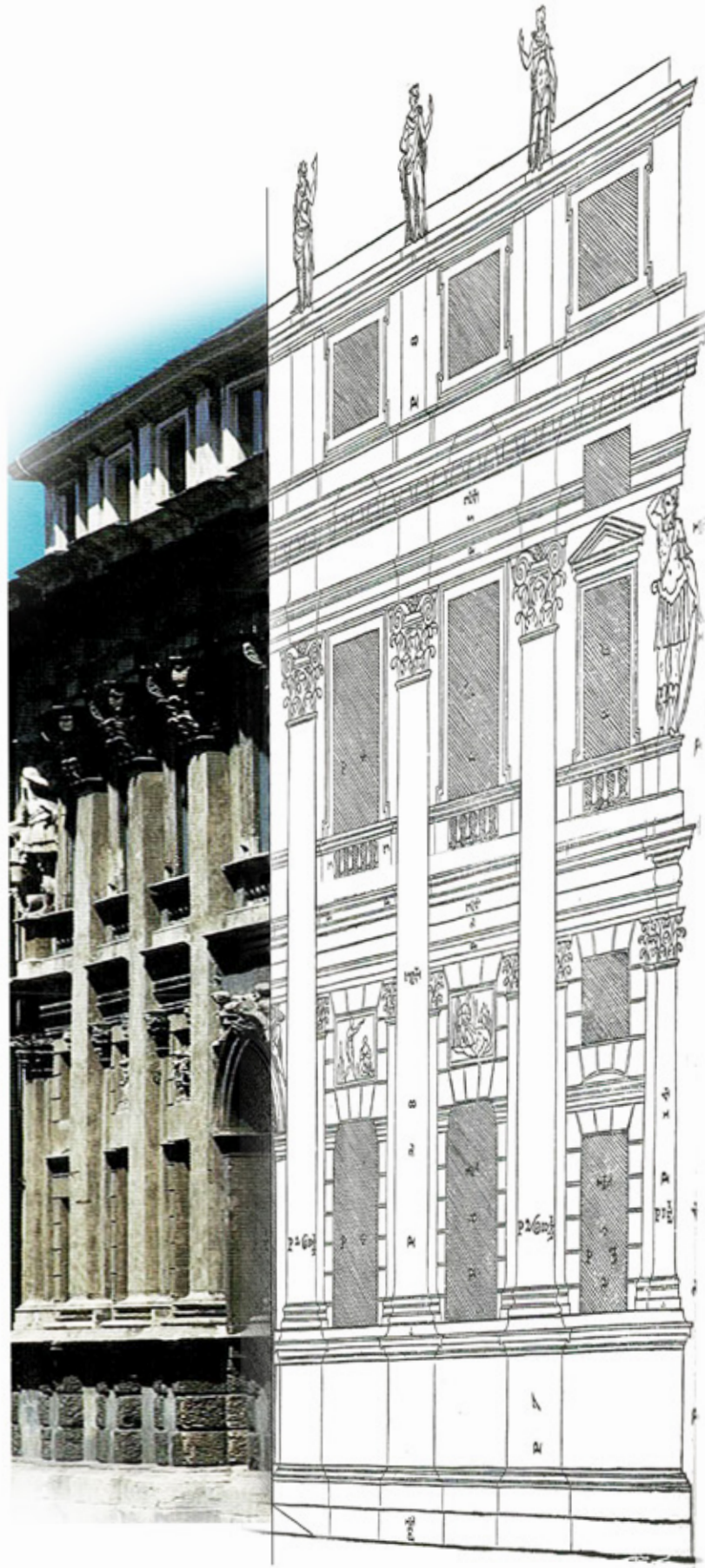


Fig 142

**Villa Thiene en Cicogna, “La Barchesse”**

Esta monumental villa fue proyectada en 1556. No pudo concluirse por la huida de su promotor. De hecho, sólo se conserva una de sus alas, y de forma incompleta.

Se trata, pese a todo, de uno de las más ambiciosas villas de Palladio. Una que no dudó en representarse con orden compuesto (gigante), y que supone el más alto grado de exquisitez en diseño y opulencia. Palladio ya había podido experimentar con muchas villas, y para la década de los 50 había desarrollado su maestría.

Las proporciones en las que se basó para el diseño surgen a raíz de su núcleo, de 36 pies de cuadratura. Como se podrá observar a partir de ahora, todas las relaciones numéricas (su orden) derivan del 36.

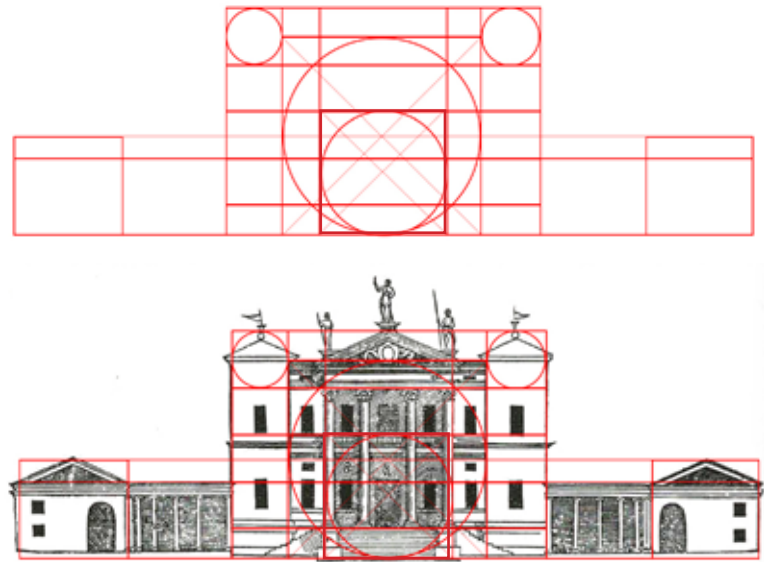


Fig 143

De esta forma, se observa que los laterales anexos en la planta y alzado, son de 12 pies ( $36/3=12$ ). Con lo que se tiene una relación de un tercio ( $1/3$ ). Los siguientes lados son de 18 pies ( $36/2=18$ ). Lo cual es una relación de un medio ( $1/2$ ). Para más detalle observar la figura 145.

Cabe señalar que la altura de 36 pies, desde el nivel inferior, no coincide con el primer forjado, sino con la balaustrada del primer piso. Es probable que Palladio alzara esta medida para compensar la crecida de altura entre los dos niveles.

En la planta se observa una ligera desviación en la entrada principal, que acusa en retranqueo el cruce de las diagonales que se inician en los centros que crean los aleros cuadrircirculares. Si bien el cruce de estas diagonales coincide con el centro de los pilares principales del orden.

Además, cabe señalar que existe una pequeña tendencia en el dibujo para estrechar el módulo. Es probable que sea un recurso personal para enfatizar la esbeltez en la fachada.

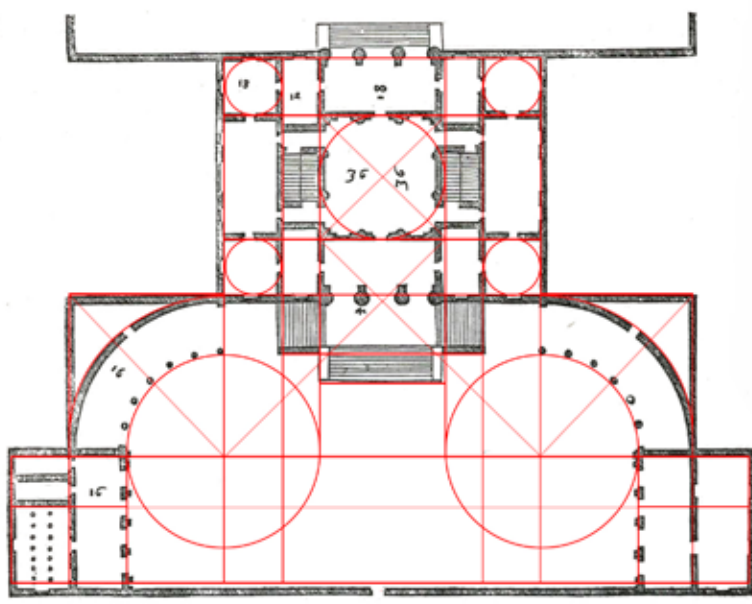
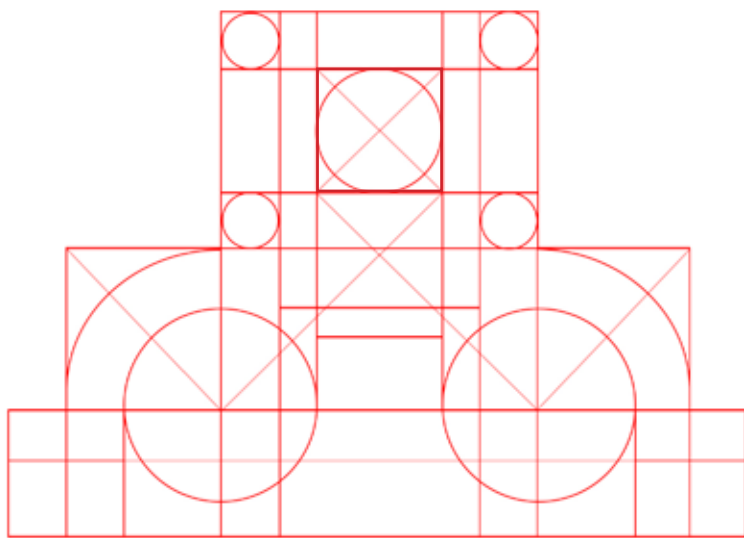


Fig 144

La malla que define los patrones tanto de la planta como del alzado se puede concretizar de la manera siguiente:

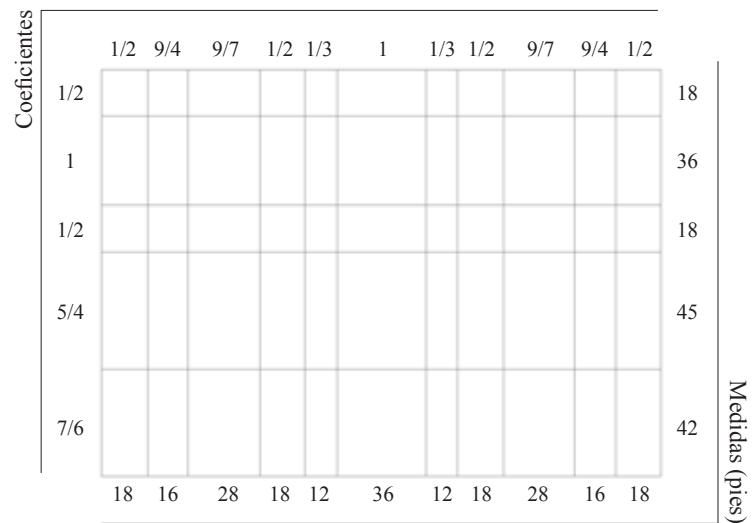


Fig 145. Malla de medidas y relaciones. Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la distribución de los órdenes se puede observar el deseo de Palladio para enfatizar la figura central, ya que sólo se utilizan los órdenes gigantes en la nave central. Un hecho que no aparece en la obra de Miguel Ángel, por ejemplo. A esto se le suma el hecho de que no aparecen en la fachada ninguna pilastra ni columna de orden menor. Son sólo los detalles jónicos de los aleros los que demuestran la relación (distante) entre los dos órdenes utilizados.

Este sistema de composición era común en él. Sacado principalmente de los ejemplos de baños romanos, y también de los templos.

- Columnas de orden mayor
- Entablamiento de orden mayor
- Columnas de orden menor
- Entablamiento de orden menor

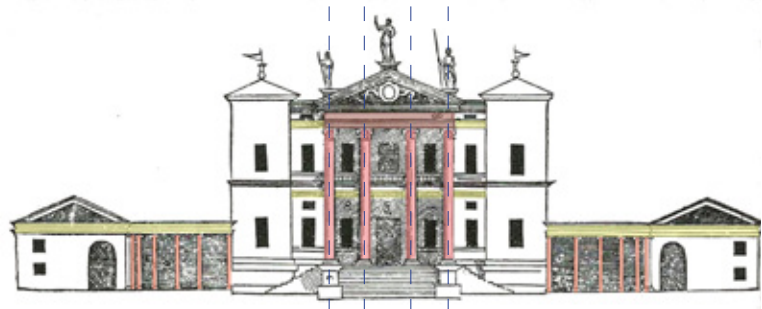


Fig 146. Composición de órdenes en fachada principal. Elaboración propia.

Ahora bien, para apreciar de forma tridimensional los elementos establecidos se debe observar el conjunto no sólo con planimetrías. La axonometría siguiente muestra una aproximación al proyecto de Palladio.





Fig 149 | Croquis de orden corintio. Elaboración propia.



## Análisis crítico de «Los cuatro libros de la arquitectura»

**X** | ANÁLISIS CRÍTICO El tratado que nos legó Andrea Palladio supone uno de los más trascendentes de la historia de la Arquitectura. Cada una de sus partes (libros) detalla unas tipologías concretas de edificios, aunque el primero sólo tiene una voluntad explicativa de detalles de materiales y espacios como plazas o construcción de puentes.

A «LOS CUATRO LIBROS DE LA ARQUITECTURA»

El segundo libro trata de sus villas y palacios. Quiso Palladio establecer una diferenciación entre aquellas que se sitúan en las urbes (principalmente Vicenza), así como algunas que asumían una voluntad más festiva que de producción agrícola (la Villa Almerico —La Rotonda—, por ejemplo); y las villas en general, que se sitúan en la *terra ferma*.

El tercer volumen alberga detalles de basílicas y más ejemplos de caminos e infraestructuras. Y por último, el cuarto nos detalla un exhaustivo material de estudio del propio autor sobre templos que se hallan en Roma, otros que se hallan en otros lugares de Italia y algunos fuera de estas fronteras.

Con respecto a sus ediciones más significativas, cabe exponer que fueron las de:

- Roma, 1581.
- Valladolid, 1625; traducida al castellano por Francisco de Praves.
- Venecia, 1642; editada por Marco Antonio Brogiollo.
- París, 1642; editada por Chambray.
- Londres, 1715; con dibujos de G. Leoni.
- Venecia, 1740; editada por Francesco Buttuni.
- Madrid, 1797; traducida y redibujada por el padre F. Ortiz y Sanz.<sup>54</sup>

Una clasificación más vasta sobre las ediciones de Palladio se puede encontrar en el *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance*, Université François-Rabelais, Tours. Además, es posible observar online todos y cada uno de estos tratados, ya que han sido digitalizados.

### **Versiones en italiano**

- *I quattro libri dell'architettura...*, Venice, Domenico De Franceschi, 1570.
- *I quattro libri dell'architettura...*, Venice, Bartolomeo Carampello, 1581.
- *I quattro libri dell'architettura...*, Venice, Bartolomeo Carampello, 1601.

---

54 PUPPI, L. (1970). *Il trattato del Palladio e la sua fortuna in Italia e al Esterno*. Vicenza. Bolletino del C.I.S.A. núm. XII.



— *I quattro libri dell'architettura...*, Venice, Bartolomeo Carampello, 1616.

— *I quattro libri dell'architettura...*, Venice, Marc Antonio Brogiollo, 1642.

### **Versiones en francés**

— *Les quatre livres de l'Architecture d'André Palladio*. Mis en françois, Paris, Edme Martin, 1650.

#### Books I-II

— *I due libri dell'architettura...*, Venice, Domenico De Franceschi, 1570.

### **Versiones en alemán**

— *Die Baumeisterin Pallas, oder der in Teutschland erstandene Palladius*, das ist... Palladii zwey Bücher von der Bau-Kunst..., Nuremberg, Johann Andreas Endter's heirs, 1698.

#### Books III-IV

— *I due primi libri dell'antichità...*, Venice, Domenico De Franceschi, 1570.

### **Versiones en castellano**

— *Libro primero de la architectura...*, Valladolid, Ivan Lasso, 1625. Le Muet'editions and editions from Le Muet.

— *Traicté des cinq ordres d'architecture...* Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir par le Sr. Le Muet, Paris, François Langlois, 1645.

— *Traicté des cinq ordres d'architecture...* Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir par le Sr. Le Muet, Paris, Pierre Mariette, 1647.

### **Versiones en holandés**

— *Traitté des cinq ordres d'architecture...* Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir par le Sr. Le Muet..., Amsterdam, Cornelis Danckerts, 1646.

— *Traitté des cinq ordres d'architecture...* Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir. Par le Sr. Le Muet..., Amsterdam, Henry Wetstein, 1679.

**X** | ANÁLISIS CRÍTICO — *Traitté des cinq ordres d'architecture...* Traduit du Palladio augmenté  
A «LOS CUATRO de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir. Par le Sr. Le Muet...,  
LIBROS DE LA Amsterdam, Henry Wetstein, 1682.  
ARQUITECTURA» **Traducciones al holandés**

— *Verhandeling vande vijf ordenen der bouw-konst...* Door den heer de Muet..., Amsterdam, Cornelis Danckerts, 1646.

### **Traducciones al inglés**

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Joseph Moxon, 1663.

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Joseph Moxon, 1668.

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Nevil Simmons, Thomas Sawbridge & Richard Smith, 1676.

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Thomas Passenger, Thomas Sawbridge & Richard Smith, 1683.

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Thomas Parkhurst, Georg Sawbridge & Eben Tracy, 1693.

— *The first book of architecture...* Translated out of Italian... by Pr Le Muet..., translated out of French by G. R. [Godfrey Richards]..., London, Thomas Braddyl & Eben Tracy, 1700.

Ahora bien, realizar un estudio de los aspectos de Palladio, incluso los más fundamentales, puede llegar a considerarse una obra que abarca mucho más material del que se pretende exponer en el conjunto de la presente investigación. Es por ello que se realizará una tarea de “acupuntura literaria” en la que se accederá a evaluar o considerar frases o argumentos en los que Palladio nos explica algún detalle que pueda ser particularmente útil para aquellos que deseen comprender algunos aspectos de la arquitectura o pensamiento arquitectónico de la época, así como su teoría y/o su conceptualización de forma.

La visión que se pretende explicar incluirá una concepción mucho más amplia de lo que se había visto hasta ahora. Como se podrá comprobar, el estudio de la teoría arquitectónica ampara muchos aspectos atemporales, y de ídoles tanto subjetivas como objetivas.

Sirva para el caso entender y enlazar nociones de arquitectura que tanto pueden servir para desarrollos de futuras arquitecturas, como para actuar de forma coherente en el patrimonio edificado.

Toda reflexión suele ser siempre poca, en términos absolutos de necesidad informativa.

«[...] porque siempre fui de opinión de que los antiguos romanos, como en tantas otras cosas, también en el construir aventajaron en mucho a todos los que vinieron después».<sup>55</sup>

Palladio estudió a fondo los restos que habían quedado en la Italia fragmentada en sus múltiples reinos y repúblicas. Vestigios de la unidad pasada. Este primer hecho marca el estilo de la época, pues en resumen, el Renacimiento quiso recuperar la gloria perdida de un Imperio que controló el sur y centro de Europa durante siglos ¿Qué mejor manera de hacerlo que con su arquitectura? Aquí, con esta premisa sobre su comparativa con su momento actual, la referencia que quiso hacer prevalecer es la que recopiló de sus elaborados estudios de los maestros antiguos.

Nos tiene que hacer pensar hasta qué punto pudieron los renacentistas ser críticos con la situación de su época, y de cómo desearon fervientemente recuperar el poder de antaño. Fueron, con todo, muy sensatos en ver sus limitaciones y los puntos en los que potenciar el estudio de la arquitectura clásica.

Es de observar, además, que la evolución del Renacimiento condujo a la expresividad jamás igualada del barroco, ya que fue éste el estilo arquitectónico supremo en cuanto a riqueza expresiva (teatral, cabe añadir), aunque el menos estricto en la continuidad de la proporción y el orden canónico.

Los renacentistas no se contentaron con imitar a los romanos, el tiempo demostró que fueron *más allá*. Y esto último es algo que ha llegado hasta nuestro contexto contemporáneo, pues el *ir más allá* es la clave de la innovación. Es el punto de partida desde el cual muchos de los artistas contemporáneos surgen. Pero, entiéndase, ni Palladio, ni Miguel Ángel, ni Borromini, ni Bernini podrían haber ido más allá sin una base extremadamente sólida sobre el conocimiento de los que les precedieron, y sobre esas piedras construyeron los cimientos del mundo de la innovación.

55 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 47.

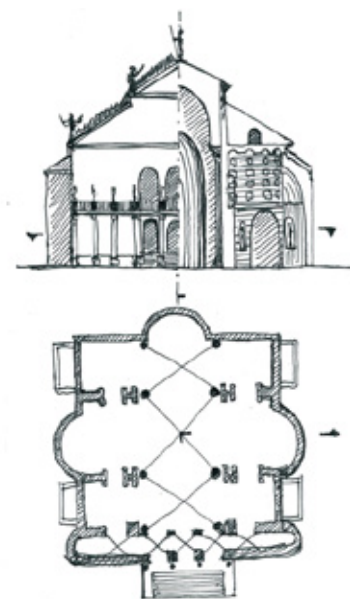


Fig 150 | Croquis de la Basílica de Majencio. Elaboración propia.

«[...] me ha parecido cosa digna de hombre, que no debe nacer sólo para sí mismo, sino también para utilidad de los demás [...]».<sup>56</sup>

Este renglón muestra la humildad con la que Andrea Palladio adapta la actitud frente al trabajo y la cotidianeidad de la enseñanza. Aquí no se dicta cómo se construye una pilastra, ni cómo de gruesos deben ser los muros, sino la actitud que los hombres deben tomar con respecto al mundo que les rodea. La vertiente humanista de la época va mucho más allá de la arquitectura. ¿Es el hombre/mujer el centro del mundo? ¿Qué lugar alberga entre los otros hombres/mujeres?

Dotar de valores sociales a los hombres y mujeres puede conceder valores a la sociedad. Los valores son el signo de la virtud, y la virtud la crean los virtuosos.

Una arquitectura con mayores rasgos que sean de utilidad a las personas sin duda preponderará en su beneficio y renombre. El arquitecto es quien pondera el valor humano puesto en la obra, en sus materiales, en sus ideologías tras el proceso constructivo. Es la arquitectura la que debe ser tendida ante los pies del hombre llano, sencillo, que a pesar de toda índole social deberá ser consecuente con sus conciudadanos y conciudadanas.

La arquitectura, ante muchas otras cosas, es un ente social que debe unir a la raza, que debe aproximarse al espíritu del lugar y hacer que su uso sea digno de sus creadores y sus habitantes.

Se entiende que tanto la arquitectura como su discusión requieren de una disciplina y de un sentido, un orden. Y esto nos lleva aún más adentro, pues recordemos que todos podemos entender la existencia como un acto de fe. Una fe en el día a día. Una fe que colme nuestras expectativas para no ser comidos por el miedo a lo desconocido. Erich Fromm ya indicó que «*Todo eso requiere fe y coraje*».

«[...] siendo la arquitectura (como también lo son las otras artes) imitadora de la naturaleza, nada admite ajeno y lejano de lo que la naturaleza comporta».<sup>57</sup>

La analogía entre el Arte y la naturaleza proviene de los tiempos más remotos de nuestra concepción. De la naturaleza se viene, y a la naturaleza

56 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 48.

57 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 116.

se va. *A todos nos atrae lo bello en la naturaleza y agradecemos a los artistas que lo recojan en sus obras.*<sup>58</sup>

¿Por qué las artes deben tener esta característica? ¿Qué es más natural, el endurecimiento del hormigón armado o la colisión de dos agujeros negros?

El universo es vasto. Extremadamente. Y la naturaleza, tal vez entendida como serie continua de vida en el planeta tierra, se puede pretender concebir como el equilibrio de los ecosistemas. Sin embargo, se debería empezar a asumir que este equilibrio ha devenido antrópico y sin retorno aparente.

La naturaleza es algo muy ajeno a lo que fue en tiempos remotos, y la imitación a la que hace referencia Palladio puede hacerse comprender como un subrepticio obstáculo para entender las razones constructivas y las razones económico-sociales que han llevado a la forma la idea arquitectónica.

Existen, de hecho, consecuencias en no seguir con el entendimiento de la relación que consta entre el mundo natural (el eco de la naturaleza presente) y la arquitectura. Al menos, si esta última considera su preeminencia sobre la primera; o si acaso pretende suplantar la totalidad del espacio teórico para hacer de la naturaleza un espacio habitable y, por lo tanto, en arquitectura. ¿Dónde hallamos el límite entre ambos espacios?

En época presente, en los años que llevamos del siglo XXI, se pretende dar un paso más hacia conclusiones que aún rezuman en el pensamiento de fusión (simbiótica) entre la forma más sutil de tecnología industrial y el mundo biológico.

Hoy en día ya es posible no sólo pensar sino también realizar proyectos que confluyan en un ente natural y que podamos llamar arquitectura. Pero no lo había en época de Palladio. En aquel entonces, el pensamiento renacentista se limitaba a imaginar la forma, la sutileza del detalle, pero no algo que a día de hoy ha llegado a ser incluso una necesidad para el correcto desarrollo de la humanidad contemporánea: el desarrollo sostenible de una sociedad hambrienta de electricidad e internet.

Es, por ende, un cabo de reflexión el hecho de ya no pretender que la naturaleza vaya por una parte y la arquitectura la imite de una forma inactiva. Más bien al contrario, hallamos que la antítesis de la naturaleza

---

58 GOMBRICH, Ernst. (1905). *Historia del Arte*. Londres. Ed.: Phaidon Press Limited. Pág. 13.

**X** | ANÁLISIS CRÍTICO  
A «LOS CUATRO  
LIBROS DE LA  
ARQUITECTURA»

no sea arquitectura imitándola, sino integración mutua que conduzca al pensamiento más primitivo de habitar (original) del ser humano, volver a la caverna y a la tienda de campaña.<sup>59</sup>

La naturaleza es, por lo visto en la teoría de la evolución, el hogar primigenio de las primeras especies de homínidos. ¿Qué nos ha pasado? ¿Han cambiado tanto los humanos para trascender sin descanso los agentes atmosféricos?

«[...] porque cómoda se deberá llamar aquella casa que sea conveniente a la calidad de quien tenga que habitarla».<sup>60</sup>

Debió de resultar importante el cambio en los hábitos de vida entre las comodidades que podían suponerse en las ciudades del Véneto (Venecia, Vicenza, Padua...) en comparación a las del campo.

En esta parte del libro Palladio hace referencia al decoro, un apartado que se ha visto con anterioridad con más detalle, y que no es insignificante en absoluto para el caso que ocupa.

Las controversias entre las diferentes tipologías conducen a pensar en las decisiones que debe tomar el proyectista a la hora de afrontar la totalidad y la particularidad de las obras. El consenso común lleva a pensar de aproximar las miras desde lo más genérico a lo concreto.

Sin embargo, para la mentalidad renacentista el concepto era diverso, ya que el concepto común del decoro, las proporciones y todo lo construido suponían un único sistema matemático.

La comodidad y la belleza eran fruto también de este conjunto armónico.

Al mismo tiempo, Palladio demuestra con sus palabras una modestia que no compartía tamaño con su talento. Es de entender que él mismo sabía de su propio trabajo y de su gran talento. Sin embargo, y de ello son muestra sus escritos y obras, tendía siempre una mano bienintencionada a sus clientes. Ellos son el tema central de sus escritos en el segundo libro, pues ellos eran quienes les encargaban los proyectos.

Palladio supo hacerse, auspiciado por Trissino, con una clientela que le impulsó. Y el efecto bola de nieve constituyó en él una causa más de su triunfo.

59 PIOZ, Javier (2018). *Arquitectura biónica. Principios*. Madrid. Munilla-Lería.

60 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 147.

Para demostrar una vez más esta importante faceta de la arquitectura se muestra este otro fragmento, también del libro II:

«[...] yo me considero muy aventurado de haber encontrado gentileshombres de tan noble y generoso ánimo y de excelente juicio que hayan creído en mis razones y han abandonado la vieja costumbre de construir sin gracia y sin belleza alguna».<sup>61</sup>

Este afán de persecución de la gracia y la belleza, de la armonía, es lo que más sorprende al contemplar las obras de este periodo histórico. Parece enterearse como si las viejas épocas medievales fueran lejanas, y que el cambio hacia un futuro mejor pudiera estar cerca. Es particular pensar que no sería hasta pasados dos siglos, la Revolución Francesa fuera quien daría el salto hacia un mundo sin distinción de clases y dejase el Antiguo Régimen atrás. Habrían de suceder tanto Renacimiento como Ilustración para dar fe de todo lo que conduciría a la humanidad al progreso técnico, social, económico y cultural.

«[...] verá los dibujos de muchos edificios antiguos maravillosos, y pues yo me he esforzado mucho en ilustrar la antigüedad para los amadores de ella, narrando en qué tiempo, por quién y para qué fueron edificados, y para ofrecer algo útil a los estudiosos de la arquitectura, mostrando con dibujos las plantas, los alzados, los perfiles y todas sus partes, añadiendo las medidas justas y reales, así como con mucho estudio han sido medidas por mí».<sup>62</sup>

Una de las más extraordinarias muestras del afán compilador e intelectual de Palladio sobre la arquitectura antigua suponen las ilustraciones de sus cuatro libros, en especial los estudios de los órdenes, molduras y detalles de los templos antiguos.

En el siglo XVIII, no obstante, el arquitecto Antoine Desgodetz, estudió a fondo muchos de los ejemplos de Palladio con los que todavía quedaban en pie y se dio cuenta de las discrepancias. En su libro, *Les edífices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactment*, detalla estas variaciones.<sup>63</sup>



Fig 151 | Dibujo de la Basilica de Vicenza. Elaboración propia.

61 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 150-151.

62 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 262.

63 DESGODETZ, Antoine (1682). *Les edífices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactment*. Paris. Versión impresa en Londres, 1761. George Marshall. ECCO Print Editions.

**X** | ANÁLISIS CRÍTICO A «LOS CUATRO LIBROS DE LA ARQUITECTURA» Se piensa que Palladio no fuera el único que trabajara en la toma de datos, sino que encargaba a sus ayudantes y luego él recopilaba la información que le fuera necesaria. Es posible pensar esto ya que la cantidad de esta información abarca mucho más trabajo del que una persona sola podría realizar en vida.

Otro de los aspectos sobre el que se debe destacar una reflexión o pensamiento es el hecho de la muestra de la arquitectura como ente visual. Se ha establecido alguna referencia a este hecho en apartados anteriores, demostrando que Palladio tenía una vocación didáctica basada en el ejemplo (su ejemplo) visual.

Las palabras de Palladio sobre el dibujo, la expresión gráfica de la arquitectura, son de especial interés. Es más, la humanidad ha tenido una gran suerte al ver que las ilustraciones de sus cuatro libros de arquitectura no se han perdido por los siglos de los siglos. A esto debemos una gran reverencia a Íñigo Jones y a Christopher Wren entre muchos otros.

«La arquitectura se expresa con dibujos», como suele acuñarse en los estudios de la carrera de arquitectura, principalmente por los profesores del departamento de Expresión Gráfica. «Los arquitectos deben saber dibujar», pero también saber hacer cálculos, y medir, y saber sociología, y tener ojo para los negocios, tener empatía para configurar lugares habitables, saber mucha construcción, entender el dimensionado de las instalaciones, considerar los recorridos, accesos, seguridad estructural, seguridad contra incendios y terremotos, la materialidad, la belleza, el mobiliario, la sostenibilidad energética, las leyes urbanas, la climatología, los intereses económicos de los clientes... Es decir, que el dibujo es también parte imprescindible del abyecto y holístico resultado arquitectónico.

Siguiendo este proceder crítico y de análisis ha de desprenderse que se pregunte por qué. ¿Se expresa la arquitectura por la vista y no por los otros sentidos? Juhanni Pallasmaa discutió en su libro, *Los ojos de la piel*<sup>64</sup>, la preponderancia (y defecto) de la vista sobre los demás sentidos a la hora de reconocer la obra arquitectónica. Pero hay elementos en su discurso que se pierden en el simple hecho de que los humanos sostenemos una gran parte de nuestra captación de la realidad a través de los ojos, más de un 35% de nuestro cerebro está directamente asociado a la vista y cerca del 80% de nuestras percepciones las asociamos al sentido de la vista, por lo que debemos entender ésta como una herramienta que es inherente al hábitat de comportamiento y de aprehensión humana. La

64 PALLASMAA, Juhanni (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona. Gustavo Gili.



vista sujeta a los objetos y paisajes nos establece, y es la ubicación donde radica el habitar. Pese a todo, hay estudios que confirman la presunción del propio cerebro para recomponer la realidad a partir de la información que recibe de los ojos.<sup>65</sup>

Para continuar este apartado centrado en la percepción de la arquitectura, se destaca que en el libro de Pallasmaa se encuentra una frase que capta la atención y está sujeta a uno de los temas tratados con anterioridad y que se ha desarrollado con más detalle en un apartado anterior, el que se refiere al decoro en la arquitectura. En esta ocasión concerniente al mundo contemporáneo. Parece significativo añadirlo para que se reflexione tanto al tema tratado aquí sobre el dibujo (diseño) de la arquitectura y la visión de la imagen en sentido empírico.

Pallasmaa explica que *«Los edificios de esta era tecnológica por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de la edad guarda relación con nuestro miedo a la muerte»*.<sup>66</sup>

Es decir, la vista sugiere que el lugar debe permanecer mientras en él residimos. La virtud de la vista, como se advierte, se muestra al observador como sirviente y como tirana del anhelo intrínseco. Es, a la postre, una proyección del ser, al albergar al mismo tiempo al observador y observado en el plano de la realidad.

Se es parte de una arquitectura cuando se comprende, cuando lo que se observa es parte de uno mismo, pues no se puede entender nada que no exista o se haya sentido previamente. Se establece así un gran punto de partida para entender la arquitectura como disciplina visual, o al menos como una sutil sombra (representación) de la misma.

Se parte a extender el discurso a uno de los aspectos que más inherentes pueden subyacer a la reflexión sobre la obra de los cuatro libros: la a veces denominada como arquitectura de papel. Aquella que sólo reside en su sueño, sin construcción. ¿Es también arquitectura? Se podría argumentar que sí, por varios motivos.

El primero es que los promotores suelen vender sus obras sobre plano, no sobre obra construida. Ergo los compradores tienen que haber comprado arquitectura, no un papel en el que hay simples líneas. Comprar la

---

65 TORRADES, Sandra. PÉREZ-SUST, Pol (2008). *Sistema visual. La percepción del mundo que nos rodea*. Madrid. Ámbito Farmacéutico. Neurobiología.

66 PALLASMAA, Juhanni. Op. Cit. Pág. 32.

**X** | ANÁLISIS CRÍTICO A «LOS CUATRO LIBROS DE LA ARQUITECTURA»

arquitectura supone empezar a comprar un diseño. Y el trabajo de la arquitectura es diseño. Palladio da ejemplos de ello en alguno de sus proyectos, como el Palazzo Capra (1564) o la Villa Ragona (ca.1553).

El segundo es que toda arquitectura conlleva ideas, y la representación, la proyección de un hábitat humano puede conmover tanto o más que la propia realidad. Esto lleva a pensar hasta qué punto la incorporación, la percepción, de la propia realidad es sólo el proceso mental humano, el cual, como un filtro, puede transfigurar el facto físico de nuestro entorno.

El tercero está relacionado con las pretensiones que suponen una proyección. Es la intención de representación la que da una idea sobre la abstracción que podemos albergar en mente. Este hecho es meramente humano, y no está sujeto a pocas discusiones sobre su origen y proceder. Pese a todo, la abstracción arquitectónica que supone una proyección es, si vno arquitectura, al menos una parte fundamental para el correcto proceder de su construcción. Esto se liga al hecho que con estas representaciones es más fácil de observar detalles y de ser corregidas que si la obra estuviese en proceso constructivo. Sería equivalente a corregir una sinfonía mientras los músicos tocan, y no en el apartado y solitario estudio de un compositor.

*«Pero el sitio elegido para construirlos [puentes] debe ser tal que se pueda esperar que el puente se construya sea duradero, y que se pueda hacer con el menor gasto posible».*<sup>67</sup>

De esta frase se pueden extraer dos aspectos fundamentales para atender a un buen desarrollo del proyecto arquitectónico.

El primero de ellos es la elección del lugar.

El lugar es el condicionante que habla al proyectista para entender las cualidades que tendrá su obra.<sup>68</sup> El lugar condiciona al resultado tanto como que es el propio lugar el que se verá afectado directamente. Por otro lado, elegir el lugar adecuado para una obra arquitectónica es a día de hoy un lujo, debido a la masificación y a las normativas urbanísticas.

Como ejemplo del siglo XX, se puede recordar a un Le Corbusier que buscaba el emplazamiento idóneo para sus ideas para la casa de sus

67 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 275.

68 EL CROQUIS (2017). RCR Arquitectes. Compilación de obras (1998-2014). Madrid. Croquis Editorial.

padres.<sup>69</sup> Una paráfrasis inversa del deseo palladiano. Es imprescindible para una obra de arquitectura que su implantación se considere una mejora en el espacio ocupado.

El segundo punto a tratar se halla relacionado con ámbitos de ingeniería y ética profesional: el coste de la construcción.

Desde temprana época los arquitectos griegos pagaban extraordinarias multas por sus presupuestos mal establecidos. Vitruvio menciona en uno de sus primeros libros este hecho.

Esta práctica no ha llegado a nuestros días, para triunfo de los arquitectos. Es de entrever que hay índoles personales muy al acecho de la reticencia económica que supone construir, sobre todo a día de hoy donde la mano de obra no es como la de los antiguos romanos. La mano de obra esclava sostenía una economía muy diferente a la de hoy en día.

*«Los hombres hicieron primero los puentes de madera, esto es, los que sólo bastaban a su necesidad inmediata; pero después que empezaron a reparar en la inmortalidad de sus nombres y en que las riquezas les dieran ánimo y posibilidad para cosas mayores, empezaron a hacerlos de piedra, los cuales son más duraderos, de mayor gasto y de más gloria para los constructores».*<sup>70</sup>

Los puentes son de acero y hormigón armado hoy en día. Es el siguiente paso.

Resulta de gran interés observar cómo la historia ha demostrado que la tecnología humana que albergamos en nuestras bibliotecas, en internet, etc., supone una línea que desemboca en la época que nos ocupa. Pese a todo *la inmortalidad de sus nombres* a la que se refiere Palladio es uno de las más intrínsecas voluntades humanas, en consecuencia a nuestra posición mortal.<sup>71</sup>

Conviene hacer constar la estrecha relación que Palladio hace sobre las riquezas y el ánimo que ellas provocan. Aunque no cabe aventurarse aquí en conceptos que se salgan de la disciplina arquitectónica no se debería permitir pensar que esta se disgrega de las realidades sociales

---

69 *Ville Le Lac*. Incluida en la lista del Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

70 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 293.

71 Obsérvese el relato de Gilgamesh y su búsqueda de la inmortalidad.

# X | ANÁLISIS CRÍTICO y económicas. La arquitectura no puede entenderse sin el hombre, y la vida civilizada se conglomerera por los intereses de poder.

## A «LOS CUATRO LIBROS DE LA ARQUITECTURA»

El poder, ligado al inicio del mismo: el concepto de la Voluntad de Poder (*der Wille zur Macht*).<sup>72</sup> La verdadera motivación para el desarrollo ha parecido ser en muchos casos no sólo la necesidad sino el propio orgullo de los poderosos. No por el bien común sino por el íntimo deseo egoísta de permanencia a través de los siglos.

Resumir la voluntad humana a tal deseo es equívoco e injusto. Pero da profundidad al mero hecho de perfeccionamiento como especie, y al mismo tiempo dota de relevancia el desarrollo y el afán de supervivencia.

El ejemplo recurrido de los Papas es de gran interés. Se puede entender su afán de lucro e inmortalidad hasta los umbrales que debieran conectarse con el supremo Hacedor.<sup>73</sup>

Es, hasta cierto punto, poco alentador que el desarrollo de la ciencia haya sido ligado al mero capricho, y que poco en comparación ha sido premeditado para mejorar por el simple hecho de hacer este mundo un lugar mejor.

*«[...] y dirigiendo el intelecto a conocer las bellas y proporcionadas formas de los templos pueden obtener muchas y variadas invenciones, de las que sirviéndose en tiempo y lugar oportunos, harán que sus almas conozcan cómo se deben hacer, pudiendo introducir variaciones sin apartarse de los preceptos del arte, y comprender hasta qué punto tales variaciones son loables y graciosas».*<sup>74</sup>

*«Por lo que tanto por esto como por muchos otros ejemplos esparcidos por mi libro, se sabe que no le está prohibido al arquitecto salirse alguna vez del uso común, con tal de que tal variación sea graciosa y participe de lo natural».*<sup>75</sup>

Estos dos fragmentos suponen una gran importancia por su referencia a un tema recurrente en el estudio de la obra de Andrea Palladio: la innovación.

72 NIETZSCHE, Frederich (2011). *Así habló Zaratustra*. Madrid. Ediciones Cátedra.

73 Notable es el ejemplo de Julio II, que en tiempos de Palladio quiso establecer el Orbis Mundi de la catedral de San Pedro.

74 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 339.

75 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 457.

El arquitecto vicentino, habiendo estudiado durante décadas las proporciones de la arquitectura de la antigüedad, tomó las medidas necesarias para dejar una impronta nueva en el mundo moderno que acababa de nacer.

Su interés radicaba en cumplir una misión para con la construcción de espacios que iban a tomar como referencia el mundo clásico, pero que no pertenecían a él. Aquel era el espíritu de la época. Se debe recordar que Trissino, junto a él, se tomaban muy en serio la forma como símbolo de la armonía, el orden era algo primordial, divino, pero éste, era cambiante.

El paso del tiempo demostró que los artistas del renacimiento italiano acabaron extrayendo las normas de épocas antiguas hasta casi hacerlas desaparecer, fundando en primer lugar el periodo barroco.

El cambio es inherente al hombre, y por lo tanto a la arquitectura.

*«Pensando en mi carrera hasta la fecha, llego a la conclusión de que he trabajado sobre un principio verdadero: el principio de que el cambio constante es una necesidad en la vida».*<sup>76</sup>

Esto parece legitimar, ciertamente, el hecho de proporcionar cambios en las normas y de cómo éstos pueden (deben) seguir albergando gracia, pues siguen un continuum vital. Estos conceptos teóricos son atemporales, pero no por ello difíciles de olvidar si la mentalidad se halla lastrada con las experiencias del pasado.

Palladio sabía que una obra no puede repetirse sin más, y mucho menos en épocas tan dispares. Sabía que había que conseguir unas soluciones arquitectónicas que respondiesen a las voluntades de los mecenas y de la sociedad. *«Andrea ha logrado fortalecer y revivir una tradición tan arcaica con una certeza convencida y con un efecto indudable. En algunos momentos se tiene más bien la sensación de que esta vuelta a lo antiguo no hubiera estado dirigida solamente a evocar las imágenes, sino también a poner en valor y a interpretar los textos».*<sup>77</sup>

Uno de los mejores ejemplos que se puede encontrar es el de la Basílica de Vicenza. Concretamente en las serlianas de la fachada, las cuales crean un trampantojo que no respeta a las leyes de los órdenes al

76 RAND, Ayn (1975). *El manantial. Tomo II*. Barcelona. Editorial Planeta. Pág. 138

77 DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo (1973). *Palladio e l'Antico*. Boletín del Centro Internacional de Arquitectura Andrea Palladio. Roma. Pág. 28-42. Reeditado en 1982.

trasgredir el espacio de los intercolumnios. Sin embargo, el efecto es positivo y funciona. Funciona porque Palladio sabía cómo establecer la vista del espectador desde la perspectiva de la calle y crear la ilusión de la proporción.

Ocurre igual con el desarrollo que estableció en sus iglesias, las que acabaron denominándose como *celle palladiane*. Esta extensión del ábside de la iglesia confería un espacio semi-privado a los prelados, que desde allí podían seguir los ritos de una forma más discreta. Esta variación del ábside fue vista por primera vez en Venecia, en las iglesias de San Giorgio il Maggiore y también en Il Redentore. Estas ideas no pudieron provenir de Vitruvio, ni tampoco de Alberti o Serlio. La forma semicircular tampoco responde al capricho, sino a la firmeza de Palladio para establecer templos circulares como símbolo del infinito. «*Es más bien un programa para sus contemporáneos que el resultado de un análisis de la arquitectura del templo antiguo*». <sup>78</sup>

Cabría preguntarse, en aras de establecer una conciencia racional y no llevada por la mera pasión, el valor del estudio que supone el trasgredir una ley (o normativa no escrita). Para ello, se deriva lo extremadamente importante que es tener una base sobre la que debe orbitar el desarrollo de ideas. Por ejemplo, sería demasiado imprudente o inocente probar a escribir un libro sin antes haber leído muchos. De igual manera, la innovación como ámbito científico y artístico alberga una base que debe comprenderse entre las cuerdas de la razón de unos conocimientos previos.

Existe, de hecho, un aspecto fijado al de la intencionalidad de la variación, y es el miedo inherente al mero hecho de hacerlo. Es preciso ser valiente para estimular la innovación. Hay que saber lanzarse a la piscina. «*La mayor parte de los hombres no quiere nadar antes que saber*». <sup>79</sup> Aquí es donde parece legitimar el hecho del conocimiento previo al disfrute de la creación. Conocimiento <sup>80</sup> y valentía.

---

78 WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit. Pág. 31.

79 HESSE, Hermann (1927). *El lobo estepario*. Versión traducida al español. Free Editorial. Pág. 11

80 «[...] *Aquellos arquitectos que han puesto todo su esfuerzo son poseer una suficiente cultura literaria, aunque hubieran sido muy hábiles con sus manos, no han sido capaces de lograr su objetivo ni de adquirir prestigio por sus trabajos*». VITRUVIO POLION, Marco Lucio (1995), *De Architectura*. Madrid: Alianza editorial. Pág. 59.

«Entre el Capitolio y el Palatino, cerca del Foro Romano, se ven tres columnas de orden corintio que según unos eran parte de una fachada lateral del templo de Vulcano».<sup>81</sup>

Para finalizar este ciclo de comentarios, cabría disertar sobre este fragmento que se asocia a uno de los aspectos más interesantes en el trabajo de un arquitecto: la durabilidad de la obra.

Cabe fijarse en la gran estampa que suponen las tres columnas a las cuales se refiere Palladio del Foro Romano. Para cualquier persona entendida o no en arquitectura estas tres insignes columnas no pasan desapercibidas. Son un ejemplo muy interesante de la ruina como continuador de la memoria de un pueblo.<sup>82</sup>

Es interesante pensar que la arquitectura *debe ser* duradera.<sup>83</sup> Y es esta permanencia de notable interés para el espíritu de la profesión. Además de ofrecer espacios para la vida humana, el arquitecto proporciona continuidad a largo plazo. Es del más excelso interés el hecho de hacer un buen trabajo por razones de mera ética profesional para los consumidores presentes y futuros. Se ha de tener en cuenta que una casa puede cambiar de dueños.



Fig 152 | Croquis de las tres columnas del templo de Vulcano. Elaboración propia.

81 PALLADIO, Andrea. Op. Cit. Pág. 423.

82 Sobre el valor de la antigüedad, entendido como «Toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y vivido durante bastante tiempo antes del presente». RIEGL, Alois (1903). *El culto moderno a los monumentos*. Caracteres y origen. Viena. A. Machado Libros. Edición de 2017.

83 No se habla aquí de arquitectura efímera, que es también una forma de arquitectura contemporánea; sino la que se ha entendido como clásica. «Se conseguirá la seguridad (*firmitas*) cuando se hundan los cimientos sólidamente se haga una cuidadosa elección de los materiales». VITRUVIO POLION, Marco Lucio. Op. Cit. Pág. 73.



Fig 153 | Loggia della Capitaneria. Pino Guidolotti



# XII

Sobre el orden compuesto palladiano

# XI | SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO

## XI.1.- El orden compuesto según diversos autores

Atendiendo a Vitruvio para entender el orden compuesto, lo primero que se aprecia es su ausencia. El orden compuesto como tal no aparece en su tratado. El romano sólo explica el jónico (en el libro tercero, quinto capítulo), el corintio (libro cuarto, capítulo primero) y el dórico (libro cuarto, capítulo tercero).

El extraño desarreglo de explicación de los tres órdenes (pues su aparición histórica se entiende como dórico-jónico-corintio) podría suponer un tema de debate. Sea como fuere, el orden compuesto no fue catalogado como tal por Vitruvio, pero sí que se tienen muchos ejemplos de él en ruinas de edificios posteriores a él pero igualmente de época romana.

Se piensa que el orden compuesto fuera inventado «*un poco antes del reinado de Augusto (27 a.C. – 14 d.C.), y ciertamente estaba bien desarrollado antes de su muerte, el mismo momento en que se estaba estableciendo la versión romana del corintio*». <sup>84</sup> Esto permite contemplar que fue durante la transición entre el periodo de República y el Imperial cuando se desarrolló.

Sin embargo, habrían de pasar más de mil quinientos años para cuando fuese de nuevo puesto a la luz. Fue en el Renacimiento cuando, tras el estudio de los vestigios romanos, se le tuviera en cuenta y su popularidad fuera tema de gran interés entre los eruditos y arquitectos.

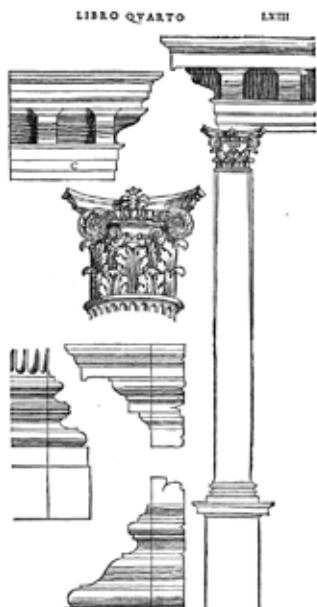


Fig 154 | Orden compuesto según Sebastiano Serlio.

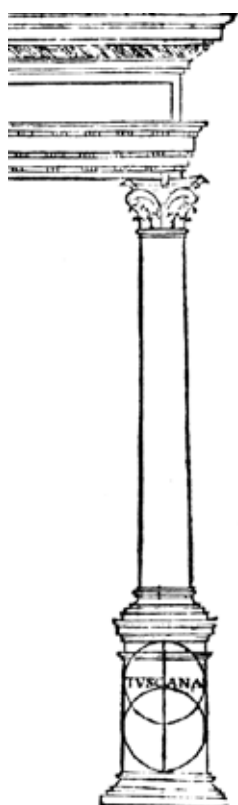


Fig 155 | Orden compuesto según Diego de Sagredo.



Fig 156 | Arco de Tito.

84 HENIG, Martin (1983). *A handbook of roman Art*. Viena-London. Phaidon. Pág. 50.

Alberti nombra el orden compuesto (como *Italico*, según se explicará más adelante)<sup>85</sup> en su tratado, pero no profundizó tanto como sus sucesores tratadistas. Es en la obra de Serlio donde se puede apreciar de una vez por todas las características del orden, y las particularidades que lo distinguen de los otros cuatro.

Serlio es consciente de que el orden compuesto, por su naturaleza mixta entre órdenes, tiene posibilidades de ser confuso y dado al equívoco técnico y a su proporcionalidad armónica. La libertad de la que cuenta el arquitecto puede ser un arma de doble filo «[...] para lo que es necesario ser tal la prudencia del artífice, que según las necesidades que muchas veces le pueden acaecer de esta obra pueda hacer una mezcla, con tanto que ha de tener siempre el respeto y no corromper el sujeto de las cosas ni su origen [...]»<sup>86</sup>

Además de esto, cabe añadir que las principales ubicaciones de este orden suelen ser las más elevadas, tal y como ocurre en el Coliseo de Roma, donde si bien no se explicita que fuera compuesto sino corintio, pero que al haberse realizado algunas modificaciones en su arquitrabe se observaban unas notables diferencias con respecto al corintio más puro.

Debe entenderse este orden como uno derivado de los anteriores (una amalgama de proporciones), pero al fin y al cabo con sus características, Serlio explica con detalle sus correspondencias.

*«El alto de la columna compuesta ha de ser con su basa y capitel de diez partes y la basa ha de tener de alto por la mitad del grueso de la columna. Esta basa ha de ser corintia con las medidas que de esta ya han sido dadas, la cual está hecha de esta manera en el Arco de Tito y Vespasiano en Roma. Esta tal columna se puede hacer acanalada como la jónica, y algunas veces como la corintia, pero hacerlo de la una o de la otra manera, quede a beneplácito del arquitecto [...]»<sup>87</sup>*

Con estas proporciones queda evidenciado que el orden compuesto alberga la identidad más esbelta conseguida entre los diferentes órdenes para Serlio. La diferencia notable entre el compuesto y el corintio reside en la altura del capitel, entre otros elementos. Pero la complejidad es

85 ALBERTI, Leon Battista (1485). *De re ædificatoria*. Florencia. Nicolai Laurentii Alemanni. Madrid (1582). Traducción posterior por Francisco Lozano. Edición de Alonso Gómez. Libro séptimo. Pág. 206, línea 31. (en la página escrita como 202).

86 SERLIO, Sebastiano (1537-1551). Op. Cit. Pág. 281.

87 SERLIO, Sebastiano (1537-1551). Op. Cit. Pág. 281.

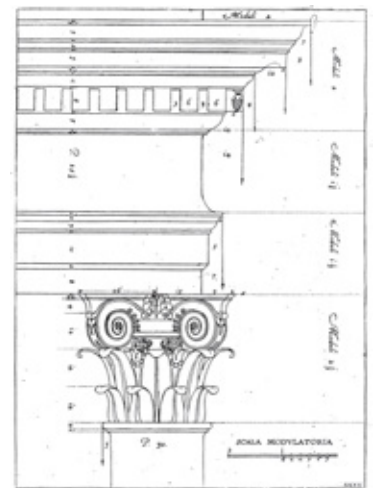


Fig 157 | Orden compuesto según G. Vignola.



Fig 158 | Orden compuesto según V. Scamozzi.

## XI | SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO



Fig 159 | Capitel compuesto según D. de Sagredo.

mayor en cuanto más se profundiza en sus componentes. La naturaleza híbrida de este orden lo convierte en una fusión de difícil estandarización, a diferencia de los otros cuatro.

«El capitel de aquí abajo señalado [...] es compuesto de dórico, jónico y corintio. El ábaco o tablero y cimacio es dórico, el vuelo y las estrías son jónicas, el astrágalo, que es el verdugo o bocel redondo con su filete, y las hojas son corintias. Y así mismo su basa por los dos bocelos es dórica, aunque por las dos escotias (scotia) o desuanes que acá llamamos, y el astrágalo o bocel de cuetas de en medio, y también por ser de labor tan delicada la hace parecer corintia. Estas piezas de basa y capitel están en Roma en Tristiberi (Trastévere) [...]»<sup>88</sup>

En el ámbito español se tiene a Diego de Sagredo, quien también explicó el orden compuesto en su «*Medidas del Romano*». Las particularidades que explica sobre los capiteles suponen una demostración evidente de la arbitrariedad del orden en términos de proporciones.

«En estos capiteles no busques medidas, porque no las tienen. Solamente se ponen para mostrar sus diferencias, no embargante que en todos se pueden guardar las reglas y medidas, sobre dichas».<sup>89</sup>

Sagredo hace una buena referencia a Alberti cuando describe que estos capiteles solían llamarse en su época como *Italico*, por su gran proliferación en las ruinas de toda Italia, y no perteneciendo a las proporciones que se conocían del corintio.

Otro de los testimonios más relevantes para entender la compilación de los órdenes es el tratado que realizó ex profeso Giacomo Barozzi di Vignola (contemporáneo de Palladio). En él se identifica al orden compuesto en último lugar, pues es éste una creación romana, desde su perspectiva, que aúna el jónico y el corintio y es entendido «*Per unire in sieme quanto si poteva di bellezza in una parte sola*».<sup>90</sup> (Para unir en conjunto cuanto se podía de belleza en una sola parte).

88 SERLIO, Sebastiano (1537-1551). Op. Cit. Pág. 283.

89 DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsimiles, 1976). Pág. 55.

90 VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi. Posterior edición de 1732. Roma. Giovanni Zempel, pág. 74.

Las proporciones que estima Vignola son 2 módulos desde la cornisa a la parte superior del *cimatío*. Desde éste hasta la parte inferior del *zophoro* 1/2 del módulo. Otro medio del módulo desde aquí hasta la parte superior del capitel (el arquitrabe) y, por último, el capitel, que abarca una altura de 2/3 del módulo. Se debe tener en cuenta que el módulo es la mitad del sumoscapo en este caso.

Sobre los capiteles, Vignola describe los ejemplos de los que tomaron ideas los arquitectos renacentistas. El paso por Roma hacía imprescindible tener en cuenta estas ruinas. Sin embargo, no siempre estas representaban en sus capiteles las clásicas hojas de acanto o las de olivo (de las que el propio Palladio hace atención en algunos ejemplos de su tratado), sino que la casuística era muy variada y llena de copiosas invenciones.

*«Trovansi trà le anticaglie di Roma, quasi infinite verietà di Capitelli, quali non hanno nomi propi, ma si possono tutti insieme con questo vocabolo generale nominare, Compositi, e anco sieguono le misure principali degli'altri Compositi, derivati solamente dal Ionico, e Corintio; Ben è vero, che in alcuni si vedono animali in luogo delli Caulicoli, e in altri Cornucopi, e in altri, altre cose [...]».*<sup>91</sup>

«Encontrándonos tras las antigüedades de Roma, casi una infinita variedad de capiteles, los cuales no tienen nombre propio, pero se pueden nombrar a todos juntos con el vocablo general de Compuesto, pues siguen las medidas principales de los otros compuestos, derivados solamente del jónico y el corintio; Bien es verdad que en algunos se ven animales en lugar de volutas, y en otros, cornucopias, y en otros, otras cosas [...]».

La conclusión a la que se puede llegar para entender este orden conlleva aceptar la gran disposición de elementos que en él se dan. Sin embargo, y como cuestión palpitante en el transcurso de su evolución, sí que existe un consenso sobre su aplicación.

Tal y como se observó en el desarrollo del decoro, utilizar el orden apropiado para una tipología específica supone respetar las normas del decoro. El orden compuesto, por su extraordinaria belleza y sofisticación, ha de pertenecer por consiguiente a los edificios más egregios de una ciudad: palacios, iglesias o monumentos en general.



Fig 160 | Capiteles compuestos y sin catálogo alguno, expuestos por Vignola.

91 VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). Op. Cit. Pág. 82.

# XI | SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO

Las ruinas de época romana con este orden tienen una tipología predilecta: los Arcos de Triunfo.<sup>92</sup> El símbolo de la dominación romana a lo largo y ancho de Europa.

## XI.2.- Orden compuesto palladiano

«El orden compuesto, llamado también latino porque fue invención de los antiguos romanos, se llama así porque participa de dos de los órdenes susodichos; y el más sobrio y bello es el que se compone de jónico y corintio. Se hace más esbelto que el corintio y se le puede assimilar en todas sus partes, excepto en el capitel. La altura de las columnas debe ser de diez módulos. En el dibujo de la columnata simple los intercolumnios son de un diámetro y medio; esta manera es llamada por Vitruvio picnóstilo. En el dibujo de los arcos, los pilares son la mitad de la luz del arco y la altura de los arcos dos cuadrados y medio, hasta debajo de la bóveda».<sup>93</sup>

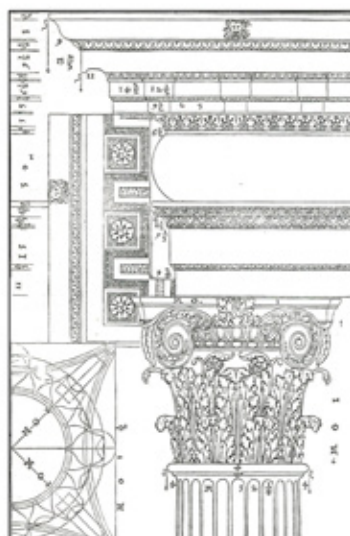


Fig 161 | Capitel y entablamento compuesto según Andrea Palladio.

De esta forma inaugura Palladio su explicación del orden compuesto. Demostrando la lectura y admiración de Alberti y Serlio. En la práctica, las molduras que utilizó sí que encontraron muchas más diferencias que los conceptos atribuidos a sus pilares y sus capiteles, no obstante, entre sus contemporáneos.

«Y porque (como he dicho) se debe hacer este orden más esbelto que el corintio, su pedestal tiene el tercio de la altura de la columna, y se divide en ocho partes y media. De una se hace el cimacio, de dos la basa, y cinco y media quedan para el lado. La basa del pedestal se divide en tres partes: dos se dan al zócalo y una a sus toros con su gola.»

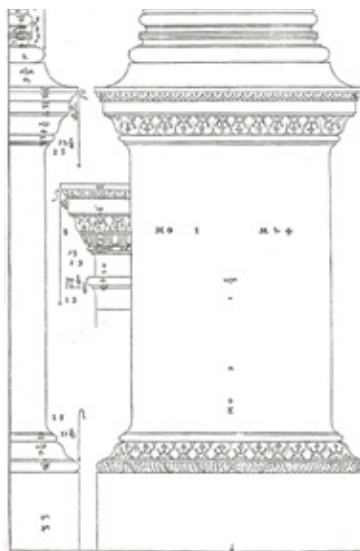


Fig 162 | Basa compuesta según Andrea Palladio.

Pese a demandar que este orden fuese más esbelto que el corintio, Palladio es contenido en hacer distinciones (sólo la mitad de un módulo). Distinciones que Vignola, por ejemplo, no ejecutó. Sin embargo, como se verá más tarde en la comparativa, Vignola y Palladio difirieron notablemente en el uso del vuelo en sus molduras en la altura de sus listeles, la convexidad de sus fajas y el radio de sus golas, así como la decoración de sus capiteles.

92 «The Romans used the Composite order more frequently in their triumphal arches than in any other buildings [...]» CHAMBERS, W. (1759). Op. Cit. Pág. 220.

93 PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág. 108 y SS. Todas las referencias que aparecen de Palladio en este apartado corresponden al Capítulo XVIII de su primer libro.

El conjunto de trabajos en los que Palladio utilizó el orden compuesto alberga todas las tipologías por las que se le conoce: palacios, villas, portadas de iglesias... La lista que sigue a continuación resume el cómputo.<sup>94</sup>

- Portal de Santa María (presumible de ser considerado corintio)
- Palazzo Civena
- Palazzo Poiana
- Palazzo Thiene
- Portal de la catedral de Vicenza (presumible de ser considerado corintio)
- Fachada del palacio Schio (presumible de ser considerado corintio)
- Palazzo Valmarana
- Loggia del Capitano
- Palazzo Porto en Piazza Castello
- Palazzo Thiene-Bonin Longare
- Teatro Olímpico
- Villa Gazzotti
- Villa Cornaro (presumible de ser considerado corintio)
- Palazzo Antonini (presumible de ser considerado corintio)
- Tempietto en Maser
- Fachada de San Pietro en Castello
- Fachada de la iglesia de San Francesco de la Vigna
- Iglesia de San Giorgio Maggiore
- Restauración del Palacio Ducal
- Iglesia de Il Redentore

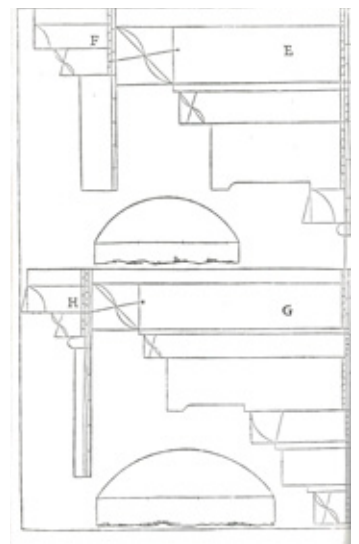


Fig 163 | Molduras del entablamento, según A. Palladio.

En otro orden de elementos, en el Capítulo XXVI del libro primero de sus cuatro, Palladio explica con detalle los ornamentos de puertas y ventanas. Es otra forma de definir las molduras. Sin embargo, es fácil advertir la impronta del maestro al comparar los arquivadros de las puertas que remodeló en el Palacio Ducal de Venecia y las de San Giorgio Maggiore. La escueta relevancia entre sus componentes supone una homogeneización mucho más acentuada que con otros autores.

Sobre las iglesias, reza Wittkower, «[...] todas se ajustan al mismo modelo, delante de la nave un colosal frente de templo y un orden más pequeño que sostiene parte de un frontón, delante de cada una de las alas. Esta disposición produce la impresión de que se interpenetraran

94 Cabe destacar que algunas de estas obras pueden entenderse con orden corintio, pero como ya se ha visto con antelación, las relaciones de sus partes y la forma de sus capiteles están estrechamente ligadas, y por lo que respecta a la sobriedad y la majestuosidad estos dos órdenes pueden ser equiparados.

# XI | SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO



Fig 164 | Iglesia de San Pietro in Castello.

*dos frentes de templo: uno bajo y ancho, intersecado por otro alto y monumental».*<sup>95</sup>

Las fachadas, imponentes y albas, de las iglesias de Palladio deben tratarse con cierto cuidado en su entendimiento. Cada detalle es sutil hasta el punto de ser inalcanzable la totalidad significativa de su armonía.

El cromatismo es uno de los temas recurrentes para comenzar a entender los principios compositivos. El blanco, según entendía Palladio, era el color más puro, y por lo tanto asociado con la divinidad. Y el material tampoco es baladí. La casa del Señor debe ser acorde a su magnitud. Mármol por su belleza y resistencia; blanco por su pureza.

Sin embargo, el impacto visual frontal, como firma del artista, sigue prevaleciendo. El orden compuesto acentúa la esbeltez que crece hasta el cielo, hacia Dios, en la parte central. Palladio no replicó la tipología de la villa, sino que recreó el templo romano como mejor supuso, proporcionando su *leitmotiv*.

El hecho de dotar con una imagen unitaria a los templos, teniendo que lidiar con un edificio tripartito (nave central y dos laterales para las capillas, típicas en las iglesias católicas), era uno de los mayores problemas de los arquitectos renacentistas. Más todavía si se tiene en cuenta que éstos pretendían emular a los templos romanos (y griegos por ende) de una sola nave.

Algunos de estos trabajos tuvieron que ser completados por Vincenzo Scamozzi (póngase por ejemplo el Monasterio de San Giorgio Maggiore de Venecia), tras la muerte de Palladio. Ello no quitó que su sucesor no respetara los principios dibujados, según se piensa al comparar las propias obras que realizaría Scamozzi en años posteriores.

Al margen de estos detalles estilísticos del exterior, se observa que Palladio buscó de introducir la máxima variedad de detalles en el orden [compuesto], nunca llegando a puntos fácilmente predecibles. Los efectos altamente poderosos son alcanzados con el énfasis de la fuerza plástica de sus componentes arquitectónicas: la mitad de sus columnas atendidas bajo sus diámetros y pilastras que sobresalen con fuerza, mientras la continuidad vertical es conseguida a través de los elementos del orden. El resultado genérico es una iglesia grandiosa, recreadora del espacio emotivo del monumento evocador de la Roma antigua.<sup>96</sup>

95 WITTKOWER, Rudolf (1979). Op. Cit. Pág. 93.

96 BELTRAMINI, C.; GUIDOLOTTI, P. (2001). *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. New York. Ed.: Universe Publishing. Págs. 234-238.



Otra de las grandes obras maestras del vicentino es el Teatro Olímpico.

*«Palladio forjó sus conocimientos acerca del modelo teatral clásico a partir de la lectura de Vitruvio y de una meticulosa observación de las ruinas antiguas».*<sup>97</sup>

El orden se divide en dos alturas, denotando el inicio de los arcos. El gran frente de pantalla, que avanza hacia el público y le hace partícipe de la escena, remarca la armonía de sus detalles, como no podía ser de otra forma en Palladio, frontalmente.

De las molduras destacan los denticulos, mucho más acentuados que otras piezas, tal vez con ánimo de provocar más dramatismo a la escena. Despertando risas y lágrimas. La presencia de las numerosas estatuas coincide con el legítimo concepto de entremezclar la escena con el hemiciclo.

Las perspectivas imperecederas del trasfondo del teatro coinciden de alguna manera con las de sus iglesias, en reverencia al fondo (la exedra, símbolo de la perpetuidad) de la domus.

Una de las claves más importantes sobre el trato del orden compuesto en la obra de Palladio se puede encontrar en el tratado de Chambers,

*«Palladio, in his profile, has imitated the cornice of the frontispiece of Nero, and corrected its defects with much judgment. His architrave is likewise taken from the same building, but he has omitted its beautiful frieze, and substituted in its place a swelled one, similar to that of the Basilica of Antoninus. His whole entablature is too low, being only one fifth of the column, and it is remarkable that though he has made the column more delicate than in the Corinthian order, yet his entablature is made far more massive, being composed of fewer and much larger parts. In the design given on the second plate of the Composite order, Palladio's measures have been closely observed; but if the frieze were augmented, so as to raise the entablature to two ninths of the column, made upright, and enriched with ornaments, it would be more perfect, and might be employed with success*



Fig 165 | Basílica de San Antonio en Padua.

97 GARCÍA ROS, Vicente (2008). *Palladio 1508-2008, Una visión de la Antigüedad. Palladio, Veronés y el contexto histórico veneciano*. Valencia: General de ediciones de arquitectura, en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Pág. 158

*in works of large dimensions, which require to be seen from a considerable distance; but for interior decorations, or in places where much delicacy is required, the composition is somewhat too massive.*

*Palladio's capital and base, are imitations from the arch of Titus. The latter of them is designed without a plinth, as it is executed in the temple of Vesta at Tivoli, and joined to the cornice of the pedestal by a slope, which not only has a bad effect, but is in itself defective, because the base is thus divested of its principal member, and rendered disproportionate».*

«Palladio, en su perfil, ha imitado la cornisa del frontispicio de Nerón, y corregido sus defectos a buen juicio. Su arquitrabe está así mismo adaptado del mismo edificio, pero ha omitido su hermoso friso, y lo ha substituido por uno hinchado, parecido al de la Basílica de Antonino. Todo su entablamento es muy bajo, siendo sólo un quinto de la altura de la columna, y es destacable que pensara que se había conseguido una columna mucho más delicada que con el orden corintio, incluso siendo su entablamento mucho más sólido, y estando compuesto por menos y más grandes partes. En el diseño dado en la segunda lámina del orden compuesto, las medidas de Palladio se han observado con gran detalle; sin embargo en el friso fueron aumentadas, hasta alcanzar en el entablamento dos novenos de la columna,<sup>98</sup> por arriba; y enriqueciendo los ornamentos, se llegaría a una solución más perfeccionada, y podría ser utilizada con éxito en trabajos de mayor envergadura, aquellos que requirieran ser vistos desde una distancia considerable; pero para decoraciones interiores, o lugares donde la delicadeza debe ser considerada y requerida, la composición resulta demasiado recargada.

La basa y el capitel de Palladio son imitaciones del Arco de Tito. El segundo de ellos se halla compuesto sin un plinto, tal cual está expuesto en el Templo de Vesta en Tívoli, y unido a la cornisa del pedestal con una rampa, la cual no sólo tiene un mal efecto, pues es incluso defectuosa, porque la basa se halla ausente de su miembro principal, y por ende se observa desproporcionada.»

98 Esto supone un aumento de 1/45 del módulo con respecto al 1/5 de la columna.

Las posibilidades de este orden, unidas al espíritu de innovación del vicentino tuvieron por respuesta un estilo único, fácil de atender bajo estudio, y por ende replicable para con sus facetas inglesas y norteamericanas.

### XI.3.- Comparativas

Para finalizar este apartado, cabría encontrar puntos en común entre los diferentes arquitectos y tratadistas de estilo clásico. En la siguiente tabla se pueden apreciar las diferencias entre los autores más destacados de todo el estudio.

| Orden     | Vitruvio | Alberti | De Sagredo | Serlio | Vignola | Palladio | Scamozzi |
|-----------|----------|---------|------------|--------|---------|----------|----------|
| Dórico    | 7Ø       | 7Ø      | 6Ø         | 7Ø     | 8Ø      | 7,5Ø     | 8,5Ø     |
| Jónico    | 8,5Ø     | 8Ø      | 8,5Ø       | 8Ø     | 9Ø      | 9Ø       | 8,75Ø    |
| Corintio  | 8,5Ø     | 9Ø      | 10Ø        | 10,5Ø  | 10Ø     | 9,5Ø     | 10Ø      |
| Compuesto | -        | 10Ø     | 10Ø        | 10Ø    | 10Ø     | 10Ø      | 10Ø      |

Tabla 2 | Comparativa de órdenes.

Se identifican las alturas de las columnas completas en relación al diámetro (Ø) del imoscapo, bien entendido como el módulo generador de las proporciones.

Como puede observarse en la tabla, Serlio se desataca por la esbeltez en sus columnas corintias respecto al resto de los otros tratados. Este dato no coincide siquiera con sus propios dibujos, los cuales fijan las alturas del corintio y el compuesto de igual altura.

De igual manera, encontramos una dicotomía en el discurso de Palladio, ya que éste estableció 9 módulos y medio al corintio, pero al compuesto fueron 10, según lo escrito en su primer libro. El hecho de que se dijera que las proporciones entre ambos órdenes sean semejantes no aclara esta divergencia entre ellos.

Es de especial atención que, en términos generales, los órdenes de promedio más esbeltos son los de Vignola, por extraño que pueda parecer, ya que en sus diseños la componente horizontal constituye uno de los elementos más notables (al igual que Alberti).

# XI | SOBRE EL ORDEN COMPUESTO PALLADIANO

Sea como fuere, la discrepancia más grande que se puede encontrar es con respecto al orden corintio de Serlio, el cual supera con medio módulo hasta al compuesto. Es el único caso que esto sucede.

Palladio, sin embargo, aparece contenido con el dórico (uno de los más comedidos de entre los vistos), y más escalonado con los tres órdenes superiores.

Una cuestión coincidente en los tratados incluye que la altura del arquitrabe, el friso y la cornisa sea (en el orden corintio y en el compuesto) de una quinta parte de la altura de la columna. Sin embargo, tal y como se ha visto en el apartado anterior, la práctica difiere de la realidad, ya que, por ejemplo, Palladio eleva a dos novenos del módulo el entablamento.

$$\frac{1}{5} = 0,2 < 0,222... = \frac{2}{9}$$

La consiguiente elevación es mínima a simple vista, pero esto no debe sino hacernos apreciar que esa pequeña diferencia remarque la sobriedad del frente horizontal para dejar mucho más clara la notoriedad de sus entablamentos. Cualquier cambio, por pequeño que sea, produce efectos en el espectador.

Al margen de la verdadera razón matemática que subyace entre los tratadistas, cabe también destacar la gracia de sus propias obras pictóricas. Si por algo ha podido ser útil el tratado de Palladio es por brindar una posibilidad visual a un mundo dado al olvido de la palabra.

Es más, si por ejemplo observamos con detalle las ilustraciones de las obras de Alberti suponen el nexo entre las preexistencias y el Renacimiento maduro. Este deshielo creativo, surgido a raíz de la decadencia de la Edad Media, es la unión perfecta sobre la que se cimentaron la consiguiente trama tratadística, primero por Serlio, y luego Vignola, Sagredo y Palladio, para concluir finalmente en Scamozzi.

Es por consiguiente observable que el camino que conduce a través del siglo XVI atraviesa una corrección en finura de la traza, así como del lenguaje escrito. Cada tratadista pensó en exponer sus ideas en base a su propio conocimiento, pero no es sino la síntesis del progreso la que dio forma al estilo de representación más grácil.

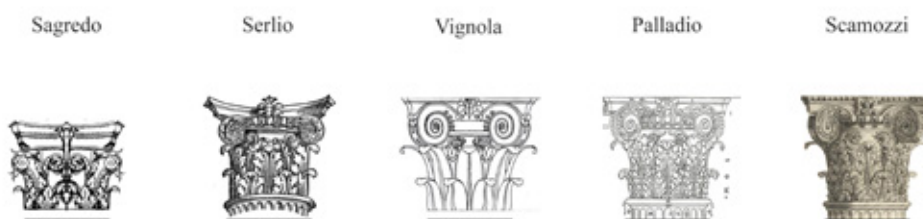


Fig 166 | Comparativa de capiteles compuestos.

*Composite Entablatures & Capitals.*

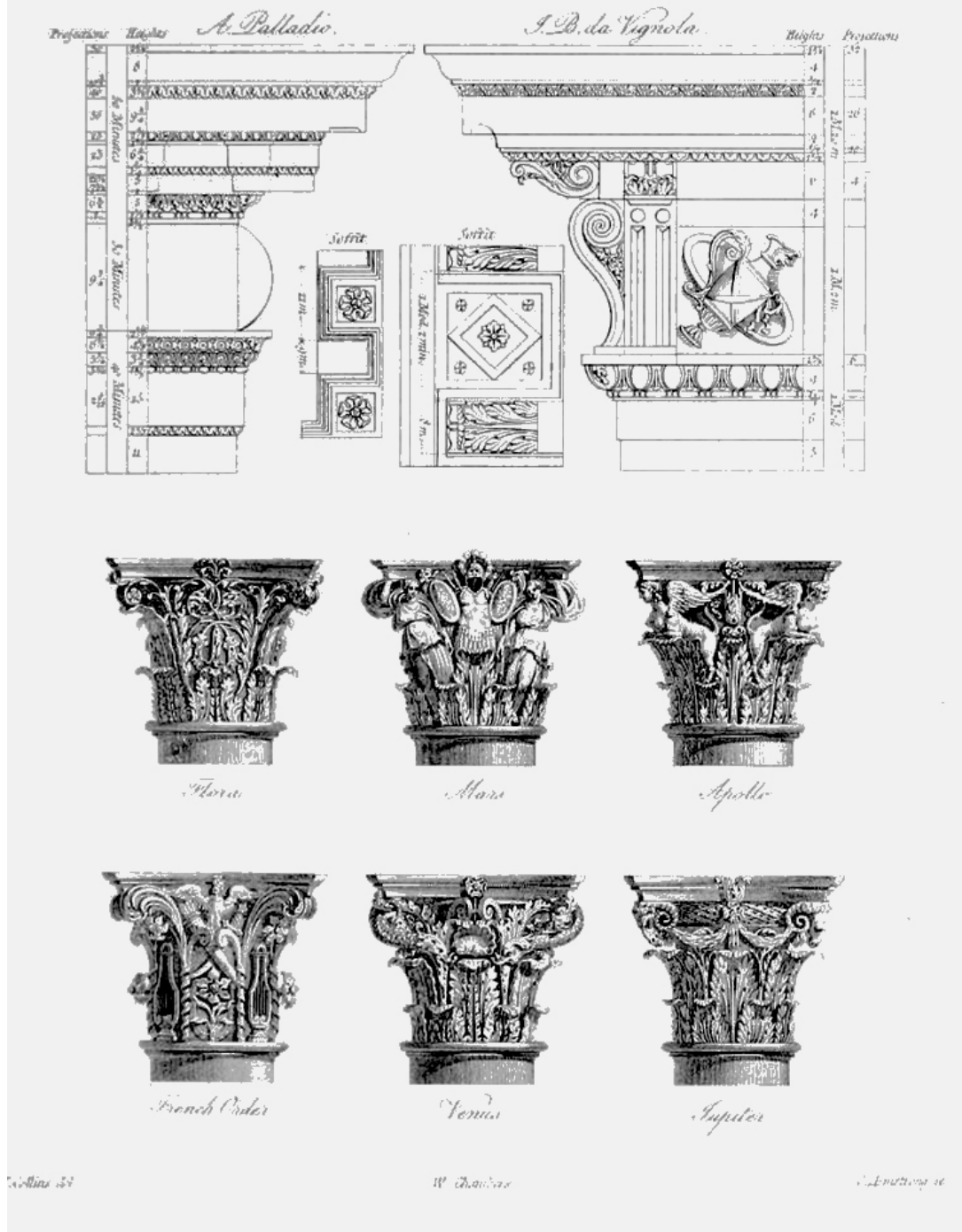


Fig 167 | Comparativa de órdenes entre Palladio y Vignola. Por W. Chambers.



Fig 168 | Palazzo Valmanara. Pino Guidolotti.

# XIII

## Conclusiones

## XII.1.- Conclusiones generales

1

El orden compuesto fue usado para los monumentos de la Roma imperial. Su naturaleza alberga una menor restricción de formas y relaciones que el resto de órdenes. Este hecho fue empleado por los arquitectos renacentistas para crear su propia concepción del orden. Se entiende pues que es un orden híbrido y que esta amalgama proporciona una libertad a la que Palladio dio sus propias respuestas.

2

Palladio pretendía realzar el estilo de la antigua Roma, como marca habitual de su época. Para ello, se ha observado que empleó el orden compuesto en un 24,65% de sus obras. Ello quiere decir que fue el segundo orden más usado después del jónico. Si a ello le sumamos que empleó el orden corintio en un 19,75% obtenemos que casi la mitad de sus obras fueron diseñadas con los dos órdenes mayores.

Se puede deducir, por tanto, que Palladio pretendió acercarse al legado de Roma a través del orden que fue forjado en su apogeo imperial, en la medida que el decoro y la armonía de sus partes les fueran debidas.

3

Palladio redefinió para sus obras más grandes (y que concurrían en el orden compuesto) un arquitrabe distinto a lo establecido en el corintio. Tomó las proporciones de la cornisa del frontispicio de Nerón, substituyendo el friso (normalmente plano) por una sección hinchada, parecida a la de la Basílica de Antonino. El efecto resultante provoca más dramatismo al entablamento.

4

Otro aspecto relevante del entablamento que adoptó Palladio para el orden de sus iglesias es que alberga 2/9 de altura más que lo establecido en los cánones habituales. Unido al punto anterior, se pretende concluir que su deseo era el de crear una mejor visual en las fachadas, de índole horizontal.

5

A la práctica, la obra de orden compuesto construida de Palladio no conserva la misma esbeltez que muchos de sus diseños sobre papel, sin embargo, la perspectiva frontal a la que obliga al vidente a apreciarlos es suficiente como para dotar de mayor solidez e impacto a los edificios.



6. En consonancia con los puntos anteriores, el estudio sus dos iglesias más grandes (San Giorgio Maggiore e Il Redentore) ha demostrado que no se ciñeron a las proporciones exactas del orden compuesto, pero esta falta era conocida por Palladio, y la compensó con la gran calidad del material de la fachada.

7. Los análisis realizados sobre los dibujos de Palladio en sus cuatro libros demuestran algunas divergencias con respecto al texto. Sin embargo, los de la edición de Vitruvio que realizó en colaboración con Barbaro son correctos.

8. Palladio no se caracterizó por ser el arquitecto renacentista que más esbelto realizó, en términos generales, los órdenes. Este lugar le pertenece a Vignola, según la comparativa realizada entre los principales tratadistas de la época.

## **XII.2.- Futuras líneas de investigación**

1

Una línea de investigación podría pretender establecer nexos entre siglos. Nexos entre el palladianismo del siglo XVII (poco después de la muerte de Palladio) y los consiguientes. El propósito de este estudio seguiría una pauta similar a éste, la de descubrir la esencia que otorgan los órdenes a los edificios y a la sociedad.

2

Tratar de encontrar alguna relación de Fibonacci en Palladio, pues aunque muchos eruditos, artistas y arquitectos de su época sí que hicieron uso de ella, no se sabe ciertamente porqué Palladio no ofrece pistas de su uso, o ni siquiera si estuvo alguna vez interesado en usarla.

3

La influencia que tuvo Miguel Ángel en Palladio es un tema que se deduce del trato con el orden gigante y el compuesto (como en el caso del Palacio Valmarana). Es un tema que se ha dejado al descubierto con una intención de ofrecimiento a todo aquel que quiera estudiar más bien el legado de Miguel Ángel desde una perspectiva distinta a la habitual. Lo mismo ocurre con Giulio Romano.

4

Tras un estudio específico, cabría poder analizar con juicio crítico y metódico el neopalladianismo en los Estados Unidos, como forma tergiversada (o no) de los principios de su origen. Así como su posible replanteo en la cultura moderna.



Fig 169 | Teatro Olimpico. Pino Guidolotti.

# XIII

## Bibliografía

AAVV; (1990). *Andrea Palladio: La Rotonda*. Milano. Electa.

AAVV; ARNAU AMO, Joaquín (Editor científico). *Palladio 1508-2008, Una visión de la Antigüedad* (2008). Compendio de textos. Valencia: General de ediciones de arquitectura, en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

AAVV; (2006) *Historia del Arte. Roma. Arte paleocristiano y bizantino*. Barcelona. El País. Salvat.

AAVV; (2001) *Palladio en el contexto de la Arquitectura del Renacimiento*. Santa Fe, Argentina. Universidad Torcuato di Tella (recopilación).

AAVV; (1980) *Palladio: La sua eredità nel mondo*. Milán. Electa editrice.

AAVV; (1998) *Un paisaje palladiano. Obras de Andrea Palladio en Véneto*. Regione del Veneto, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.

AAVV (2009-2012). *Palladio timeline*. Virginia. Center for Palladian Studies in America.

AAVV (2009-2012). *Neopalladianism timeline*. Virginia. Center for Palladian Studies in America.

ABBOTT, Frank Frost (1901). *A History and Description of Roman Political Institutions*. London. Elibron Classics.

ACKERMAN, James Sloss (1981). *Palladio*. Madrid: Xarait Libros SA.

ACKERMAN, James Sloss (1996). *Daniele Barbaro and Vitruvius*. Architectural studies of Richard Krautheimer. Mainz: Zabern 1-6. Ed: Cecil L. Striker.

ADAM, Jean-Pierre (1996). *La construcción romana, materiales y técnicas*. León. Editorial Celarayn SL.

ALBERTI, Leon Battista (1485). *De re ædificatoria*. Florencia. Nicolai Laurentii Alemani. Madrid (1582). Traducción posterior por Francisco Lozano. Edición de Alonso Gómez.

ARNAU AMO, Joaquín. (1988). *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*. Madrid. Ed.: Tebar Flores, vol. III.

ARNAU AMO, Joaquín (1988). *Palladio y la Antigüedad clásica*. Murcia. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.

ARNAU AMO, Joaquín; GUTIÉRREZ MOZO, Elia (2007). *Planes y Planos. Sobre las enseñanzas en las escuelas de arquitectura, en Asimetrías*. Valencia. Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

AYMARD, A.; AUBOYER, J. (1960 y 1980). *Roma y su imperio*. Barcelona. Ed.: Destino.

AZZI VISENTINI, M. (1995). *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*. Milán. Electa.

BARBIERI G., GAMBI L. (1970). *La casa rurale in Italia*. Florencia. Olschki.

BELTRAMINI, C.; GUIDOLOTTI, P. (2001). *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. New York. Ed.: Universe Publishing.

BENEVOLO, Leonardo. (1980). *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Barcelona. Ed.: Gustavo Gili.

BENOIST, Felix. (1870). *San Giovanni in Laterano*. Roma. Ed.: Libreria Antiquarius.

BLONDEL, Jacques F. (1771). *Cours d'architecture enseigné à l'Academie royale: Première Partie*. París. Desaint.

BOFFRAND, Germain (1745). *Livre d'architecture*. Paris. Guillaume Cavellier.

BOFFRAND, Germain (2002). *Book of architecture*. Revisión por Caroline van Eck, C. Traducción por Britt, D. Hants. Assgate. London. Routledge; N°1.

BRANDI, Cesare. (1997). *Perché il Palladio non fu neo-classico*. Madrid. Ed.: Celeste Ediciones. En: AA.VV. Palladio en el contexto de la arquitectura del Renacimiento. Universidad Torcuato di Tella (Recopilación). Fragmento en español en: PATETTA, Luciano. Historia de la Arquitectura (Antología Crítica).

BRIZZI, B. (1993). *Roma. Ostia. Pompei*. Roma. Editrice Campo Marzio.

BROTHERS, Cammy. (2002). *Reconstruction and design: Giuliano da Sangallo and the "Palazzo di Mezenate" on the Quirinal Hill*. Vicenza. *Annali di Architettura*. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza.

BURNS, Howard (1991). *Building and construction in Palladio's Vicenza*, en CHASTEL, A. y GUILLAUME, J. *Les Chantiers de la Renaissance*. París. Picard.

CANINA, L. (1840/2006). *L'Architettura Romana descritta e dimostrata coi monumenti dall'architetto... Dai tipi dello stesso Canina*. Madrid. Editado por el Instituto Juan de Herrera. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

CANOVA, Antonio. (1985). *Le ville del Palladio*. Treviso. Canova.

CARBONARA, Giovanni. (1997). *Avvicinamento al Restauro*. Nápoles. Liguri editore.

CELLAURO, Louis (2018) "quot;"., *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia* 28 (March): 125-143. <http://doi.org/10.5617/acta.5836>.

CEVESE, Renato. (1952). *I palazzi dei Thiene*. Vicenza. Electa editrice.

CHAMBERS, William. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn.

CLARKE, John R. (1991). *The houses of Roman Italy. 100 B.C. – A.C. 250. Ritual. Space and Decoration*. San Francisco. Ed.: University of California Press.

CONCINA, Ennio. (1995). *Storia dell'architettura di Venezia*. Milán. Mondadori Electa.

CONNOLY, Peter. (1987). *Pompeya*. Madrid. Ed.: Anaya.

CONSTANT, Caroline (1988). *Palladio*. Barcelona. Gustavo Gili.

DAMERINI, Gino. (1969). *L'Isola el il Cenobio di San Giorgio Maggiore*. Venecia. Fondazione Giorgio Cini.

DEHIO, G.; VON BEZOLD, G. (1969). *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart. G. Olms Verlag. Let me print (2012).

DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo (1973). *Palladio e l'Antico*. Roma. Boletín del Centro Internacional de Arquitectura Andrea Palladio. Pág. 28-42. Reeditado en 1982.

DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Ramón de Petras (Albatros ediciones facsimiles, 1976)

DESGODETZ, Antoine (1682). *Les edifices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactment*. Paris. Versión impresa en Londres, 1761. George Marshall. ECCO Print Editions.

DI GIORGIO MARTINI, Francesco (1439-1502). *Trattato di Architettura, Ingegneria e arte militare* (ca. 1482). Siena. Forgotten books (2018).

EL CROQUIS (2017). RCR Arquitectes. *Compilación de obras (1998-2014)*. Madrid. Croquis Editorial.

ESCUADERO, José Antonio (2012). *Curso de historia del Derecho*. Madrid. Solana e Hijos, A.G., S.A.U.

FAGGIN, G. (1967). *Il mondo culturale veneto del '500 e Andrea Palladio*. Vicenza. Bolletino del C.I.S.A.

FERRATER LAMBARRI, Carlos (2001). *Via Arquitectura. Agua*. Alicante. Revista. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita (1999). *La Teoría Clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.

FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel (1999). *La casa romana*. Madrid. Akal.

FICACCI, L. (2001). *Giovanni Battista Piranesi*. Colonia. Taschen.

FRAMPTON, Kenneth (1980). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona (2018). Gustavo Gili.

FURNARI, Michele (1993). *Atlante del Rinascimento: il disegno*

*dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*. Napoli. Electa.

GABUCCI, Ada (2000). *Guida a la Roma Antica*. Milán. Electa.

GALLO, Alberto. (1973). *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*. Milano. Il Polifilio.

GARCÍA CALVO, Lara (2015). *Moneo en sus escritos*. Madrid. Trabajo Final de Grado. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio (1955). *Arte Romano*. Madrid. CSIC 1979.

GARRIGA, Joaquim (1983). *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la historia del Arte*. Barcelona. Gustavo Gili.

GHISSETTI GIAVARINA, Adriano. (2008). *Architetto a Vicenza*. Vicenza. CARSA.

GOMBRICH, Ernst. (1905). *Historia del Arte*. Londres. Ed.: Phaidon Press Limited.

GOMBRICH, E. (1979). *El sentido del orden*. Barcelona. Debate.

GRAVES, Robert (1989). *Los mitos griegos*. Madrid. Alianza Editorial.

GUTIÉRREZ, Ramón y VIÑUALES, Graciela (1998). *Palladio y América Latina*. Vicenza. La presencia de Palladio en la Arquitectura del siglo XIX del Río de la Plata. En AA.VV. (1998) Un paisaje palladiano. Obras de Andrea Palladio en Véneto, Regione del Veneto, Centro Internazionali di Studi di Architettura Andrea Palladio.

HAFNER, G. (1978). *Atenas y Roma*, en *Enciclopedia Universal del Arte*. Tomo II. La Edad Clásica. Barcelona. Plaza & Janés.

HARTT, Frederick (1989). *Arte. Historia de la Pintura, Escultura y Arquitectura*. Madrid. Akal.

HAUSER, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona. Colección De Bolsillo. Random House Mondadori S.A.

HENIG, Martin (1983). *A handbook of roman Art*. London. Phaidon.



HEREU PAYET, Pere (1998). *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Barcelona. Edicions UPC.

HERNÁNDEZ CASTRO, David (2019). *Hermenéutica de la «sémnótes»: el concepto de decoro en la ética de Aristóteles*. Madrid. Daimon. Revista Internacional de Filosofía. UNED Ediciones.

HERSEY, George; FREEDMAN, Richard (1992). *Possible Palladian Villas (Plus a Few Instructively Impossible Ones)*. Cambridge, Massachussets. The MIT Press.

HESSE, Hermann (1927). *El lobo estepario*. Madrid. Traducción de Manuel Manzanares. Alianza Editorial (2011).

HILL, Michael; KOHANE, Peter (2015). "The Signature of Architecture": *Compositional ideas in the Theory of Profiles*. Research Article. New South Wales, Australia. National Art School, Australia. 3(1): 18, pp. 1–21, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.cu>

HINTZEN-BOHLES, Brigitte; SORGES, Jürgen (2005). *Roma. Arte y arquitectura*. Könemann. Tandem Verlag GMGB.

HOGART, William (1753). *The analysis of beauty*. London. F. Reeves.

HOWARD WALKER, C. (1926). *The theory of Mouldings*. Cleveland. Jansen.

HUSE, N., WOLTERS, W. (1990). *Venezia. L'arte del Rinascimento*. Venecia. Traducción al italiano de 1989. Ed.: Arsenale editrice.

HÜLSEN, Christian (1905). *II Foro Romano. Storia e monumenti*. Roma. Hermann Loescher.

KANT, Immanuel (1787, original). *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental*. (2003) Buenos aires. Versión traducida por José del Perojo, José Rovira Armengol. Losada.

KEAVENEY, Raymond (1988). *Vedute di Roma*. Washington. Newton Compton Editorial.

KOSTOF, Spiro (1958). *Historia de la Arquitectura*. Vol.1. Madrid. Alianza.

KRUFT, Hanno-Walter (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura*

(2 volúmenes). Madrid. Alianza.

LLOBELL BARTRET, Santiago (2020). *El Covid-19 y los materiales de Construcción*. Valencia. Trabajo Final de Grado. Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Superior de Arquitectura de Valencia.

LOTZ, Wolfgang (1985). *Observaciones en torno a los dibujos de Palladio en La Arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid. Hermann Blume.

MACDONALD, William Lloyd (1982). *The Architecture of the Roman Empire. Vol. 1. An introductory study*. New Haven. Yale University Press.

MACDONALD, William Lloyd (1982). *The Architecture of the Roman Empire. Vol. 2. An urban Appraisal*. New Haven. Yale University Press.

MADRAZO AGUDÍN, Leandro (1995). *The concept of type in architecture*. Zurich. Tesis Doctoral de Ciencias Técnicas en la ETH de Zurich, Suiza.

MAGRINI, Antonio. (1845). *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*. Padua. BiblioBazaar (2009).

MAGRINI, Antonio. (1847). *Il Teatro Olimpico*. Padua. Pubmix (2014).

MAROTTI, F. (1974). *Teoria e técnica dello spazio scenico dal Sarlio al Palladio nella trattatistica rinacentista*. Vicenza. Bolletino del C.I.S.A. Andrea Palladio.

MARTA, Roberto (2000). *Roma, única, grande eterna*. Roma. Edizioni Kappa.

MARTON, P.; WUNDRAM, M.; PAPE, T. (2008). *Palladio. Obra arquitectónica completa*. Colonia. Taschen.

MILIZIA, Francesco (1813). *Principi di architettura civile* (1781). Bassano. Giuseppe Remondini.

MILIZIA, Francesco (1827). *Arte de ver las Bellas Artes del diseño*. Madrid. Traducción de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Imprenta Real.

MONEO, Rafael (2008). *Acerca de Palladio. Arquitectura viva n° 122*. Vicenza. Extracto de la conferencia con motivo del “Palladio 500 anni”

organizada por el Centro Internazionale di Studi di Andrea Palladio en 2008.

MONTANELLI, I. (1987). *Historia de Roma*. Barcelona. Plaza & Jones.

MONTOLIU SOLER, Violeta (2006). *Arte, Cultura e historia para arquitectos*. Valencia. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

MONZA, F. (1887). *Cronaca vicentina*. Vicenza. L. Pupy.

MORSELLI, Ch. (1995). *La villa Adriana. Tívoli y la villa d'Este*. Roma. Vision.

MUTTONI, Francesco (1741). *Architettura di Andrea Palladio vicentino arricchita di tavole*. Venezia. Angiolo Pasinelli.

NIETZSCHE, Frederich (2011). *Así habló Zaratustra*. Madrid. Ediciones Cátedra.

NOLLI, Giambattista (1748). *Nolli plan in fascímile*. Roma. Architectura & Natura (1991).

NORBERG SCHULZ, C. (1979/1999). *Arquitectura occidental*. Colección Arquitectura Con Textos. Barcelona. Gustavo Gili.

PALLADIO, Andrea (1730). *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio vicentino e date in luce da Riccardo conte di Burlington*. Londra. Generic.

PALLADIO, Andrea (1574). *I comentari di C. Giulio Cesare*. Venezia. De Franceschi.

PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal.

PALLADIO, Andrea (1570), *I quattro libri dell'architettura*. Venezia. De Franceschi.

PALLADIO, Andrea (2008), *Las antigüedades de Roma*. Madrid: Ediciones Akal (Jose María Riello Velasco).

PALLADIO, Andrea (1554). *L'antichità di Roma di m. Andrea Palladio*. Venezia. Matteo Pagan.

PALLADIO, Andrea (1785). *Le terme dei romani disegnate da Andrea Palladio e ripubblicate con la giunta di alcune asservazioni da Ottavio Bertotti Scamozzi giusta l'esemplare del Lord Burlington*. Vicenza. De Franceschi.

PALLASMAA, Juhanni (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona. Gustavo Gil.

PANE, Roberto (1961). *Andrea Palladio*. Turín. Giulio Einaudi.

PATETTA, Luciano (1997). *Historia de la arquitectura (antología crítica)*. Madrid. Celeste Ediciones.

PAYNE, A. (1999). *The architectural treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge. Cambridge University Press.

PAYNE, A. (2002). *Reclining bodies. Figural Ornaments in Renaissance Architecture*. In: Dodds, G, & Tavernor, R. (eds.). *Body and building. Essays on the Changing Relation of Body Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.

PERRAULT, Claude (1993). *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*. Santa Mónica, California. The Getty Center for the History of Art and Humanities.

PIOZ, Javier (2018). *Arquitectura biónica. Principios*. Madrid. Munilla-Lería.

PREVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. (1980). *Diccionario de la arquitectura*. Madrid. Alianza.

PUPPI, Lionello (1970). *Il trattato del Palladio e la sua fortuna in Italia e al Esterno*. Vicenza. Bolletino del C.I.S.A. núm. XII.

PUPPI, Lionello (1989). *Corpus dei disegni al Museo Civico di Vicenza*. Milano. Berenice.

RAND, Ayn (1975). *El manantial. Tomo II*. Barcelona. Editorial Planeta.

RIELLO VELASCO, José María (2002). *Sobre una temprana traducción española de Palladio*, Madrid: Anales de la Historia del Arte.

RIEGL, Alois (1903). *El culto moderno a los monumentos*. Caracteres y

origen. Viena. A. Machado Libros. Edición de 2017.

ROBERTSON, D.S. (1994). *Arquitectura Griega y Romana*. Madrid. Cátedra.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2002). *R. Wittkower y el palladianismo inglés. Dentro de Espacio, Tiempo y Forma*. Valladolid. UNED. Serie VII, Hª del Arte.

ROTH, Leeland M. (1993). *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*. Barcelona. Gustavo Gil.

JONES, Roger; PENNY, Nicholas (1983). *Raphael*. Yale. Yale University Press.

ROLDÁN, J.; BLÁZQUEZ, J.M.; DEL CASTILLO, A. (1989). *Historia de Roma. Tomo II. El Imperio Romano (siglos I-III)*. Madrid. Cátedra.

RUSKIN, John (1849). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México. Ediciones Coyoacán (2016).

SCAMOZZI, Ottavio Bertotti (1776-1782). *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, vol.4. Vicenza. Francesco Modena.

SCAMOZZI, Ottavio (1761). *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura*. Vicenza. Vendramini Mosca.

SCAMOZZI, Vincenzo (1615). *L'idea dell'architettura universale*. Venecia. Vincenzo Scamozzi.

SERLIO, Sebastiano (1537-1551). *I Sette libri dell'Architettura*. Venecia. Edición traducida: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo, Casa de Iván de Ayala (1552).

SERRACINO INGLOTT, Peter. (1982). *Appunti sulla chiesa palladiana: il rapporto tra stile, simbolismo e funzionalità*. Malta. Edición en Arte Cristiana.

SITTE, Camilo (1926). *La construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona. Editorial Canosa.

SUMMERSON, J. (1974/1984). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.

TAFURI, Manfredo (1995). *El Renacimiento. Historia de un concepto, desde Coluccio Salutati a Burkhardt y desde Nietzsche a Braudel*. Madrid. En VV.AA. Palladio en el contexto de la arquitectura del Renacimiento. Universidad Torcuato Di Tella (recopilación). Cátedra.

TIMOFIEWITSCH, W. (1980). *Alcune osservazioni in rapporto alle facciate delle chiese palladiane*. Vicenza. Bolletino del C.I.S.A.

TEMANZA, Tommasi (1762). *Vita di Andrea Palladio vicentino*. Venezia. Pasquali.

TOMILLO CASTILLO, Arturo (2016). *El tiempo como sustancia de la forma*. Madrid. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

TORRADES, Sandra. PÉREZ-SUST, Pol (2008). *Sistema visual. La percepción del mundo que nos rodea*. Madrid. Ámbito Farmacéutico. Neurobiología.

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.; BILODEAU, D. (1984). *El clasicismo en la arquitectura. La poética del orden*. Madrid. Blume.

VASARI, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Florencia. Edición de Florencia 1906.

VERA BOTÍ, Alfredo.: *Palladio y el Palladianismo*, Murcia, en 'Anale Universidad de Murcia, F. y L., vol. XXXVIII nº 3. Curso 1978-79.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi.

VITRUVIO POLION, Marco Lucio (1995), *De Architectura*. Madrid: Alianza editorial.

VON RAUCHBAUER, J. (1984). *Die Kirchenfassaden Andrea Palladios*. Vicenza. Editado en "Das Münster", 37.

WILLINSKI, S. (1974-76). *Studi palladiani. Portali e finestre tripartiti nell'architettura di Andrea Palladio*. Roma. Odeo Olímpico. XV.

WITTKOWER, Rudolf (1958). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.

WRIGHT, Frank Lloyd (1954). *Integrity, en The natural house*. New

York. Horizon Press.

WUNDRAM, Manfred; [et al.] (2004). *Palladio. Obra arquitectónica completa*. Colonia. Taschen Benedikt.

ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2015). *Vidas construidas, Biografías de arquitectos*. Barcelona Gustavo Gili.

ZEHMER, JAMES D.W. *Replicating the Corinthian capitals of Thomas Jefferson's Rotunda* (2015). Virginia. Journal for the center of Palladian studies in America INC. Volume 10, nr. 1.

ZORZI, G.G. (1967). *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*. Venezia. Neri Pozza.



Fig 170 | Iglesia de Il Redentore. Pino Guidolotti.



# XIV

Referencias de imágenes y páginas consultadas

## Referencias de imágenes

[Fig.1] **Iglesia de Santa María de los Siervos.** Fuente: Pino Guidolotti. (2001) Del libro BELTRAMINI, C.; GUIDOLOTTI, P. (2001). *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* New York. Ed.: Universe Publishing.

[Fig.2] **Busto de Vitruvio.** Autor: Mickneo. 4 de Enero de 2019.

[Fig.3] **Pitágoras.** Fuente: GDJ. Pixabay. 14 de Octubre de 2020.

[Fig.4] **Sócrates.** Fotógrafo: Eric Gaba (User:Sting), Julio 2005. Musée du Louvre, Atlas database: entry 923.

[Fig.5] **Busto de Platón.** Fuente: Meelimello. Pixabay. 16 de marzo 2018.

[Fig.6] **De Architectura.** Edición de Giovanni Sulpizio de 1490, una de las versiones más antiguas de las que se tiene constancia. Fuente: Max Planck Institute for the History of Science.

[Fig.7] **Plan of the Partenon.** Argento. 29 de abril de 2006.

[Fig.8] **Cúpula de la Catedral de Florencia.** Opus Magna de Filippo Brunelleschi. Fuente: Alex Zhernovyl. Pexels. 28 de febrero de 2020.

[Fig.9] **Tempietto de Bramante según Andrea Palladio.** Fuente: Ama Ludovic. 2015.

[Fig.10] **Retrato de Leon Battista Alberti.** Fuente: Carolus. Óleo sobre lienzo. 1600-1650. Florencia. Florence School. <http://science.inflorence.eu/scienziati/leon-battista-alberti/>

[Fig.11] **Portada de Santa María de Novella.** Obra de Alberti. Fuente: Victoria Castellanos.

[Fig.12] **Fachada de Il Gesú.** Una de las más influyentes iglesias del Renacimiento de Vignola. Fuente: Chirho. 6 de julio de 2005.

[Fig.13] SERLIO, Sebastiano (1537-1551). *I Sette libri dell'Architettura.* Venecia.. Libro IV. Pág. 167

[Fig.14] **Plaza del Campidoglio.** Diseño de Miguel Ángel, continuado parcialmente por Giacomo Della Porta a la muerte del florentino. Fuente:

Étienne Duperac. 1569.

[Fig.15] **Aspecto del Orden Compuesto según Scamozzi.** Fuente: Jean Boisseau. 2005.

[Fig.16] **Portada del Tratado de William Chambers.** CHAMBERS, W. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn.

[Fig.17] **Chateau de Mauperthuis.** Diseño de Ledoux. 1763.

[Fig.18] **The White House.** (La casa blanca). Construida en 1790, bajo el diseño de James Hoban. Fotógrafo: Cesary. 2006.

[Fig.19] **Rotunda de Jefferson.** Universidad de Virginia. 2005

[Fig.20] **Palazzo Valmanara.** Fuente: Pino Guidolotti. (2001) Del libro BELTRAMINI, C.; GUIDOLOTTI, P. (2001). *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. New York. Ed.: Universe Publishing.

[Fig.21] **Palazzo della Ragione.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.22] **Portada de *Le Vite*** (obra de Francesco di Giorgio Martini) de Giorgio Vasari. 1568.

[Fig.23] **Estudio del Arco de Trajano.** Medio alzado de la mitad izquierda del suroeste de la ciudad del arco de Trajano en Benevento, Verso. Fuente: Sotheby's.

[Fig.24] **Palazzo della Ragione.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.25] **Rudolf Wittkower.** Fuente: Festschrift. 1967.

[Fig.26] **Francesco di Giorgio, Perfil de cornisa superpuesto sobre la cabeza de un hombre y sus hombros, detalle.** Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia, Italia. II.I.141, Fig. 37.

[Fig.27] **Base proporcional del perfil facial.** DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsimiles, 1976). Pág: 19.

[Fig.28] **Perfil facial de Diego de Sagredo.** DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros

ediciones facsímiles, 1976). Pág: 20.

**[Fig.29] Dibujo del perfil de una basa.** Miguel Ángel, Casa Buonarroti, Florencia, A10r, c. 1523.

**[Fig.30] Perfil de basa corintia.** Vincenzo Scamozzi. 1615, libro 6, parte 2, pág. 152.

**[Fig.31] Perfil toscano de Andrea Palladio.** Jacques François Bondel. De Blondel 1771: vol. 1.

**[Fig.32] Perfil toscano de Jacopo Barozzi da Vignola.** Jacques François Bondel. De Blondel 1771: vol. 1.

**[Fig.33] Perfil toscano de Vincenzo Scamozzi.** Jacques François Bondel. De Blondel 1771: vol. 1.

**[Fig.34] Estudios de W. Chambers sobre el orden corintio griego.** CHAMBERS, W. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn. Pág. 145.

**[Fig.35] Estudios de W. Chambers sobre el orden corintio griego.** CHAMBERS, W. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn. Pág. 147.

**[Fig.36] Palacio Ducal en Venecia.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.37] Fragmento del libro.** ALBERTI, Leon Battista (1485). *De re ædificatoria*. Florencia. Nicolai Laurentii Alemani. Madrid (1582). Traducción posterior por Francisco Lozano. Edición de Alonso Gómez. Libro VI, pág. 166.

**[Fig.38] Croquis de la Villa Almerico.** Obra universal del orden. Elaboración propia.

**[Fig.39] Arco delle Scalette.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti

**[Fig.40] Villa Almerico («La Rotonda»).** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.41] Retrato de Julio II.** Retrato al óleo pintado por Rafael Sanzio entre 1511 y 1512 en Roma. Hoy en día se encuentra en la National

Gallery de Londres.

**[Fig.42] Emperador Maximiliano I.** Retrato al óleo de Bernhard Stringel de finales del siglo XVI. Se encuentra en la Kunsthistorisches Museum de Austria, en Viena.

**[Fig.43] Plano del Véneto, con indicaciones de las tres ciudades principales en la vida de Andrea Palladio.** Elaboración propia.

**[Fig.44] Retrato de Andrea Palladio.** Óleo sobre lienzo, de Alessandro Maganza.

**[Fig.45] Retrato de Giangiorgio Trissino.** Obra de Vincenzo Catena y realizado entre 1525 y 1527. Hoy en día propiedad del Louvre en París.

**[Fig.46] Retrato de Daniele Barbaro.** Obra de Paolo Veronese, pintado entre 1556 y 1565. Hoy en día se encuentra en el Rijksmuseum, Amsterdam, Países Bajos.

**[Fig.47] Tempietto en Maser.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.48] Iglesia de Il Redentore.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.49] Villa Thiene en Cicogna.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.231

**[Fig.50] Esquemas para el cálculo gráfico de proporciones.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.121.

**[Fig. 51 y 52] Esquemas para el cálculo gráfico de proporciones.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.122.

**[Fig.53] Boceto de prototipo de villa.** Elaboración propia.

**[Fig.54] Palazzo della Ragione.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.55] Villa Trissino en Cricoli.** Hans A. Rosbach. 2007.

**[Fig.56] Portal de la Iglesia de Santa María de los Siervos.** *Andrea*

*Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.57] **Palazzo Civena.** Hans A. Rosbach. 2007.

[Fig.58] **Palazzo Poiana.** Marcok. 2008.

[Fig.59] **Palazzo Thiene.** Didier Descouens. 2008.

[Fig.60] **Palazzo Iseppo Porto.** Marcok. 2007.

[Fig.61] **Palazzo della Ragione (Basílica de Vicenza).** Fuente: Odysseus86 (2011).

[Fig.62] **Palazzo Chiericati.** Didier Descouens. 2008.

[Fig.63] **Cúpula y portal secundario de la Catedral de Vicenza.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.64] **Casa Cogollo.** Fotógrafo: Claudio Gioselfi. 2017

[Fig.65] **Palazzo Schio (fachada).** Fuente: Centro Vasco de Arquitectura. Euskadi Herriko Arkitektura Ikerkundera.

[Fig.66] **Palazzo Valmarana.** Fuente: Jan Binzer.

[Fig.67] Véase figura 36.

[Fig.68] **Palazzo Barbaran da Porto.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.69] **Loggia del Capitano.** Fuente: Trolvag (2019).

[Fig.70] **Palazzo Porto in Piazza Castello.** Fotógrafa: Anna Kudryavtseva.

[Fig.71] **Palazzo Thiene-Bonin Longare.** Hans A. Rosbach, 2007.

[Fig.72] **Arco delle Scalette.** Fotógrafo: Alberto Mengual Muñoz (2012).

[Fig.73] **Capilla Valmarana (planta).** Itinerario Palladiano, Routes Vicenza.

[Fig.74] **Iglesia de Santa María Nova.** Marcok (2009).

[Fig.75] **Teatro Olimpico.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.76] **Villa Godi.** Fuente: villevenete.net.

[Fig.77] **Villa Piovene.** Hans A. Rosbach.

[Fig.78] **Villa Valmarana en Vigardolo.** Hans A. Rosbach.

[Fig.79] **Villa Pisani (I).** Fuente. La Veronissima. Turismo a Verona.

[Fig.80] **Villa Gazzotti-Grimani.** Hans A. Rosbach.

[Fig.81] **Villa Caldogno.** Hans A. Rosbach.

[Fig.82] **Villa Thiene en Quinto Vicentino.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.83] **Villa Contarini.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.84] **Villa Arnaldi.** Hans A. Rosbach.

[Fig.85] **Villa Saraceno.** Fotógrafo: Alberto Mengual Muñoz (2015).

[Fig.86] **Villa Angarano.** Fuente: Chfono (2013).

[Fig.87] **Villa Poiana.** Hans A. Rosbach.

[Fig.88] **Villa Chiericati.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.89] **Villa Pisani (II), en Montagna.** Autor: Alberto Mengual Muñoz (2015).

[Fig.90] **Villa Cornaro.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.91] **Villa Zenò.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.92] **Villa Badoer.** Marcok (2009).

[Fig.93] **Villa Barbaro.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.94] **Villa Porto en Vivaro.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.95] **Villa Thiene (II), en Cicogna.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.96] **Villa Repeta.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.97] **Villa Emo.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.98] **Villa Foscari («La Malcontenta»).** Alberto Mengual Muñoz (2020).

[Fig.99] **Villa Valmarana.** Alberto Mengual Muñoz (2020).

[Fig.100] **Villa Forni Cerato.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.101] **Villa Sarego.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.102] **Villa Trissino en Meledo.** Alberto Mengual Muñoz.

[Fig.103] **Villa Porto en Malo.** Hans A. Rosbach (2007).

[Fig.104] **Palazzo dalla Torre.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.105] **Puente de Bassano.** Fotógrafo: Patrick Denker (2007).

[Fig.106] **Puente sobre el río Tesina.** Alberto Mengual Muñoz (2007).

[Fig.107] **Arco Bollani en Udine.** Marcok.

[Fig.108] **Palazzo Cividale en Udine.** Alberto Mengual Muñoz (2020).

[Fig.109] **Palacio Pretorio en Cividale.** Francisc Blaj (2020).

[Fig.110] **Porta Gemona en San Daniele del Friuli.** Alberto Mengual Muñoz (2020)

[Fig.111] Véase figura 43.

[Fig.112] **Iglesia de San Pietro en Castello.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.



[Fig.113] **Refectorio del Monasterio de San Giorgio Maggiore.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.114] **Convento de la Carità.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.115] **Fachada de la Iglesia de San Francesco della Vigna.** Autor: Didier Descouens.

[Fig.116] **Iglesia del Monasterio de San Giorgio Maggiore.** Fotógrafa: Victoria Castellanos (2015).

[Fig.117] **Reforma de interiores del Palacio Ducal.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.118] **Iglesia de Il Redentore.** Fotógrafo: José Luis Bernardos Ribeiro.

[Fig.119] **Claustro de los Cipreses del Convento de San Giorgio Maggiore.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.120] **Iglesia de la Zitelle.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.121] **Villa Mocenigo.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

[Fig.122] **Villa Ragona.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

[Fig.123] **Villa Sarego.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

[Fig.124] **Palazzo Capra.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

[Fig.125] **Línea cronológica de obras de Andrea Palladio.** Elaboración propia.

[Fig.126] **Línea cronológica de obras de Andrea Palladio.** Elaboración propia.

[Fig.127] **Gráfica sobre proliferación de órdenes en la obra de**

**Palladio.** Elaboración propia.

**[Fig.128 ] Gráfica sobre proliferación de tipologías construidas en la obra de Palladio.** Elaboración propia.

**[Fig.129] Fachada de la Iglesia Francesco della Vigna.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.130] Estudio de proporción.** Elaboración propia sobre los dibujos de Palladio del capítulo XVIII de su primer libro.

**[Fig.131] Estudio de proporción.** Elaboración propia sobre los dibujos de Palladio del capítulo XVIII de su primer libro.

**[Fig.132] Estudio de proporción.** Elaboración propia sobre los dibujos de Palladio del capítulo XVIII de su primer libro.

**[Fig.133] Estudio de proporción.** Elaboración propia sobre el dibujo de Palladio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, en la Edición de Daniele Barbaro.

**[Fig.134] Véase fig. 66.**

**[Fig.135] Baptisterio de Constantino.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

**[Fig.136] Iglesia de Santa Inés.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

**[Fig.137] Templo de Vesta.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

**[Fig.138] Patio interior del Palazzo Thiene.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.139] Palazzo Thiene.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura.* Madrid: Ediciones Akal.

**[Fig.140] Retoque digital de la fachada del Palazzo Thiene.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.141] Retoque digital de la fachada del Palazzo Valmarana.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.142] Retoque digital de la fachada del Palazzo Valmarana.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.143] Esquema geométrico del alzado.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.144] Esquema geométrico de la planta.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.145] Malla de medidas y relaciones con coeficientes.** Elaboración propia.

**[Fig.146] Composición de órdenes en fachada principal.** Elaboración propia a partir de fotoplano y dibujo de Palladio.

**[Fig.147] Axonometría acotada (en pies).** Elaboración propia.

**[Fig.148] Perspectiva exterior.** Elaboración propia

**[Fig.149] Croquis de orden corintio.** Elaboración propia.

**[Fig.150] Croquis de la Basílica de Majencio.** Elaboración propia.

**[Fig.151] Dibujo con tinta caligráfica de la Basílica de Vicenza.** Elaboración propia.

**[Fig.152] Croquis de las tres columnas del templo de Vulcano.** Elaboración propia.

**[Fig.153] Loggia del Capitano.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti

**[Fig.154] Orden compuesto.** SERLIO, Sebastiano (1537-1551). *I Sette libri dell'Architettura.* Venecia. Edición traducida: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo, Casa de Iván de Ayala (1552). Pág. 282.

**[Fig.155] Orden compuesto.** DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano.* Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsímiles, 1976). Pág: 75.

**[Fig.156] Arco de Tito.** Cuadro al óleo de Charles Louis Clárisseau. Fotografía del Hermitage, 2008.

[Fig.157] **Orden Compuesto.** VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi. Pág. 77.

[Fig.158] **Orden Compuesto.** Scamozzi. Digitalizado por Jean Boisseau. 2006.

[Fig.159] **Medio capitel de orden compuesto.** DE SAGREDO, Diego (1526). *Medidas del romano*. Toledo. Remón de Petras (Albatros ediciones facsimiles, 1976). Pág: 54.

[Fig.160] **Capiteles compuestos y sin catálogo alguno, expuestos por Vignola.** VIGNOLA, Giacomo Barozzi di (1635). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Siena. Bernadino Oppi. Pág. 83.

[Fig.161] **Capitel y entablamento compuesto según Andrea Palladio.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.114.

[Fig.162] **Basa compuesta según Andrea Palladio.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.112.

[Fig.163] **Molduras y entablamento según Andrea Palladio.** PALLADIO, Andrea (1988), *I quattro libri dell'architettura*. Madrid: Ediciones Akal. Pág.132.

[Fig.164] **Fachada de la Iglesia de San Pietro in Castello.** Venecia. *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

[Fig.165] **Basílica de San Antonio en Padua.** Fuente: Victoria Castellanos.

[Fig.166] **Comparativa de capiteles compuestos.** Elaboración propia a partir de fragmentos de las anteriores imágenes.

[Fig.167] **Comparativa de órdenes entre Palladio y Vignola.** Por W. Chambers. CHAMBERS, W. (1759). *A treatise on Civil Architecture*. London. J. Haberkorn.

[Fig.168] **Palazzo Valmanara.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.169] Teatro Olimpico.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

**[Fig.170] Iglesia de Il Redentore.** *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works.* Fotógrafo: Pino Guidolotti.

## Referencias de tablas

**[Tabla 1] Lista de obras completas.** Elaboración propia.

**[Tabla 2] Comparativa de módulos en los órdenes.** Elaboración propia.

## Webgrafía - Referencias de páginas web consultadas

**Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio.**

<https://www.palladiomuseum.org/>

**Center for palladian studies in America.**

<https://palladiancenter.org/>

**Digital books from the University of Tours (France).**

<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>

**ECHO. Cultural Heritage Online.**

<https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>