



**Universidad  
Nacional  
Autónoma de  
México**



**Facultad de  
Arquitectura**

**División  
de Estudios  
de Posgrado**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	Página
A MODO DE INTRODUCCION	i
PROLOGO	v
EXPOSICION DEL TEMA	
1.- LAS TEORIAS DE LA ARQUITECTURA	1
2.- LA TRATADISTICA DE LA ARQUITECTURA	8
SUMARIO	
3.- FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446)	15
4.- LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472)	22
5.- DONATO BRAMANTE (1444-1514)	43
6.- ANTONIO AVERLINO (LLAMADO EL FILARETE) (1400-1465)	59
7.- FRANCESCO DE GIORGIO MARTINI (1439-1501)	70
8.- SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE (1475-1554)	85
9.- GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI) (1499-1546)	103
10.- JACOPO D'ANTONIO TATTI (LLAMADO EL SANSOVINO) (1486-1570)	110
11.- JACOPO BAROZZI (LLAMADO EL VIGNOLA) (1507-1573)	113

12.- LOS SANGALLO	117
FRANCESCO DI BARTOLO DI STEFANO GIAMBERTI (1405-1480)	117
GIULIANO (1445-1516)	117
ANTONIO EL VIEJO (1455-1534)	118
ANTONIO EL JOVEN (1484-1546)	119
FRANCESCO (LLAMADO GIOVANNI BATTISTA O IL GOBBO) (1496-1556)	120
GIOVANNI FRANCESCO (1482-1530)	120
BASTIANO (LLAMADO ARISTOTELES) (1484-1551)	120
FRANCESCO (LLAMADO EL MARGOTTA) (1494-1576)	121
13.- MICHELLE SANMICHELI (1484-1559)	122
14.- VINCENZO SCAMOZZI (1552-1616)	128
15.- LA VIDA DE PALLADIO	133
16.- LOS ESCRITOS DE PALLADIO	142
17.- LA OBRA DE PALLADIO	159
RESULTADO	
18.- EL PALLADIANISMO	174
BIBLIOGRAFIA	197
ANEXO: LAMINAS	206

A modo de Introducción.

*EN MEMORIA DE DOÑA RAFAELA MURILLO DE BARBERO.*

El presente trabajo ha sido realizado como tesis para optar por el grado de Doctor en Arquitectura especialidad de Historia. La formación que he tenido en mis estudios de Posgrado se ha orientado siempre a la Arquitectura. En la Maestría en Historia presenté un trabajo de tesis sobre Hannes Meyer en México. Al inscribirme en el Posgrado de Arquitectura, animada por contar con la valiosa dirección del Doctor Carlos Chanfón Olmos, decidí interesarme en la Tratadística. Hace ya bastantes años, diecinueve, asistí en Italia al Curso Internacional de Arquitectura *Andrea Palladio*; el contacto con el ambiente y la arquitectura italiana impactaron y decidieron mi destino profesional y personal.

En Vicenza, desde fines de la década de los años cincuenta se viene realizando un Curso anual, patrocinado por las autoridades civiles, la sociedad industrial, universidades e instituciones italianas, así como por los mismos vicentinos (siempre orgullosos de su Arquitectura Palladiana). El curso, bien organizado, se ha preocupado a través del *Instituto De Architettura Andrea Palladio*, por presentar una serie de estudios actualizados sobre la Arquitectura

Renacentista Italiana y su influencia en el mundo. Hoy en día el Instituto es un verdadero centro de investigación en torno a la Arquitectura, cuenta con magnificas instalaciones, Biblioteca, publicaciones y personal especializado siempre dispuesto a colaborar y atender a los interesados en el tema. Mucha de la importancia y del conocimiento que se tiene en la actualidad sobre Palladio se debe a la estructura de dicho Instituto, por sus cursos han pasado los investigadores más importantes de la Historia de la Arquitectura, basta con revisar el elenco de sus publicaciones para constatarlo, aun más, han logrado que en otros lugares de Italia se creen instituciones del mismo tipo, como ha sucedido en Mantua, con la creación del Instituto de Investigaciones en torno a Giulio Romano.

Después de haber asistido a dicho curso, he seguido en contacto con el Instituto. Un año más tarde obtuve una beca del gobierno Italiano y en Roma frecuenté las lecciones de Giulio Carlo Argan, en la Universidad, en el Instituto de Estudios de Historia del Arte de la Facultad de Letras. Durante ese año tuve la oportunidad de conocer y vivir la Arquitectura Romana a través de Fernando Tudela, mi esposo, reflexivo conocedor de la Arquitectura Renacentista (aunque lo niegue). Me convertí en una entusiasta adepta de la arquitectura Italiana, encontrando a lo largo de mis

estudios la importancia del conocimiento de la Historia de la Arquitectura para el desarrollo de los estudios de Arquitectura en nuestro país. Pienso que en la actualidad dicho conocimiento se ha perdido casi en su totalidad, basta con salir a la calle y ver la serie de barbaridades que se cometen en nombre de un "post-modernismo" totalmente desconocido y desubicado de su contexto original. De ahí que en tantas charlas con el Doctor Chanfón, decidiera presentar este trabajo como una mínima aportación a la importancia de la Tratadística en la enseñanza de la Arquitectura en nuestros días, considero que la figura de Palladio es trascendental como ejemplo de Arquitecto y Tratadista, producto de un proceso histórico, denominado Renacimiento.

Finalmente, hace dos años en Alemania, en una exposición sobre Hannes Meyer, a la que fui invitada encontré, en una pintura que le hicieron en 1952, un poco antes de su muerte, rodeado de todos aquellos objetos que le eran caros, el Tratado de Palladio.

Sirva esta tesis, como aportación para fomentar el estudio de la Tratadística en general, cuya importancia en el medio arquitectónico actual es innegable.

Asimismo, deseo agradecer a Guillermo Boils su insistencia a que me inscribiera y terminara el Posgrado; a Xavier Moysen por su interés en mi trabajo; a Carlos Sambricio por la lata que le he dado; a Justo Casillas por la invaluable ayuda en la producción del trabajo; a Marisa Abad mi suegra y librera por la donación de libros; al CONACYT por la beca de que gocé por dos años, a Fernando por ayudarme y mantenerme en la idea de presentarlo, a mis hijos Elena, Flavia y Aldo por todo lo bien que se han portado y disculpas por todo el tiempo que no les he dado en los últimos meses. En fin, a todos los que se han interesado en mi y en Palladio.

Especial agradecimiento al admirado Doctor y Arquitecto Don Carlos Chanfón Olmos por su dirección y paciencia.

A mi Papá el Arq. Luis Guillermo Rivadeneyra y a mi Mamá Doña María del Carmen Barbero Murillo, orgullosos universitarios, a quienes debo toda mi formación en la Universidad Nacional Autónoma de México, a ellos dedico con todo cariño y admiración mi Trabajo.

Patricia G. Rivadeneyra B.

Octubre de 1992.

## *Prólogo*

## PROLOGO.-

El trabajo que se presenta está realizado con una estructura sencilla que pretende sea de utilidad para el lector no especializado en la materia, dado que dentro de mis pretenciones existe la de que el esfuerzo que he realizado en su preparación sea de utilidad para un público heterogéneo.

No obstante, puede considerarse que dicha estructura se presenta a lo largo del trabajo en tres partes: la exposición del tema se encuentra en los dos primeros capítulos, que son básicamente la exposición de la tesis; los capítulos que corresponden a los números del 3 al 14 atañen al sumario que presenta un panorama de quienes eran los protagonistas en el ambiente arquitectónico de los siglos XV y XVI en Italia. PALLADIO es el representante de las hipótesis presentadas y es la comprobación de las mismas; corresponden a su presentación los capítulos del 15 al 17. El resultado de la investigación se encuentra en el desarrollo del último capítulo, el 18.

Dentro de la valiosa multidisciplina que ha caracterizado a los estudios del Doctorado en Arquitectura, encuentro el espacio adecuado para presentar una visión histórico-crítica de la Tratadística Arquitectónica que se encuentra apoyada en una serie de láminas al final del ensayo y cuya única finalidad es la de ratificar visualmente la presentación del trabajo. Dada mi formación de historiadora, pretendo que la

aportación válida y prevaleciente sea el texto, y las ilustraciones no más que referencias visuales que ubiquen al lector en el espacio y tiempo.

## *Exposición del Tema*

## ***1.- Las Teorías de la Arquitectura***

## 1.- LAS TEORIAS DE LA ARQUITECTURA

La historia no es algo que pueda quedar dicho de una vez para siempre, sino que es un producto cultural que depende de los planteamientos e instrumentos críticos que se utilicen y que variará al cambiar éstos. Es preciso, entonces, el continuar reescribiendo la historia de la arquitectura y reinterpretar lo que ella nos dice a la luz de los nuevos intereses teóricos. Especialmente interesante es plantear un estudio histórico de la propia teoría.

Para dicho planteamiento es preciso asumir el contexto cultural y el marco sociológico de referencia presentes, porque la arquitectura no se puede entender como un sistema aislado, por encima de la historia, sino como parte constitutiva de la misma, y como tal, en continua interrelación con los demás componentes de la cultura. Esta situación implica una responsabilidad importante para la teoría de la arquitectura. Desgraciadamente, si hay algo de lo que la arquitectura carece es precisamente de teoría en el sentido estricto. Nos hemos acostumbrado a etiquetar como "teoría" un conjunto heterogéneo de reflexiones, normas y discursos sobre la arquitectura, sin que este conjunto reúna la suficiente sistematicidad. Pero si entendemos el término teoría en un sentido más amplio, como construcción ideológica, será bueno aclarar que la arquitectura nunca ha podido funcionar sin "teoría", es decir, sin un conjunto de

escalas de valores y programas de acción. Pero sucede que el discurso teórico no es un ejercicio intelectual gratuito, inoperante, del cual se pueda prescindir en beneficio de una praxis, sino que está, siempre presente, explícito o no, en toda clase de práctica profesional, no solamente en la arquitectura. Pero ocurre que el discurso teórico es mucho más controlable, revisable, criticable, cuando se le saca de ese limbo inconsciente y se le formula de manera explícita. Limitándonos a la teoría explícita, detectamos la presencia de dos tipos históricos de teoría: las teorías *normativas* y las teorías *interpretativas*.

Las teorías *normativas* son las primeras que aparecen. Podemos situar su arranque en los Tratadistas del Renacimiento. Las teorías normativas se refieren siempre a cómo se generan las piezas artísticas. Son guías para la acción. El normativismo prosigue con el academicismo, especialmente el relativo a la Academia de Bellas Artes de Francia, continúa con la enseñanza del Instituto Politécnico, creado por la Revolución Francesa. Se detecta una fuerte componente normativa en las obras teóricas del Movimiento Moderno, especialmente en Le Corbusier.

Las teorías *interpretativas* surgen mucho más tarde en el Siglo XIX. Están ligadas a la obra de los fundadores de la moderna Historia del Arte: Burckhardt, Wölfflin, Panofsky, Gombrich, Wittkower, Frankl, etc. Aunque también hallamos en

esta línea a arquitectos como Viollet le Duc. Las teorías interpretativas se escriben a posteriori; analizan la actividad arquitectónica ya realizada. Adoptan formas variadas: crítica, historia e incluso ficción (Viollet le Duc: ("La Vivienda del Hombre"). El interés de las teorías interpretativas reside en que pueden detectar y explicitar las construcciones ideológicas, superar los obstáculos ideológicos y alcanzar un grado más alto de científicidad. Además de que existe un paralelismo entre ellas y el desarrollo de la lingüística.

Las teorías normativas y las interpretativas se influyen mutuamente y a su vez ambas interactúan con la práctica profesional, pero conservando siempre un cierto nivel de autonomía.

En la historia de la teoría de la arquitectura podemos distinguir básicamente tres construcciones ideológicas, tres nociones que fueron consideradas como conceptos que generan forma en arquitectura. Coinciden curiosamente con los tres factores que destaca Vitruvio en la arquitectura: Belleza, Uso y Estructura (*venustas, utilitas, firmitas*).

La "Belleza" es una característica determinada culturalmente. (aunque en todos los casos se hace pasar por natural, esta es una de las funciones de toda ideología: ocultarse a sí misma). Un ejemplo de teoría ideológica

basada en el concepto de belleza lo hallamos en el Tratado de Alberti, del cual nos ocuparemos más adelante.

Las teorías basadas en el "Uso" constituyen lo que se llama en general funcionalismo. Aparece incipientemente en el tratado de Palladio y se desarrolla en los textos academicistas: sobre todo en Durand (Politécnico). El desarrollo más fecundo de las teorías funcionalistas es el estudio de las tipologías.

Las teorías basadas en el concepto de "Estructura" como generador de formas comienzan con las enseñanzas del abate italiano Lodoli (discípulo de Algarotti), aunque su mejor representante sea quizás Viollet le Duc. Estas teorías perduran en el movimiento moderno, (la sinceridad en la arquitectura) y se manifiestan de manera muy clara en la arquitectura Brutalista.

En esta consideración histórica de la teoría de la arquitectura vale la pena detenerse un poco en estudiar la primera crisis global: la de la Arquitectura del Clasicismo, que se produce en la segunda mitad del Siglo XVIII.

Las tendencias modernas de la teoría de la arquitectura han discutido mucho las periodizaciones clásicas de la historia. Se ha recordado que un período determinado no es más que una unidad historiográfica arbitrariamente destacada de un

"continuum" temporal. Los periodos de historia del arte no existen en sí, son "constructos culturales", y por tanto variables. El hecho de etiquetar la historia como "renacimiento", "manierismo", "barroco", "rococó", "neoclasicismo", etc., nos había llevado quizás a considerar bajo una óptica equivocada, mecanicista, los múltiples casos de las obras de transición, o difícilmente clasificables. Sobre todo, no habíamos comprendido del todo el hecho de que no todas las transiciones de un periodo a otro, (de una etiqueta a otra) eran equivalentes, y en general no lo son en absoluto.

Hoy tiende a verse el periodo de la historia de la arquitectura que va desde Brunelleschi hasta la arquitectura del barroco avanzado como una gran unidad que, a pesar de sus distintas fases, obedece a un planteamiento teórico unitario que algunos llaman "clasicismo", otros "vitruvianismo", y otros como P. Frankl, simplemente "post medievalismo". La mejor formulación de este sistema teórico es precisamente la primera: el Tratado de Alberti *De Re Aedificatoria*.

Alberti es decididamente el constructor del sistema teórico del Clasicismo. Este sistema entra en crisis en la segunda mitad del Siglo XVII, los promotores de esta crisis son los llamados "arquitectos de la Revolución" (la francesa), quienes por cierto no eran ardientes partidarios de la

revolución política. E.L. Boullée (1728-1799), C.N. Ledoux (1736-1806), y J.J. Lequeu (1757-1815). Aunque los primeros síntomas de destrucción del sistema del clasicismo se detectan ya en Piranesi (1720-1778).<sup>1</sup>

Los arquitectos "revolucionarios" proceden del ambiente de la Academia. Boullée escribe un tratado: "*Essai sur l'art*", en el que revoluciona toda la teoría anterior. En muchos aspectos su revolución prefigura la arquitectura del movimiento moderno, en su reacción antibarroca, Boullée quiere recomenzar a partir de cero: no se trata ya de reinterpretar a Vitrubio o de retocar a Alberti.

Boullée, como los demás arquitectos revolucionarios, es básicamente un dibujante con poca obra en lo formal. Boullée pone todo el énfasis en las formas primarias (esfera, cubo, pirámide, etc.) interpretadas en un sentido literal. Estas formas primarias constituyen las piedras angulares de nuevas tipologías edilicias. No se diseña ya pensando en un modelo final perfectamente definido, preestablecido. Lo que crea Boullée no es una serie de modelos, sino un sistema de reglas, una combinatoria.

Por otra parte, un hecho exterior incide sobre la arquitectura: la demanda de construcciones seculares y

---

1.- Véase *Le Carceri*: El lenguaje clásico se desintegra, se produce una ruptura entre artista y usuario.

públicas. El auge de la burguesía y sus nuevas necesidades produce una ruptura en el carácter hasta entonces predominantemente sacro de la arquitectura. Esto no solamente afecta el uso del objeto arquitectónico sino también y sobre todo a su naturaleza. Como indica P. Frankl, en la arquitectura secular el énfasis se desplaza hacia la articulación compleja de espacios diversos.

Lo que interesa subrayar aquí es la similitud que existe entre la arquitectura de la Revolución y la de los pioneros del movimiento moderno y no solamente a nivel formal. La definición de arquitectura de Boullée en términos de volumen y luz es precursor de la de Le Corbusier.

## ***2.- La Tradición de la Arquitectura***

## 2.- LA TRATADISTICA DE LA ARQUITECTURA.

El conjunto de teorías normativas surgidas en el Renacimiento se compendian en *El Tratadismo*, disciplina en la que se empeñaron muchos de los artistas del periodo renacentista, supuestamente con el propósito de obtener modelos comunes, tales como el Tratado de Vitrubio o los escritos sobre Perspectiva y Proporciones. Una característica común puede ser individualizada con carácter normativo, de código, de ley arquitectónica, si bien a veces se identifica dialécticamente con el concepto *regla-libertad*, frecuentemente sus límites no pueden ser distintos a los de las disciplinas afines como la historiografía, la estética y la crítica de arte, que reemplazaron totalmente a las funciones mismas del Tratadismo a partir del Siglo XIX.

El riesgo del Tratadismo fue la erudición por sí misma, el academicismo, la evasión llevada a la utopía. Mientras que el Enciclopedismo con todo y sus limitaciones, se consideró como otra vía de salvación contra la alienación de sectores especializados que prevalecieron a partir del periodo barroco. En Grecia, los intereses por la técnica compositiva y constructiva nacen y se desarrollan como corolario a los problemas de matemáticas y geometría, concretándose sólo en una segunda etapa a la investigación estética, sobre todo al margen del ambiente de la filosofía sofista. Platón otorga a la arquitectura un puesto secundario y puramente utilitario

como industria constructiva. De los más antiguos Tratadistas se tiene noticia a través de menciones sucesivas, especialmente de Vitrubio y Plinio el Viejo; de lo escrito por Silenos sobre las proporciones del orden dórico; la descripción de Teodoro de Samos, del Templo de Hera en Samos; el de Pytheos sobre el templo de Atenea en Priene y la Relación de Ictinos y Karpion sobre el proyecto realizado por ellos para el Parthenón.

En lo que se refiere a descripciones de viajes se ha logrado obtener, casi en su totalidad, la obra de Pausania: *Cercanías de Grecia*, en diez libros, compuesta entre el 143 y el 176 D.C.,<sup>1</sup> cuya principal característica es la de ser la mayor obra topográfica de la antigüedad y de capital importancia dentro de la literatura popular del Medioevo en lo que al movimiento de peregrinos se refiere.

El Tratadismo Romano se compendia practicamente en su totalidad en el Tratado de Vitrubio *De Architectura*<sup>2</sup>, de importancia fundamental por el valor comprendido, durante el Renacimiento. Se conocía ya desde el medioevo y sirvió de apoyo a los tratados del Cinquecento Italiano. Fue escrito a invitación de Octaviano como texto-base para la

---

1.- Ed. Princeps, 1516; ed. crit. de Hitzig, H. y Bluemmer, H. Leipzig, 1896-1910.

2.- Manuscrito recobrado por P. Bracciolini; ed. Princeps. 1486. Ed. Ilustrada a cargo de Fray Giocondo [1511], C. Cesariano [primera trad. italiana, 1521], D. Barbaro [con dibujos de Palladio, 1556]; Ed. Crítica a cargo de F. Krohn, Leipzig, 1912 y S. Ferri, Roma, 1946].

reestructuración constructiva de la Roma Imperial y manifiesta la influencia del concepto platónico-aristotélico de mimesis, (entre otras la tríade vitrubiana se respalda en aquella aristotélica de lo "bello", "placentero", "sublime") y, partiendo de la base de la retórica griega se convierte en precursor de la crítica semiológica-estructuralista con la distinción entre "significado" y "significante".<sup>3</sup>

El Tratadismo clásico encuentra una continuidad en el mundo cultural bizantino, en el que las formas descriptivas de obras de arte y de ciudades tienden a asumir un valor literario poético-retórico, si se recuerda la descripción de Santa Sofía de Paolo Silenziario, destinada a ser leída en ocasión de la consagración de la Iglesia, y el *De aedificiis* de Procopio Da Cesarea (560), la obra más destacada en lo que se refiere a la topografía descriptiva de Constantinopla, destinada a prolongarse hasta la *Mirabilia urbis Romae*, también con interés marginal debido a que contienen descripciones arquitectónicas. Utilizando a los monumentos como fuentes históricas, se encuentran la *Storia dei Franchi* de Gregorio de Tours (594) y el *Liber Pontificalis* de Agnello.

Durante el Medioevo, el Tratadismo se caracterizó por la contaminación del elemento técnico-constructivo con el litúrgico-finalístico. La obra de arte tiene un papel

3.- De Fusco, R.: *Il Codice dell'architettura*. 1968. Napoli.

puramente instrumental y no estético, y en particular la arquitectura es colocada entre las artes "mecánicas", consideradas "innobles" en contraposición a las artes "liberales"; como muestra de ello están las concepciones de la escolástica y las obras enciclopédicas como la *Speculum maius* de Vincenzo de Beauvais (1250) que retoma conceptos vitrubianos. Las artes figurativas se conciben en función de la arquitectura, siendo la iglesia-edificio imagen de la iglesia-institución. Entre las teorizaciones del modelo románico, es notable el primer libro del *Mitrale* de Sicardo Di Cremona (inicio del 200); en tanto que para el orden gótico son fundamentales ya sea la descripción, como la famosa relación del abad Suger de Saint Denis (Siglo XII), tanto como las teorías geométricas del arquitecto Villard de Honnecourt, *Livre de Portraiture*, (Siglo XIII), Ed. Facs. Paris, 1858, y los pragmáticos libritos de los canteros góticos que ilustran también las organizaciones cívicas de los oficios como el libro tardío, *Libro degli architetti di Norimberga de Endre Tucher*, 1464-1475, Stuttgart, 1862. La revaloración humanística de la filosofía platónico-aristotélica, junto con el redescubrimiento de Vitrubio conduce a la readmisión del concepto de arte como mimesis realizable a través del concepto científico de las leyes naturales.

El arte se identifica con la ciencia y tiende a proponerse como disciplina controlable a través de la óptica, la

perspectiva, la simetría y las proporciones. Los tratados del Renacimiento proponen el concepto de la forma bella en sí misma, que a través de un proceso de abstracción intelectual reproduce la armonía del universo regulada por relaciones geométricas, matemáticas y proporcionales.

Interrumpidos los escritos de L. Ghiberti, *Commentarii* (tres libros compuestos alrededor de 1450, con correspondencias y polémicas con Vitrubio, preludeo del trabajo biográfico que conducirá a la obra maestra de Vasari, (Tratado de Arquitectura anunciado pero no realizado) y de A. Manetti (Vidas de Artistas Florentinos), función determinante tienen los Tratados de Leon Battista Alberti el cual en el *De Re Aedificatoria*<sup>4</sup> retoma a Vitrubio restituyendo al oficio de arquitecto la dignidad de *ars liberalis*. Numerosos Tratados afrontan los dos temas, muchas veces inseparables, de la ciudad utópica y de las fortificaciones: A. Averlino, llamado *El Filarete*, en *Il Trattato di architettura*<sup>5</sup> (1454-1464) fue el primero en estar escrito en *volgare*, puede clasificarse como de carácter romanesco, en el que se comprende también el *Hypnerotomachia Poliphili* (1467, editado en Venecia en 1499) de F. Colonna, una especie de comentario romántico a Vitrubio. Se distinguen también I

---

4.- Ed. Prin. Póstuma, 1485; ed. Crítica a cargo de G.Orlandi y P. Portoghesi, Milano, 1967.

5.- Publicación a cargo de de L. Grassi, Milano, 1969.

*Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*,<sup>6</sup> de Francesco Di Giorgio Martini (posterior a 1482).

Los Tratados de Piero della Francesca; *De prospectiva pingendi*, y *Trattato sui cinque corpi regolari*, 1480 y de Luca Pacioli, *De divina Proportione*, 1497; son base teórica de los estudios sobre perspectiva y proporciones. El de Pacioli, con dibujos atribuidos a Leonardo es una teorización místico especulativa de la sección aurea.

Entre los grandes artistas del Renacimiento, aparte de Bramante, autor según Lomazzo de un Tratado, surge la teoría artística de Leonardo Da Vinci, en la que la reducción del arte a la ciencia alcanza soluciones positivistas ante-litteram. En el Tratadismo del Renacimiento, y en su doble función de apertura y conservación, se definen todas las concesiones que permanecerán válidas en los dos siglos posteriores. Se inicia así la escisión entre cultura y experimentación directa que llevará a los artistas a recluirse en la Academia y a experimentar la definición gramatical del "regular".

Se entiende al Renacimiento como una gran unidad en la que se suceden acontecimientos muy variables que influyen en el desarrollo de la actividad de un personaje como Andrea

6.- Edición crítica a cargo de C. Maltese, Milano, 1968.

Palladio. Es necesario presentar un panorama que analice quién, cómo y cuándo fueron los apoyos con los que contó para su formación. A ello se debe que a partir de la aparición de Brunelleschi se generen toda una serie de presentaciones de arquitectos Renacentistas que fueron protagonistas en la historia de la Arquitectura, del surgimiento de un artista como Palladio. Es una tentativa de presentar a estos protagonistas como testimonios de una época, buscando entender que cosa era lo que verdaderamente el artista deseaba hacer, que cosa de lo que él hacía era entendida por el público que le rodeaba; es decir, en que circunstancias se desarrolla su obra. Es muy importante comprender las alternativas que ofrecía la cultura al inicio del Renacimiento, no basta con analizar una veta individualizándola, lo importante es examinar cómo de una sola cepa (la Bramantesca) surgen en diáspora una serie de vetas (Filarete, Martino, Serlio, Giulio Romano, el Sansovino, Di Micheli, Vignola, Los Sangallo y Scamozzi), que producirán la obra arquitectónica más importante de la historia de la Arquitectura, escrita, dibujada, reseñada, imaginada y realizada. Andrea Palladio no podría entenderse sin ubicarlo en el momento y lugar en el que hace su aparición.

## *Sumario*

**3.- *Filippo Brunelleschi***  
**(1377 - 1446)**

### 3.- FILIPPO BRUNELLESCHI

(1377-1446)

El surgimiento de Brunelleschi y Ghiberti en Florencia es paralelo a la época en que detenta el poder la oligarquía patricia que había resultado victoriosa en las luchas civiles del Siglo XIV. La gran crisis económica había terminado y se inicia una transformación política. Se desea identificar humanísticamente a Florencia como una "Nueva Roma", un refugio de la cultura clásica. Como en el resto de Europa las instituciones feudales están en crisis, el lema pre-humanístico en el campo de las letras ha creado ya la exigencia de una recomposición de conceptos capaces de legitimar por un lado, el individualismo emprendedor de la nueva élite y por el otro, la racionalidad universal que encierra el concepto. La confrontación con lo antiguo es considerada un motivo de estímulo a la emulación de las demás virtudes civiles republicanas. Se promueve una política económica de incremento productivo y comercial; todas las disciplinas, las ciencias y las artes son llamadas a desarrollar su propia participación, que ayude a sostener la línea política tendiente a restaurar el prestigio económico y cultural de la ciudad.

Los años de formación del nuevo código lingüístico clasicista coinciden con tal transformación política. Puede considerarse a Brunelleschi como el motor que revolucionó el

nuevo concepto, dió cumplimiento al largo proceso de afirmación de la cultura figurativa toscana representada por un maestro que ofrece a la arquitectura un sistema estable y científicamente constituido por convenciones, inventa y perpetúa la figura moderna del "arquitecto". Heredero de la gran tradición tecnológica pre-humanística, Brunelleschi ocupa el primer plano en la sociedad florentina en marzo de 1418 al vencer en el concurso para el diseño y construcción de la Cúpula del Duomo. Asociado con Ghiberti, y en base al concurso convocado por el gremio del arte de la lana, inicia sus trabajos marcando una afirmación definitiva para la cultura florentina.

Para el año 1423 se ha convertido ya en el árbitro indiscutible de todos los problemas de construcción, ha terminado la época de las corporaciones artesanas y también aquella de la colaboración paritaria basada en el compromiso del "taller". Da una solución tecnológicamente nueva a las cimbras de la bóveda, de tal modo que la cubierta entera resulte autosuficiente en todas y cada una de las fases que le corresponden para cubrir una extensión tan grande, e introduciendo el aparejo a espinapez, racionaliza el "taller" de la obra; rompe con la continuidad de la organización colectiva del "taller" tradicional y hace surgir el tema de la moderna organización del trabajo, asumiendo como de su propia competencia el proceso completo de creación y programa tecnológico, garantizando

así, a la experiencia arquitectónica, la integración de la racionalidad formal con la estructural.

Brunelleschi había establecido experimentalmente, antes de 1418 los cánones de la perspectiva en sus famosas tablas. La actividad Brunellesquiana encuentra justificación en el ámbito de la ideología burguesa de la nueva élite en el poder, la racionalidad en la investigación científica y dirigida por la naturaleza aplicada funcionalmente al quehacer concreto de la técnica es la concepción más novedosa y encuentra una magnífica acogida en el medio social imperante. Entre los años 1418 y 1421 se le habían hecho los encargos más importantes de la ciudad: la nueva iglesia de San Lorenzo con la sacristía y el Hospital de los Inocentes; en el año 1428 la iglesia del Santo Spirito y en 1429 la capilla Pazzi. En 1434 se encuentra en la cúspide de su fama, Alberti publica en 1436 su tratado *De Pictura* y lo dedica a Brunelleschi, "es realmente Alberti quien por primera vez y en forma escrita coloca a Brunelleschi en perspectiva".<sup>1</sup>

Alberti y Brunelleschi son intelectuales en el sentido moderno y en cuanto a tal no atienden al exterior, los programas figurativos los determinan autónomamente promoviendo un nuevo modo de ver y vivir en el mundo a través de la racionalidad, la universalidad, lo laico y

1.- Hyman, Isabelle: BRUNELLESCHI, p. 2.

concreto de la estructura perspectiva. Su arquitectura es ideológica en cuanto que intervienen en la modificación de la ciudad burguesa, tomando las lecciones de la historia y seleccionando arbitrariamente sus aportes. La ciudad en este caso se plantea como proyecto en renovado dominio de la racionalidad burguesa. Son representativos del nacimiento de la arquitectura como instrumento de formación de un ambiente adecuado a los intereses de la misma clase, es el arquitecto entendido como intelectual, como vanguardia ideológica de la clase en el poder, de este modo el humanismo deberá entenderse como el momento de formación de la arquitectura como disciplina, el humanismo no es un periodo en sí definido, sino un momento en la larga historia del intelectual moderno europeo y de su ideología, es el momento del mito de la razón.

El profundo carácter ideológico del humanismo clasicista se advierte a través de dos postulados de fondo implícitos en la arquitectura brunellesquiana y que van de la mano con principios teóricos del pensamiento sobre el arte y de la especulación filosófica: la identidad de la naturaleza y la razón de un lado y la individualización de lo "clásico" de una segunda y más perfecta naturaleza en el otro. El racionalismo y el historicismo de Brunelleschi han sido leídos junto al humanismo de Masaccio y Donatello, como reflejos del nuevo espíritu laico concreto, decididos a cuantificar el valor cualitativo propio de la burguesía

toscana, la cual se empieza a desvanecer cuando el humanismo florentino inicia su propia afirmación. Tanto Brunelleschi como Alberti pueden organizar un coloquio de igual a igual con lo "antiguo", pero desde un punto de vista contemporáneo. El historicismo filológico y el universalismo de Alberti son manifestaciones en compensación ideológica de una crisis cultural y política.

Brunelleschi se enfrenta con la temática de la tradición florentina de los siglos precedentes con tres conceptos que la crítica ha puntualizado: la recuperación del clasicismo, la invención tecnológica y la espacialidad perspectiva. Con ellos forma un nuevo código figurativo de una nueva estructura lingüística, de un nuevo modo de intervención en el escenario de las acciones humanas, destinadas a regular por más de cuatro siglos el arte occidental.

#### Cronología de Brunelleschi:

1404.- Inicia su carrera como arquitecto propiamente dicho, trabaja en diferentes encargos de la Señoría de Florencia y como consultor en la obra de Santa Maria del Fiore. Hasta 1418 trabaja principalmente con carácter de ingeniero y constructor de fortificaciones. Sucesivamente atiende las obras de la construcción del Duomo

hasta que a través de un concurso en colaboración con Ghiberti, le otorgan la dirección de la obra, prosiguiendo con este trabajo hasta su muerte.

1418.- Florencia, Capilla Schiatta Ridolfi en San Jacopo Soprarno. En ella demuestra como el sistema de bóveda a espinapez sirve para construir una cúpula sin el uso de cimbra.

Florencia, trabajos en el Palacio de Parte Guelfa interrumpidos y retomados en 1425.

Florencia, Capilla Barbadori en Santa Felicita, de planta cuadrada.

1419.- Florencia, Hospital de los Inocentes, la construcción se inicia hasta 1421 y Brunelleschi lo dirige hasta el año 1424.

1421.- Florencia, San Lorenzo; Basílica y Sacristía Vieja; la Basílica es un edificio de planta latina a tres naves, flanqueado de capillas a lo largo de las pequeñas naves del brazo mayor, la planta recuerda a la Santa Croce.

De la sacristía vieja se sabe que se terminó en 1428, se trata de una gran aula cúbica empalmada a una cúpula, el esquema propuesto se debe a un cuadrado como módulo.

- 1418-1446.- Florencia, Cúpula, Linterna y Tribuna de Santa Maria del Fiore. Para Argan el intento de la cúpula es de reagrupar, definir y coordinar en un sistema las fuerzas que los arquitectos góticos de Santa Maria del Fiore trataban de diferenciar, multiplicar y desperdigar hacia el infinito.<sup>2</sup>
- 1429.- Florencia, Capilla Pazzi, se termina en 1544, el interior y la obra completa en 1459. El esquema interior es similar a la de la Sacristía Vieja, el espacio central es cúbico y está flanqueado por dos medios cybos.
- 1436.- Florencia, Santo Spirito, a diferencia de San Lorenzo, las capillas laterales se extienden a lo largo de todo el organismo basilical incluyendo el transepto y la fachada, la forma absidal de las capillas son testimonio de la evolución de Brunelleschi hacia la plasticidad.

---

2.- Argan. G. C: BRUNELLESCHI, 1978, Mondadori A.; Milán.  
p.59

**4.- Leon Battista Alberti  
(1404 - 1472)**

#### 4.- LEON BATTISTA ALBERTI

(1404-1472)

La trascendencia histórica de Alberti como teórico de la arquitectura sobrepasa sin duda la que le correspondería como arquitecto. Incluso cuando se refieren a otros ámbitos artísticos, los planteamientos de Alberti pueden resultar de interés para la teoría de la arquitectura. Así sucede en el tratado *De pictura*, redactado en latín en 1434, traducido después al dialecto vulgar por el mismo autor, y en el que se encuentra el primer tratamiento sistemático del método de representación perspectiva.

Subsisten todavía muchas dudas con respecto a la atribución a Alberti de *I cinque ordini architettonici*, obra de carácter árido y didáctico, cuyas afirmaciones contrastan a veces con aquellas contenidas en *De re aedificatoria*. La *Descriptio Urbis Romae*, o *Imago Romae* se remonta a su primera estancia en Roma y contiene, además del plano de la ciudad, una relación del método científico de levantamiento de la forma de los edificios por medio de instrumentos matemáticos.

La obra maestra de Alberti es su Tratado *De re aedificatoria* en el que plasma una propuesta teórica que constituye el más completo y radical intento renacentista de sustituir el Tratado de Vitrubio, que era objeto de fundadas críticas por

sus carencias, su oscuridad o ambigüedad y falta de sistematicidad. En realidad, tampoco el Tratado de Alberti logra articularse mediante una estructura unitaria y coherente: sus propias digresiones y repeticiones se lo impiden. Tal vez no podía ser de otra manera, en función de su ambicioso carácter fundacional y del relativo vacío teórico entonces existente.

El Tratado refleja la amplitud del acercamiento de Alberti al ámbito de la arquitectura. Es al mismo tiempo un documento histórico, social, estético y práctico, orientado pero no dominado por la teoría subyacente a la arquitectura clásica, y motivado por un deseo de recrear y adaptar los logros de la antigüedad a los tiempos modernos. El punto de partida no puede ser otro que el texto vitrubiano; el producto final constituye un manual práctico para el uso contemporáneo. *De Re Aedificatoria* resulta impresionante por el amplio espectro temático que cubre y por la profundidad de su tratamiento. Sin embargo, el mérito principal del texto albertiano deriva de la originalidad con la que replantea, en términos modernos, el arte de la arquitectura y la práctica social del arquitecto.

La concepción de la arquitectura de Alberti se inserta en el marco de sus ideas acerca de la pintura y del arte en general, sin perder su especificidad: nacida de la necesidad, para proteger y cubrir necesidades sociales, la

arquitectura es un requerimiento humano esencial, que comenzó por llenar un propósito práctico y acabó llenándose de complejos contenidos culturales. La arquitectura constituye el ambiente básico y aceptado del conjunto de las actividades humanas, realizado por el hombre para servir a sus propósitos y al mismo tiempo para agradar a sus sentidos. Examinada desde este punto de vista histórico y social, la arquitectura aparece como una ciencia humana por excelencia, que facilita al hombre los medios para crear su espacio ambiental de acuerdo a sus necesidades y a ciertos principios estéticos.

En el Prefacio del Tratado de Alberti se expresa: "Nosotros consideramos que el edificio es un cuerpo, constituido como todos los demás cuerpos, de forma (diseño) y materia. La primera nace del ingenio, la segunda de la naturaleza". Forma y materia aparecen en combinación. En el primer libro, dedicado al diseño, se propone una serie de subdivisiones que individualizan a los principales problemas de la proyección arquitectónica, de la búsqueda del ambiente y del área, hasta llegar a una primera definición de los elementos constitutivos de la arquitectura. El diseño consistirá en una adaptación y un ensamblaje correctos de las líneas y ángulos que componen y conforman la apariencia de la edificación. La forma se disocia de la materia: podemos concebir la misma forma para distintos edificios. La forma corresponde a la geometría. La influencia del neoplatonismo

es evidente. Chastel asocia esta posición a la de M. Ficino (en "El Banquete") "Si alguien pregunta de qué modo la forma del cuerpo puede asemejarse a la forma y razón del alma o del ángel, le ruego considere lo que ocurre con el edificio del arquitecto. El arquitecto comienza por concebir en su mente la razón y casi la idea del edificio: después construye la casa según la dispuso en el pensamiento. ¿Quién negará que la casa posee cuerpo, y que será muy semejante a la idea incorpórea del artista, a cuya semejanza fue hecha? Ciertamente, se deberá juzgar más bien por un cierto orden incorpóreo que por su materia. Esfuézate en quitarle la materia, si puedes: la puedes extraer con el pensamiento. Quitá pues la materia al edificio: deja nada más el orden. No te quedará nada material: tan sólo el orden que provino del artista".

A Alberti le interesan en particular las constantes formales (invariantes, diríamos hoy). El arte de edificar tomará en cuenta seis aspectos: la región, el sitio, la compartimentación, los muros, las cubiertas, los vanos. Retoma Alberti los tres conceptos básicos vitrubianos: *Utilitas, Firmitas, Venustas*. Por lo que a la ciudad se refiere: "la ciudad es como una casa grande, o la casa como una ciudad pequeña", "Así como los miembros se corresponden unos a otros, así se corresponderán entre sí las partes de un edificio". La propuesta no admite pues solución de continuidad entre la arquitectura y la urbanística, aunque

la integración no excluye una autonomía relativa. Alberti va construyendo una guía acerca de las características de la Belleza: *harmonía* entre las partes, sentido de la "medida" (no ser desmedido), moderación... Se trata de criterios pragmáticos, que no constituyen atributos de la belleza.

Los libros II y III son más bien técnicos. El segundo libro está enteramente dedicado a los materiales de construcción. El tercer libro a la ejecución de la obra: en él se describen fases y aspectos de la construcción que abarcan desde la cimentación hasta los muros, los estucados, los tipos de cubiertas lineales y abovedadas, los suelos.

El cuarto libro está dedicado al problema de la ciudad y de las grandes intervenciones del arquitecto a nivel del territorio: puertas urbanas, calles, puentes, alcantarillado. La arquitectura de la ciudad se plantea a partir de una especie de teoría sociológica de la ciudad, en cuyo marco se reconocen diversas clases: 1) Nobles-sapientes (dominio de la razón); 2) Burgueses (artesanos); 3) Plebe. Cada clase tendrá "su" arquitectura. En este contexto se aborda el tema de la ubicación de la ciudad y de su conformación, (con un criterio sobre todo militar), para referirse después a los elementos básicos (muros, etc.). Se interesa Alberti por eludir extremos (la "mediocritas" se presenta como un concepto positivo), y por fijar tipos. En términos modernos, se trata de establecer estándares. La

norma emergente exige una regularidad en los trazados que no aparecerá hasta los Siglos XVII y XVIII. Esta norma se erige contra el sistema medieval (cada cual se construye lo suyo de acuerdo con su criterio). Alberti evita sin embargo la utopía. Al contrario de lo que sucede con Filarete, trata siempre de ser práctico y realista.

El quinto libro, constituye en cierto sentido una extensión del libro anterior. Está dedicado a las obras de carácter particular, y en él se presenta una tipología de edificios en función de su destino, refiriéndolos siempre a la ciudad y cuidando de su adecuación al contexto socio-político.

En su conjunto, los primeros cinco libros abordan la arquitectura desde un punto de vista funcional: solidez, conveniencia de uso, etc. Aceptando Alberti la tríade conceptual clásica: *utilitas, firmitas, venustas*, dedica la primera parte de su Tratado a las dos primeras categorías. En la segunda parte del Tratado, que se inicia con el VI libro, Alberti se ocupa con sistematicidad de los aspectos formales del arte arquitectónico, es decir de la *venustas*. El tratamiento del problema estético en la arquitectura, constituye el objeto de análisis del mencionado VI libro, que trata de la belleza, tema que se retomará en el libro noveno. Para Alberti todas las personas, con independencia de su cultura, tienen acceso a la belleza o *venustas*, la categoría más importante y más difícil de alcanzar. Alberti

recuerda que muchos edificios se salvan del tiempo por su belleza. En el mismo libro habla sobre el ornamento e introduce su definición de belleza como "concinnitas", o armonía. La belleza radica en una proporción de todas las partes que integran una totalidad, de acuerdo con una ley precisa, de modo tal que no se pueda alterar por agregación, sustracción o cambio, dado que dicha alteración sería siempre en detrimento del conjunto". La base de la belleza se encontrará pues en el concepto de "simetría" vitrubiana. La belleza no es nunca un producto del capricho subjetivo.

En el marco de esta concepción se dificulta la ubicación de la noción de "ornamento", que sería algo contradictorio con la definición de belleza, puesto que es agregable al conjunto sin detrimento del mismo. Para Alberti sería algo así como una "belleza práctica", de orden inferior. En el séptimo libro, dedicado al ornamento de los templos se profundiza el estudio de la columna, introducido en el libro anterior, y se presenta el tratamiento de los órdenes junto a la tipología de los edificios para el culto. Lo más importante para Alberti es que deben ser "concentrados de belleza", dignos de Dios. Habla de templos, no de iglesias, representando así un dualismo paganismo/cristianismo. En la prescripción albertiana, el templo deberá ser exento, deberá verse por todas partes. En cuanto a su forma, la redonda se considera la más excelente: las cosas naturales son redondas. Se aceptan también otras formas regulares, basadas

en el cuadrado, el hexágono o en los polígonos regulares en general. La idea de centralidad es básica, símbolo de la arquitectura humanista. El círculo sería el símbolo de la unión humano-divina: todos los puntos son equidistantes de un centro. En el templo, propone Alberti, esta primacía de la forma central debe imponerse. La perfección geométrica equivale a la perfección de la belleza. Lo más perfecto se reserva para el uso más elevado.

La columna es el tema ornamental básico para Alberti. Hace énfasis en la coronación por entablamento o por arcos. Sin embargo no enfatiza la distinción entre pilastra y columna. Alberti evitó la combinación columna-arco sobre todo en el contexto de los edificios religiosos. Duda entre lo griego y lo romano.

El octavo libro estudia la tipología de los edificios públicos; el noveno los ornamentos de los edificios privados, el papel social del arquitecto, y se presentan los problemas del arquitecto como profesionalista y del método de trabajo. Vuelve sobre el concepto de belleza, el cual sería un fenómeno de "razón inconsciente más bien a nivel colectivo, algo innato, muy directamente ligado a la naturaleza. Nadie se substraerá al sentido de lo bello. Es a la vez un sentimiento y una razón; la belleza consiste en la armonía de las partes regida por una ley numérica que, según la tradición neopitagórica, regula el universo.

Equivale a una teoría de las proporciones. Número, acabado y colocación: la belleza es una correspondencia de las tres dimensiones. A partir del descubrimiento de las proporciones entre las longitudes de cuerdas vibrantes, se puede plantear un paralelismo entre proporciones musicales y espaciales, una vinculación entre lo acústico (temporal) y lo óptico (espacial). Las dimensiones tanto en planta como en alzado responderán a las armonías musicales. La media proporcional condiciona toda una metodología arquitectónica. La ideología neopitagórica determinó durante el Renacimiento toda una fascinación por la música, que se consideraba como una matemática. El quadrivium de las artes matemáticas es una tradición ininterrumpida desde la antigüedad: aritmética, geometría, astronomía y música eran las artes liberales. Pintura, escultura y arquitectura eran actividades manuales, inferiores. Alberti las incorpora al rango de las artes liberales mediante la operación teórica que se plasma en su Tratado.

Al final del libro IX Alberti intenta una recapitulación general. En el décimo libro además del tema de la restauración, se abordan minuciosamente problemas de hidráulica. Es también una especie de addenda, destinada a colmar omisiones. A pesar de la base platónica de su pensamiento, Alberti elude todo desarrollo de un misticismo. Es un racionalista en busca de científicidad, con fe

absoluta en la naturaleza. Su tratado responde a necesidades prácticas, busca y provee reglas.

Como puede apreciarse en la reseña anterior, el Tratado de Alberti carece en general de sistematicidad y coherencia, pero expresa su contexto cultural e introduce una propuesta cultural definitoria de la arquitectura, de capital importancia. Tuvo de hecho una acogida entusiasta por parte de sus contemporáneos. Alberti desarrolla en el plano teórico lo que Brunelleschi había apuntado en la práctica.

Por referencias existentes en el Tratado *De Pictura* es evidente que Alberti estaba familiarizado con el Tratado de Vitrubio *de Architectura* antes de 1435. Este tratado clásico tardío no era desconocido en la Edad Media, pero en cierto sentido fue redescubierto como un texto escolástico de interés histórico y práctico en el círculo de Poggio Bracciolini en 1420, cuando las ruinas romanas, la historia y la antigüedad en sí misma eran de gran importancia entre los humanistas secretarios del papa. Más que sus contactos y ejemplos florentinos, este ambiente es el que determina el interés de Alberti por la antigüedad, por su arquitectura, por Vitrubio y por las ruinas romanas. De estas últimas realiza él mismo un levantamiento topográfico usando un teodolito de su propia invención basado en el principio del astrolabio. En Alberti el teórico precede al arquitecto. Su práctica profesional se desarrolla después. No desprecia en

absoluto la técnica operativa, pero por primera vez en la historia de la construcción pone el énfasis en el proceso ideador, en la concepción previa a la ejecución. El proyecto y la implementación son para él, dos fases consecutivas de un proceso único, que se pueden distinguir a efectos teóricos. El horizonte cultural del humanista es la ciudad, donde los hombres se reúnen y actúan, donde se concentran las funciones humanas. Mientras Ghiberti, por ejemplo, exige al artesano un conocimiento universal, exigencia que Leonardo plantea también al pintor, Alberti llega a decir que el hombre es por naturaleza constructor y que precisamente es hombre en tanto que arquitecto. La arquitectura es un valor compartido por todos los ciudadanos.

#### **Alberti y la Arquitectura.**

Nace en Génova en 1404 como hijo ilegítimo, en el marco de una familia florentina de la alta burguesía. La familia es expulsada de Florencia por problemas políticos y se traslada a Venecia. Alberti frecuenta la escuela en Padua, donde estudia latín y griego. Después se traslada a Bolonia en donde estudia Derecho, y consigue la licenciatura en Derecho Canónico. En Bolonia se interesa también por la física y las matemáticas. A sus veinte años es ya un conocedor de las artes y las ciencias de su época y posee el conocimiento de

las letras y la práctica de conocimientos útiles en el ámbito de la mecánica. Esta preparación, que le facilitará el acceso al campo de la arquitectura, era inusual incluso para un humanista culto de la época. Levantado el exilio, Alberti y su familia regresan a Florencia permaneciendo en esta ciudad hasta 1432, año en el que se encuentra ya en Roma en calidad de secretario del patriarca de Grado, Biagio Molin. Sus primeros intereses se refieren a la pintura, la escultura y al estudio de la perspectiva. Su contacto con Filippo Brunelleschi resulta decisivo para su decisión de abordar la arquitectura. No por ello se debe olvidar que el grupo de artistas que frecuentaba en Florencia: Donatello, Ghiberti, Masaccio, los hermanos Della Robbia, ejercieron también influencias importantes en su obra artística y literaria. Tres fueron las determinantes de su decisión por la arquitectura; el ya mencionado encuentro con Brunelleschi, la lectura en especial de Vitrubio y la observación y estudio de las ruinas romanas. La elección del Papa Nicolás V tampoco fue ajena a su decisión. Abandonando sus actividades literarias previas, Alberti se dedica por completo a la arquitectura a partir de 1442, como actividad a la vez teórica y práctica. En 1447 el Papa lo nombra superintendente para la restauración de importantes edificios antiguos y el proyecto de las obras con las que inicia el proceso de transformación de la ciudad. Aunque Alberti había ya actuado en calidad de arquitecto en Ferrara donde planteó sugerencias para un monumento y un campanario,

no es sino hasta el encargo que le hace Segismundo Malatesta alrededor de 1450 cuando asume concretamente la profesión, con el proyecto del templo Malatestiano. El proyecto se conoce tan sólo por el medallón de Matteo de Pasti (1450). Aquí Alberti por primera vez adapta a la fachada de una iglesia cristiana la forma de un arco triunfal romano. Esta solución se repetirá y llegará a constituir un tipo. La solución del arco central que se sitúa sobre el entablamento se repitió innumerables veces en la arquitectura de los Siglos XVI y XVII. El nombre de Segismundo aparece en la inscripción de la arquitrabe de la fachada y merece especial atención ya que se considera como el primer ejemplo de "revival" renacentista de los antiguos caracteres romanos tomados de medallas y monumentos. En comparación con otras inscripciones dentro del templo diseñadas por otros artistas, estas letras muestran un gran refinamiento en su proporción, con marcada distinción de rasgos gruesos y delgados. Dicho tipo de letras será utilizado por Alberti en diversas obras.

Las volutas del tímpano de Santa María Novella en Florencia se repitieron posteriormente en San Agostino en Roma, obra de Giovanni di Pietrasanta. La contemporaneidad entre la escritura del *De re aedificatoria* y la proyectación del templo de Rimini se expresa en una serie de coincidencias entre afirmaciones teóricas y valores arquitectónicos concretamente realizadps. Véase por ejemplo el caso de la

bóveda de cañón, cuya altura coincide con el largo de la iglesia. El ancho está en proporción de 1:2. Dos pilastras de "pietra serena", color gris oscuro con siete estrías, enmarcan los muros laterales cuya altura iguala el ancho de la capilla, encontrándose con la cornisa ancha y decorada. Por encima de ella, mediante el recurso de bandas formales, se continúa el movimiento de las pilastras a través de la bóveda. Las ventanas están colocadas altas entre las pilastras. La iglesia es de una gran pureza, sobriedad y simplicidad.

Entre 1444 y 1451 probablemente se dedica a la construcción del palacio Rucellai, de donde emerge el interés, tan vivo en el Tratado, por la tipología de la casa. Se trata de la única construcción de tipo civil que se atribuye a Alberti, y se distingue de otros palacios florentinos por la asimilación de rasgos arquitectónicos romanos. Los tres pisos de la fachada están decorados con tres órdenes de pilastras; dóricas las de abajo y compuestas las superiores. Los siete vanos en cada uno de los pisos superiores son rectangulares con dobles ventanas montadas en arcos redondos horadados con un círculo y dos semicírculos. Una pesada cornisa remata el edificio, en cuyo interior diseñó un patio porticado soportado por columnas corintias. El intento de fusión entre la tradición florentina y el ideal romano de la "renovatio" clásica, da lugar a un resultado tenso y complejo, todavía cargado de reminiscencias medievales.

Las otras etapas de la obra arquitectónica albertiana demuestran una incansable voluntad de investigación y de experimentación. Entre 1457-1458 el mismo Giovanni Rucellai le comisiona para diseñar en Florencia la nueva fachada de Santa María Novella, en donde enfrenta problemas parecidos a los que le mantuvieron ocupado en Rímìni. También aquí necesita Alberti aprovechar una construcción preexistente, la construcción de cuya fachada se había suspendido un siglo antes. El resultado final es una amalgama interesante de diversos estilos. Su apariencia general es la de un producto del Siglo XII; la utilización del mármol blanco y negro con el cual se había iniciado la fachada evoca a la catedral de Siena o el bautisterio florentino. Estos detalles de la arquitectura anterior fueron sin embargo asimilados por Alberti y se tradujeron en una obra propia del Siglo XV, que incorpora elementos de la arquitectura clásica. El problema de subir la estructura hacia el segundo piso, (Rímìni) se resuelve aquí mediante una ancha portada clásica ubicada sobre un entablamento. La liga formal entre los dos pisos se soluciona mediante unas grandes volutas evidentemente derivadas de las que existían en Rímìni en el interior de la iglesia. Son las proporciones de la fachada las que establecen la modernidad del carácter albertiano. Toda la fachada se inscribe dentro de un cuadrado, y puede dividirse a su vez en tres cuadrados iguales. El centro del piso superior es igual a la mitad del inferior. En otras palabras, las secciones principales están en una proporción

de 1:2, en términos musicales: una octava. La armonía recomendada en *De Re Aedificatoria* se pone aquí de manifiesto. Por su apariencia, la fachada puede ser considerada como un fino y temprano ejemplo de la aplicación de proporciones clásicas a un edificio en parte medieval y en parte renacentista.

El clímax de la carrera de Alberti se desarrolla en Mantua en donde recibe por parte de Ludovico Gonzaga los encargos de dos iglesias: San Sebastián (1460) y San Andrés (1470). Ambas fueron terminadas por otros después de la muerte de Alberti en 1472. Su estado definitivo difiere de los proyectos albertianos. Abandonada la búsqueda acerca de la relación entre muro y columna en la iglesia de San Sebastián, avanza Alberti en la hipótesis renovadora de una arquitectura que exalta la continuidad del muro renunciando a cualquier acentuación plástica. La pilastra con su tenue relieve y la armadura rítmica, con la alternancia de arcos y vanos arquiteados, inaugura un nuevo sistema compositivo, destinado a influir profundamente sobre toda la arquitectura europea. En San Sebastián la fachada presenta un vasto muro dividido por cuatro pilastras que se yerguen sobre una base elevada y soportan un pesado entablamento clásico que se rompe por una ventana y se une a través de un arco. Los arcos que se encuentran en la parte inferior de la fachada, así como las escaleras laterales, no son diseño de Alberti. De acuerdo con la reconstrucción de Rudolf Wittkower, se

accedía a las cinco entradas de la fachada por medio de una escalera monumental que se extendía a todo lo largo de la fachada. Se lograba así una clásica fachada interpretada como un muro plano de arquitectura, detrás de la cual Alberti proyectó una iglesia con planta de cruz griega.

El diseño de San Andrés resulta muy diferente en su concepción. Utiliza el arco triunfal, en la forma en que aparece en el arco de Titus en Roma y en el arco de Trajano en Ancona. El uso de este nuevo concepto es doble: fachada de templo y arco triunfal en una síntesis que anticipaba una asimilación más libre de los elementos clásicos en la arquitectura renacentista tardía. La novedad en el interior no es menos importante.—Alberti se refiere a ella como un "Etruscum Sacrum", tal y como lo describía en *De Re Aedificatoria*, VII, 4. Se han señalado correspondencias entre las proporciones y en la forma general, que integra una gran nave con capillas laterales. San Andrés tiene una gran planta en forma de cruz latina cubierta por una majestuosa cúpula. La nave remite a las termas romanas o a la basílica de Constantino, aunque el interior es diferente a cualquier interior romano. Los muros de la nave reproducen la forma de la fachada sin el entablamento como secuencia continua y con una cornisa abajo que corre todo el interior de la iglesia. Los vanos que dan acceso a las capillas son de la misma medida y sistema que los de la fachada. Nunca en la antigüedad se había presentado una tal homogeneidad y

coherencia en el diseño. La armonía entre el exterior y el interior y la libre adaptación de la tradición clásica del arco triunfal y la entrada del templo logró que San Andrés sea considerado como "El más delicioso y atrevido ejemplo en la aplicación de las formas antiguas a la arquitectura eclesiástica cristiana"<sup>1</sup>.

En 1460 regresa a Florencia, donde mantiene una cercana amistad con Lorenzo de Medici. En 1464, a la muerte de Pío II, pierde el trabajo de abreviador apostólico y puede dedicarse más libremente a su actividad de arquitecto en Mantua. Muere en 1472 en Roma.

#### CRONOLOGIA DE ALBERTI.

- 1404.- Hijo ilegítimo, nace en Génova en el seno de una familia riquísima expulsada de Florencia.
- 1414.- La familia se encuentra en Venecia.
- 1421.- Muere su padre en Padua; Alberti estudia Derecho Canónico en Bolonia.
- 1424.- Compone una comedia "latina".
- 1426.- Se incorpora al séquito del Cardenal Albergati en Bolonia.

---

1.- Kristeller, Mantegna, Londres, 1901, p 192. (citado por G. Mancini en su libro sobre la vida de Alberti, Segunda Ed. Florencia, 1912, p 490, n4).

- 1428.- Abandona los estudios jurídicos.
- 1429.- Alberti se encuentra en Florencia produciendo obra literaria.
- 1430.- Viaja a Francia y Alemania, con el Cardenal Albergati.
- 1432.- Alberti se encuentra en Roma.
- 1433.- Trabaja en la *Descriptio urbis Romae*, (excelente plano de Roma).
- 1434.- El Papa Eugenio IV se va a Florencia y Alberti lo sigue.
- 1435.- Alberti en Florencia: escribe *De Pictura*.
- 1436.- El Papa va a Bolonia y Alberti lo sigue; continúa con su obra literaria. Se inicia el Concilio de Basilea.
- 1439.- El Papa se encuentra en Florencia.
- 1441.- Alberti organiza un concurso literario en lengua vulgar.
- 1442.- Alberti se encuentra en Ferrara con poco trabajo y dibuja el Campanario de la catedral.
- 1443.- Divulga *Della Famiglia*, en lengua vulgar. El Papa se va a Roma y Alberti lo sigue.
- 1446.- Trata de recuperar una nave romana en el lago de Nemi. Posible iniciación del Palacio Rucelai en Florencia.
- 1447.- Muere Eugenio IV y asume Nicolás V, Papa humanista, con quien Alberti sostenía una buena amistad.

- 1448-1470.- Completa la fachada de Santa María Novella.
- 1450.- Inicia el Templo Malatestiano en Rímini; obra paralizada en 1468 por la muerte de Segismundo Malatesta.
- 1452.- Regala al Papa *De re Aedificatoria*, (manuscrito), que se publica en 1485 en Florencia. Poseía ya Alberti una sólida reputación de literato, pensador y humanista. Esta edición en latín va a ser reproducida en París en 1512 y en Estrasburgo en 1541.
- 1455.- Muere Nicolás V y asciende al papado Calisto II.
- 1458.- Es elegido Pío II, Papa humanista amigo de Alberti.
- 1459.- Alberti se encuentra en Mantua con el Papa, le encargan e inicia la iglesia de San Sebastián, cuyos trabajos se interrumpen en 1463.
- 1464.- Muere Pío II y asume las funciones papales Pablo II, quien no quiere saber nada del humanismo. Alberti queda sin trabajo en Roma; escribe el *Tratado De Statua*, (sobre la escultura).
- 1467.- Trabaja en Florencia en San Pancracio; Alberti visita cada año al Conde Federico de Montefeltro en Urbino.
- 1468.- Persecución anti-humanista. Escribe *De componentis cifris*. (claves, códigos).
- 1470.- Recibe el encargo de la tribuna circular de la Annunziata en Florencia.

- 1471.- Desde Roma envía proyecto para San Andrés en Mantua.
- 1472.- Muere en Roma.
- 1546.- Primera traducción italiana de "*De Re Aedificatoria*", realizada por Pietro Lauro en Venecia.
- 1550.- Edición italiana más difundida, editada por Cosimo Bartoli, primera edición con ilustraciones.
- 1553.- Traducción francesa por Jean Martin (traductor de Vitrubio y de la *Hypnerotomachia Poliphili*). En París se publica tras la muerte de Martin. El prefacio es una elegía de Ronsard.
- 1582.- Traducción española por Alonso Gómez, Madrid.
- 1726.- Publicación de la traducción inglesa de Giacomo Leoni, architetto veneziano, Inglaterra. Publica también el Tratado sobre la pintura y la escultura.

**5.- Donato Bramante**  
**(1444 - 1514)**

**5.- DONATO BRAMANTE.****(1444-1514)**

Nace en un pequeño poblado de la región de Urbino probablemente en 1444, es decir, dos años antes de la muerte de Brunelleschi. Considerado por Vasari como el segundo fundador y reformador de la "maniera" arquitectónica del Renacimiento, y por Serlio como el "creador y luz de la buena y verdadera arquitectura", Brunelleschi se considera como el pilar en donde se apoya Bramante.

Vive una época muy diferente a la de Brunelleschi y Alberti. La arquitectura renacentista del Siglo XV sobre todo la Brunellesquiana surge de una ciudad de mercaderes, banqueros, artesanos. Producto de la libertad republicana con especial dedicación a la política, despreocupación por los investigadores de nuevas vías, abiertos al saber y a la acción humana, casi toda la actividad Brunellesquiana encuentra justificación en el ámbito de la ideología burguesa, el rompimiento con los convencionalismos de la tradición, el retomar el lenguaje arquitectónico de la antigüedad y la afirmación individualista de un valor resolutivo de la iniciativa de un hombre en la cultura e intelectualidad, son argumentos que son inherentes a la época en que se desarrolla Brunelleschi y que afirman a la arquitectura como una disciplina intelectual y cultural, la convierten de "ars mechanica" en "arte liberal" digna de

"hombres libres". Alberti es el encargado de intelectualizar todo el fenómeno con todo y sus consecuencias metodológicas.

También para Bramante esta revolución constituye la base de su formación como arquitecto y artista. El desarrollo de su vida profesional se lleva a cabo en las cortes de Urbino, Milán y Roma, que en ese momento son diferentes a la corte de Florencia, participan de algunos argumentos iguales (tradición, estructuras socioeconómicas y culturales de origen medieval) pero tienen diferencias en cuanto a que son totalmente dominadas por la personalidad de un príncipe que funda su poder político y económico en la actividad de la guerra, son cortes feudales diferenciadas por su escala y por la diversidad de intereses y ambiciones que se originan en la figura del príncipe, tal y como es teorizado por Maquiavelo.

El paso de la arquitectura renacentista de su primera formulación Brunellesquiana, a la interpretación Albertiana y de ésta a su difusión en la segunda mitad del siglo, a la síntesis Bramantesca, se debe únicamente a la necesidad de renovación de propuestas de tipo socioeconómico, político y cultural. Sobre todo en el periodo que va de 1465 a 1480 se va delineando una profunda crisis en la cultura humanística del Siglo XV y se reduce a una cultura de élite en las cortes de los principados, refinadísima, solo asequible a

los iniciados, la vanguardia revolucionaria, se convierte en academia aristocrática.

Bramante abandona Urbino en 1480 donde se había establecido como maestro Francesco di Giorgio Martini y se establece en Lombardía, para 1481 se encuentra ya en Milán intentando entrar en contacto con los grandes maestros que trabajan la catedral gótica, la cual le entusiasma a tal grado que decide permanecer en esta ciudad y dedicarse por completo a la arquitectura.

Milán a la sazón era la capital del poder y la economía, más por lo que se refiere a la arquitectura, se encontraba atrasada con respecto al resto de Italia, el Renacimiento no había hecho su aparición. Es en 1450 con Francesco di Sforza que se logra la estabilidad de la región lombarda y un acuerdo económico, político y cultural con Florencia; así, por recomendación de Piero di Medici, el escultor florentino Antonio Averlino llamado el Filarete llega a Milán y se encarga de la torre del castillo sforzesco de Porta Giovia y temporalmente se ocupa como capomaestro de la catedral y vivirá en la ciudad hasta 1469 en donde escribe al mismo tiempo su Tratado y proyecta el gigantesco Hospital Mayor.

En el Tratado describe los edificios de la ciudad ideal de Sforzinda con toda la fantasía que le caracteriza. Es esta una representación del poder político de la arquitectura que

más tarde con la llegada de Ludovico el Moro (1480-1499), quien bien educado en el arte renacentista de Florencia logró que su corte fuera el punto de encuentro de artistas e intelectuales de toda Italia y hará de Milán una de las ciudades más ricas y grandes de Europa.

La arquitectura se convierte en un medio político de propaganda y en un movimiento de afirmación de riqueza y de potencia. Así, Bramante encuentra un campo ávido de su arte, él era un hombre de un carácter extremadamente curioso y receptivo, no era indiferente a la influencia florentina del Renacimiento en Lombardía ni a la producción artística que le rodeaba, debe entonces haber examinado con interés el testimonio de la tradición medieval, romano-gótica lombarda, la catedral en la que los canteros se confundían con los maestros góticos, alemanes y franceses debieron sin duda hacerle una gran impresión y lo hicieron reforzarse en el conocimiento de métodos de proyección y de procedimientos técnicos difusos en el mundo tardo-gótico, especialmente los alemanes. Sobre todo un artista como él que había aprendido de maestros y literatos de la corte de Urbino y quizás del propio Alberti y el Mantegna un culto a la antigüedad, tan poco conocida para ese entonces. La llegada de Ludovico fue una especie de reclamo sugestivo para el Milán de ese momento, redescubrir el Milán imperial del templo de Teodosio, Ambrosio y Agostino, junto con el gusto clásico y con los edificios del "tardo antico".

Sus intereses se extendieron hasta la obra carolingea del templo del obispo Ansperto (Siglo IX), San Lorenzo de Milán (Siglo IV), y San Sático permanecen como experiencias fundamentales para Bramante y ellos junto con el conocimiento un poco más tardío de la verdadera antigüedad romana, harán que su pensamiento se desarrolle en términos espaciales del tardo antiguo, traducido siempre en conceptos renacentistas. En un grabado de 1478 conocido como el Prevedari aparece la representación en perspectiva de un verdadero proyecto arquitectónico con una precisión en el dibujo que llega a definir en planta y alzado sus características, constituyendo el documento más avanzado de la arquitectura renacentista para esa fecha (1480) y que corresponde a una planta de cruz inscrita en un cuadrado (que en este caso puede prolongarse en la parte opuesta al abside mediante tres naves formando así un edificio longitudinal con terminación en forma de cruz): un edificio con cúpula al centro de cuatro brazos en cruz alzado en altura e inscrito en un perímetro cuadrado, es el tema espacial que de Milán a Roma apasionará a Bramante por toda su vida. El grabado es una versión actualizada sobre la base de las indicaciones metodológicas de Brunelleschi y de Alberti.

Para 1488, la presencia de Leonardo en Milán y el contacto que tuvo con él, explican el paso de Bramante de una fase de investigación orientada a su experiencia en Urbino; de una

arquitectura esencialmente pictórica y escenográfica a una fase en la cual el edificio se configura en su espacio interno y en su volumen externo como una maquina, una especie de conjunto tridimensional organicamente estructurado, en relación con los problemas técnicos de la construcción. Leonardo, partiendo de su interés por los estudios anatómicos elabora nuevos metodos de representación reforzados con el dibujo que contaban con la mayor información para la representación gráfica de un objeto tridimensional, transferidos a la arquitectura se configuran en muchos dibujos leonardescos en vistas perspectivas a ojo de pájaro, las cuales con la ayuda de la planta o a veces combinando la planta, sección y el externo ponen en evidencia la organización estructural del volumen y del espacio, y no solo dan una información sobre la conformación tridimensional del edificio, sino que sobre todo contribuyen a favorecer una visión de la arquitectura que niega la tradicional distinción entre el "dibujo del plano" y "la estructura" tridimensional. Se superan así las viejas formas de representación convencional constituidas por la planta, los alzados o la vista perspectiva a nivel del terreno.

La misma analogía del edificio con el cuerpo humano, reafirmada después de Vitrubio por todos los Tratadistas, contribuirá a hacer pensar cada arquitectura en Leonardo y en Bramante, como cuerpo tridimensional orgánico en el cual

cada miembro es visto como parte del organismo espacio-estructural en conjunto.

En 1488 Bramante aparece en Pavía como el heredero de Brunelleschi en lo que a sus propuestas innovativas se refiere; con todo y que su lenguaje parece ser más albertiano, es una verificación no de las formas y de los resultados exteriores sino de la racionalidad de la objetividad científica de la universalidad de los instrumentos metodológicos, esto puede confirmarse al analizar Santa Maria delle grazie.

Bramante es ya famoso y se encuentra al servicio de la casa Sforza, aunque económicamente mal retribuido y con problemas del mismo índole, decide seguir pintando y es muy solicitado para organizar juegos escenográficos para las grandes festividades, ensaya y practica algunas de sus ideas arquitectónicas. El problema de la relación entre estructura y decoración tan importante en el mundo lombardo lo desarrolla entre la problemática relación entre apariencia y realidad, la resolución de una arquitectura traducida en imágenes, en pintura, en un espectáculo ilusionístico perspectivo; la decoración se convierte en parte integrante del dibujo perspectivo, de un dibujo pensado como medio de representación de una posible realidad. La modulación de los espacios repercute en el exterior modulando los volúmenes, jerarquizados como los espacios internos que forman un

organismo espacio-estructura desarrollado en la tridimensionalidad perspectiva. La articulación volúmetrica se convierte en caracterización de la imagen expresiva, el exterior nace simultáneamente del interior, la arquitectura se concreta en un organismo, en una maquina espacio-estructural tridimensional, es decir, la fachada pierde valor, la arquitectura tiende a resolverse en sus términos primarios: espacio interno y volumen externo. Términos de una arquitectura en la cual necesariamente se devalúa lo particular. El elemento singular diseñado con sumo cuidado y expresivamente personalizado. Se revaloran entonces los valores de conjunto.

Los años entre 1505 y 1510 son los más productivos de Bramante en Roma. El gran número de proyectos corresponde a un ritmo intenso en la ejecución. Pero después de 1510-1511 los primeros se aclaran, y los segundos se retardan, casi ninguna obra comisionada por Giulio II se completa a la muerte del Papa.

Bramante adquiere una grandísima fama en estos años y es sumamente mimado por el Papa. En 1513 muere el Papa Giulio II, y sube Giovanni de Medici que toma el nombre de Leon X. Giuliano de Sangallo, arquitecto florentino de los Medicis es llamado a Roma y se convierte en su más temido contrincante, el cual protege a un grupo de artistas entre ellos a Miguel Angel, la capacidad profesional de Bramante

conquista totalmente el favor del Papa y de los personajes más influyentes de la corte vaticana. Para consolidar su posición, hábilmente manda traer a Roma a artistas colaboradores o conocidos no florentinos entre los que se destacan Pinturicchio, Luca Signorelli, Pirugino, Guglielmo di Marcillat y el Bramantino (su discípulo) también se había acercado a algunos jóvenes florentinos prometedores como Antonio de Sangallo, y Jacopo Sansovino, se había ligado con Baldassarre Peruzzi (discípulo de Francesco di Giorgio y protegido de Agostino Chigi, banquero del Papa). A fines de 1508 hizo transferir a Roma a Raffaello de Urbino, justo para contraponerlo a Miguel Angel.

Artistas y ejecutores fieles a Bramante dominan a todos los niveles la actividad constructiva y artística durante el reinado de Giulio II, con todo y que logró afirmarse con el nuevo Papa, los florentinos van ganando terreno y Bramante cansado y enfermo lo va perdiendo; así, muchas de sus obras recaen en su dirección en el equipo contrario. Con todo, sus protegidos lo ayudan siguiendo sus órdenes, sobre todo cuando físicamente ya no puede dibujar; rechaza algunos trabajos y muere en Roma el 11 de abril de 1514.

Su personalidad narrada por Andrea Guarna, Vasari y Cesariano, hace pensar en un genio no muy bien comprendido, envidiado y muchas veces insultado. Sin duda el origen humilde y autodidacta y su desarrollo dentro de las cortes

italianas le provocaban problemas que hábil e inteligentemente él sorteaba. Organizó en Roma el primer estudio de Arquitectura, un taller profesional en el que se prestaba ayuda al que inquiría sobre la materia. Lo llamaban "ditta Bramante". El grupo florentino le era contrario, entre ellos se encontraba Miguel Angel, quien declaraba que todos los problemas y discordias con el Papa Giulio se las debía a Bramante, pero también reconocía que profesionalmente Bramante era la primera piedra de San Pedro, clara, justa y luminosa, y aquel que se disgusta con su proyecto (Sangallo Antonio El Joven) se disgusta con la verdad. El choque de los dos grupos es un choque de culturas que proceden de diferentes conceptos; los florentinos, más cercanos a la decoración y a la pintura y el de Bramante a la tridimensionalidad de los espacios representados en su arquitectura. Así, finalmente Miguel Angel termina por aceptar las ideas bramantescas después de 1546, del mismo modo que lo harán el resto de los grandes creadores de la arquitectura, herederos de sus principios, tales como Serlio, Palladio y Vignola. El descubierto engaño de San Sático, el puro ilusionismo pictórico de la casa Panigarola se convertirán en universales. El acentuado interés en el espacio lo demuestra en su primera obra romana, el Claustro de la Pace, que lo convierte en el producto de un riguroso razonamiento, casi la demostración de un teorema; sin complejos hacia lo antiguo, puede refutar las indicaciones vitrubianas en la precisión de San Pietro en Montorio; en el

ábside de Santa María del Popolo; en algunas partes de San Pedro; del Belvedere; del Palazzo del Tribunal. Para Vasari es un furioso al inventar su arquitectura, siendo resuelto, rápido y buenísimo inventor siempre dispuesto a recomenzar de nuevo una obra. Difícil debe haber sido su posición en Roma ya que era considerado "iletrado" al no conocer el latín era un extranjero y sus relaciones con sus colegas no eran buenas. Con todo, gustaba de escribir sonetos en los cuales se encuentran muchos matices de su personalidad, era un hombre solitario nunca se casó, ni se le conocieron hijos, renegó de su familia de la cual casi no existen referencias. Contaba con sentimientos religiosos muy fuertes, con todas sus cualidades y conocimientos logró convencer al Papa para aceptar su propuesta de una total re-elaboración de la iglesia.

El propósito de Bramante fue proponer resultados, *ejemplos*, de valor universal, originados en ocasiones específicas, en tanto sea posible prestigiosas y con autoridad igual o mayor a aquellas de los edificios antiguos. En este sentido toda su obra -en Roma- es un tratado o manual hecho de los edificios construidos y propuestos como modelos *ejemplares*; dignos, como sucede en los sucesivos tratados de arquitectura, de figurar al lado de las grandes obras romanas de la antigüedad. Logra el diseño de detalles ornamentales que forman parte del engranaje de su arquitectura, pero también los "estandariza" con una

profunda expresividad. Así, un diseñador posterior puede tomar dichos engranajes y colocarlos en la máquina de su creación con la libertad que le permita su ingenio, igual que en nuestros días un arquitecto escoge elementos de la producción industrial. Nunca se acomplejó al lado de los antiguos arquitectos, ningún diseño de edificio bramantesco puede decirse que sea aproximado a cualquier monumento antiguo en específico, tal y como lo dice Vasari: "si los griegos fueron los inventores de la arquitectura y los romanos sus imitadores, Bramante la imitó con nueva invención". Esta es pues, la raíz de su actitud fundamental por la cual se convierte en el iniciador de una nueva vía, el ambiguo seguidor de la "moderna tradición", inaugurada por Brunelleschi, de la cual él quiere confirmar sus ideales, exaltar y consolidar su prestigio, a través de la afirmación del espacio en sí.

**CRONOLOGIA DE BRAMANTE.**

- 1472-1474.- Diversos trabajos en Urbino como ayudante de Fray Carnevale.
- 1477.- Fresco de filósofos con encuadratura arquitectónica en la fachada del Palacio de la Podestá en Bérghamo.
- 1480.- "Santa Maria Presso S. Satiro", Milán
- 1481.- Dibujo para el grabado Prevedari.
- 1480-1490.- Frescos en una sala de la casa Panigarola, Milán.
- 1488.- Duomo de Pavía, obra en colaboración, proyecto inicial de Bramante modificado y nunca terminado.
- 1487.- Maqueta para la cúpula octogonal del Duomo de Milán.
- 1493.- Fresco en Castello Sforzesco, Milán.
- 1492.- Tribuna de S. Maria delle Grazie, Milán, proyecto de Bramante en colaboración que comprendía la tribuna y su decoración pictórica.

- 1492.- Trabajos en Vigebano.
- 1492.- Canonica de S. Ambrogio, Milán, obra no terminada.
- 1497-1498.- Convento y claustro de S. Ambrogio (actual Universidad Católica) obra no terminada, Milán.
- 1497.- Fachada de la iglesia de S. Maria Nascente en Abbiategrasso.
- 1500.- Claustro y Convento de S. Maria della Pace, Roma. Terminada en 1504.
- 1502.- Tempietto de S. Pietro in Montorio, Roma. Obra extraordinaria por su escala y representación. Importantísima para Serlio y sobre todo para Palladio, quien la cita en numerosas ocasiones: "el Tempietto cubre todas las demandas de Alberti para ser la iglesia ideal, aparece como una visible evidencia para el programa de Palladio, demuestra como Bramante se presenta como mediador cronológico y artístico entre Alberti y Palladio representa al mismo tiempo el punto culminante de este trío de grandes arquitectos humanistas."<sup>1</sup>

---

1.- Wittkower, R. Architectural Principles in the age of Humanism. London. Alec Tiranti. 1971. p. 24.

1504-1505.- Belvedere Vaticano e Cortile delle Statue, Roma.

Obra no terminada por Bramante y muchas veces modificada.

1505-1506.- Basílica de S. Pietro in Vaticano. Roma. Obra no

terminada cuyo proyecto fue sucesivamente modificado.

1505-1507.- Nuevo coro de S. Maria del Popolo, Roma.

1505-1508.- Ordenación urbanística de Roma. Via Giulia, Via della Lungara, Via dei Banchi.

1508.- Palazzo dei Tribunali e iglesia de S. Biagio en via Giulia. (casi destruida).

1510.- Palazzo di Raffaello luego Caprini, Roma, casi destruido, su homologación con el Palacio Caprini es cierta.

1512.- Trabajos para el Corridore di Borgo, entre el Vaticano y Castel Sant'Angelo, Roma.

1513.- "Tegurio", o capilla provisoria para proteger el altar papal de San Pedro. Obra destruida

**ESCRITOS:**

Se sabe de la existencia de diversos escritos, pero están perdidos. Entre ellos un libro sobre las figuras cuadradas del cuerpo humano, y de las del caballo. Escrito sobre perspectiva, a la "maniera Tedesca" (la manera alemana). Cinco libros *Dell'Architettura* y otro titulado *Pratica di Bramante*. Los títulos son significativos de sus intereses. Existe la breve relación sobre sus trabajos de Crevola y la de la cúpula del Duomo de Milán de gran interés. También más de veinte sonetos amorosos y jocosos.

La Carta a Leone X (atribuida a Raffaello) para muchos adscrita a Bramante.

**6.- Antonio Averlino  
(Llamado El Filarete)  
(1400 - 1465)**

**6.- ANTONIO AVERLINO (LLAMADO EL FILARETE).****(1400-1465)**

Nace en Florencia en 1400, Filarete significa "amigo de la virtud" -del griego *filós* y *aretés*- y es el mote con el que se le conoce a este humanista, un poco mayor que Alberti. Fue practicante al lado de la arquitectura, de la escultura y la pintura. Parece haber sido ayudante de Ghiberti en Florencia. En 1433 se encuentra en Roma en donde trabaja en la puerta de bronce de San Pedro, en la que labora por doce años, cumple también con trabajos en el sepulcro de San Pedro y en San Giovanni in Letterano, siempre como escultor en bronce.

En 1445 se vincula con la familia Sforza y se traslada a Milán, ejerciendo la arquitectura militar. En 1456 inicia lo que sería su obra más importante de arquitectura civil, el Hospital Mayor, de Milán, logrando un auténtico arquetipo de construcción pública que perdurará hasta la segunda mitad del Siglo XVIII. Presenta una planta rectangular dividida por un patio longitudinal al centro, con dos áreas cuadradas iguales (pabellones masculino y femenino) cada uno cortado por ejes ortogonales correspondientes a los corredores en cuatro cuerpos con patio central. Construye un Arco Triunfal en Cremona del cual no existen trazas. Interviene en la catedral de Bérgamo; en 1461 inicia la escritura del Tratado, su relación con el príncipe Sforza es determinante

en la redacción y en el estilo de su *Trattato di Architettura*. El manuscrito discurre a modo de diálogo del arquitecto con el príncipe y el argumento del diálogo es un proyecto de ciudad, *Sforzinda*, la ciudad del príncipe Sforza. Su propia importancia reside en la múltiple culturalidad de Filarete, lograda gracias a su origen toscano y a sus largas estancias en Roma y Lombardía.

Realiza una recuperación crítica de la reciente tradición medieval agregada a la fe y difusión en el nuevo credo renacentista. Ambas corrientes confluyen en su Tratado que en tantos puntos se encuentra derivado de Alberti, pero que aparece con caracteres de absoluta originalidad en la concepción de la primera "ciudad ideal" del Renacimiento, que funda una utopía urbanística y sociológica de la antigüedad, entendida modernamente.

El talante de Filarete es, de entrada, *vulgarizador*, porque está escrito, hace la observación, en lengua *volgare*, es decir, en italiano. Es el primer Tratado escrito en lengua italiana. Paradójicamente su divulgación fue tardía, no se divulgó tan pronto y eficazmente como el de Alberti, escrito en latín, cuya difusión fue inmediata. *Sforzinda* es una utopía urbana, no ahonda, de ningún modo en la utopía social: es la urbe renacentista para una sociedad

---

1.- Se ha tomado como referencia el Tratado publicado en Milán, 1969 edición crítica de Il Polifilo con la introducción de Lilibiana Grassi.

jerarquizada de acuerdo a patrones feudales, su traza, sin embargo, muestra la geometría rigurosa que está en el ánimo de los renacentistas, corresponde a una planta en forma de estrella de ocho puntas derivada del giro de  $45^\circ$  de dos cuadrados superpuestos (según un esquema cosmológico medieval). Entre el recinto amurallado de Sforzinda y la planta del Hospital de Milán se da un parentesco modular y una idea común de red y ritmo de espacio. Propone un nuevo tipo de ciudad, cualificando los edificios singulares o monumentos, la suya es una ciudad de representación, descrita con un rico anecdotario más propio de una narración novelada que del tratado sistemático y razonado. Los problemas a nivel urbanístico son resueltos a través de una distribución jerárquica de los edificios que debían lógicamente desarrollarse, dada la radialidad de las calles y canales, en un sistema radiocéntrico, todas las indicaciones direccionales radiales de las calles confluyen en el centro en la plaza rectangular.

La voluntad de Filarete en la adopción de figuras simples como contenedores de la totalidad de la obra y su proceso de división modulada para el establecimiento derivado de las partes (de lo general a lo particular) coincide plenamente con la idea clásica y renaciente del corpus arquitectónico y se opone a los métodos de la construcción medieval (de lo particular a lo general).

El Tratado de Filarete se divide en veinticinco libros, esta división no comporta una articulación de temas. Frecuentemente contenidos iniciados o simplemente insinuados en un libro son desarrollados en otro u otros. Inciden, por otra parte, numerosas digresiones en un anecdotario ilimitado.

En el libro primero el autor se identifica y hace mención a sus obras realizadas y entre ellas de algún escrito sobre agricultura, enuncia como tema principal: proporciones, cualidad y medidas de los edificios y cita a Vitrubio y Alberti como autoridades previas en la materia. Adán provee la *Forma* de la primitiva arquitectura, es el prototipo del hombre grande y del primer orden, el dórico; las medidas de los órdenes se inspiran en las medidas de los hombres pequeños, orden jónico; medianos, orden corintio.

Presenta un ingenuo antropomorfismo que desarrolla en el segundo libro en donde establece la utopía que servirá de puente entre la realidad y el mito. La utopía se funda en la ciudad Sforzinda.

El libro tercero es el único encabezado por título propio "*de Aedificatione Urbis*", este título sirve para el total del Tratado y no especifica el contenido del libro dedicado al acopio de materiales.

Ha considerado introductorios sus dos primeros libros, de modo que el tercero inicia la temática general del Tratado; solo cabe excluir las materias de los cuatro últimos libros dedicados al dibujo y a las obras medicas. El libro tercero describe la ubicación y asentamiento de la ciudad.

El cuarto libro continúa con el acopio de materiales, se menciona la mano de obra los jornales y los sueldos, la ceremonia de la colocación de la primera piedra incluyendo la consulta con el astrólogo, e introduce la construcción de la muralla.

El quinto libro con un preámbulo alusivo al reposo dominical, dedica su atención a la descripción del foso y de las murallas, de las torres de la ciudad y de las puertas.

El libro sexto se inicia con la descripción de el diseño del propio príncipe de su alcázar o Rocca, vinculado al "laberinto", otro concepto recurrente en el Tratado, se proyecta un sistema de saneamiento y se dispone una red de canales navegables, la realización de la completa infraestructura de la ciudad se supone en un plazo inverosímil de ocho días, para lo que cuenta con todos los artistas de su tiempo, presentando un amplio elenco de los mismos.

El séptimo libro es atractivo para la meditación teórica con el pretexto de la erección del "duomo" de la Sforzinda. Expone su definición de "proporción" consistente en un sistema de medidas geométrico-modulares, basado en el diámetro de la columna, contra el arco agudo gótico sostiene esforzadamente al de medio punto, usado por Brunelleschi a quien considera "dignísimo y sutilísimo arquitecto".

El octavo presenta la descripción de los órdenes, la cual es confusa, encara la edificación del palacio ducal, todos los palacios públicos, las iglesias y el monasterio, se apunta la organización de ciertas plazas como centros de reunión de artesanos y de comerciantes y hace una recapitulación de lo escrito en los libros anteriores.

El libro noveno se abre con el comentario de ciertas molduras correspondientes a cornisas y basamentos, presenta el palacio episcopal y la Plaza de la Corte con una bella fontana al estilo de Filarete. Las edades de la historia responden a la cronología medieval, alude a un buen número de artistas y se incorpora entre ellos por la autoría de las puertas de San Pedro.

El libro décimo habla de las órdenes religiosas y de su ubicación en la ciudad y la descripción de sus edificios que da continuación en el libro once con los apuntes de una

iglesia parroquial y un monasterio benedictino, el hospital donde narra toda su experiencia de Milán.

El libro doce se abre con la alusión de los mitos antiguos que convienen a la decoración del palacio del Gentilhombre, la casa del mercader, del artesano y del pobre. Proyección de un teatro, anfiteatro y circo para Sforzinda así como una descripción del Coliseo, obras públicas, puentes sobre el río, fortalezas y puerto con arsenales.

El libro trece habla de la fatiga que le produce escribir, su estilo no disimula su tosquedad, aborda también el tema de los puentes y el puerto, hace mención de célebres puentes romanos y se interesa por los puentes cubiertos, similares al Ponte vecchio de Florencia, trata de la cimentación bajo el agua de las armaduras y encofrados.

El libro catorce introduce el factor literario que modifica sustancialmente los hilos del discurso. Aquí los trabajadores imaginarios de la construcción del puerto encuentran la caja de plomo dentro de la primera piedra de un edificio donde se encuentran entre otros objetos el libro de oro, cuya interpretación será el tema de los libros que restan.

Así, en los trece primeros libros del Tratado, Averlino ha trazado su escrito, escenificado y dialogado en torno a la

edificación de Sforzinda, la ciudad del príncipe y de su arquitectura religiosa y civil, pública y privada. El hilo de la utopía ha enredado a menudo datos de la vida real del arquitecto y de su entorno. Ha recabado también modelos de la antigüedad arquitectónica. La componente mítica de estos trece libros ha contado con restos auténticos y crónicas del pasado. Con la entrada en escena del Libro de oro, el mito de la arquitectura antigua cristaliza. El arquitecto toma posesión de una clave que este libro de oro, que representa la autoridad del mito como fundamento de la utopía que transforma la realidad. La confusión es parte del juego literario.

En el libro quince se cuenta del hallazgo de los preceptos teóricos que Averlino había omitido en el resto del libro y con este encuentro crecen con fuerza las fuentes de la autoridad de una tradición antigua y misteriosa, toma el cariz de un diario de obra a través de un paseo bucólico.

El libro dieciseis narra la construcción de una iglesia para el ermitaño, habla de su experiencia en la construcción de templos.

El libro diecisiete presenta una promoción de asilos para niños y niñas.

El libro dieciocho narra la creación de un centro cívico para adultos. Con las casas del vicio y la virtud hace gala de un escepticismo moderno, libre de consideraciones éticas.

El libro diecinueve nos presenta la iconografía de la casa del arquitecto.

El libro veinte trata del canal navegable y el depósito de agua, puntos decisivos para la supervivencia de Sforzinda, se toman previsiones para la reforestación de la ciudad.

El libro veintiuno es el último dedicado a la fundación de la utopía, con las instrucciones de la construcción de una casa en un terreno pantanoso.

El libro veintidos, veintitres y veinticuatro son un Tratado dentro del Tratado en torno al dibujo.

El libro veinticinco y último es una alabanza a las colecciones de objetos de arte, la biblioteca y las construcciones mediceas.

Es innegable el mérito de Filarete de haber sido el primero en la edad moderna de configurar a gran escala, un esquema urbanístico autónomo y completo, que hoy en día se encuentra en su mayor actualidad, así como los conceptos de una definición racional que constituye el encuentro entre

historia y utopía. El Filarete representa la otra cara de la moneda albertiana: la cara que mira al "vulgo" y refleja con más veracidad el estado de la cuestión. A través de su lectura, obtenemos índices de cultura reales, aplicables a la inmensa mayoría de los hombres del Renacimiento, y así al lado y la lucidez de los más ilustres, conocemos sus muchas y fuertes confusiones. En el Tratado se encuentran identificados tres discursos principales: el discurso real, el discurso mítico y el discurso utópico.

En relación a las partes del Tratado, basta recordar su discurso complejo, pero continuo, que apenas insinúa un prólogo, un epílogo y el apartado de los libros dedicados al dibujo en el penúltimo lugar. El único incidente que modifica el juego de los discursos y traza una división en la obra es la aparición del "libro de oro", un buen documento de arquitectura alternativo a la obra vitrubiana.

De este modo, el Tratado se divide en: los libros I al II: Prólogo; libros III al XXI: De Aedificacione Urbis (en el libro XV aparece el libro de oro); libros XXII al XXIV: opúsculo sobre el dibujo; libro XXV: Epílogo y las obras medicéas.

Antonio Averlino desaparece a partir de 1465, muere probablemente en Roma o Florencia, se ignora su fin.

**CRONOLOGIA DE FILARETE:**

- 1433.- Es llamado a Roma por el Papa Eugenio IV para realizar la puerta de Bronce de San Pedro.
- 1447.- Se fuga de Roma donde había sido acusado de robo.
- 1448.- Se encuentra en Florencia.
- 1449.- Se encuentra en Venecia.
- 1451.- Se encuentra en Milán, en donde realiza trabajos en el castillo Sforzesco y es nombrado ingeniero de la construcción del Duomo, trabaja una maqueta en madera para el Tiburio.
- 1456-1465.- Hospital Mayor de Milán.
- 1457.- Bérgamo, Catedral, "hecha con diligencia y juicio, al igual que el hospital", según Vasari. Con planta longitudinal y tres ábsides, la fachada recubierta con marmol policromo.
- 1461-1464.- Escribe el *Trattato di Architettura*.

**7.- *Francesco Di Giorgio Martini***  
**(1439 - 1501)**

**7.- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI.****(1439-1501)**

Su libro se redactó en la corte de Urbino y se completó después de la muerte de Federico de Montefeltro (1482). La mayor parte de su vida profesional transcurrió al servicio de los duques de Urbino Federico de Montefeltro y su hijo Gúidobaldo. Entre 1470 y los primeros años de la década de los 80 trabajó en Milán como consejero de la construcción de la cúpula de la Catedral y viajó con Leonardo Da Vinci a Pavía.

Entre sus obras arquitectónicas se encuentran Santa María delle Calcinaiio en Cortona, y San Bernardino en Urbino, así como los trabajos en el Palacio ducal de la ciudad.

Escribió algunos trabajos antes del Tratado: "*Libreta de ciego de Giorgio*", compuesta de dibujos y relieves de construcciones romanas, codice llamado "*Documentos militares, mecánicos y arquitectónicos*" 1456, como continuación a éste puede tomarse el "*Codice arquitectónico de monumentos antiguos de Roma y otros lugares*", la primera edición del "*Trattato di architettura ingegneria ed arte militare*" es de 1841 en Torino.

Inicia el Tratado como una síntesis de estudios existentes, recordando que entre los antiguos las artes del diseño eran consideradas entre las liberales junto a la aritmética y la

geometría, en cambio en sus tiempos la arquitectura y el diseño han caído en el renglón de las artes mecánicas. La innegable utilidad de estas disciplinas hizo que Martini dedicara su obra a dichas artes, en la que predominan la doble exigencia de formular una práctica teórica y de promover a un rango superior el arte "antigráfica". Este término denota un arte, que presuponiendo el conocimiento de muchas otras ciencias, tal y como se encuentra en Plinio, resulta en arte "antigráfica". La crisis y decadencia de la arquitectura medieval la ve como un fenómeno económico.

El punto de partida del Tratado es la obra de Vitrubio y las indicaciones de Alberti, al que consideraba poco comprensible para la gente de su época, Martini reconoce su deuda con Vitrubio y los teóricos que lo anteceden a los que denomina metafísicos, él dice que muchas de las cosas que aparecen en su libro se deben a su débil ingenio e invenciones, y que si existe algo que al lector no le convenza debe adjudicarselo a él. De los metafísicos, considera a Alberti y a Filarete como los únicos que pueden aportar principios que ayuden a aclarar la arquitectura antigua, la cual ha sido retomada a partir del Siglo XV con todos sus fundamentos teóricos y sus errores que son evidentes en las construcciones de ese momento.

Explica como divide el sumario en 7 partes. El 1o. determina todos los principios y normas necesarios y comunes al resto

de los seis libros, siguiendo las ideas de Aristóteles en el principio de la física donde dice que de las cosas universales deben originarse las singulares, y de aquí es que parte la idea de que el primer edificio del que el hombre tiene necesidad es la casa habitación. El 2o. libro debe aclarar y señalar las partes que son convenientes y cómodas para las habitaciones de las casas y palacios, teniendo en cuenta que el hombre es un ser social y que necesita relacionarse con otros y no puede vivir aislado. El 3er. libro debe demostrar los ornamentos de castillos y ciudades, así como lo referente a los templos para dar gloria dentro de la congregación a la deidad creadora se explicará en el 4o. libro. El 5o. libro habla sobre la necesidad de defensa del hombre y el diseño de fortalezas así como de las nuevas invenciones. En el 6o. libro habla de las necesidades del hombre de transportar mercancía entre puerto y puerto y de la problemática que representa. El 7o. libro lo dedica a la maquinaria y al modo de mover grandes masas y pesos.

En el primer libro describe brevemente la relación entre la arquitectura y la astrología, el principio de causa y efecto y el concepto de que todos los fenómenos, aún aquellos artificiales están englobados dentro del orden de la naturaleza. Sobre la relación entre arquitectura y astrología considera que el arquitecto como científico debe conocer el cálculo y puede referirlo a la astrología

"siguiendo la idea de que el sabio dominará las estrellas", asimismo, el arquitecto debe ser un organizador de casas y de su comunidad, también trata de la bondad de los lugares elegidos para construir, así como de los elementos el agua, el aire y el viento y de varios materiales de construcción. El libro segundo, cita a los diferentes pensadores que han impuesto la tesis de la pobreza evangélica. Opone su pensamiento a dicha tesis diciendo que no es necesario habitar con lujos, más es necesario un hombre experimentado para crear el espacio donde se desarrollará la vida de manera más lógica y ordenada, dado que dicha habitación la heredarán sus descendientes que podrán vivir de la misma manera. Toda la creación del arquitecto debe ser realizada en honor y gloria del creador, es decir, se puede edificar sin vicio alguno de acuerdo con las inclinaciones de la naturaleza, toda construcción debe realizarse con los razonamientos de la arquitectura dado que el costo será el mismo y el resultado será congruente, cómodo y durable.

Al no existir contradicciones entre leyes divinas y humanas, el hombre siendo la más compleja creatura necesita un sentido cualitativo y cuantitativo, un mayor número de bienes que el resto de los animales. Primera entre estos bienes se encuentra la casa, la cual no sirve sólo para el uso inmediato del que la habita, tampoco es sólo parte de los bienes de la comunidad tal y como lo menciona Alberti, sino que genera posteriormente una riqueza, un valor, cuya

continuación es signo propio de la civilización humana. Esta continuidad de valores se asocia en sentido positivo a aquella inquietud en la cual los sostenedores de la tesis opuesta ven la inutilidad de la laboriosidad terrena.

Contrariamente para el humanista, esta inquietud es una señal de un proceso teleológico que estimula constantemente al hombre hacia el ideal de una perfección, donde "los teólogos" infieren la inmortalidad del alma. De estas y otras consideraciones emerge la ideología renacentista que quiere la perfección humana, como símbolo de la perfección de Dios, a cuya imagen y semejanza se ha hecho al hombre. Además de estos asuntos, presenta el argumento "martiniano" de la revaloración del tiempo terreno, de las obras relativas y en definitiva el de la concepción antropocéntrica antepuesta para la valorización de un tipo de construcción. La casa, en un tiempo considerada como necesidad primaria ahora está investida de valores más complejos y de intenciones antropológicas.

La confirmación del interés renovado por la tipología de la habitación se debe a la aplicación de preceptos que resguardan a las proporciones y simetría que los tratadistas precedentes reservan esencialmente a los templos. Como se sabe, el uso del número y el discurso de las proporciones denotan valencias simbólicas, significados científicos, propiedades conmensurables y verificables que son más

profundizadas cuanto más alta es la consideración del tipo de construcción descrito. Traduciendo a la práctica las normas anteriores, enfrenta el proporcionamiento de algunas partes de los alojamientos, demostrando una concepción moderna al considerar de una buena vez los elementos tales como puertas, ventanas, escaleras, chimeneas y dicta normas sobre ellas.

Considera a la casa privada como primer punto a tratar y así las divide en: casas para los campesinos, artesanos, estudiantes, mercaderes y nobles. Ya Alberti había hecho esta distinción social y laboral de las edificaciones pero referidas a las zonificaciones urbanas en una ciudad y no se refería a la tipología de la construcción.

Las casas de campesinos, por ejemplo, deben tener vestíbulos abajo de los cuales se encuentren los establos, bodegas y otros lugares para el trabajo de la leña. En la casa debe existir un patio para bestias pequeñas, establo de caballos, borregos y otros, porquerizas, silos para los olivos. Esta descripción, así como las de las demás casas, es intencionalmente tipológica, viene indicado un esquema como invariable de una morfología, que puede cambiarse caso por caso de acuerdo a las condiciones y exigencias; más adelante, al crecer la importancia y complejidad de otros tipos de construcciones, el esquema permanece y crece de acuerdo a las especificaciones morfológicas dadas por el

prestigio social de la categoría de los habitantes de la casa y por la funcionalidad que se va haciendo más compleja. Las casas campesinas y de los artesanos son esquemas medievales que estaban todavía en uso, y no presentan interés especial. En cambio es muy importante el discurso vitrubiano en lo que se refiere a palacios ya sea privados o públicos. Trata al palacio como el tipo constructivo más peculiar de la cultura arquitectónica renacentista; puede considerarse derivado de la casa romana en cuanto al esquema del patio interno circundado por habitaciones y que para adquirir mayores dimensiones cuenta con unos dos pisos más que el terreno presentando así la necesidad de una escalera; son estas las características novedosas que se presentan en cuanto a la forma, función y significado, reflejando así una costumbre de vida diferente que responde a las diversas condiciones económicas. Los palacios renacentistas al contar con más pisos no abren sus ambientes a un solo patio sino que cuentan con 6 y 8 fachadas entre externas e internas, las cuales se deben organizar armónicamente, y es aquí donde Martini da una descripción muy minuciosa sobre todo en lo que a la proporción se refiere y es una de las aportaciones más importantes del Tratado.

En este tipo complejo de construcción, donde la descripción distributiva se acompaña de prescripciones de simetría y proporciones y que siempre conservando el interés por el esquema introduce inevitablemente una componente

morfológica. Al dictar normas de proporción parte de algunos principios vitrubianos imprecisos e inexistentes, sirviéndose de un tratado erróneo; no es entonces Martini uno de los más fieles seguidores de Vitrubio y entre los Tratadistas es uno de los que más se aparta de la obra de Vitrubio y equivocadamente da una serie de datos y números que a primera vista hacen pensar que nunca tuvo en sus manos una buena copia del Tratado, que de ahí parten sus problemas. Pero es importante destacar la traducción en términos modernos de la terminología vitrubiana, en la que Martini se inspira, el cambio del léxico significa también un cambio de dirección de no poca importancia en la tratadística renacentista, con respecto a la del mundo antiguo.

El libro tercero, está dedicado en buena parte a la ciudad y el prólogo trata exclusivamente de ello, habla del origen de algunas ciudades y reafirma el principio vitrubiano del antropomorfismo, es fiel a dicha teoría, más que Alberti. Pero el antropomorfismo es la primera versión renacentista enriquecida de todas las implicaciones humanísticas y neoplatónicas del viejo precepto vitrubiano, por tanto cuando otros Tratadistas hablan de la forma humana como generatriz de las formas arquitectónicas, afirmando referirse a Vitrubio, está siempre sobreentendida la mediación significativa de Martini. En el primer capítulo habla de la fundación de una ciudad y de la construcción de

su muralla, pero desarticula la una de la otra, considerando a la ciudad como organismo urbano, aislado de la ciudad medieval, y afronta así la morfología urbana en términos modernos, al referirse a la muralla en forma perimetral no la considera como un baluarte defensivo sino como un límite formal de una estructura condicionada por la naturaleza del lugar. Martini titulaba a este capítulo como "Economia generale della città" donde el término griego "economía", como en Vitrubio denota "distribución", a la ciudad la define como congregación de habitaciones: la casa de Dios, los edificios públicos, los privados, las bodegas etc.

Continúa con la descripción de la plaza principal puesta al centro del organismo urbano y su celebre similitud con el ombligo que es a un tiempo, centro del organismo humano y lugar a través del cual la madre alimentó al hombre antes de su nacimiento, la similitud es doblemente eficaz en cuanto indica la centralidad antropométrica que una piedra angular de la teoría martiniana, centralidad que a propósito de templos se carga de simbolismos y significantes religiosos y se justifica de motivos económico-distributivos, los cuales el autor defiende ampliamente. Todas las habitaciones, servicios y comercios deben proyectarse hacia esta plaza central, aunque la ciudad debe disponer de otras plazas menores configurando un organismo radial policéntrico donde cada plaza corresponde a un barrio autosuficiente. Hipotético es el caso de la ciudad construida enteramente

sobre un plano, sus calles tienen un trazado geométrico elemental, las principales van directamente de las puertas al centro, mientras que las secundarias en círculos concéntricos formando así lotificaciones para edificar.

Presenta también las construcciones de las ciudades a las que las atraviesa un río, en donde hay necesidades específicas para construir puentes, estructuras defensivas a lo largo del río y compuestas para utilizar molinos. La ciudad edificada sobre una colina en donde las calles deben diseñarse de tal forma que la punta de la colina sea la sede de la ciudad.

El libro cuarto, lo dedica a los templos y el prólogo es un testimonio del sentimiento religioso-humanístico que considera una relación dialéctica entre lo humano y lo divino, lo explica en términos de la cultura de su tiempo, la suya es una explicación racional, una reflexión. Considera a Dios como el "Architetto", "il costruttore". Así como de la casa se origina la ciudad, del templo se originan las formas arquitectónicas, por ello aquí escribe una especie de semi-tratado en donde se refiere a los órdenes arquitectónicos, considera al templo como prototipo de la morfología arquitectónica y así dedica el capítulo al origen y las proporciones de las columnas y las pilastras. Siguiendo a Vitrubio, asocia al cuerpo humano al diseño de un templo dividiéndolo en tres partes: la externa, la

interna y la media, trata con tal seguridad la figura del cuerpo humano que no hay duda que para él era la forma simbólica capaz de cubrir a cualquier forma arquitectónica, en particular, al templo, especialmente a aquellos de planta de tipo basilical. El resto del capítulo se presentan simetrías y proporciones de las dos formas planimétricas principales, es decir la iglesia en planta central y aquellas con planta de naves laterales, para observar que el paso de una a otra forma, es decir la compenetración de las dos no es sólo mecánica. A ello dedica un capítulo entero, a la proporción del templo deducido de aquel del hombre, el objeto de dicho capítulo es el dimensionamiento del templo de planta longitudinal.

Si se considera que el esquema ideal de partida para Martini es el del hombre inscrito en un círculo, matriz morfológica del edificio sacro por antonomasia, la extensión de dicho edificio a un modelo de planta en cruz látina, representa una de las mayores contribuciones de Martini a la teoría de la arquitectura. La conciliación de la tradición tipológica cristiana con el redescubrimiento ideológico del mundo clásico por parte de la cultura renacentista, surgen problemas como el de la colocación del altar central en una planta longitudinal, Martini es de la tesis que el altar debe ser centralizado, idea que fue más tarde seguida por Palladio.

El libro quinto, cuenta con un apéndice de 60 ejemplos de fortalezas, constituye un Tratado dirigido a las exigencias de la defensa de los núcleos urbanos, este libro conjuntamente con algunos capítulos de los libros VI y VII describen el modo de defender puertos y de construir máquinas bélicas, puede considerarse el ensayo más completo del conocimiento renacentista sobre arquitectura militar, posiblemente sea el capítulo más peculiar dentro del Tratado.

El libro sexto, dedicado a los puertos, tema del discurso de fundar sobre el agua, de construir para los puertos, recalca el gran daño producido por la falta de la parte gráfica en los Tratados de Vitrubio y de Alberti, carencia que ha producido grandes errores en sus lectores y defensores. Critica a los escritores que tienen como medio de comunicación a la escritura pero carecen de talento para dibujarlo con diseños. Son necesarias ambas cosas para la realización de un Tratado.

El libro séptimo, trata de invenciones mecánicas y sobre todo del modo de fabricar molinos, todos sus conocimientos sobre el tema fueron muy apreciados por Leonardo, más no se les ha hecho todavía un estudio comparativo y a fondo sobre el tema. En el epílogo del Tratado escribe sobre el tema del diseño unido a la continuidad e ininterrumpida virtud del arte.

La importancia del Tratado de Martini, estriba en puntos muy específicos, tales como: es la primera verdadera reelección de Vitruvio operada por un hombre del Renacimiento. Cubre muchos espacios que Alberti había dejado vacíos, como la tipología constructiva, las fortificaciones y la cronología de los templos. Está escrito en vulgar, destaca el antropomorfismo, las tesis proporcionales y los ideales de centralidad y simetría. Fue conocido por Leonardo; Peruzzi en Roma lo destaca; Palladio lo menciona en las copias de Barbaro y Scamozzi. Se le etiquetó como ingeniero militar, posiblemente por la falta de imaginación en comparación con Filarete, y por la falta de erudición al compararlo con Alberti. Fue bastante desconocido en su tiempo y requiere de una revalorización.

**CRONOLOGIA DE FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI:**

- 1439.- Nace en Siena de familia modesta.
- 1464-1475.- Se encuentra activo como pintor y realiza algunas esculturas.
- 1473.- Trabaja en Siena en el acueducto.
- 1477.- Se encuentra en Urbino a las órdenes de Federico de Montefeltro y dirige la operación bélica del asedio de la Castellina.
- 1484.- Por ocho años reside en Urbino y envía trabajos a Siena y a Gubbio.
- 1485.- Inicia trabajos en la iglesia del Calcinaio en Cortona.
- 1486.- Se inicia de acuerdo a su proyecto el Palazzo de la Signoria de Jesi.
- 1487.- Deja Urbino y vuelve a Siena después de la muerte de Federico de Montefeltro en el año 1482.
- 1489-1490.- Es nombrado en Siena ingeniero de la ciudad, este año es muy intenso en su actividad va a Gubbio, es llamado a Milán por los Sforza para dar consejos sobre la construcción del Duomo junto a Leonardo y a Bramante, va a Urbino y a Bracciano por invitación de los Orsini para quienes construye la Fortaleza de Campagnano.
- 1491.- Participa en el concurso para la fachada de Santa Maria del Fiore, viaja a Nápoles invitado por Alfonso de Calabria, en donde se encuentra con Fra

Giocondo y trabaja en los dibujos de sus libros, después a Lucca para asesorar la fortificación, regresa a Siena y de nuevo a Nápoles en donde dirige la operación de defensa contra los franceses.

- 1495.- En Castelnuovo se encuentra en el asedio de la ciudad.
- 1497-1498.- Se encuentra en Siena en donde es nombrado Capomaestro de la obra del Duomo.
- 1499.- Se encuentra en Urbino para obras defensivas.
- 1501.- Se encuentra en Senigallia en la fortaleza de Mondolfo y de Mondovio con Giovanni della Rovere. Se retira a Siena y poco más tarde a Fighille en donde muere.

**8.- *Sebastiano Serlio Bolognese***  
**(1475 - 1554)**

**8.- SEBASTIANO SERLIO.****(1475-1554)**

En el desarrollo histórico del gusto arquitectónico así como en el surgimiento del estudio teórico, no se le ha dado a Sebastiano Serlio la importancia que realmente tiene, sus escritos y tratados no han logrado una posición en la que obtengan el reconocimiento de su riqueza como material documentario. Con todo y que gran parte de los motivos formales tomados por Serlio no son originales, debe valorarse la sensibilidad y voluntad del mismo, para retomarlos. Sus contemporáneos lo sintieron ajeno a sus problemas, son pocos los trazos de Serlio en la obra de Vignola y de Palladio, aún más, Vasari frente a Serlio es indiferente y lo mismo le sucede a Cellini. Frente a los filósofos, Serlio permanece como un "maestro de carpintería", un empírico.

Herederero de una tradición todavía gótica no vive el problema teórico que se presentaban Vignola y Alberti, evita trazar una distinción precisa entre teoría y práctica. Si no puede resolver el problema dialéctico, mejor lo evita. Al no poder imbuirse de las exigencias teóricas del clasicismo contemporáneo, decide conducir toda su obra a través de una vía ideal del mismo clasicismo, tomando a Vitrubio como una línea que llega a confundirse con el concepto mismo de arte.

Enriquecido con las experiencias artísticas que tuvo en Roma, Venecia y Francia, con un propósito pedagógico de "enseñar al que no sabe" aporta un matiz autobiográfico a su obra. En ella se revela como un autodidacta animado de una obstinada voluntad de comprensión, cerrado a un límite empírico, su tenaz voluntad de coherencia ajena a cualquier proceso dialéctico reduce fatigosamente a cuestiones empíricas los problemas teóricos de la geometría y de la perspectiva, siendo su punto de partida un proceso asistemático. Muestra una preferencia intuitiva al analizar los edificios antiguos y modernos, los valora independientemente de cualquier principio teórico. Si bien el gusto clásico tenía como fundamento la identidad de efecto decorativo y la realidad constructiva y Bramante había buscado realizar esta equivalencia en el Tempietto de San Pietro in Montorio, Serlio no lo advierte, lo considera mal proporcionado, "llega a aparentar proporciones absurdas que no tiene", el resultado espacial buscado por Bramante no se justifica frente al carácter universal de la forma plástica.

El Pantheon era el ejemplo de la "perfección del círculo", la razón de la belleza en el edificio se debe a su "perfecta redondez", a la cual valora como posibilidad figurativa más que por propiedad geométrica. El creador del Pantheon, dice, sabía seguramente que todas las cosas ordenadas tienen un "sol principal" del cual dependen las cosas inferiores,

debido a ello el edificio sólo tiene un lucernario en la parte superior, así, todo el interior goza en algún momento del día de la luz solar y todo el diseño del edificio gira en torno al lucernario, de este modo Serlio sustituye un efecto común de luz, lo considera "el módulo", para él la emoción en dicho edificio es la luz que se convierte en un elemento plástico, él encuentra en el Pantheon los elementos fundamentales de la retórica clásica aprendidos de Vitrubio: orden, simetría de valores, serenidad en el conjunto. La luz en el Pantheon es la relación entre figura humana y arquitectura. Dentro de los valores plásticos ésta emoción causada en Serlio es de tipo paisajista lo que lleva a pensar que su preocupación es ante todo el espacio, preocupación muy justificada si se llega a pensar que sin dicho concepto el mundo figurativo del clasicismo sería inaccesible a él. Ciertamente es ésta la primera aspiración clásica que surge en el libro de la perspectiva, en el cual dicho concepto es de hecho un proceso de construcción estereométrico, dedicado a clarificar la importancia de la tercera dimensión y de la solidez, y es por su empirismo una de las más obstinadas, ingenuas y meticulosas tentativas serlianas. El espacio serliano no se determina como construcción geométrica, permanece indiferente a la naturaleza. No se precisa como cualidad de la forma, permanece más allá de la forma como condición de su existencia material y como justificación naturalista.

Como sucede con todos los autodidactas, es difícil conocer las diversas fuentes de su cultura; es cierto que las definiciones de los órdenes arquitectónicos respecto a las categorías psicológicas que corresponden a valores espaciales son un reflejo del gusto humanístico del Véneto, que interpretó a Vitrubio. Los órdenes serlianos están determinados por dos exigencias: la medición y el estadio exegetico de los órdenes clásicos y la voluntad de modificar estas proporciones teóricas hasta adherirse a un criterio de conveniencia con las características psicológicas del arquitecto y de la dedicación del edificio, lo cual alimenta a Serlio a usarlo como pretexto para ampliar su propio concepto de espacio y de arte, de aquí surge la creación del orden rústico como un resultado plástico de la rudeza y como un divertimento intelectual.

La perfecta presentación perspectiva de un edificio se concretaba plásticamente en el equilibrio absoluto del claroscuro, del vacío y del muro y traduce dichos valores a valores pictóricos, tenía la necesidad veneciana de resolver cromáticamente el problema espacial. Serlio, más que llevar a la naturaleza las exigencias figurativas de la arquitectura, lleva a la arquitectura las posibilidades figurativas que los pintores del mismo siglo habían llevado a la pintura. La experiencia del gusto francés lo conduce a nuevas reflexiones. En Francia los discursos no cambian, lo que cambian son las formas, sobrevivía el esquema

constructivo gótico, las formas clásicas entonces se reducían a motivos abstractos ornamentales. Serlio con su coherencia, logra un juicio que cumple con el desarrollo de un proceso de gusto francés, y no encuentra límites para sus ideales.

La ausencia de principios teóricos representa para él una posibilidad única que lo lleva muchas veces a cometer disparates y su tentativa de conducir el proceso ideal es totalmente fallida, nunca logrará determinar valores absolutos; en su obra permanece la riqueza de material documental. Es en su personalidad moral, en su vigilancia y su obstinada voluntad de comprensión donde deben buscarse los logros positivos y el valor de su posición histórica.

De Serlio se desconoce mucho de su vida debido en parte a Vasari, quien no se ocupó de escribir sobre ella. Se cree que nace en 1475, era notablemente más viejo que Rafaello, Sangallo y Peruzzi. El éxito llega tarde en lo que a tratadista se refiere. Para Serlio su encuentro con los diez libros de Vitrubio es el encuentro con la antigüedad. Serlio es el primer seguidor de Vitrubio que toma una vía diversa a los demás. La más conspicua de sus innovaciones y actualmente la más discutida, se refiere al vestido exterior del Tratado. En vez de ser un texto continuo, con o sin ilustraciones, ofrece una serie de figuras didascálicas, o bien trozos literarios de textos explicativos, que se apegan

verdaderamente a aquello que un Vitrubio o un Alberti entendían como teoría. Dedicados a argumentos singulares, concretos, representados en las ilustraciones, no afrontan nunca preguntas genéricas ni definiciones de la arquitectura y de sus principios fundamentales.

Sería un error comparar al Tratadismo precedente y aún más al siguiente (Palladio, Scamozzi) en lo que a nivel de reflexión sobre la teoría de arquitectura se refiere. Es más, es en ésta actitud aparentemente atórica que el nuevo concepto de teoría se expresa. Para Vitrubio, la arquitectura abarcaba todo el quehacer del arquitecto incluyendo el conocimiento, entonces la teoría no era más que el medio para transferir la experiencia recogida en este campo. Para Alberti el concepto es parecido, la experiencia de los autores clásicos, vista a través del humanismo renacentista, es una especie de thesaurus del saber, del arte, de la técnica de los antiguos. Para Serlio en cambio, las ruinas representan un testimonio de las bellas maneras de los antiguos, de un determinado sistema formal, cuyas reglas él quiere enseñar.

En 1537 Serlio publicó *Reglas generales... sobre las cinco maneras de los edificios*, que contienen el núcleo de su doctrina; más éste no era el punto de partida de su empresa, tenía que precederlo, y en efecto, aparece tres años más tarde, el libro sobre *Antigüedad de Roma*, libro

que extrañamente está a mitad del camino entre diversos géneros literarios. En el prefacio deja muy clara la idea de que su intención es dar algunas reglas de arquitectura divididas en siete libros. Así, el libro forma parte de un sistema didáctico que comprueba al insertar entre obras antiguas algunas obras contemporáneas como ejemplo de lo que "algún ingenioso arquitecto podrá servirse para la realización de diversas cosas".

El primero y segundo libros son una especie de cursos propedeúticos en los que no se mencionan aspectos técnicos como se esperaría, sino que se refieren a la geometría según Euclídes y la perspectiva. Es notable el hecho de haber procedido con una claridad ejemplar y con un mínimo de palabras, de signos y de ambigüedad de lo más fácil a lo más difícil. y no sólo en el aspecto didáctico. Las demostraciones de Serlio son operatorias,<sup>1</sup> actualmente se considera el texto de perspectiva como uno de los mejores textos de construcción geométrica y perspectiva práctica. Serlio se basa en dicho texto en dos puntos fundamentales: en el primero, la verdad es un ideal que se obtiene por aproximaciones sucesivas, que en un punto dado conviene suspender y exponer los aciertos obtenidos; en el segundo, hablar de cosas incomprensibles en términos difíciles es

---

1.- En el prefacio del libro "*Il Criterio dell'oggettivita*" 1962; de Charles Gillespie, declara que no hay ciencia que no sea operatoria, es decir, que funcione.

extremadamente fácil, más -dice Serlio- entre el decir y el hacer existe un océano, las cosas, aún la teoría, se aprenden a hacer, haciéndolas.

En el tercer libro parece retomar la idea de Raffaello, quien en sus últimos años se dedicó a traducir y comentar a Vitrubio con la ayuda de Fabio Calvo y a la reconstrucción gráfica de la antigua Roma, basándose tanto en un plano de las ruinas como en un censo hecho ex profeso de los autores clásicos. Se sabe del desarrollo de dicho proyecto a través de la carta de Raffaello y Baldassare Castiglione al Papa León X<sup>2</sup>. En este proyecto son notables dos puntos: tomando como referencia un plano topográfico de la ciudad se lograba obtener un plano definitivo con alzado de edificios medidos y restituidos en su ubicación original, y de acuerdo a dicho levantamiento se presentaban en forma gráfica en una obra estampada cuyo prefacio era la tercera parte de la carta que actualmente constituye el manuscrito de Munich. Con todo y que pueda parecer una extravagancia el enlazar el último sueño de Raffaello con la obra que veinte años más tarde entregará Serlio a la imprenta.

El tercer libro se origina y parte de la idea de Raffaello, tanto por el material tratado, como por la forma de presentarlo y por el propósito teórico-didáctico para el

---

2.- Para el texto, véase Raffaello Sanzio, *Tutti gli Scritti*, a cargo de E. Camesasca, Milano, 1956.

que había sido creado. Partiendo de la idea de que la arquitectura antigua es la buena y digna de imitar, su descripción ya sea gráfica, o literaria, debe asumir la función de un manual de arquitecto.

La explicación sistemática de las reglas del manual son el argumento del cuarto libro de Serlio. Alzados de "cosas antiguas", o pinturas en perspectiva, de todos modos se trata de una arquitectura percibida en forma visual, condicionada por el método de estudio de modelos clásicos; un punto de partida que divide profundamente la teoría de Serlio de aquella de sus predecesores. No obstante, el Tratado no agota las descripciones de la antigüedad, ni la exposición de las reglas derivadas de ella.

Es del quinto libro en adelante en donde se dedica al empleo de dichas reglas en la arquitectura contemporánea, de acuerdo a categorías modernas que no fueron retomadas de la antigüedad. Es para 1537 cuando Serlio anuncia que quiere tratar en el sexto libro sobre "todas las habitaciones que hoy se pueden usar", en el mismo libro describe el uso que los antiguos dieron al orden simple en los diversos templos de determinada divinidad, para después continuar "que en éstos tiempos modernos a mí me parece proceder de otro modo, es decir siguiendo las costumbres cristianas nuestras". Más adelante dice que le gustaría que en su siglo se retornara a aquel de suma grandeza que era el de los antiguos romanos;

"sería posible que las cosas antiguas de nuestras modernas fueran superadas, si no en la grandeza al menos en la inteligencia con mejor arte".

Con todo y que poco se sabe de los años romanos de Serlio, es evidente que en su larga vida no significaron un episodio más, sino que las remembranzas clásicas ocuparon buena parte de su pensamiento. Dado que su obra literaria existió gracias a los impulsos recibidos en Roma, y consistió en el material que recogió en esos años. Sin embargo su mente había regresado al presente, que él veía demasiado realista, privado de ilusiones. Lo antiguo no podía regresar, al menos no en su grandeza real, y menos la iglesia cristiana le daba motivos de grandes esperanzas. Con todo, Serlio se muestra optimista por lo que resguarda al futuro del arte, entendida como disciplina autónoma, que procede a través del tiempo y avanzará también más allá de los límites de lo clásico.

El aspecto paradójico del Serlio teórico es el del optimismo que dificulta situarlo dentro del Tratadismo Renacentista. Su postura nace de la idea de progreso que radica en la naturaleza humana, en la creatividad que se encuentra siempre en la búsqueda de cosas nuevas, imprevistas que se oponen a las reglas fijas, ahistóricas y absolutas". El hombre ama el cambio desde siempre, le gusta la novedad y las cosas no muy usadas". Son palabras de las que trata en

el cuarto libro, por ello vale la pena preguntarse si Serlio realmente creía en las reglas de la arquitectura. Releyendo el cuarto libro se encuentran frases tales como: "dejando siempre muchas cosas al arbitrio del prudente arquitecto", "las reglas son necesarias, más no son la última instancia en el juicio de un arquitecto". Todavía más abiertamente se pronuncia en el libro extraordinario sobre algunas "cosas... de obra mixta", definidas por él mismo como un "desfogue" de la propia "bizarría", todas estas ideas surgen durante su estancia en Francia en donde recapitula que el mundo arquitectónico era bien amplio, mucho más que el círculo vitrubiano Romano-Veneto, de entonces. Las nuevas ideas son producto de un furor arquitectónico que lo hacen abundar en nuevas fantasías del intelecto, ¿quién era, que quería, en qué modo realizaba?, en un cierto modo se encuentra uno ante un círculo vicioso. Buscando al arquitecto, se encuentra al teórico, pero la misma teoría lo lleva a la práctica, que a su vez reniega de la teoría. No se trata de una práctica verdadera y propia, realizada. Es una "invención" que como tal estaba destinada a permanecer en el papel, un reino de ideas entre la realidad y la imagen, práctica y teoría.

Serlio, como escritor, presenta una literatura fresca y graciosa, que hace suponer en él una cultura retórico-literaria superior a la del artista medio de esa época. No es fácil saber donde y como la adquirió, la oscuridad que cubre la primera parte de su vida parece impenetrable. Se

sabe que su estancia en Roma fue durante el papado de Leon X o en los años inmediatamente posteriores, cuando la ambición más alta en un pintor era la de ser también un docto literato. Es peculiar el caso de Serlio en cuanto que su actividad literaria no sólo prevalece sobre la artística, sino que prácticamente la sustituye, al menos por largos periodos de su vida. Es el momento en que se gesta una nueva categoría en el oficio de arquitecto, la del "profesor o experto erudito" que en vez de practicar sus conocimientos, busca de valorizarlos en el mercado literario. No hay duda que para Serlio éste era el trabajo para el que se sentía mejor preparado y que más le satisfacía. Se ha dicho muchas veces que él fue el primer teórico de la arquitectura en escribir expresamente para un público laico, diletante.

Serlio, como pintor, se sabe que se había formado desde muy joven en Venecia en el oficio, tenía contacto con Tiziano y su círculo, con Lorenzo Lotto, il Pordenone, Agostino Veneciano, y que el último periodo de su vida en Francia se le contrató como "peintre et architecteur". Entonces tenemos que en sus escritos existen citas a la importancia de la pintura perspectiva para el arquitecto; una especie de Tratado llamado *de los ornamentos de la pintura dentro y fuera del edificio*, breve, sucinto y rico en información y poco conocido ya que se encuentra en el cuarto libro escondido bajo el párrafo "sobre el orden compuesto". Poco se conoce de su trabajo como pintor; una obra relevante

dentro de este oficio es sin duda la portada del tercer libro, en donde encontramos una muy bella composición de ruinas que representa a la antigüedad de Roma, un nicho en el porticado con una gran figura femenina, la Arquitectura, armada con instrumentos de medición y de dibujo, una especie de alegoría, que como tal exige un lema que se encuentra sobre la cornisa: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet.*

Para establecer un juicio sobre la importancia de los libros de Serlio sobre arquitectura, desde la perspectiva del tiempo en que fueron escritos, es esencial el caracterizarlos como manuales y no como segmentos de un Tratado. Es erróneo compararlos con *I Quattro Libri*, de Palladio que tienen un carácter diferente. La obra de Palladio es un Tratado en el cual los principios de arquitectura son demostrados a través de sus propios edificios y de obras antiguas que se han construido o que se ha intentado construir. En contraste, Serlio presenta "invenciones" o propuestas para edificios futuros que el arquitecto puede utilizar o adaptar transformándolos a sus necesidades específicas. Así, su libro juega un papel mas importante en el desarrollo del manual científico ilustrado en la Europa del Siglo XVI, el texto pasa a un segundo término, la ilustración se convierte en el meollo del asunto y esto no solo sucede en los manuales de arquitectura sino también con los manuales de perspectiva, matemáticas, viajes, botánica y anatomía. Es posible que la decisión de

Serlio de trasladarse a Venecia haya sido, el que éste era el centro de impresión mas importante en Italia. Es de considerable importancia el señalar la influencia de Albrecht Dürer, a través de sus libros de arquitectura, proporción humana y perspectiva en la obra de Serlio.

Antes de la llegada de Serlio a Venecia, Dürer y su obra gráfica habían influenciado el desarrollo de las nuevas técnicas de impresión. El diseño de los libros de Serlio fue mejorándose conforme se desarrolló la técnica, el cual llegó hasta su estandarización. Los libros diseñados en Francia (VI, VII y Extraordinario) tuvieron mayores innovaciones y lograron más calidad en sus ilustraciones.

Serlio fue realmente uno de los primeros arquitectos en captar el potencial existente en los libros impresos. El primero en demostrar una capacidad sobresaliente en la noción de *invenzione* en un sentido moderno, sus libros estaban dirigidos a todos los miembros de la sociedad, desde el más modesto hasta el más encumbrado, la democratización de la audiencia de su obra debe señalarse como el producto de la revolución urbana que ocurrió cuando el sistema feudal medieval llegó a su término y las grandes masas de la población derivaron hacia las ciudades durante el Renacimiento. Serlio deseaba ser leído y visto por el hombre mediocre, tal y como lo dice en el inicio del quinto libro, en ese momento su método era oportuno, desde 1537 a 1619 es

decir en 82 años, se hicieron 52 ediciones de sus libros en seis diferentes idiomas. La reputación de Serlio y su influencia se mantienen en Europa hasta fines del Siglo XVII. En Italia, dos siglos después de la primera publicación de sus libros se le citaba y reconocía como uno de las seis grandes autoridades al lado de Vitrubio, Alberti, Palladio, Scamozzi y Vignola. El impacto de los libros de Serlio logra a través de las referencias en los trabajos de otros arquitectos, influenciar a la arquitectura neoclásica y hasta a la postmoderna del siglo XX.

**CRONOLOGIA DE SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE:**

- 1475.- Septiembre 6, fecha de nacimiento de acuerdo a una supuesta inscripción bautismal en la parroquia de Santo Tommaso della Braina.
- 1485.- El padre de Serlio, Bartolomeo Serlio residía cerca de la parroquia antes señalada.
- 1490.- Probablemente tuvo contacto con nobles e intelectuales boloñeses, a través de su educación o aprendizaje cercano a algun pintor boloñés.
- 1500.- Para esta fecha seguramente se había convertido en un maestro independiente. Con todo, no existen referencias. Del grupo de pintores en Bolonia sobresalían las figuras de Francesco Francia y Lorenzo Costa; es seguramente a través de alguno de ellos que Serlio conoce la estética de vanguardia de la Italia Central.
- 1510.- Un grupo de artistas boloñeses se encuentra en Roma, seguramente Serlio entre ellos, y debe haber iniciado su pasión por documentar la antigüedad, su veneración por Bramante, Raffaello y Peruzzi.

- 1511-1513.-Se sabe de la estancia de Serlio en Pesaro, encargado de la comisión de realizar el Arca de San Terencio.
- 1515.- Se supone que Serlio se encontraba en Roma.
- 1522.- Peruzzi laboraba en Bolonia y Serlio colaboraba con él.
- 1525-1527.- Existía una franca asociación de Peruzzi y Serlio. Debe haber sido el momento en que Serlio comenzó a desarrollar la idea de la publicación del material arquitectónico que había reunido a través de Peruzzi en Roma.
- 1527.- Serlio se traslada a Venecia.
- 1528.- Publica una serie de incisiones dedicada a los órdenes de columnas griegas, la base, el capitel y el entablamento son presentados sin explicaciones ni indicaciones de medidas. Es hasta 1537 cuando publica el Cuarto Libro, que presenta los cinco órdenes agregando a los tres ya publicados el toscano y el compuesto. En la nueva presentación ya aparecen explicaciones y medidas.
- 1531.- Trabaja en Venecia en el Palacio Zeno.

- 1533.- Trabaja en Venecia en San Francesco della Vigna.
- 1537.- Publica en Venecia el Libro IV.
- 1540.- Publica en Venecia el Libro III.
- 1540-1541.- Se traslada a Francia en donde le es encargada la Dirección de los trabajos en Fontainebleau.
- 1541.- Se le encarga el Castillo de Ancy - le - France.
- 1545.- Publica en París los libros I y II.
- 1547.- Publica en París el libro V.
- 1541-1547.- Escribe el libro VI, permanece inédito por siglos. (publicado en 1978 en New York).
- 1575.- Se publica el libro VII en Frankfurt.
- 1546-1554.- Escribe el libro VIII que aún no ha sido publicado en su totalidad.
- 1551.- Publica el Libro Extraordinario en Lyon
- 1554.- Muere en Fontainebleau.

***9.- Giulio Romano  
(Giulio Pippi)  
(1499 - 1546)***

**9.- GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI)****(1499-1546)**

Nace en Roma y muy joven comienza por frecuentar el estudio De Raffaello e inicia el desarrollo de su actividad artística como pintor de las logias vaticanas. La muerte de Raffaello en 1520 marca la vida de Giulio, puesto que le admiraba y respetaba al mismo tiempo. Es el punto de arranque de su carrera ascendente. La formación de Giulio es auspiciada por el ambiente artístico e intelectual de la Roma de los tiempos del Papa León X. Entre el año de 1420 y 1424 realiza dos obras importantes en Roma, el Palazzo Maccarani-Cenci, en el que aparecen por primera vez algunos elementos típicos del lenguaje de Giulio que podría considerarse el antecedente del Palazzo del Té, y la Villa Lante en el Gianicolo. En 1524 se traslada a Mantua por una invitación del Duque Federico II de Gonzaga. Mucho se debió a la insistencia de Baldassare Castiglione, embajador de Mantua en Roma, el que Giulio aceptara la invitación del Duque Castiglione, que había conocido al joven Giulio en la corte de León X y le apreciaba y reconocía en él su valor como artista.

El primer encargo que tiene en Mantua es la realización del Palazzo del Té. De un primitivo intento de readaptación de un edificio rústico suburbano, se pasa a la creación más importante de la familia Gonzaga en Mantua. Apriorísticamente puede relacionarse con la planta

vitrubiana de "la casa romana". El edificio se destaca por un tratamiento absolutamente nuevo de elementos de lenguaje y dimensionales. "El edificio muestra la fuerza y la debilidad de Giulio, la ardiente y fecunda fantasía de un lado y de otro el progresivo alejamiento de la realidad. Esta circunstancia así denotada para la actividad pictórica no invalidó su arquitectura".<sup>1</sup>

En 1526 se convirtió en ciudadano mantovano y fue nombrado Superior General de las Construcciones Ducales. Entre tanto su intensa actividad en Mantua transformaba el aspecto de la ciudad; en el año 1531 el Palazzo del Té estaba prácticamente terminado, Giulio mismo lo terminó, decorándolo con frescos.

Pinturas, restauros y nuevas construcciones le fueron encargadas en las residencias ducales entre los años de 1530 y 1540. En 1531 construye y decora el Palazzino della Paleóloga, obra desaparecida en el Siglo XVIII, erigida a la llegada de Margarita de Monferrato quien se casó con Federico Gonzaga el mismo año. Inicia también la construcción de la Villa Ducale de Marmirolo en la campiña mantovana, ampliamente comentada y laudada por Vasari y que fue destruida. Los monjes de la Abadía de de Polirone en San Benedetto Po, le encargan la transformación de la antigua

---

1.- Hart, F. Giulio Romano, Yale University press, New Haven, U.S.A. 1958.

Basílica, proyecto que conduce de 1539 a 1542. Se encontraba condicionada la permanencia de la antigua estructura románico-gótica y Giulio logra una hábil intervención de transformación interna y externa de un edificio pre-existente.

La muerte del Duque Federico en el año de 1540 hizo que tuviera una fuerte reducción en sus labores, no obstante Giulio decide permanecer en Mantua. En 1544 construye su propia casa, obra que fue muy desacreditada en el siglo pasado, y que es un notable ejemplo de clasicismo renacentista. Realizó un proyecto para la fachada de San Petronio en Bolonia, el cardenal Ercole Gonzaga le encarga la reconstrucción del Duomo Mantovano, proyecto que realiza sin tocar los muros perimetrales, dieciocho meses trabaja en el Duomo hasta su muerte ocurrida en noviembre de 1546, cuando estaba a punto de trasladarse a Roma a donde había sido llamado por el Papa Paolo III para hacerse cargo de las obras de San Pedro.

Mantua era un lugar indudablemente particular, tenía muchos aspectos de ambigüedad, había tenido la aspiración de no ser la "periferia", sino de convertirse en un "centro", especialmente y gracias a Isabella d'Este por lo que resguarda a la pintura y en precedencia y para todas las artes se le debía a Ludovico Gonzaga. Mantua había seguido con Ludovico, la misma pauta que Urbino con Federico de

Montefeltro. Es decir el pequeño "centro" se convierte en una capital cultural que se engrandece con el "humanismo". No resulta casual que el Concilio de Pío II se realice en Mantua, ni el que Ludovico sea amigo cercano de Leon Battista Alberti, quien no era un artista de la Corte sino un artista totalmente libre, que se podía permitir el ser amigo y consejero de los príncipes.

Se sabe que el mismo Alberti había anticipado las líneas para la reconstrucción de la ciudad, conjuntamente con la presencia de Mantegna, este sí, artista de la Corte. Mantua era "periferia", se debe recordar que el coleccionismo, el mecenazgo de Isabella d'Este iba de Perugino a Tullio Lombardo; la ciudad era un poco más que una provincia. Debe considerarse que era un centro humanístico también de pedagogía: la llamada Ca' Gioiosa di Vittorino da Feltre, se encontraba en Mantua, uno de los principales centros pedagógicos de Europa.

Realmente de lo que Mantua carecía era de una tradición arquitectónica. Existen, por ejemplo, las obras de Alberti pero aisladas, sin la difusión de un *albertismo*, y las mismas construcciones oficiales de la época de Francesco Gonzaga; nos encontramos en los primeros años del Siglo XVI, no tienen las características de las obras a la *antigua*, se trata de obras extremadamente simples hechas por artistas casi todos desconocidos, existen relaciones con Ferrara y

Venecia, pero en ese momento Mantua no es un "centro" por lo que respecta a la arquitectura. La obra arquitectónica de la ciudad excluye la relación con la antigüedad, las fachadas extremadamente simples enriquecidas con la ornamentación pictórica de una tradición padovana que no puede definirse como "menor", pero seguramente no "romana".

La llegada de Giulio modifica muchísimo la situación, sobre todo si se tiene en cuenta que Giulio trabajaba en posición de monopolio. Su situación es muy parecida a la de Sansovino en Venecia, no tienen con quien confrontarse, es decir, no viven en una atmósfera de tipo "romana", que se basa en el intercambio de experiencias aún en la rivalidad, en la necesidad de sobresalir en presencia de un vasto público muy culto.

En Mantua se tiene a un grupo reducido y encabezado por Federico Gonzaga, el cardenal Ercole Gonzaga, y Margherita Bagnolo Ceregenti, esto es un elemento condicionante, Mantua no influye en la obra de Giulio, es Giulio quien lleva a Mantua aquello que había ya elaborado en Roma y lo desarrolla al máximo, al límite de sus posibilidades. Lo que es realmente cierto es que su posición de monopolio artístico le permite una ampliación de su temática, que indudablemente le hubiera sido difícil desarrollar en Roma en la situación especialmente difícil de la economía de la corte pontificia. Además, existe la relación entre la

"corte" de los Gonzaga y el artista. Giulio Romano era ya en Roma un artista polifacético, pintaba, hacía de arquitecto, mezclaba arquitectura con pintura, experimentaba en pintura una serie de elementos o de espacios arquitectónicos o de paisajes arquitectónicos, es decir estaba ya listo, en cierto sentido para ser "el artista" de una pequeña Corte. Indudablemente la atmósfera de la Corte implica también el privilegiar el aspecto lúdico, el aspecto del regocijo. En esto ha estado seguramente la estimulación de los aspectos más *divertidos* del arte de Giulio Romano. No obstante Giulio no es un artista en sentido único; no es solo paradójico, divertido, gozoso, irónico, sádico y perverso. Tiene un gran sentido de lo sagrado, tiene el gusto de lo triunfal, lo majestuoso, es un artista que tiene frente a él una gama muy amplia de tonalidades y las maneja todas en diferentes sentidos: del arte erótico y perverso al arte triunfal, hasta la conmoción frente al arte sacro, y es entonces que vuelta a vuelta, y encargo por encargo, él sabe cambiar la tonalidad. Existe en su obra "la casualidad", el caso, la oportunidad es un elemento de proyectación, para él no existe el incidente que se presenta y respecto al cual hay que tomar disposiciones, el incidente es bienvenido y le sirve siempre, tiene algo de extraordinario. Resulta difícil de entender, pues parecería contraponerse a la idea del arte del llamado Renacimiento.

Otro punto importante en su obra es la revaloración del objeto en la pintura, la presencia de los animales y objetos diseñados por él, tales como vasos, tapices y muebles. Giulio sabe muy bien que no existe la posibilidad de utilizar una sintaxis para traducirla en otra sintaxis, es decir que no es posible transportar en arquitectura una experiencia figurativa, o pasar del objeto arquitectónico al objeto pequeño, por ello él no usa en la arquitectura las figuras de animales y sí lo hace en los objetos que diseña.

El interés por el medioevo es muy fuerte en Giulio, basado en la curiosidad y no en el estudio. En cambio el estudio de la antigüedad romana es muy importante, entendía perfectamente bien que los antiguos romanos eran más elásticos y más despreocupados de lo que no fuera la teoría vitrubiana, y es propiamente esta soltura de lenguaje la que Giulio trata de recuperar y de superar si es que esto es posible, posiblemente de esto provenga la carga irónica de Giulio la cual debe tomarse como una carga humanística también presente en Raffaello, su tan amado maestro.

***10.- Jacopo D'Antonio Tatti  
(Llamado El Sansovino)  
(1486 - 1570)***

**10.- JACOPO D'ANTONIO TATTI (LLAMADO SANSOVINO).****(1486-1570)**

El primer gran protagonista de la arquitectura del Renacimiento en Venecia, discípulo de Andrea Sansovino quien lo lleva a Roma, Tatti, había nacido en Florencia, participa en el concurso de la fachada de San Lorenzo y es en 1516 que se encuentra ya en Roma en donde permanece hasta el año de 1527. Se establece en Venecia poco después del saqueo de Roma; de su estancia en esta ciudad se sabe poco, puesto que obras que se le atribuían ahora parece ser que después de nuevas indagaciones no fueron sino algunas participaciones aún no muy claras.

Realmente su obra importante se desarrolla en Venecia, en donde más que transmitir mecánicamente ideas y programas del centro cultural florentino y romano, desarrolla un movimiento diferente y radical respecto a aquellas tendencias en las que se había formado. En sus numerosísimas y diferenciadas intervenciones, mantiene una línea coherente en su discurso, libre de sugerencias y complacencias formales. Renuncia a la autonomía de la imagen, a una abstracta unidad estilística, permanece de todos modos como un hombre del Renacimiento, por ello resulta erróneo tratar de encontrar en su obra analogías ideológicas o paralelas con los problemas urbanísticos o de rigor funcional de la arquitectura moderna. Puede decirse que se convierte en uno

de los más grandes representantes de la tendencia arquitectónica que tiene su antecedente lógico en Bramante que antepone la *ordinatio* y la *dispositio* vitruvianas, (la invención y el carácter del edificio) al decoro, que, como problema de "conveniencia" debe ser reconducido a esta base estructural.

En este sentido van comprendidos los contrastes de Tatti con el ambiente neoplatónico durante la construcción de San Francesco della Vigna, y su incapacidad de entender un programa que ponía como fundamentación del lenguaje arquitectónico la analogía con las proporciones armónicas musicales.

De sus obras más importantes en Venecia tenemos:

Procuratie Vecchie, destruida (1529)

Palazzo Corner, (1533-1556)

San Francesco della Vigna (iniciación 1534) la fachada fue modificada y también algunas partes del interior.

Palazzo Dolfin, (1536-1540) en la actualidad solo queda la fachada del canal como obra del Tatti.

Logia del campanario en la Plaza San Marco (1537-1540).

Libreria Marciana (1537), para fijar la relación entre plaza y placita y establecer los lineamientos para la transformación urbanística de San Marco, obra terminada por Scamozzi.

Construcción nueva del Rialto (1555).

Así como múltiples reconstrucciones, restauros, altares, escaleras, fachadas, puertas, bautisterios y monumentos.

***11.- Jacopo Barozzi  
(Llamado El Vignola)  
(1507 - 1573)***

**11.- JACOPO BAROZZI (LLAMADO VIGNOLA)****(1507-1573)**

Nace en Vignola en 1507. Entre los protagonistas de la arquitectura renacentista tuvo gran influencia en toda Europa, sobre todo gracias a la difusión de su Tratado. En lo compleja que fue su formación recibió influencias de Bramante, Raffaello, Antonio de Sangallo, Peruzzi, Serlio, Primaticcio. En una segunda época también de Miguel Angel y Palladio; esta influencia fue más importante que el estudio de la antigüedad.

Hijo de un milanés y de una alemana, realiza estudios en Bolonia, interesándose muy pronto en la perspectiva y la arquitectura hacia donde lo dirigieron en ese tiempo en Bolonia, Serlio y Peruzzi. Para 1530 se encuentra en Roma realizando trabajos pictóricos y arquitectónicos, de 1534 a 1536 labora en la obra vaticana, en los años 40 realiza alzados de la antigua Roma por cuenta de la Academia Vitrubiana. En 1541 se encuentra en Francia junto a Francesco Primaticcio (con quien ya había colaborado).

Interviene probablemente en Fontainebleau en el proyecto de decoraciones internas. Entre 1543 y 1550 es director en Bolonia de los trabajos de S. Petronio; en 1549 se traslada definitivamente a Roma donde trabaja para los Papas y la familia Farnese, realizando numerosos viajes para seguir la

ejecución de sus obras, las más de las veces se limita a enviar sus diseños. Muere en Roma en 1573.

Su lenguaje no puede sintetizarse si no es en contraposición antinómica del volver a evocar tipologías clásico-renacentistas junto a nuevas formulaciones, abstracciones monumentales junto a reinterpretaciones de la naturaleza, plasticismo y pictoricismo, un gusto acentuado por una decoración refinada y arcaizante en contraposición a decoraciones desadornadas o a un orden geométrico, espacio en tensión e indefinido con el definido y mesurable; frecuentemente la praxis abierta a variaciones despreocupadas en discordancia con la teoría fundada rigurosamente en las matemáticas; el sentido de ambigüedad de sus obras y del resto confirmado indirectamente en su afirmación de haber encontrado en la teoría "una regla en la cual yo me sustentara con seguridad"<sup>1</sup>

De sus múltiples obras posiblemente la más importante haya sido la Iglesia del Gesú, en Roma iniciada en 1568 la planta de la iglesia marcó un prototipo para la arquitectura europea de la Contrarreforma, inventando el llamado "estilo jesuítico" adoptado por la Compañía de Jesús en todo el mundo católico. El organismo de la iglesia corresponde a una nave cubierta con bóveda de cañón, a la que sirven de contrafuertes muros de mampostería entre los que están

---

1.- Tafuri M. *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1972.

dispuestas las capillas; a la altura del presbiterio esta gran sala se convierte en brazo anterior de un pequeño sistema cruciforme que se abre en el ancho de las capillas y esta coronado por una cúpula. Está inspirada en S. Andrea de Alberti, pero es también la realización esquemática de un sistema estructural más o menos obligado, puesto que pretende realizar una gran sala con estructuras murales continuas. Por eso resulta repetible en todas partes y en cualquier condición cultural, en las ciudades y en los poblados pequeños, apta para ser encargada a toda clase de gente, sean o no jesuitas, y para ser realizada por cualquier tipo de ejecutores. Es decir, logra crear un "standard" de iglesia para un tipo especial de congregación.

#### **ESCRITOS:**

Dentro de su producción literaria se destacan la *Regola delli cinque ordini dell'Architettura*. Escrito en Roma en 1562, es un árido manual sobre el modo de realizar los órdenes, que racionaliza el lenguaje clásico según un sistema numérico-proporcional basado en el estudio comparativo de los edificios antiguos y del texto de Vitrubio. Fue usado como el silabario del escolar y del diletante de arquitectura hasta nuestros días, constituyendo el mayor suceso librero de su género, gracias a la dogmaticidad catecística y a su claridad didáctica.

*Le due regole della prospettiva pratica*. Escrita en Roma en 1583 con todo y su brevedad, contiene notables contribuciones a las formulaciones técnicas de la perspectiva matemática.

El Tratado tuvo una valoración positiva en el Siglo XV y XVI, negativa en el Siglo XVII, positiva en el Siglo XVIII y negativa en el siglo pasado. Vasari habla poco de Vignola elogia la Villa Caprarola; Palladio lo considera como uno de los grandes restauradores; Milizia lo ataca por sus defectos y abusos en sus obras y Tratados, Wölfflin y Riegl lo consideran maestro del primer barroco; Lotz, Ackerman y Casotti son los autores del primer texto fundamental, ("Il Vignola", Trieste 1961), reconstruyen su actividad de pintor puntualizando sobre su formación en el ambiente boloñés, su obra la califican de prebarroca dada la dinámica tensión de espacios y masas, así como la impresión de movimiento. Para Benevolo dada la cantidad de obras que realizó en Roma y en diferentes pequeñas ciudades, se convirtió en el enlace entre el centro y la periferia y a su tratado lo considera un acertadísimo trabajo sobre el elenco esquemático de los elementos constantes de los cinco órdenes arquitectónicos.

## *12.- Los Sangallo*

***Francesco Di Bartolo Stefano Giamberti***  
***(1405 - 1480)***

***Giuliano***  
***(1445- 1516)***

**12.- LOS SANGALLO.**

Fue una célebre familia de artistas florentinos constituida del ramo directo de la familia Giamberti. Su actividad se inicia con Francesco di Bartolo hacia la mitad del Siglo XV y se desarrolla por un siglo más, a través de tres generaciones y concluye en el Siglo XVI, con la figura de Giuliano Giamberti.

Se ocupan principalmente de la arquitectura militar, en donde hicieron aportaciones importantes. El sobrenombre de *Sangallo* lo llevan todos a partir de 1483.

**FRANCESCO DI BARTOLO STEFANO GIAMBERTI (1405-1480).**

Escultor, decorador y arquitecto florentino. Su labor de constructor se encuentra en varios trabajos de fortificación y en particular en la fortaleza de Pietrasanta.

**GIULIANO (1445-1516).**

Arquitecto y escultor, fue el verdadero heredero e intérprete de la tradición arquitectónica florentina del Siglo XV, su actividad fue muy intensa y se desarrolló en un clima muy inquieto y se caracterizó por su apertura hacia los nuevos problemas con una interpretación personal y refinada de los ideales clásicos. Para 1465 se encuentra en Roma realizando estudios sobre la antigüedad, junto con su

hermano Antonio hace el crucifijo de S. Annunziata y la capilla de la misma. Es autor del proyecto de la iglesia de S. Maria delle Carceri in Prato, en planta central. Después, en Florencia desarrolla varios encargos como el Palazzo Gondi, la sacristía de Santo Spirito y la iglesia de Santa Chiara. En Roma realiza el claustro de S. Pietro; en Vincoli, la fachada de S. María del Anima y el proyecto del Palacio Mediceo en Piazza Navona. En Milán proyecta un Palacio para Ludovico el Moro y entra en contacto con el ambiente lombardo. En Lyon presenta un proyecto para el Rey de Francia y se encarga de la cúpula de la Basílica de Loreto; lleva con él a Sansovino a Roma y también se ocupa de construcciones militares. Participa en los estudios del nuevo San Pedro ya que es muy cercano al Papa Giulio II e interviene en la decisión de encargar a Miguel Angel la pintura de la Capilla Sixtina. Cabe destacar su continuo enfrentamiento con Bramante.

Contribuye a la caída de la ciudad de Pisa como ingeniero militar, construyendo un puente sobre el Arno. Por unos meses se convierte en el maestro de la Basílica de San Pedro y muere en 1546 en Florencia. Se le atribuye una importantísima participación en el contexto de la sociedad florentina del Siglo XV. Con todo y que al inicio de su carrera se le considera un seguidor de Brunelleschi, al fin de ella puede decirse que operó la transformación de la arquitectura que de florentina se convierte en romana.

***Antonio El Viejo***  
***(1455 - 1534)***

***Antonio El Joven***  
***(1484 - 1546)***

**ANTONIO EL VIEJO (1455-1534).**

Arquitecto y escultor, es diez años menor que su hermano Giulio, después de cumplir cincuenta años se convierte en constructor, toda su vida trabajó con su hermano de quien aprendió el oficio. Sus obras son más robustas y masivas que las de Giuliano, es a la muerte de éste cuando en el encargo de Montepulciano opera un cambio y renueva su lenguaje que asume una fisonomía de singular vitalidad. Dedicó una buena parte de su obra a la arquitectura militar. Dentro de sus principales obras se encuentran: S. Biagio y el Palacio de Montepulciano, y el Palacio de Montesansavino.

**ANTONIO EL JOVEN (1484-1546).**

El primero dentro del clan que tuvo una formación exclusivamente profesional y un interés por los problemas prácticos de la construcción, de lo que derivó una capacidad técnica y organizativa poco común, renuncia al repertorio tipológico de ese tiempo, transfiriendo su experiencia de los estudios arqueológicos a la práctica.

Interviene en muchos trabajos que generalmente no dirige y que más pocas concluye. Su formación fue sólida, llega a Roma siendo muy joven, a principios del papado de Giulio II, donde su tío Giuliano lo forma. Trabaja con Bramante, ayuda a Raffaello en San Pedro y se convierte en su Capomaestro, al morir Raffaello se encarga de los trabajos de San Pedro,

*Francesco*  
*(Llamado Giovanni Battista o Il Gobbo)*  
*(1496 - 1556)*

*Giovanni Francesco*  
*(1482 - 1530)*

más tarde se encarga de Loreto y trabaja con Sanmicheli en Romagna. En 1536 el Papa Paolo III le encarga todas las obras pontificias; en 1538 inicia los estudios y el ciclo de trabajos farnesianos en San Pedro, algunos de los cuales incluyen trabajos ingenieriles. Entre sus más importantes trabajos se encuentran S. Giacomo Scossacavalli, S. Giacomo degli incurabili. El castillo de Caprarola y San Marco en Florencia.

**FRANCESCO, LLAMADO GIOVANNI BATTISTA O IL GOBBO (1496-1556).**

Hermano de Antonio el Joven, trabaja para su hermano, es arquitecto y escultor, dibujó, tradujo y comentó una versión del trabajo vitrubiano, en la cual es notable su falta de cultura y su pericia en aspectos constructivos. La cantidad de dibujos que realizó demuestran que su formación la debe y se refiere a la figura del tío Giuliano.

**GIOVANNI FRANCESCO (1482-1530).**

Sobrino de Giuliano y Antonio, es intendente de la construcción de San Pedro y más tarde en Florencia se dedica al restauro de fortalezas y trabaja en la construcción del palacio Pandolfini.

***Bastiano***  
***(Llamado Aristoteles)***  
***(1484 - 1551)***

***Francesco***  
***(Llamado El Margotta)***  
***(1494 - 1576)***

**BASTIANO, LLAMADO ARISTOTELES (1484-1551).**

Hermano de Giovanni Francesco, amigo de Vasari, quien le dedica una biografía. Trabaja para el tío en la fortificación de Castro, Perugia y Florencia donde llega a suceder a su hermano en la dirección del palacio Pandolfini. Es socio de la Academia de San Lucas. Deja una cantidad grande de dibujos de Brunelleschi y Bramante.

**FRANCESCO, LLAMADO EL MARGOTTA (1494-1576).**

Francesco Giamberti hijo de Giuliano, siempre se le encuentra citado con referencia al padre, fue un hombre de gran cultura y de relieve en el ambiente artístico. Entre 1528 y 1530 es capomaestro de la fortificación en Pistoia y se ocupa de la de Prato y de Fucecchio. Obtiene una gran experiencia y práctica en la construcción de tipo militar, es capomaestro del Duomo en Florencia e inicia el campanario de la Santa Croce. La colaboración constante con Antonio el Viejo se encuentra bien documentada, existen buenos dibujos de arquitectura en la colección Uffizzi.

**13.- Michele Sanmicheli**  
**(1484 - 1559)**

**13.- MICHELE SANMICHELI.****(1484-1559)**

Se le reconoce como el arquitecto que introdujo en el Véneto, a principios del siglo XVI, la cultura arquitectónica de directa elaboración romana y de inspiración Bramantesca. Pertenece a una cultura humanística cuyo centro era Padua y cuya orientación en confrontación con lo antiguo era más filológica y gramatical que histórica. Asume y define la lógica constructiva como un proceso o una técnica exclusiva de la mente humana, no tanto como una deducción de la lógica de la naturaleza entendida como espacio. La historia de la arquitectura véneta del Siglo XV se ha estudiado como una sensibilización que acaba por disolverse de la forma arquitectónica clásica en la luz y en la atmósfera natural; si así fuera, ésta arquitectura constituiría un primer paso hacia la forma *abierta* del Barroco, mientras que es conocida la resistencia que la arquitectura véneta opone, atrincherándose en un rigorismo formal, a la penetración Barroca.

Sanmicheli, fue el primero que operó la disociación de la espacialidad homogénea de la arquitectura romana para llegar a aislar los elementos como formas puras y finitas y a recomponerlos después en función de una sintaxis que ciertamente evoca el ritmo de lo antiguo, pero que no puede

de ningún modo considerar a la arquitectura como espacial o de perspectiva.

Sanmicheli se forma en Roma al lado de magníficos arquitectos. Ya desde sus inicios en la materia se interesa en las fortificaciones y en torno a 1530 concibe el sistema defensivo de Verona como un largo trazado urbanístico.

La arquitectura militar representa, en el desarrollo de la arquitectura del Renacimiento, una corriente colateral, pero divergente. En ella el espacio no es una construcción geométrica sino tan sólo el dato de un problema. Es sobre todo terreno, curvas de nivel, cuestiones de acceso y de defensa, posibilidades de movimiento y de maniobra. Los nuevos medios bélicos han privado de "actualidad" al esquema de la ciudad "ideal"; el sistema defensivo urbano se ensancha hacia la campiña circundante e implica barrios vecinos, redes de caminos, cursos de ríos y relieves naturales.

Esta concepción elástica del espacio influye profundamente en la forma arquitectónica, la cual no puede seguir teniendo una razón espacial o de perspectiva. Se contrapone a la fortificación como lo civil a lo rústico, forma el corazón, el centro político de la ciudad que los bastiones defienden. Sanmicheli realiza en Verona obras para las grandes familias, palacios con la intención netamente urbanística de

ser el ornamento de la ciudad, del mismo modo que las familias constituyen el ornamento, la protección de la comunidad citadina. Sus construcciones civiles descienden del esquema bramantesco, alcanzan una cualidad clásica al mismo tiempo severa y fantástica .

#### **CRONOLOGIA DE SANMICHELI.**

Se conoce muy poco sobre su juventud, pertenecía a una familia de arquitectos originarios de Porlezza, activos en los Siglos XV y XVI, entre cuyos miembros importantes figuraban, además de Michele, Giovanni, Mateo, Paolo y Giangirolamo.

Giovanni, padre de Michele, tío de Mateo y Paolo, vivió en Verona desde 1482 donde trabajó en el Palazzo del Consiglio hasta 1493, junto con su hermano Bartolomeo. El proyecto era de otros arquitectos. Michele se introduce en el campo arquitectónico a través de su padre Giovanni y de su tío Bartolomeo. A los dieciseis años (1500) es enviado a Roma para estudiar y practicar. Entra en contacto con los seguidores de Bramante y de Giuliano da Sangallo, convirtiéndose probablemente en alumno de este último. A través de Vasari, se sabe que la notoriedad adquirida en Roma hace que sea contratado por gente de Orvieto para trabajar en esa ciudad con un buen sueldo.

Permanece en Orvieto por dieciocho años y es Capomaestro de la construcción del Duomo. En varias ocasiones viaja a Roma, participa en el desarrollo de la construcción de la catedral de Montefiascone. Por órdenes del Papa Clemente VII es enviado junto con Antonio de Sangallo El Joven en una misión exploradora a las fortalezas de la Emilia y de la Romagna, de Ravena a Piacenza. El saqueo de Roma en el año 1527 hace que regrese a Verona. Desde ese momento se encontrará al servicio de la República Véneta, la cual le encarga en 1530 la conversión de la antigua muralla de Verona en una cadena de fortificaciones de acuerdo con los nuevos métodos de defensa.

De Milán le encargan una asesoría para las fortalezas de Lombardía. En los mismos años da inicio a la práctica profesional como arquitecto de encargos privados. Construye en Verona los Palacios de: Pompei, Canossa y Bevilacqua. Paralelamente continúa con sus trabajos de ingeniería militar y es nombrado ingeniero de las lagunas y fortalezas vénetas. Así se encarga de elaborar un reglamento de control del agua de las lagunas y de las fortificaciones, logrando una transformación radical en dicha comisión.

A partir de 1542, realiza una serie de proyectos en competencia con Giulio Romano, Serlio, y el Sansovino para la basílica vicentina. En los mismos años se terminaba el fuerte de S. Andrea en el Lido, con tal resonancia que le

llegaron ofrecimientos de los reyes Carlos V y Francesco I para trabajar para ellos. En sus últimos años se dedicó por completo a la arquitectura eclesiástica. Muere en 1559.

Entre sus obras más importantes, se encuentran:

Orvieto, 1513. Trabajos en el Duomo, y capillas de los Magos y Petrucci.

Montefiascone, 1519-1535, intervenciones en la catedral.

Verona, 1530, Palacio Pompei y fortificación en Lagnago.

Verona, 1531, Palazzo Canossa y Palazzo Bevilacqua. Es uno de los más importantes trabajos de Sanmicheli, "en el cual logra alternar sobre el mismo plano, dentro de la misma encuadratura estructural, aperturas de diferentes dimensiones y alternar columnas con acanaladuras rectas y columnas con acanaladuras helicoidales, con el fin de que la vibración de la luz las distinga, en la identidad de forma y posición para una diversa calidad de materia, de color".<sup>1</sup>

Verona, 1533-1540.- Puertas del Palacio de la Podestá, Tribunali y Nuova .

---

1.- Argan, G.C.: *Dal Bramante al Canova*. p 90.

Dalmacia y Levante, 1534-1537. Fortificaciones de Zara, Sebenico, Corfú, Nauplión, Chipre y Creta.

Venecia, Fuerte de San Andrés del Lido. Palacio de Grimani en San Luca. Palacio Mocenigo a San Polo.

Verona, Puerta de San Zeno, Palio, Santa Maria in Organo, Palacio Guastaverza, Cúpula y campanario en San Giorgio in Braida, Campanario del Duomo, Iglesia de la Madonna di Campagna (1559-1561).

***14.- Vincenzo Scamozzi  
(1552 - 1616)***

**14.- VINCENZO SCAMOZZI.****(1552-1616)**

La formación de este arquitecto se desarrolla en el ámbito de la Academia Olimpica Vicentina, bajo el predominante influjo serliano del padre, también arquitecto (Giandomenico). En 1574 inicia la lectura de Vitrubio comentado por Barbaro, y de Palladio. Su educación teórica, completada bajo el signo de la división serliana, entre la actividad empírica y manual y con instancias conceptuales lo lleva a una especie de formalismo aristotélico, distinto del aristotelismo palladiano.

En 1578 se encuentra en Roma por primera vez y regresará por dos ocasiones más. La curiosidad por los viajes lo lleva en 1592 a Polonia y entre los años 1599 y 1600 recorre gran parte de Europa, como lo indica en sus testimonios escritos. Adquiere fama europea, lo que lo lleva a Salzburgo para los nuevos proyectos de la catedral y del Palacio del obispado. Participa en muchos proyectos de la República Véneta, entre ellos algunos de ingeniería que se acompañan de encargos privados, singulares y contradictorios.

Entre sus obras principales se encuentran:

Vicenza.- Proyecto para el Palazzo Godi (1569), se construye con modificaciones realizadas por maestros locales.

Lonigo.- Rocca Pisana (1576).

Vicenza.- Palazzo F. Trissino (1577-1579).

Padua.- Iglesia de San Gaetano (1581-1586).

Venecia.- Continuación de la Biblioteca de San Marco, (1585).

Vicenza.- Escenario del teatro olímpico, expresión original de Scamozzi, aunque la idea palladiana concebía el escenario en perspectiva, realiza coherentemente a su filiación serliana, dentro del proscenio arquitectónico palladiano, un nuevo espacio alterando el equilibrio espacial preexistente moviendo del proscenio al escenario el lugar de la acción.

Sabbioneta.- Teatro (1588) propone una diversa tipología del teatro respecto a la vitrubiana; en la actualidad solo quedan algunas partes originales del proyecto, se inauguró en 1590.

Loreggia.- (1588) Villa Contarini.

Padua.- Convento de la iglesia de San Gaetano (1594), en la actualidad se encuentra muy deteriorado.

Venecia.- Palacio Duodo, a Santa Maria Zobenigo. (1592)

Sarmego Vicentino.- Villa Godi (1597).

Carrara, Padua.- Villa Priuli (1597).

Padua.- Palazzo Priuli, en Piazza S. Sofia

Venecia.- Iglesia y hospital de San Lazzaro dei Mendicanti  
(1601).

Vicenza.- Palazzo Thiene - Bonin sul corso. (1602).

Salzburgo.- Duomo proyecto (1607).

Venecia.- San Trovaso, Palazzo Contarini degli Scrigni.  
(1609).

Bérgamo.- Palazzo Nuovo (1611).

**ESCRITOS:**

*Trattatello sulla prospettiva*, escrito en seis libros en 1575, permaneció inédito y después desapareció, las noticias que se tienen sobre el estudio son a través del mismo Scamozzi.

*Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venecia 1615. Scamozzi se decide a publicar todo lo que tenía escrito en dos grupos de tres libros cada uno. El primer libro lo dedica a las premisas teóricas universales y a un sumario histórico de la arquitectura y de los escritores de arquitectura. El segundo a las leyes que regulan la construcción de la ciudad con la inserción de un Tratado de arquitectura militar. El tercero a las construcciones civiles con particular interés en la casa antigua, con un anexo acerca del modo de construir en las diferentes ciudades italianas y europeas.

Del segundo grupo, el sexto está dedicado a los cinco órdenes; el séptimo a los materiales de construcción; el octavo redactado rápidamente a la dirección de la construcción. Se ha definido la obra teórica de Scamozzi como un sistema completo y coherente de premisas racionalistas, cuya novedad esencial consiste en la afirmación de que la arquitectura no imita las formas de la

naturaleza, sino que su principal objetivo se constituye de formas mentales.

Mucho se ha escrito sobre la rivalidad de Vincenzo Scamozzi y Andrea Palladio, de quien era discípulo, realmente las contradicciones de ambos se referían a los programas, a la formación teórica de valores artísticos. Se trata de reprochar a Scamozzi su infidelidad a la herencia Palladiana, y ahora se le reconoce su valor para sostener sus posturas antipalladianas en el momento en que Palladio era totalmente reconocido como la máxima autoridad arquitectónica en el Véneto. Scamozzi logra alejarse de Palladio y crear su propio estilo sin imitar a nadie, lo que le costó mas de veinte años de adquirir, es decir, un lenguaje definido, vivo y operante. La inclinación de Scamozzi por Serlio proviene además de las ideas de su padre de la necesidad de un reforzamiento teórico en presencia del paladianismo. Muere en Venecia en 1616.

## ***15.- La Vida de Palladio***

## 15.- LA VIDA DE PALLADIO.

La primera biografía de Andrea di Pietro della Gondola corresponde a la que escribió Gualdo en 1617 y publicó en 1749. Aunque se trata de una obra modesta, se revaloró como fuente de información primaria y Zorzi la republicó en 1959. Las pocas noticias sobre la vida de Palladio que Vasari había dado eran muy breves y se remitían a Sansovino.

Palladio nace en 1508, no se sabe bien si en Padua o en Vicenza. Se sabe poco de su familia y de su infancia, que transcurrió en Padua; era hijo de Marta y de Piero della Gondola, un hombre que se dedicaba a la confección de sombreros y más tarde a molinero. El joven Andrea creció en un ambiente de pobreza, entre remeros y molineros. Los contactos que le permitieron salir de ese mundo se realizaron a través de su padrino, Vincenzo di Grandi, un escultor que más tarde hizo carrera en Vicenza y cuyo patrón, Bartolomeo Cavazza, era un renombrado cantero de Padua, responsable de trabajos de alta cualificación. Andrea se convirtió en aprendiz y su familia se trasladó a Vicenza. A los dieciséis años se encontraba ya registrado en Vicenza como cantero "lapicida", y trabajaba con los hermanos Pedemuro.

En 1534 se casa con Allegradonna, hija de un carpintero y probablemente sirvienta de Angela Poiana, mujer noble de

Vicenza. En 1536, el humanista Gian Giorgio Trissino se fija en el joven Andrea, a la sazón albañil que participa en la construcción de su villa en Cricoli. El beneficio del mecenazgo de Trissino implica un giro decisivo en la vida de nuestro personaje. Trissino es el impulsor del desarrollo intelectual y profesional del joven Andrea y ejerce en él una profunda influencia formativa. La Villa Cricoli era la sede de la "Academia Trissiniana", círculo humanístico a cuyas deliberaciones accede el joven Andrea di Pietro della Gondola. Su transformación es completa: Trissino le confiere el nombre de *Palladio*, con el cual expresa lo que espera del joven artista.

La Villa Cricoli se ha atribuido en muchas ocasiones a Palladio, pero es evidente que Trissino fue su diseñador. Dejó el mecenas humanista algunos escritos y apuntes tras estudiar a Vitrubio, a quien consideraba confuso en algunos puntos; coincidía con Alberti en la apreciación de que a Vitrubio le sobraban algunas informaciones y le faltaban otras. Las habitaciones de la villa fueron decoradas con inscripciones griegas y latinas. En sus puertas se encontraban frases como estas: *Genio et Studium, Otio et Muis, Virtuti et Quieti, Studi, Ars, Virtus*. Estos conceptos sintetizaban el programa de la Academia, cuyos participantes vivían en Cricoli con un programa de estudio en el que conjugaban características monacales con las tradiciones latinas y griegas. Las enseñanzas abarcaban la

filosofía, la astronomía, la geografía y sobre todo la música, que sin duda se conceptualizaba en la tradición neopitagórica. Entre los años 1530 y 1540, la mayoría de los jóvenes de la nobleza de Vicenza frecuentaban la Academia de Trissino. Palladio, sin ser noble ni ya tan joven, fue aceptado en ese medio. En 1547 aparece el poema épico de Giangiorgio Trissino *L'Italia liberata dai Goti*, ficción en la que el autor escoge a Aristóteles como maestro y a Homero como Duce. El poema se refiere a la expulsión de los godos de Italia por Belisario, comandante justiniano quien asumió la tarea de salvaguardar la sobrevivencia de las tradiciones clásicas en la península. El libro estaba dedicado al emperador Carlos V, el nuevo Justiniano que vendría del oeste a liberar al este, cuna de la civilización grecolatina. Durante veinte años Trissino investiga la producción de los principales escritores griegos y latinos, abordando cuestiones propias de la mitología y la teología, la medicina, la astronomía, la alquimia y las matemáticas, e incluyendo nociones de arquitectura civil y militar.

Fue un humanista en toda la extensión de la palabra, con una extraordinaria capacidad de trabajo. Trató de revivir la grandiosa épica griega, introdujo la tragedia en Italia con su "Sofonisba", tragedia escrita por él y representada por primera vez en Vicenza. Su curiosidad conocía pocos límites: los problemas lingüísticos le atraían sobremanera. Convencido de los valores del mundo grecolatino, Trissino

publicó en latín -a riesgo de aparecer como anacrónico- un *Ars Poetica* y libros de gramática, en oposición a Bembo, Speroni y Varchi que aceptaban el *volgare* (es decir, la lengua toscana) como lengua del conocimiento. Tenía un especial interés en el conocimiento de Vitrubio. En la parte de su poema que se refiere a la Arquitectura, el ángel guardián que le sirve de guía en el Palacio de Scrazio se llamaba Palladio.

En el Siglo XVI, Vicenza era una ciudad rica, cuyas actividades productivas, centradas en la agricultura y en la industria de la seda se encontraban en expansión. Estaba más poblada que las demás ciudades vénetas, con la obvia excepción de Venecia, a la que pagaba un importante tributo. La riqueza se encontraba concentrada en manos de una nobleza con la que Palladio logró establecer una relación clientelar. En este medio, la arquitectura confería un status que expresaba la fortuna de cada familia, entre las cuales las rivalidades eran muy fuertes. La educación de los niños y jóvenes constituía otro indicador del status social. Las familias más pudientes enviaban sus retoños a doctorarse en las escuelas de leyes, entre las que destacaba la de Padua. Se encontraban al tanto de las corrientes filosóficas o artísticas, así como de las novedades literarias del momento. No es casual que Vicenza haya sido un foco importante de ideas protestantes. La iglesia romana era considerada corrupta; incluso el Arcipreste de la Catedral

de Vicenza, Alessandro Trissino, hijo de Gian Giorgio, lidereaba nuevas tendencias. A pesar de sus rivalidades, los vicentinos se unían para configurar una sociedad bastante abierta, que mantenía una vigorosa posición cultural ante el mundo. La administración local era efectiva y se lograba en ella una notable participación democrática. La ciudad era espejo de este poder: no faltaba en ella una buena biblioteca y una librería siempre al día. La Academia Olímpica constituía el marco cultural y social que reglamentaba sus relaciones civilizatorias. Con el patrocinio de Trissino, Palladio se convirtió en El Arquitecto de la ciudad. El respeto del que era objeto reflejaba el nuevo papel cultural de la arquitectura en el medio vicentino, en el que se desarrollaba una sociedad culta, educada y muy ambiciosa.

Los siguientes años, en los que probablemente diseñó la Villa Godi (1537) y el palacio Civena (1540), atestiguan la transformación del Andrea cantero, en el Palladio arquitecto. Emprende nuevas obras: el Palacio Thiene, la Villa Valmarana en Vigardolo, la Villa en Bertesina, la Villa Pisani en Bagnolo. En 1541, viaja a Roma en compañía de Trissino. Regresa a Roma otra vez en 1547, y permanece aquí hasta 1549, estudiando la arquitectura antigua.

Como resultado de la presentación de un proyecto el año anterior, en 1547 consigue el encargo de remodelar la

Basílica de Vicenza. La muerte de Trissino en 1550 causa una pena grande a Palladio quien siempre rindió un tributo especial a su protector. Su fallecimiento fue tanto más triste en cuanto estuvo ligado a pleitos con su hijo Alessandro, quien lo demandó estando ya muy enfermo por reclamos de herencia y por las malas relaciones con su segunda familia.

Palladio acompañó en tres ocasiones a Trissino en sus viajes a Roma, en alguna de cuyas ocasiones conoció a Antonio di Sangallo y a Daniele Barbaro. Palladio realizó en total cinco viajes a Roma, que resultaron de vital importancia para el desarrollo estilístico de su obra, no sólo por la observación directa de las obras de la antigüedad, sino también por la familiaridad con el mundo de la arquitectura que se desarrollaba en aquellos tiempos en la corte vaticana. Además de realizar investigaciones que incluían la medición *in situ* de las ruinas que tanto le interesaban, tomó contacto con otras obras cuya influencia se reflejaría después en su propia producción: el patio del Palacio Farnese no es ajeno al de la Carità en Venecia, la influencia de Giulio Romano se manifestaría en el Palacio Thiene, las ventanas "termales" de Sangallo se convierten en parte del vocabulario palladiano.

La "Casa de Raffaello", proyecto de Bramante, la grandeza y fuerza del Templetto en San Pietro in Montorio se

convirtieron en puntos de referencia para la obra de Palladio. En particular, la relación con Daniele Barbaro permitió paliar en parte la dolorosa ausencia de Trissino. Barbaro, quien pertenecía a una de las familias más poderosas de Venecia, había estudiado botánica en Padua y se interesaba por la obra de Aristóteles, abordaba entonces el estudio de Vitrubio. Tras ser nombrado embajador en Inglaterra y Escocia, fue llamado de nuevo para ocupar el cargo de sucesor del Patriarca de Aquilea, Giovanni Grimani. Como de hecho éste último le sobrevivió, Barbaro gozó de los privilegios del cargo sin tener que asumir las responsabilidades pastorales o administrativas. Pudo así concentrarse en sus estudios, así como en el embellecimiento de su Villa en Maser. En 1554 viajaron juntos Palladio y Barbaro a Roma. Probablemente fue Barbaro quien le consiguió a Palladio el encargo de la Fachada de San Francesco della Vigna en Venecia. Los dibujos que ilustran los comentarios a Vitrubio de Barbaro fueron realizados por Palladio en 1556, año en que se supone que Palladio ya estaba trabajando en su Tratado. Su perfeccionismo demoró todavía catorce años su publicación.

Entre 1547 y 1554, realiza Palladio diversas obras entre las que se cuentan: Villa Saraceno, Villa Caldogno, Villa Thiene, Poiana, el proyecto final de la Basílica, obra que le permitió un reconocimiento especial por parte de la nobleza vicentina, así como un sueldo seguro para el resto

de su vida. Se suceden los trabajos: dos proyectos importantes de palacios: Da Porto-Festa y el Palacio Chiericati, Villa Pisani (1552), Villa Cornaro (1553), obras encargadas por venecianos, lo cual le amplía el margen de sus encargos, y la Villa Chiericati en 1554.

En la segunda mitad de los años 50 presenta una gama de tipologías en las que había trabajado durante seis años: el Palazzo Antonini en Udine (1556), la Villa Badoer, la Villa Thiene en Cicogna (destruida), la Villa Barbaro en Maser, la Villa Repeta, y la Villa Mocenigo.

A partir de 1558 Palladio comienza a sobresalir como el gran arquitecto no sólo de Vicenza sino de toda la "terraferma", y de la misma Venecia. A la muerte de Sansovino (1570), Palladio era indiscutiblemente el arquitecto más importante del Véneto. En un momento de plena madurez profesional, recibió la membresía de la Academia Florentina de Diseño (1566). Estupendos fueron los trabajos de esos años: la Villa Malcontenta (1559 y 1560), La Carità (1560-1561), la fachada de San Francesco della Vigna (1562), la Villa Emo, y la gran Iglesia de San Giorgio y el Palazzo Valmarana en Vicenza, ambos diseñados en 1565. La Villa Rotonda fue diseñada entre 1566 y 1567, y justo al final de la década, la Villa Sarego y el Palazzo Barbarano. En 1571, aparece la Loggia del Capitaniato. En 1572 Palladio sufrió la grandísima pena de perder a dos de sus hijos, Orazio y

Leonide, en un lapso muy corto de tiempo. Tuvo además que abandonar un poco el trabajo para cuidar de su esposa. Los últimos diez años de vida de Palladio fueron difíciles: los pagos no eran frecuentes y tuvo gastos fuertes tales como la dote de su hija Zenobia y la publicación del Tratado. Sus actividades cambiaron de carácter al iniciar proyectos eclesiásticos y públicos. Abandona el tema de los palacios y las villas. Problemas como la guerra con los turcos y las plagas que azotaron a Venecia hicieron que disminuyera el trabajo de arquitecto.

Palladio se trasladó a Venecia y desarrolló tres obras derivadas de calamidades. Los incendios en el palacio del Dogo y el palacio de Brescia generaron sendos encargos, y la gran plaga de 1575-1576 en Venecia indujo la construcción del templo del Redentore como un ex-voto ofrecido por la ciudad de Venecia. Esta magnífica obra y el diseño del Teatro Olímpico en Vicenza, demuestran que su ingenio e inventiva se encontraban en su mejor momento. De acuerdo con lo que registra su biógrafo, la conversación de Palladio era muy agradable y amena, su compañía muy apreciada por los grandes señores. Los trabajadores a sus órdenes lo admiraban y querían. Su ánimo se refleja en sus escritos, que comparten con sus construcciones la lucidez y la honradez. Se abría a la crítica de sus colegas. En suma, su calidad moral e intelectual así como el empeño de su trabajo tienen pocos paralelos en la historia de la Arquitectura.

## ***16.- Los Escritos de Palladio***

## 16.- LOS ESCRITOS DE PALLADIO.

Palladio gustaba de la escritura: durante su vida mandó a la imprenta cinco textos diversos. En 1554, coincidiendo con su última visita a Roma en compañía de Daniele Barbaro, decide escribir una breve descripción de las ruinas y edificaciones que ha visto en Roma, con sus respectivas historias, derivada no sólo de los modernos anticuarios romanos (Biondo, Marliani, Fulvio) sino también de los autores clásicos. Se trataba de una especie de *Mirabilia Urbis*, que titula *Le antichità di Roma*. En el prefacio dice haberse animado a escribirlo después de haber leído "Le cose meravigliose di Roma", (guía popular escrita en la Edad Media), que encontró llena de mentiras extrañas. Esta pequeña obra es simple pero contiene muchos dibujos y apuntes de todo aquello que, a su criterio, un visitante debía ver y saber de Roma. Introduce por primera vez valoraciones estéticas y no sólo religiosas de las iglesias romanas. La publicación tuvo mucho éxito y contó con varias ediciones y traducciones.

En el mismo año de 1554 publica la *Descrittione de le chiese di Roma*. En 1570 aparece un breve *disparere* (desacuerdo) sobre los problemas relativos a la construcción del Duomo de Milán, así como el Tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*. Entre 1574 y 1575 publica un Proemio (precedido de dedicatqria) y un Discurso sobre el ejército romano como páginas introductorias a la edición de los

comentarios de Cesare en la versión en *volgare* de Francesco Baldelli. En el marco de esta producción destacan *I Quattro Libri* que fue la *Summa* del pensamiento Palladiano<sup>1</sup>.

Daniele Barbaro publicó en 1556: *I dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et comentati da Monsignor Barbaro*. En esta obra Barbaro afirma: "en los dibujos de la figuras importantes se ha usado la obra de M. Andrea Palladio arquitecto vicentino, el cual... ha accedido a la verdadera Arquitectura, no sólo entendiendo las bellas y sutiles razones que provienen de ella sino poniéndolas en práctica".

#### EL TRATADO DE PALLADIO.

Ni la fama ni la influencia de Palladio hubieran sido tan grandes de no haber existido *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570). Expone en esta obra sus principios y procedimientos con admirable lucidez; constituye asimismo una retrospectiva de sus propios trabajos, tan espectacular por su calidad y riqueza que ningún otro arquitecto de la época pudo igualarla. El Tratado se ubica en la tradición de la principal corriente renacentista de literatura arquitectónica. De Vitruvio deriva la gama de contenidos a tratar, el punto de partida para la discusión de materiales

---

1.- Véanse las investigaciones realizadas por Lionello Puppi en: *Andrea Palladio; Scritti sull'Architettura*.

de construcción, los órdenes, las categorías tipológicas de los palacios de la ciudad y las casas de campo (Villas). Palladio manejó el tratado de Alberti *De Re Aedificatoria*, que su amigo Cosimo Bartoli había traducido al italiano en 1550 y reeditado en Venecia en 1565. Alberti había cubierto y amplificado el mensaje básico de Vitrubio de que los edificios debían ser funcionales, duraderos y hermosos, y estableció propuestas para aplicar estos principios en el diseño cotidiano. Estas propuestas, junto con la idea de Vitrubio de que el edificio debía adecuarse a su entorno y circunstancia, resultaron fundamentales para la visión de Palladio, quien, lejos de restringirse al pensamiento de Vitrubio y Alberti, recurrió a otras referencias, como la constituida por los antiguos escritores romanos sobre la agricultura, o la obra del popular escritor del Siglo XIV Pietro Crescenzo quien opinaba que el suelo trillado debía ser visible desde la casa del dueño de la finca.

Los libros de Palladio exhiben una profusión de ilustraciones, muchas de ellas de página completa. La combinación de texto con ilustración, así como la provisión de secciones correspondientes a los edificios antiguos con órdenes y con sus derivaciones arquitectónicas, alcanza una gran perfección e inaugura una larga tradición de libros ilustrados de arquitectura. El Tratado de Alberti carecía de ilustraciones hasta que Bartoli las proveyó para su edición. El Tratado de Filarete de 1460 fue ilustrado de manera muy

ordinaria, poco refinada. Las ilustraciones del Tratado de Francesco di Giorgio Martini, que a pesar de no haber sido publicado, era conocido, estimado y reproducido, habían sido de mejor calidad, aunque quedaban todavía lejos del nivel que alcanzó el texto palladiano. Martini conocía a Bramante y a su discípulo Peruzzi, este último, prominente figura de la arquitectura renacentista, transfirió sus notas y dibujos de arquitectura a Serlio, quien hizo buen uso de ellas en sus Tratados. Se sabe por otra parte que Trissino (y por ende Palladio) estuvo en contacto con Serlio en los años antes de su partida para Francia en 1541.

Palladio estaba al tanto de las innovaciones de Francesco di Giorgio Martini en el campo de la Tratadística de Arquitectura y de las adaptaciones hechas por Serlio a los dibujos de Peruzzi. El arquitecto vicentino tomó muchos de los dibujos de Serlio en cuenta, pero en su propio Tratado redibujó todo el material para darle la misma presentación y coherencia, dimensionó sus ilustraciones con el objeto de facilitar su uso al lector.

En el texto palladiano, la discusión de la arquitectura doméstica cobra una nueva dimensión: la casa se presenta como el origen del edificio público, del templo. A diferencia de Francesco di Giorgio Martini y Serlio, Palladio no buscó crear una jerarquía de tipologías, en la que con referencia a un palacio real, la casa simple de una

sola habitación ocupase una posición inferior. Se interesa más bien por configurar tipos o modelos ideales a partir de sus propias experiencias, es decir, de sus obras. Para ello no tiene inconveniente en alterar su representación, omitiendo aquellas circunstancias específicas que las alejan de la universalidad, como pudieran ser las irregularidades determinadas por el terreno. Esta corrección tipológica se puede apreciar en las ilustraciones del Palacio Valmarana o de la Basílica Vicentina. La circunstancia concreta del edificio se sublima, pero no desaparece. La aproximación palladiana ofrece una educación arquitectónica más sustancial que la de Serlio, ya que especifica el carácter del sitio y la función del edificio (la Rotonda sobre una colina, el Palazzo Chiericati en una plaza y susceptible de sufrir inundaciones por la cercanía de un río). Por su carácter pedagógico, el texto palladiano es más avanzado que el Tratado de Serlio, quien presenta innumerables modelos, pero sin una explicación coherente de lo que el arquitecto debía buscar para lograr su objetivo. Palladio desarrolla y progresivamente ilustra un mensaje único y razonado. Cuida de escribir clara y llanamente para "discutir de arquitectura del modo que mejor puedo...". Como expresa el autor, "en todos estos libros evitaré largos discursos y simplemente proporcionaré los comentarios que considero más importantes y utilizaré los términos que están en uso por los trabajadores en estos tiempos". No existe traza de afectaciones estilísticas o presuntuosidades. Incluso la

dedicatoria de la primera mitad de su escrito a su amigo Giacomo Angarano, quien no era precisamente uno de los más ricos vicentinos, habla del tono sencillo que utiliza.

En su conjunto, *I Quattro Libri* es una de las más impresionantes creaciones de Palladio; las láminas con la presentación de la planta y el alzado de cada edificio en la misma página están notablemente bien diseñadas. Algunas veces alcanzan una calidad excepcional por su audacia, como en el caso del doble desarrollo de escaleras y del camino Romano. Los dibujos de Palladio pasan a la historia como modelos de precisión informativa y de gusto estético.

El primer estímulo para escribir el Tratado le vino de parte de Trissino, quien de modo diletante había escrito algo sobre la arquitectura, así como de la lectura de los libros de Serlio. Palladio no se apresuró para la impresión de su texto, para el cual inició la recolección de material probablemente desde 1540. Su manuscrito ya era citado por Doni en 1555 y por Barbaro en 1556, quien se vuelve a referir al mismo en 1568. En los años sesenta contó con la ayuda de sus hijos Leonida y Silla, logrando ponerlo al día con los trabajos que iba ejecutando.

Existen bastantes dibujos y tirajes diversos de capítulos de los *Quattro Libri* en las colecciones del Royal Institute of British Architects. Un sobretiro del segundo libro, sin

ilustraciones, se localizó en la Biblioteca Correr de Venecia. Este debió haber sido el que utilizó Vasari. La figura alegórica de la Arquitectura en Villa Emo sostiene lo que parece ser la copia de un manuscrito de Palladio. Todo indica que Palladio trabajó hasta el último momento en el libro. El último diseño para el Palazzo Barbarano, después de su ampliación, no estuvo a tiempo para su incorporación, y el libro se fue a la prensa sin incluirlo. Aunque, como se indicó, la calidad del grabado sobre madera es alta, con todo presenta errores en su ejecución. Pero Palladio estuvo satisfecho con el resultado "habiendo finalmente reducido (los libros) a la mayor perfección de la que yo soy capaz".

Proyectó Palladio realizar otros libros (sobre arcos, teatros, anfiteatros y baños), con los que hubiera podido complementar su Tratado, pero aunque acopió bastante material, nunca los pudo terminar. Una parte de este material existe todavía. Algunas de las obras fundamentales de Palladio, entre ellas los grandes templos venecianos y el Teatro Olímpico de Vicenza, no figuran en el Tratado, pues se construyeron una vez concluida su publicación.

Los editores fueron la familia De' Franceschi, la misma que publicó los trabajos de Silvio Belli y de Cosimo Bartoli. Ellos mismos imprimieron la segunda edición, en 1581, para el hijo de Palladio, Gilla.

En cierto modo, el Tratado de Palladio constituye un punto de culminación de todo un ciclo del pensamiento arquitectónico que conocemos como la "Tratadística Clásica". Palladio genera un fenómeno excepcional en el dominio de la Arquitectura y de sus concepciones: la aparición de una corriente, el "*Palladianismo*".

El estudio del Tratado presenta una singularidad, derivada de una doble motivación: por vez primera, la obra edificada se constituye en marco de referencia del documento.

Se suceden las ediciones italianas: 1570, 1601, 1616, 1642, 1711, 1740, 1769, 1789, según reseña Schloser, quien termina en el Siglo XVIII sus catálogos.

Palladio resume en seis conceptos sus ideas sobre la arquitectura Renacentista en el Proemio del Tratado:

- a) Superioridad de la arquitectura romana antigua.
- b) Autoridad de Vitrubio, su único comentarista.
- c) Testimonio esencial de las ruinas de la antigüedad clásica.
- d) Ignorancia de los *bárbaros*, esto es del pasado inmediato.
- e) Medición de las razones y proporciones.
- f) Reducción a dibujo de tales documentos.

Palladio es consciente de que su obra es un servicio, parte de un humanismo altamente civilizado. La primera parte de la

obra, tal y como él la presenta, se configura a partir de un repertorio de dibujos comentados de edificios en su mayor parte antiguos. La segunda concierne a las reglas que el propio autor pretende poner en práctica en el desempeño de su profesión. El contenido esencial del Tratado podría por lo tanto desglosarse en dos grandes rubros:

- Dibujos comentados de edificios ejemplares, o paradigmáticos.
- Reglas a observar para una correcta edificación.

La teoría de Palladio implica así, de principio, un sentido positivo, fundado en una tradición finamente apreciada.

Por otra parte, Palladio no es menos consciente de la utilidad educativa de su Tratado y asume desde su redacción la tarea de crear escuela: la historia le responderá con una rotunda afirmación. Palladio quiere generar palladianos. Piensa en los arquitectos y espera que "puedan hacer uso de cuanto bueno haya y suplir lo que falte".

El objetivo final del texto es cuádruple:

- Restituir el orden de la Arquitectura.
- Soslayar el mal gusto bárbaro.
- Evitar los gastos desmesurados.
- Combatir las patologías de la construcción.

En cuanto a los dos primeros objetivos, su acierto es total: Palladio establece un orden que es la base de su escuela y

de su *escolástica*, y difunde por ese medio, con una eficacia que sólo podría compararse con la de la Bauhaus en nuestro siglo, un determinado *gusto* y, por ende, un determinado estilo.

La primera parte de su Tratado está dividida en dos libros: "la preparación de los materiales y, una vez preparados, de cómo y en qué forma se les debe poner en obra, de los cimientos a la cubierta: en donde se hallarán los preceptos universales a observar en todos los edificios, así públicos como privados".

Las reglas de construcción de los cinco órdenes, expresadas en veintiuna láminas a las que se agrega otra que describe la geometría de la voluta jónica, se constituyen como preceptos universales. El libro primero concluye con la exposición de diversos tipos de escaleras. En el texto se hace referencia mediante letras a las partes descritas en el dibujo, en el cual se expresan las medidas en módulos, divididos a su vez en submúltiplos de módulo, horizontales y verticales, de todos los elementos constitutivos. Los ornamentos esculpidos han sido dibujados a la escala que conviene para su perfecta legibilidad, con un trazo cuidadoso de pura línea. El sombreado y la insinuación de un principio de perspectiva habían sido práctica común en los dibujos realistas de F. di Giorgio Martini, así como en las ilustraciones decorativas de Serlio. Palladio, obedeciendo a

la norma albertiana, elude ambas prácticas y dibuja en proyección diédrica, sin el apoyo de sombra alguna, con una línea firme y minuciosa que por por sí misma atestigua el cuidado puesto en la elaboración del documento.

La temática del primer libro abarca los siguientes rubros:

- Materiales.
- Puesta en obra.
- Ordenes.
- Composición de volúmenes.
- Huecos y chimeneas.
- Escaleras y cubiertas.

El segundo libro, de extensión semejante a la del primero, se refiere a la Casa. La portada anuncia su contenido: "En el cual se contienen los dibujos de muchas casas por él (Palladio) ordenadas adentro y afuera de la ciudad y los dibujos de casas antiguas de los griegos y latinos".

La casa es el fundamento tipológico de la arquitectura. Las *casas antiguas* dibujadas por Palladio proceden de un incipiente estudio arqueológico y de las descripciones de la literatura vitrubiana. Frente a esas casas reconstruidas o adivinadas, Palladio contrapone las suyas, flamantes y clarividentes, transparentes de orden, proporción y buena hechura. En el mejor sentido, constituye la publicidad que el maestro presenta a sus discípulos.

El contenido temático del segundo libro, articulado en función de una diferenciación urbano- rural, comprende:

- Consideraciones acerca del decoro.
- Casas de ciudad.
- Casas de campo (Villas).
- Adaptaciones de casas a lugares difíciles.

Los capítulos tercero, décimocuarto y décimoquinto -los más amplios del libro- vienen ilustrados con lo mejor de la obra palladiana.

En el capítulo referente a las "casas de ciudad", o "palazzi", describe las mansiones edificadas por él para los siguientes personajes: Conte Valerio Chiericato, (Vicenza); Conte Iseppo de' Porti, (Vicenza); Conte Giovanni Battista della Torre, (obra inacabada, Vicenza); Conte Ottavio de' Thieni, (Vicenza); Conti Valmarana, (Vicenza); Giulio Capra, (Vicenza); Conte Montano Barbarano, (Vicenza).

En esta misma serie incluye Palladio a su Villa Rotonda, que a pesar de su ubicación campestre, él considera de estirpe urbana, digna de figurar entre los palazzi o casas de ciudad. La breve descripción de esta Villa sirve de ejemplo respecto a la forma en que la literatura palladiana encara el género de las "memorias de proyecto". Define a su cliente con precisión: Paolo Almerico surge así como un trotamundos de la política eclesiástica, de vida sumamente activa, que a

su avanzada edad busca un refugio en la paz campesina, con la filosofía del hombre que huye del mundanal ruido. Su *Rotonda* dará la réplica perfecta y postrera a la dos Rotondas que integran el firmamento de la arquitectura clásica: el *Pantheon* de Agripa y el *Tempietto* de San Pietro in Montorio, del Bramante. Villa Rotonda no encaja en el campo; participa del lujo palaciego, remite a un puro ocio, a un lujo ideal en medio del campo. Palladio ha sensibilizado el lugar y su poesía es evidente. Se trata de una arquitectura de escenografía; quien la contempla puede observar a la vez el espectáculo de la arquitectura y la arquitectura del espectáculo. "La sala está en el centro, es redonda y recibe la luz de arriba. Las pequeñas habitaciones están divididas. Sobre las grandes, cuyas bóvedas altas observan el *primer modo* -descrito en el capítulo 24 del primer libro- alrededor de la sala, hay un deambulatorio para pasear, de quince y medio pies de ancho. En los extremos de los pedestales que forman los antepechos de las escaleras de los pórticos han sido colocadas estatuas".

El deambulatorio contribuye a la vinculación de las partes con el núcleo de la Rotonda; de hecho, la redondez de la sala central, cubierta por una cúpula, se difunde e impregna la totalidad de la villa. En contraste con la redondez interna de la arquitectura, los cuatro puntos cardinales que se enfrentan al paisaje circundante determinan los cuatro pórticos idénticos que integran las fachadas del edificio.

Los frontones sobre los pórticos, las escaleras ceñidas por podios, fortalecen las orientaciones cardinales. Las esculturas, finalmente, constituyen los contrapesos de esta parte de la dialéctica: lo *cardinal* en oposición a lo *central*, el paisaje en contraste con la arquitectura.

Las Villas que Palladio integra en el segundo libro son las siguientes: Conti Vittore; Marco e Daniele di Pisani; Francesco Badoero; Niccolo y Luigi de'Foscari; Eletto di Aquilea y Marc'Antonio de' Barbari; Francesco Pisani; Giorgio Cornaro; Leonardo Mocenico; Leonardo Emo; Biagio Sarraceno; Girolamo Ragona; Pogliana; Giovanni Francesco Valmarana; Conti Francesco e Ludovico de'Trissini; Mario Repeta; Conti Odoardo e Theodoro de'Thiene; Conte Giacomo Angarano; Conte Ottavio Thiene; Girolamo de'Godi; Marc'Antonio Sarego; Conte Annibale Sarego. Es fácil darse cuenta de la aristocrática clientela de Palladio.

El tercer libro es el más breve de los cuatro, y se refiere a las obras públicas. Su contenido se centra en los siguientes temas:

- Calles y caminos.
- Puentes de madera y de piedra.
- Plazas y Edificios públicos.

La propuesta capital de Palladio en este libro es desde luego la *Basílica*, es decir, el doble pórtico que diseñó para contener a la antigua Basílica de Vicenza, la cual se

había derrumbado en 1496. Palladio propuso con éxito la construcción del doble pórtico, ciñendo al edificio gótico con una nueva construcción en piedra cuyo diseño reflejara un depurado estilo renacentista, en el que la rítmica cadencia de los arcos rigurosamente iguales se articulara con la "serliana" (modificada por Palladio), para destacarse en el claroscuro de la fachada de piedra blanca.

El ingenio palladiano se demuestra por completo en esta obra en donde logra resolver todos los problemas que presentaba el edificio y para los cuales muchos de los más renombrados arquitectos de la época no habían encontrado solución. El resultado es una obra de la que él se enorgullece, y a la que alude diciendo "No dudo que sea comparada con edificios antiguos, y clasificada entre las más nobles y hermosas construcciones que se han hecho desde los tiempos antiguos; no sólo por su grandeza, y sus ornamentos, sino también por sus materiales que son una piedra muy dura, y todas las piedras han sido unidas y acopladas con mucha diligencia". Palladio creó con la Basílica una solución extremadamente ingeniosa al problema de regularizar el ritmo irregular del edificio preexistente. El resultado configura una de las grandes obras paradigmáticas de la arquitectura renacentista.

La portada del cuarto Libro refiere así su contenido: "En el cual se describe y se figura los templos antiguos que están

en Roma y algunos otros que están en Italia y fuera de Italia".

El catálogo de antigüedades ocupa el último, pero el más extenso de los espacios del documento. El autor se refiere a sus dibujos como *figurados*, en lugar de diseñados. Palladio aborda aquí un catálogo vinculado a la tipología del templo clásico. El templo no es para él el arquetipo que fue para Alberti y Vitrubio. Presenta 31 ejemplos de templos, algunos de los cuales coinciden con los que aparecen en el libro de Serlio. La oposición de intenciones es evidente: Palladio evita las anomalías, en las cuales Serlio se recrea. Se encuentran en ambas presentaciones el Templo de la Paz en Roma, el templo de Baco, el Templo junto a San Sebastián en la Vía Appia y el Templo de Vesta en Tivoli. En ambas están presentes dos ejemplos que resultaron básicos en la relectura de la antigüedad: el Pantheon, que Serlio coloca en primer lugar y Palladio en último, y el Tempietto de Bramante, modelo indiscutido del Renacimiento, digna contraparte de los modelos antiguos.

Serlio se entretiene en mostrar las plantas de las propuestas del mismo Bramante para San Pedro, interpretadas por Raffaello y Peruzzi. Palladio en cambio soslaya todo aquello que no tiene relación con la obra edificada. Para Serlio la antigüedad es un inmenso arsenal proveedor de fantasías y motivos. Para Palladio la antigüedad es una

lección que se debe filtrar y así obtener la materia, los fundamentos del saber antiguo. A Serlio le importa el "habla", a Palladio la "lengua".

En el Palacio de Iseppo de'Porti, que se extiende entre dos calles paralelas, Palladio intercala un Cortile o patio de columnas gigantes y hace observar: "Tendrá las columnas de treinta y seis pies y medio de altas, esto es una altura equivalente a la del primero más el segundo orden". El uso del orden gigante implica en Palladio una doble lectura para su arquitectura: el orden gigante se atiene a la proporción del edificio, en tanto el orden normal queda desvinculado de la proporción del conjunto y puede adecuarse a las partes y asumir así una cierta escala humana. La combinación de un orden normal con otro macro pone en manos de Palladio dos juegos: la proporción, que sin duda es clásica, y la escala, con la que se ha venido jugando desde la ilustración hasta la época moderna.

## ***17.- La Obra de Palladio***

## 17.- LA OBRA DE PALLADIO.

La obra de Palladio puede clasificarse en cuatro tipos: la primera, la obra escrita ya comentada; las villas; los palacios o edificios públicos y los templos o arquitectura sacra.

El trabajo de Rudolf Wittkower es el primero en señalar que en el caso de las Villas Palladianas, bastante diversas entre sí, parecen responder todas a un tipo generativo básico, que es fácilmente interpretable en términos de un conjunto de reglas producido por un número indeterminado de individuos que se reconocen como pertenecientes a la misma clase, este patrón geométrico es utilizado en la creación de las plantas y la distribución del espacio de las Villas. Al utilizar el tipo generativo, Palladio presenta variaciones sobre un mismo tema, adapta a dicho esquema las necesidades y requerimientos de cada comisión que le es dada.

Existe una *verdad matemática* que es invariable, la cual no es conciente, es perceptible al visitar las Villas de Palladio y es lo que les da una cualidad convincente. El uso del patrón o esquema no es fácil, Palladio tuvo un cuidado extremo en utilizar las relaciones *armónicas*, no sólo en el interior de cada habitación, sino en la relación de los cuartos entre sí, es ésta exigencia de la aplicación de la relación exacta, el centro conceptual de su arquitectura. El

esquema citado corresponde a las necesidades básicas de una villa italiana: galerías y salas ubicadas en el eje central, dos o tres cuartos de diferentes medidas a los lados y entre ellas pequeños espacios y escaleras, todas parecen derivar de la Villa Thiene en Cicogna, construida hacia 1545. En la concepción del espacio en las villas Palladio desarrolla una tipología formal.

La villa renacentista italiana es una unidad estructural en la historia de la arquitectura, tiene constantes fronteras, no sólo con la evolución de los conceptos estéticos sino con la historia de las ideas, las formas de organización social y la historia de la economía, la villa se mantiene a lo largo de la historia como un símbolo de legitimación del poder económico. Los comentarios de Palladio acerca de las villas reflejan una organización básica, debían tener acomodo para el administrador, el contador, los trabajadores agrícolas, establos y almacenes para los instrumentos de labranza, y para la producción incluyendo el vino, el aceite, el grano, la madera para el fuego y el heno.

Palladio ha sido más conocido por el diseño de sus villas que por el resto de sus obras, las villas constituyeron el elemento más fuerte de su producción, es donde se encuentra más clara la relación entre su trabajo entre tradición e innovación, entre viejas funciones y nuevas formas.

## Entre los años de 1540 a 1550, construye las villas:

GODI	en Lonedo	1538 - 1542
PIOVENE	en Lonedo	1538
MARCELLO	en Bertesina	1540 - 1544
CERATO	en Montecchio	1545 - 1546
POIANA	en Poiana	1545 - 1550
THIENE	en Quinto	1550
SARACENO	en Finale	1547
CALDOGNO	en Caldogno	1548

## Entre los años 1550 a 1560:

CORNARO	en Piombino	
	Dese	1551 - 1554
PISANI	en Bagnolo	1552 - 1555
CHIERICATI	en Vancimuglio	1554 - 1557
BADOER	en Fratta	
	Polesine	1554 - 1563
BARBARO	en Maser	1557 - 1559
FOSCARI		
(MALCONTENTA)	en Brenta	1559 - 1560

## Entre los años 1560 a 1570:

VALMARANA	en Lisiera	1564 - 1566
EMO	en Fansolo	1564
ZENO	en Cessalto	1560 - 1566
SAREGO	en S. Sofía	1568 - 1569
CAPRA		
(ROTONDA)	en Vicenza	1566 - 1570

## Entre las villa desaparecidas:

MOCENIGO	en Marocco	1558 - 1562
TORNIERI	en Montecchio	1545 - 1546
MUZANI	en Pisa di Malo	1545 - 1546
ANGARANO	en Angarano	1548
BISSARI	en Retorgole	1559
REPETO	en Campiglia	
	di Berici	1560
FOSCARINI	en Strá	1560
SAREGO	en Miega	1564

A partir de 1550 introduce los frontones y las galerías superpuestas. Palladio une las construcciones exteriores con la casa del dueño en un diseño unitario, las villas más tempranas tienden a ser asimétricas y menos formales en sus plantas. La Villa Rotonda considerada como semi-urbana ha sido descrita anteriormente. Para ejemplificar la villa tomamos la *Poiana Maggiore*. Esta villa tiene una fecha incierta para el inicio de su construcción, se ha tomado el año de 1550 como fecha probable. Tiene una fachada interesante y diferente al resto de las villas. Es un tipo nuevo de fachada en la historia del Siglo XVI italiano. La novedad que presenta es la serliana con cinco ojos inscritos en medio del arco, es un motivo antiguo tomado del Ninfeo de Genazzano, (probablemente del Bramante o del Palacio del Té en Mantua), que florece en la fachada limpia de la Villa vicentina; se encuentra situada en el cruce de dos caminos, el acceso a la casa es a través de una escalinata flanqueada por alfardas, con dos esculturas en los remates de las mismas. La fachada está rematada por un frontón triangular apoyado justo en donde termina la serliana, las ventanas están colocadas simétricamente; en el interior, los espacios son interesantes, la galería a la entrada refleja un juego de luces provocado por los ojos de la serliana, la secuencia de las alturas de los cuartos con diferentes esquemas de bóvedas, le otorgan una elegancia peculiar que la hace aparecer con efectos escultóricos muy agradables. La parte posterior tiene otra entrada de servicios. La decoración

interior es a base de frescos, paisajes basados en descripciones de Plinio y grutescos pintados por artistas de la región.

#### **Los Palacios y Edificios Públicos.**

Casi todos los palacios construidos por Palladio se encuentran en Vicenza; en otra parte del trabajo hemos mencionado el magnífico resultado que se obtuvo en la Basílica. Los palacios fueron una afirmación pública del poder de la familia que lo encargaba, casi ninguno de los diseñados por Palladio se concluyó; las fachadas se realizaban primero y los interiores por el costo y el tiempo se dejaban para después, y muchas veces se cambiaron los interiores de planos originales.

El diseño de la tipología de palacios tiene reminiscencias de las fachadas de algunos palacios romanos, tales como la de la Casa de Raffaello diseñada por Bramante, la tipología de palacios en el Renacimiento alcanzó su climax en las primeras décadas del Siglo XVI, fueron constantemente imitados en toda Europa por arquitectos con gustos clásicos.

La diferencia funcional que presentan respecto a las construcciones de un piso comunes en la época son: las secuencias de columnas y semi-columnas, las masas compactas de los muros que alternan con balcones y balaustradas, el

uso de grandes formas, la economía en el detalle, la separación orgánica de los miembros de la fachada. Palladio se apegó a los modelos de Sanmicheli, pero introduciendo novedades, tales como figuras escultóricas colocadas en los remates de los edificios, figuras y festones como decoraciones para las ventanas, máscaras como piedras clave, otorgándole a los edificios una apariencia más rica y elegante. Todos estos elementos se utilizaban en Vicenza es decir en *Terra ferma*, en Venecia Palladio pudo encontrar algunos de estos motivos en la Biblioteca Marziana construida por Sansovino.

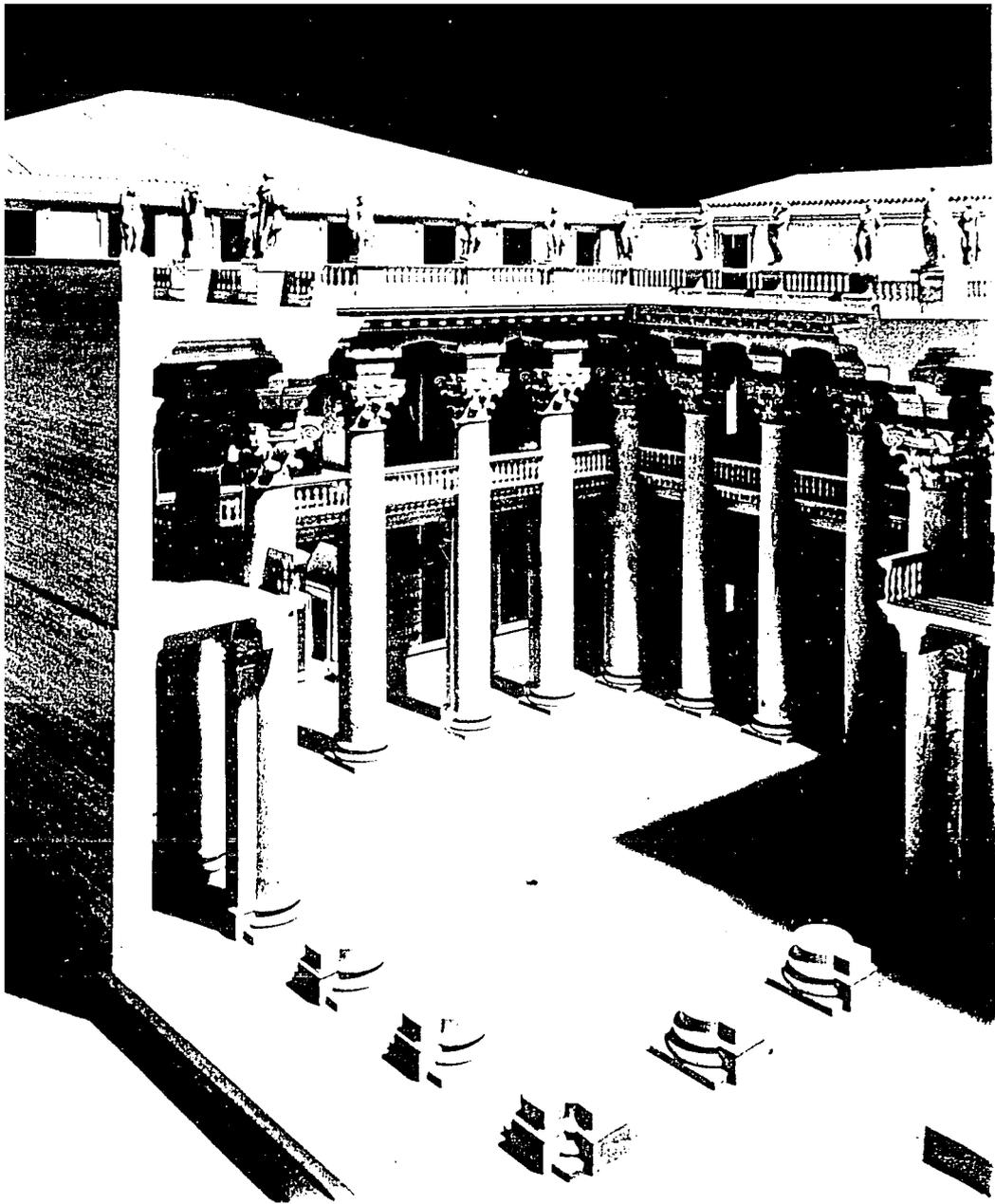
#### Los Palacios y Edificios Públicos Existentes:

1540 - 1550:

CASA CIVENA	en Vicenza	Después de 1540
PALAZZO THIENE	en Vicenza	Después de 1542
BASILICA	en Vicenza	1549
PALAZZO ISEPPO PORTO	en Vicenza	Antes de 1552

1550 - 1560:

PALAZZO CHIERICATI	en Vicenza	1550
PALAZZO ANTONINI	en Udine	1556
ARCO BOLLANI	en Udine	1556



PALAZZO COMUNALE	en Feltre	1557-1558
------------------	-----------	-----------

1561 - 1570:

PRETORIO	en Cividale	Antes de 1565
PALAZZO VALMARANA	en Vicenza	1565-1566
PALAZZO SCHIO-ANGARAN	en Vicenza	Fachada, antes de 1556

1570 - 1580:

PALAZZO BARBARANO	en Vicenza	1570-1571
LOGGIA DEL CAPITANIATO	en Vicenza	1571
PALAZZO PORTO-BRAGANZE	en Vicenza	Década de 1570
PORTA GEMONA	en S. Daniele del Friuli	1579
TEATRO OLIMPICO	en Vicenza	1579-1580

De las obras civiles cabe destacar tres de ellas, aparte de la Basílica: el Palazzo Iseppo Porto, la Loggia del Capitaniato y el Teatro Olímpico.

El *Palazzo Porto* no tiene precedente en el Siglo XVI, consiste de dos cuerpos idénticos a cada lado de un patio, de los cuales solo uno se construyó, estaba diseñado de tal modo que presentara una fachada a cada uno de los dos lados, puesto que el terreno presentaba frente hacia dos calles paralelas. Cada cuerpo, dividido por un eje central en dos grupos simétricos de cuartos, en cada cuerpo se presenta al

centro un patio con cuatro columnas -tetrástilo-, que juega un papel importante en la reconstrucción hecha por Palladio de la Casa Romana, el patio tetrástilo es recurrente en toda la obra Palladiana. La solución lateral externa dada para la escalera, explica Palladio, que la hizo así con el fin de que desde ella se pudiera admirar el patio central del Palacio. Este patio, diseñado con columnas gigantes fue otro de los grandes logros Palladianos, las columnas permitían la altura de dos pisos altos. La fachada todavía contiene reminiscencias de Bramante. Palladio jugó y se recreó en esta obra con la idea de "la casa antigua", para un uso moderno de Vitrubio. La relación entre las proporciones es importante dado que logra un perfecto equilibrio de espacios, no olvidemos que para Palladio la casa era como una ciudad chiquita y la ciudad como una casa grande, este concepto lo retoma de Alberti y lo refleja en "sus palacios".

#### **La Loggia del Capitaniato.**

El edificio que muchos contraponen con el espíritu clásico de Palladio no presenta duda sobre su paternidad, dado que su nombre se inscribe en uno de los lados y se fecha en el año de 1571. Cuatro semi-columnas gigantes de orden compuesto se alzan desde el basamento del edificio y sostienen un entablamento libre en su concepción que se ve interrumpido por una balaustrada que a su vez cubre un ático

semi-escondido, que corresponde a la parte más alta del techo del salón conciliar. En los intercolumnios se abren tres arcos, y arriba, correspondiendo con ellos, tres ventanas que acceden al salón central, estas ventanas coinciden también con el entablamento y sirven como balcones, cerrados por la balaustrada del mismo entablamento. La cornisa del entablamento es dentada y se encuentra sobre unos originales triglifos que tienen la función de soportes. Las fachadas laterales, presentan un discurso diferente al de la fachada central, logrando en su conjunto un magnífico ejemplo del dominio de la forma y el espacio. Las columnas son dos órdenes menores de tipo compuesto a cada lado del arco único de la fachada, sobre el cual, el artista finge una serliana abierta en el centro por una ventana, la decoración es de estuco y presenta figuras en alto relieve, máscaras, trofeos de guerra, y alegorías de la victoria, nichos, esculturas y festones. Los colores de los materiales ayudan a darle al edificio un carácter festivo lleno de vitalidad, es una alegoría de un Arco Triunfal Romano.

#### **El Teatro Olímpico.**

Posiblemente sea el edificio más conocido del artista, se inició su construcción pocos meses antes de su muerte en 1580. Scamozzi lo termina y marca con su presencia la última fase de los trabajos. El dueño del teatro era el grupo que

conformaba la Academia Olímpica. La arquitectura integrada al proscenio es espectacular, presenta un programa ilusionístico de calles, que tuvo su origen en Roma y que más tarde Raffaello y Peruzzi introdujeron con escenarios ilusionísticos muy elaborados, nunca antes vistos. Palladio utiliza la forma del terreno para presentar la planta de un anfiteatro partido a la mitad, en este proyecto regresa a la lámina diseñada para el Vitrubio, comentado por Barbaro (1556), donde el escenario es el campo de un despliegue escultórico decorativo. Las estatuas dentro de sus nichos con todo y sus emblemas fueron esculpidas por Rubini, Bascapé y Fontana entre 1581 y 1584 y representan la mitología de Hércules. Scamozzi alteró el diseño de Palladio. El presenciar un espectáculo en este lugar es una experiencia extraordinaria.

#### **Los Templos o Arquitectura Sacra.**

Bastante tarde en su vida Palladio inicia el diseño y la construcción de la tipología sacra, se sabe que fué un buen cristiano, pero también estuvo muy cerca del grupo de nobles vicentinos que se inclinaban por las nuevas ideas protestantes que surgían en ese momento en Europa, este factor es importante en la concepción de los espacios dedicados al culto, su pensamiento fue más abierto en la creación y desarrollo de un concepto que tenía que utilizar

como presentación nada menos que en Venecia, en donde se desarrolla casi toda esta tipología Palladiana, y donde sólo se le conocía por las villas y palacios de *terra ferma*.

El convento de Santa Maria della Carità, le había permitido desarrollar una idea que desde tiempo atrás deseaba, basándose en la *Casa Griega* y la *Romana* presentadas en el Tratado de Vitrubio, elabora un magnífico proyecto que marca la aparición de Palladio en esa ciudad, proyecto que nunca terminó y que parte de lo construido se quemó en un incendio en 1630, restando solo la fachada oriental del patio y una magnífica escalera ovalada que presenta una abstracción escultórica impactante. Daniele Barbaro, pudo haber sido su introductor en el cerrado círculo social veneciano, al parecer la necesidad de terminar la iglesia de San Francesco della Vigna, cuyo proyecto inicial se debía a Sansovino, permite la realización de una fachada en donde se encuentra un esquema que más tarde desarrollará en San Giorgio Maggiore.

En 1565 los monjes benedictinos encargan el nuevo proyecto de San Giorgio a Palladio, la realización de la obra fue muy lenta, al parecer a la muerte de Palladio faltaban por construirse el coro, el presbiterio y la fachada no se había recubierto todavía.

El ejemplo más importante de esta tipología es sin duda *Il Redentore*, Iglesia cuyo proyecto y construcción le son encargadas, después de la terrible peste que azotó a la ciudad en 1575. Se seleccionó la Giudecca, barrio lejano de la ciudad, pero visible desde muy lejos. Se inicia su construcción en 1577 y se termina doce años después de su muerte. La iglesia se alza imponente y muy alta con la fachada viendo hacia el canal en donde destaca de las construcciones que la rodean y que pertenecen a otra escala menor. La cúpula hemisférica encuadrada entre los esbeltos campanarios, hace que desde lejos no se logre percibir el desarrollo de su cuerpo longitudinal. El proceso inventivo de la fachada pudo originarse en el *Pantheon* Romano, y ésta ser una concepción totalmente renovada. La fachada presenta la tercera variación del esquema concebido por el autor para sus templos en Venecia, es decir es una variación de la superposición de dos o más templos, en este caso tres frontones con diversas dimensiones, probablemente también la mejor lograda.

En San Francesco aparece el concepto o módulo aplicado enteramente a la dimensión de la fachada y se aprecian las dos superposiciones. En San Giorgio el orden menor del templo ha ganado en dimensión y se parece más al Redentore, se destacan más las superposiciones y la cúpula rompe también la rigidez clásica del templo.

Regresando al Redentore, el interior es toda una novedad dentro de la arquitectura eclesiástica, de nuevo logra el control de las tres dimensiones en un diseño integratorio, que penetra a los sentidos otorgándole una sensualidad en el manejo de los volúmenes y espacios internos. Tanto San Giorgio como Il Redentore presentan plantas de cruz latina, parecidas a la del Gesú de Roma (Vignola), con capillas en los dos flancos de las naves. La nave del Redentore es como un boceto de las naves de las termas romanas, asoció la idea de unir una nave rectangular con una tribuna de planta central, la bóveda se sostiene mediante muros moldeables, penetrados por nichos, las ventanas son las de las termas, las columnas cumplen una función decorativa. Por último el Tempietto de Maser, 1577, le proporciona la suerte de realizar aquella fórmula que él indicaba cómo la perfecta y pertinente en la casa de Dios, planta central inscrita en un cuadrado, la cúpula descansa sobre masivos muros perimetrales que se articulan a la fachada, presenta dos torres campanarias incorporadas arriba del frontón. Es una iglesia que no puede considerarse un oratorio del dueño de la villa, de la cual esta un poco retirada, es solemne como un templo antiguo, un pequeño Pantheon, en la campiña véneta, al pie de colinas y al final de una calle. La obra fue terminada póstumamente por sus colaboradores.

## Arquitectura Sacra construida entre 1560 - 1570:

SANTA MARIA DELLA CARITA	Claustro en Venecia	1560-1561
SAN FRANCESCO DELLA VIGNA	Fachada en Venecia	1561
SAN GIORGIO MAGGIORE	Refectorio	1560
	Iglesia	1565
CATEDRAL	Abside y Bóveda	1564

## 1570 - 1580:

CAPILLA VALMARANA	en Vicenza	1576
IL REDENTORE	en Venecia	1576-1592
LE ZITELLE	modificado	1579-1580
TEMPIETTO	en Maser	1579-1580

## ***Resultado***

## ***18.- El Palladianismo***

## 18.- EL PALLADIANISMO.

Los tratadistas anteriores a Palladio no tuvieron sobre sus seguidores la influencia que él logra, fundando una Escuela más allá de su tierra, es decir, internacionaliza sus ideas, a este fenómeno se le ha llamado palladianismo. Andrea Palladio fue el teórico práctico de la Arquitectura, que encuentra un equilibrio entre su pensamiento y la ejecución material de sus obras, posiblemente éste haya sido el motivo por el que dejó una huella tan marcada en la Historia de la Arquitectura.

Inglaterra fue el país en que se origina el palladianismo, debido en gran parte a Inigo Jones (nacido en Londres en 1573), quien posiblemente visitó Italia en el año 1596,<sup>1</sup> en donde entró en contacto con la arquitectura italiana. Palladio y su obra impresionaron al arquitecto Jones, quien desde ése momento mostró predilección por la obra del Vicentino. Sin embargo, se dice que ha habido poca imitación de Palladio, que el palladianismo inglés ha sido en realidad una ligadura algunas veces representada por la búsqueda de la pureza en la antigüedad, conducida a través de los ojos y las instrucciones de Palladio.

También se ha destacado una especie de mezcla entre los temas palladianos con la tradición local inglesa, o con otras influencias de Italia o Francia. Aún si se considera

1.- John Summerson, Architecture in Britain 1530-1830. En p.112.

que Inigo Jones fue el primero en llevar el estilo de Palladio a Inglaterra, existen ejemplos de influencia Palladiana desde el año de 1590 en la casa de Harwick Hall, Derbyshire, con respecto a la planta que seguramente fue tomada del Tratado, específicamente de la Villa Valmarana. El arquitecto que diseñó la obra fue Robert Smythson, quien indudablemente conocía *I Quattro Libri*.

En el Libro de Arquitectura de John Thorpe, colección de diseños realizados entre 1596 y 1623 existen diversos ejemplos cuidadosamente copiados del Tratado, nuevamente el alzado de los edificios no tiene nada que ver con la obra palladiana. Esto se debió probablemente a que los alzados no correspondían a los conceptos de arquitectura de esa época. Lo que sí queda claro, es que existía una circulación del Tratado en Inglaterra, independiente a Inigo Jones. Sin embargo, Jones fue el primer sofisticado exponente del maestro italiano.

En los dibujos más antiguos de Jones (1608) no existe evidencia de la influencia palladiana, sólo en un proyecto temprano de la remodelación de Saint Paul, aparecen tres crujías en forma de galería abierta que se basan en los arcos de la Basílica pero con proporciones y medidas erróneas. Sin duda era un proyecto de su juventud que nunca se realizó. Jones regresa a Italia en 1613 y permanece ahí

hasta 1615, ésta vez su concentración en la arquitectura fue intensa. Tomó a Palladio como guía y llevó con él a Inglaterra la copia del Tratado.<sup>2</sup> Las notas que hizo en el libro se refieren a los edificios de la antigüedad, así como a las opiniones que algunas veces compartía y otras no, acerca de Serlio y Scamozzi, sobre las villas y palacios de Palladio desafortunadamente no hizo anotaciones.

En 1615 Jones regresa a Inglaterra y poco tiempo después es nombrado por el Rey, Jefe Arquitecto de la Corona, posición que ocupa hasta 1642, y es justamente en este lapso de tiempo en que su obra arquitectónica alcanza su madurez. Jones fue un sembrador de Palladio, se interesó más por el conocimiento sobre la antigüedad que por copiar su arquitectura, sólo en un caso se puede hablar de una absorción o concepción tomada íntegramente de Palladio. The Whitehall Banqueting House (1619-1622), presenta como base el plano y la elevación de un edificio diseñado para Venecia, sólo cambian las dimensiones, el Banqueting House no es una derivación de la Basílica, como se ha pensado, es la Sala de un Palacio, dibujada y tomada de la concepción original de Palladio en el Segundo Libro.

Otro tipo de influencia ejercida por Palladio en Jones fue el Pórtico en el West End de la Catedral de St. Paul, probablemente el más grande y magnífico en sus tiempos en

2.- Actualmente se encuentra en Worcester College, Oxford.

Europa. La derivación del pórtico inventado por Palladio para la reconstrucción del templo de Venus en Roma es clarísima. La versión de Jones no es una copia, es una recreación hecha con mucho cuidado .

Existen dos casos de reconstrucciones arqueológicas de Palladio en la obra de Jones, una es la iglesia de St. Paul y la otra es Covent Garden, ésta última, tiene un pórtico del orden toscano, pero no es el orden modificado por Serlio, Vignola o Scamozzi. Es la reconstrucción palladiana de la descripción dada por Vitrubio de éste primitivo orden.

Los ejemplos anteriores son tomados de dibujos que aparecen en el Tratado, nunca de construcciones realizadas por Palladio. Sin duda que Jones nunca estudió *in situ* las construcciones de Palladio. Para mediados del Siglo XVII, la fama del Palladio era muy grande en Inglaterra, los viajeros a Italia proliferaban, realizaban la escala obligada en Vicenza para admirar la Rotonda. De este modo se encuentran referencias de viajeros no arquitectos que en sus relatos de viaje, cuentan sobre la Villa Rotonda: "Palladius hizo de ésta su obra maestra, contiene geoméricamente un círculo, una cruz y un cuadrado. Y si en algún lugar, los cielos muestran su eterna belleza, en ninguna otra parte más que aquí"...<sup>3</sup>

3.- John Raymond, quien estuvo en Italia admirando la Basílica, la villa Rotonda y el Teatro Olímpico en 1646, y publicó su "Itinerario" en 1649 .

Para la arquitectura inglesa, la Guerra Civil y sus consecuencias, marcaron un periodo de 18 años en los que el arte de la corte de Inigo Jones se hundió; Jones murió en 1653. A la restauración de la Monarquía siguió otro tipo de arquitectura y no fue sino hasta la publicación de Roland Fréart: *Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, en 1664, que el Palladianismo vuelve a resurgir, dado que Fréart era un convencido de Palladio, había publicado la primera edición del Tratado en francés, en 1650.

En su libro Fréart se refiere al Maestro Palladio, como el más juicioso de todos los modernos, y a quien en el libro le otorga un lugar eminente. Esta publicación fue traducida por John Evelyn, quien la dedica en su versión inglesa a Christopher Wren. Personalidad dentro de la arquitectura inglesa que alcanzó los más grandes cargos oficiales. Después de la muerte de Jones, Wren tuvo la máxima autoridad durante el Siglo XVII, encontramos en esta figura otro convencido de Palladio, así lo demuestra en muchas de sus obras entre las cuales están: el Sheldonian Theatre, los diseños de la nueva catedral después del incendio de 1666, el Trinity College (Biblioteca), el Greenwich Hospital (1694), el Castle Howard (1699) y el Blenheim Palace (1705).

En estos dos últimos casos las referencias a Palladio se encuentran diluidas para evitar una estricta identificación. Es a partir de 1715 que la influencia palladiana llega a su punto más alto, gracias a una especie de "revival" originado por la publicación de dos libros: Colen Campbell: *Vitruvius Britannicus* y el segundo, la primera parte de la Edición y traducción de Giacomo Leoni de los *Quattro Libri* de Palladio.

El libro de Campbell fue el más importante, partía de la idea de que la arquitectura italiana había perdido importancia y caído en una etapa licenciosa, se habían producido magníficos arquitectos en los siglos XV y XVI, de todos el mejor era Palladio, había llegado al "non plus ultra" en su arte. Alaba del mismo modo a Inigo Jones por haber sabido utilizar a Palladio.

La aparición de la versión de Leoni del Tratado marcó un periodo de 40 años en los que la arquitectura en Inglaterra estuvo totalmente dominada por Palladio. Estableció una especie de moda en la que todo arquitecto inglés viajaba a Italia, en busca de tesoros artísticos o de ideas, que más tarde se plasmarían en copias de la Villa Rotonda en sitios absurdos en los que los cuatro pórticos no correspondían ni siquiera, con una vista agradable hacia alguna dirección. Campbell influenció a Richard Boyle, Tercer Earl de Burlington, quien se convirtió en el líder de la Escuela

Palladiana en Inglaterra, ejerciendo su autoridad en tres aspectos, como Patrón, Coleccionista y Arquitecto. Trató de crear una Academia al estilo Renacentista que no tuvo mucho éxito, compró todos los diseños que estuvieron a su alcance de la obra de Palladio, como arquitecto siguió la línea de Jones y usó a Palladio como una liga de influencias, no lo copió. Destaca su Villa en Chiswick (1725), una paráfrasis de la Villa Rotonda con un diferente tipo de tambor y cúpula; presentó una gama de ventanas al estilo veneciano que durante más de cien años se usaron en Inglaterra.

Campbell y Burlington plantaron dos tipos diferentes de semillas del palladianismo en Inglaterra. El primero murió en 1729 y el segundo en 1753, para ése entonces existía una generación de arquitectos ingleses atraídos por los standards palladianos, la literatura abundaba, la traducción de Leoni, bastante mediocre debido a sus interpretaciones y agregados, se reeditó en 1721 y 1742. El libro de Campbell en 1729, 1733, 1735 y 1738. El libro de Burlington *Fabbriche Antiche*, en 1730. En 1728 James Gibbs publica *Book of Architecture*, con una serie de obras palladianas y otras que él le atribuyó. De este modo una especie de palladianismo se fundió con otras influencias y se sumió en lo vernáculo. Prácticamente la vulgarización y cobertura de la moda fue inevitable.

A partir de 1735 se inician las críticas a Palladio, por gentes como Ware, quien nunca estuvo en Vicenza; Robert y James Adam que al visitar la obra de Palladio la encontraron muy destruida y poco impresionante, en 1760 la gente dedicada a la arquitectura buscaba un cambio y decide ir hacia atrás, a la cultura helénica, en 1806 se le critica diciendo que lo único que logró fue, el fijar algunos principios. Para la época Victoriana, Palladio se encuentra fuera de contexto, es un héroe olvidado. En 1853 los promotores del revival gótico, después de una visita a Vicenza lo encuentran trivial y monótono. En las escuelas se le mostraba como el maestro que dió fin al Renacimiento incomparable con la figura de Michelangelo.

El redescubrimiento de Palladio en el siglo XX se debió, al menos en Inglaterra, a Wölfflin en 1932 y a Rudolf Wittkower, con los trabajos iniciados en 1943 y finalizados en 1949 y con la aparición del libro *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Los capítulos dedicados a la arquitectura de Palladio forman el corazón del libro, e iluminan el tema con tal intensidad, que atraieron la atención no sólo del círculo de historiadores del arte, sino que intrigaron a los arquitectos de una nueva generación buscando un nuevo método y disciplina en el diseño y estimularon la investigación sobre Palladio en Inglaterra, América e Italia. Wittkower logró retribuir con su obra y junto con Burlington y su *Fabbriche Antiche*, de forma

modesta pero no insignificante a lo que Palladio dió a la cultura Inglesa del Siglo XVIII." 4

El palladianismo apareció también en Rusia, sobre todo la Villa Rotonda sirvió de modelo a numerosas obras de arquitectos rusos de los Siglos XVIII y XIX, en particular al arquitecto N. Starov. Es natural que debido a las diferentes condiciones de vida y cultura artística de Rusia, él haya hecho una interpretación del edificio bastante peculiar. La casa del arquitecto en Petrovkoë (Alahino) parecida en el exterior, no tiene la perspectiva de la obra palladiana, ha perdido el ambiente vasto y riguroso de la Rotonda. Algunos maestros rusos tales como Kasakov y L 'vov, siguieron los rastros de Palladio en obras de tipo Palacio es decir urbanas. Ejemplos de palladianismo son el Palacio inglés de Peterhof, el Pabellón de Agata y la Galería Tsarskoe. El primero construido por el italiano Quarenghi en 1744 y ordenado por Caterina II.

**En Checoslovaquia.-** La Villa Kacina, en Praga de 1796 proyectada por C. F. Schurisch.

**En Polonia.-** La Villa Krolikarnia en Varsovia, y Villa Lubostron en Poznan. La primera construida por el italiano, Merlini, en 1764 y la segunda por el polaco Zawadzki en 1780.

---

4.- Aparece en la presentación de Sir John Summerson al XV Curso Internacional de Estudios de Arquitectura, Centro "Andrea Palladio", Vicenza, 11 de septiembre de 1973.

**En Hungría.**- Villa Festetch en Deg, construida por Polack en 1816.

**En Austria.**- La Academia de Viena de T. Hansen en 1872.

**En Alemania.**- Neues Palais en Postdam por J. Büring en 1763.  
Teatro de la Opera en Berlín, por Knobelsdorff en 1800.  
Prinz Carl Palais, München, por Von Fischer en 1804.

**En Suecia.**- Riddarhuss y Palacio Reenstierna en Estocolmo, por Justus Vingboons 1653.

**En Holanda.**- Maurithuis, El Haya, por Jacob van Campen en 1633.

**En Francia.**- La tour d'Aigues, en Aix en Provence, influencia palladiana de 1571. Le Petit Trianon, Versailles, construido por A.J. Gabriel para Maria Antonieta en 1768, se considera dentro del Palladianismo por ser una Villa basada en los prototipos de Palladio creados en Inglaterra.

Proyecto de una Villa a Salins di C. N. Ledoux, proyectada en 1779 en base a Palladio.

**En Estados Unidos de América.**- The Brick Market Newport, Rhode Island, por Peter Harrison (1716-1775). Nace en Inglaterra pero trabaja en Rhode Island sobre la costa oriental de Norteamérica, donde impone su estilo palladiano basándose en publicaciones de arquitectura editadas en Londres. Otros arquitectos americanos se inspiraron y fueron influenciados por el *Book of Architecture* publicado en 1778 por James Gibbs; en la región de Nueva Inglaterra se encuentran muchas iglesias del tipo de St. Martin in the Fields. La biblioteca de Harrison (1748) se basa en los

grabados de la Villa de Chiswick y de los templos de su jardín, mientras el Brick Market (1762) retoma los motivos de Lindsey House en Londres y también de la vieja Somerset House atribuida a Inigo Jones y publicada en el *Vitruvius Britannicus I*.

Este tipo de edificios representa la etapa "libresca" del palladianismo americano, mientras que con Thomas Jefferson (1734-1826), el tercer Presidente de los Estados Unidos, nos encontramos de frente a un arquitecto perfectamente al corriente de lo que sucedía en Europa y particularmente en Francia. Su carrera arquitectónica se había iniciado en 1760 y comenzó con su propia residencia, Monticello en el año 1769 para terminarla en 1784 en su forma actual bien lejana de la Villa Rotonda, y más cercana a la casa de campo francesa que a Chiswick.

Así, su Pabellón para la Universidad de Virginia, terminado en 1824, es sólo nominalmente palladiano, mientras que el efecto final, incluyendo la extraña disparidad entre los órdenes, recuerda más bien al Hospicio de Chelsea de Wren, construido 140 años antes. Sólo en el proyecto para la Residencia del Presidente (1792) se encuentra una imitación de la Villa Rotonda, pero se modificó al pasar del proyecto a la ejecución de la obra.

Frente a la amplia difusión de la obra palladiana nos encontramos con un hecho importante, el palladianismo no

llega ni repercute en la vasta obra constructiva que se desarrolla en España.

Ramón Gutiérrez junto con Graciela Ma. Viñales, que han estudiado ampliamente a Palladio, en un artículo publicado en el Boletín del "Centro de Studi di Architettura Andrea Palladio", documentan con abundantes referencias la afirmación de Georges Kubler (1963) en polémica con Pevsner (1955) sobre el papel de la "poca voz palladiana en España." Para Kubler el palladianismo aparece en España en un primer momento en el Escorial, por medio de Herrera y luego se traslada a Valladolid entre 1560 y 1650.<sup>5</sup>

Gutiérrez y Viñales citan la aparición en España de cuatro manuscritos: uno de Juan de Ribero cercano a la fuente -1578 sin dibujos- los dibujos son parte esencial en el Tratado de Palladio, necesarios incluso para su lectura; un segundo debido a Francisco de Santiago y Palomares, toledano, así mismo temprano -1581-, con sólo cuatro dibujos de puentes correspondientes al Libro Tercero; un tercero, anónimo y fechado en 1616, se conserva en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid; y por fin un cuarto sobre el Tercer Libro con 21 diseños, inédito también, se debe a Francisco de Praves.

---

5.- Para una información más amplia léase el prólogo a la edición española de Ackerman, de Pedro Navascués y Palacio, *Reflexiones sobre Palladio en España*, 1987.

Del mismo autor se publica en Valladolid -1625- la traducción del Primer libro. Joseph Ortiz y Sanz, (el cual también tradujo el Vitrubio), realiza la traducción de Palladio en 1797. En resumen, ninguna edición castellana completa de Los Cuatro Libros, de Palladio ha sido jamás publicada.<sup>6</sup>

Regresando a la polémica de Pevsner y Kubler es necesario mencionar que Navascués en sus *Reflexiones sobre Palladio en España*, acaba con dicha discusión al analizar cuidadosamente los casos en los que se ha señalado la presencia de Palladio en España, verdaderamente no deja duda de ello, caso por caso va desechando las probables intervenciones palladianas. No es el caso de este trabajo presentarlas, es mejor recomendar su lectura dado que es un texto bueno y convincente. No obstante deben señalarse conceptos vertidos por el autor, con el propósito de esclarecer la idea.

La afirmación de que en el terreno teórico es donde se puede hallar una presencia más firme de Palladio en el mundo hispano es totalmente cierta, el contar oportunamente con parte del Tratado escrito por Palladio aunque siempre fragmentado, hizo que se le conociera más por el uso de los órdenes que por su teoría en general. La aparición temprana del escrito palladiano titulado Le Antichità di Roma

6.-Estos datos han sido corroborados también por Bonet Correa en, *la Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España*. 1980.

traducido e impreso en 1589 en Roma, a la que Navascués considera sin trascendencia, debe haber circulado y sus representaciones de los edificios antiguos romanos reafirmaron la idea de un manual de órdenes, y su uso dentro de una colección de dibujos de la antigüedad en Roma. Dichas obras fueron muy valoradas por la calidad y cuidado que presentan en su realización. Con ello se deduce la alta estima que se tenía del maestro vicentino en el Siglo XVII y a partir de las primeras décadas se le etiquetó como un magnífico conocedor de la antigüedad, dejando a un lado el estudio de los sistemas compositivos o los grandes temas arquitectónicos.

El Tratado se encontraba en la biblioteca de muchos arquitectos, el mismo Juan Caramuel lo recomienda en su *Architecture Civil Recta y Obliqua*.<sup>7</sup> Las referencias que aparecen son siempre las mismas: especialista en órdenes. Al analizar la presentación hecha por Fray Miguel Agustín de la tipología de la casa de campo en 1617, Navascués llega a la conclusión de que Palladio no existió en su calidad de arquitecto, al menos en ése siglo. Se pregunta entonces: "¿No será que Palladio no tuvo eco en España, no por culpa de los arquitectos, sino porque no se dieron entre nosotros las constantes socioeconómicas y culturales que impulsaron las refinadas villas italianas, los chateaux franceses o las

---

7.- Bonet, *idem*, p. 67.

*country houses inglesas*? Es por aquí por donde hay que buscar la razón final de la ausencia".

Para Sambricio,<sup>8</sup> en una situación cultural como la española, donde la obra de Andrea Palladio ha pasado casi desapercibida. Surge el caso de Menorca, isla entendida como pieza clave en la defensa de la navegación del Mediterráneo, había sido, a lo largo del Siglo XVIII, primeramente partidaria del Archiduque Carlos de Austria, posteriormente inglesa (1748-1756), después francesa (1756-1763), de nuevo inglesa (1763-1782), española (1782-1798), inglesa (1798-1802) para pasar definitivamente, a España en esa fecha.

Los ingleses, establecidos desde su llegada, construyen una importante serie de edificios en el campo como es la llamada Golden Farm, de indudable inspiración palladiana, las dos plantas del cuerpo constan de galería con tres arcos coronadas por un frontón de proporciones que recuerdan a Inigo Jones. Las casas señoriales que proyectan los ingleses no están en ningún caso concebidas para cuidar una explotación agrícola sino por el contrario, situadas por lo general en lo alto de un cerro, su intención es la del mero esparcimiento, sirviendo de balcón a un paisaje.

El modelo palladiano que los ingleses repiten en Menorca es más dependiente de los tratados eruditos, es un ejercicio

8.- Carlos Sambricio, *¿Palladio en Menorca? 1980.*

académico sobre un estilo y forma de entender el clasicismo. Es la voluntad de dejar una impronta de la cultura inglesa más que profundizar en Palladio, consiste en difundir las ideas de Jones. La importancia de Menorca es notable: en esta isla se redescubre el sentido de la Villa Palladiana como elemento de cambio económico de una nueva agricultura y la adopción de soluciones formales, se instala a través de un proceso semejante al que Palladio había establecido ya en su arquitectura.

La casa menorquina que surge del ejemplo inglés ha sido consecuencia de un proceso paralelo: analizando la nueva política agraria, el menorquín entiende como, en las ideas de la segunda mitad de siglo, la arquitectura sagrada no es ya la destinada a la contemplación sino que es precisamente, la dirigida y destinada al hombre. El campesino retoma la propuesta británica de una arquitectura erudita reconvirtiéndola en punto de partida del asentamiento rural, enfrentándose de manera inconsciente a Palladio, aceptando de la casa de campo inglesa las disposiciones de huecos, de entradas y escaleras, así como las torres y los elementos de fachada que se encuentran en algunas de las más importantes, la nueva casa resultante ignora sin embargo lo que los ingleses habían considerado, precisamente, como lo más palladiano: la presencia de órdenes clásicos que dignificaban aquella arquitectura. Admitiendo el hecho de que el núcleo de su actividad debe ser la propuesta de la

arquitectura erudita inglesa, que hará que integre dentro de la vivienda no ya el pajar, granero, torre de defensa y palomar típico de la villa sino que defina la idea de su casa como un conjunto inserto en el campo circundante. Pero que exista una arquitectura identificable con la palladiana no porque en ella se encuentren detalles formales -capiteles o decoraciones- sino porque se demuestre haber comprendido el auténtico problema existente, es realmente un hecho singular. Por ello la visión y explicación de la arquitectura menorquina sólo se puede entender desde la comprensión de las referencias que determinaron su saber: es decir, desde la óptica de la arquitectura de la segunda mitad del Siglo XVIII, o mejor aún desde la idea de cómo la vió u entendió la sociedad de aquella época, Menorca no puede ser el pretexto para, via Palladio, tratar el Siglo XVIII, no es esa la idea.

Siguiendo por la vía del Tratado y no por la realización de la obra de Palladio en España, nos encontramos con la nueva orientación dada a los estudios de la arquitectura en la Academia de Bellas Artes, a mediados del Siglo XVIII. Se intenta un nuevo esfuerzo por avivar el siempre débil aliento palladiano, de ello se encuentran múltiples referencias, entre las que citaremos que el Secretario de la Academia Antonio Pons, que es un convencido del Maestro Vicentino, lo considera "el más célebre de todos los arquitectos después de Vitrubio".

Los proyectos de arquitectura premiados entre 1753 y 1831, en los concursos generales de la Real Academia de San Fernando constituyen un espléndido testimonio de las preocupaciones de la institución y de los arquitectos durante la segunda mitad del Siglo XVIII y comienzos del siguiente.<sup>9</sup>

La construcción de una Arquitectura de la Razón es entendida como una meditación figurativa y formal sobre el clasicismo, en la que coinciden modelos renacentistas y barrocos con imágenes arqueológicas y racionalistas. Palladio aparece continuamente, se trata de una multiplicidad de opciones que no siguen un desarrollo evolutivo, sino que se cruzan, anticipan o retroceden. Promueven un debate en la búsqueda de una nueva idea de la Arquitectura. Sin duda que deben mencionarse los trabajos de algunos de los premiados: Silvestre Pérez (1787), Juan de Villanueva, Evaristo del Castillo, Isidro Velázquez, Juan Gómez, Jorge Durán, Antonio Celles, Fermín Gutiérrez, Manuel Martín Rodríguez, Romualdo de Vierna. Todos ellos presentan referencias claras a Palladio, en un periodo que va de 1787 a 1831. La temática es muy diversa: Palacios, Villas, Catedrales, Hospitales, Fuentes, Ayuntamientos, Casas de Contratación, Teatros, Monumentos Conmemorativos, Puertas de Ciudad, etc.

---

9.- Así, lo pude comprobar en la visita realizada en mayo del presente año a la exposición: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)* en Madrid.

Resalta la calidad y belleza de los dibujos expuestos. La mejor muestra de este palladianismo académico se encuentra en José Ortíz y Sanz, otro defensor en el medio académico, quien como se ha mencionado antes, había publicado una edición anotada de Vitrubio, en 1787, traducido y publicado los dos primeros libros de Palladio, que aparecen en Madrid en 1797, con el título completo de *Los Quatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio*.

No sólo existía la recomendación del estudio de Palladio en San Fernando, sino también la obligación de los pensionados en Roma de familiarizarse con la obra teórica del mismo y el envío de los libros a la Academia de San Carlos en Valencia. Aún así, el Palladio teórico contaba con un poderoso rival: Vignola. Indudablemente fueron Serlio y Vignola quienes consiguieron eclipsar a Palladio en España.

También en México sucede algo parecido, los libros de Palladio llegaron siempre a través de España. La llegada de Manuel Tolsá (1791), a la Academia de San Carlos de la Nueva España, coincide con la época de mayor trascendencia del Tratado en España, si bien Tolsá viene a cargo de la cátedra de Escultura, su formación bajo la dirección del Maestro José Puchol, quien a su vez era el director de este arte en la Academia de San Carlos de Valencia, hizo que creciera en estrecho contacto con el clasicismo, presenció en una etapa formativa de su vida la construcción de edificios clásicos,

viajó más tarde a Madrid donde se inscribió en la Academia de San Fernando y estudió arquitectura. Aprendió a través de libros como: *Antigüedades de Roma* (Palladio) y el *Compendio de Vitruvius*.<sup>10</sup> Entre 1791 y 1795 la Academia recibió una dotación de libros, se mencionan entre ellos el de Vasari, los libros de Vignola, Johann Joachim Winckelmann, Diego Velazquez y Benito Bails. Este último viene a ser un introductor de Palladio en México. La obra de Bails, *Elementos de Matemáticas*, editado por J. Ibarra en 1783 en Madrid. En su Tabla Núm. X, Parte I, trata de la Arquitectura Civil y Palladio es continuamente citado, y parcialmente traducido. Si bien es cierto que el Palladio de los órdenes vuelve a surgir en estas páginas, hasta el punto de iniciar Bails las "Tablas de las Alturas y Vuelos de cada Moldura, y parte de los Pedestales de cada Orden, arreglada a las proporciones de Palladio".

Es también crítico del tratadista al considerar que algunos trazos -en lo que se refiere al dibujo del capitel jónico-, el modo de trazar la voluta según Palladio, es defectuosa. A pesar de ciertas diferencias, Bails fija como punto de partida previo, el modelo ideal de Palladio, cuyas proporciones y dibujo de los órdenes repite e incluye en su texto, con el fin de que los alumnos de la academias manejen como propedeútica la doctrina palladiana. Pero no son sólo

---

10.- Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. p. 9.

los órdenes, cuando cita a Palladio a la hora de plantear la "distribución de los edificios en general", aunque sea para discutir sus razones: "Quiere Palladio que todo edificio se divida desde su entrada como en dos partes iguales, y sea tal la distribución de ambas, que todas las piezas o miembros de la una correspondan en número, forma y buque a los de la otra. Pero séanos lícito decir con el permiso de tan gran Maestro que esta regla no tiene fundamento alguno ni en la comodidad, ni en la firmeza, ni en la hermosura de los edificios..."

En México "Los estudiantes de Arquitectura tomaban un curso completo de matemáticas, para el cual empleaban los libros de Benito Bails. También asistían a conferencias sobre los cinco órdenes de la arquitectura de Giacomo Vignola, un arquitecto renacentista del Siglo XV. Para aprender diseño arquitectónico copiaban dibujos de los templos de Vitruvius, un arquitecto e ingeniero del Siglo I. Durante varios años los estudiantes practicaban el dibujo de planos hasta que lograban conjugar belleza con la precisión matemática".<sup>11</sup>

Estos datos aclaran cómo Palladio se estudiaba en México al mismo tiempo que en España, prueba de ello son también los dibujos realizados por José Paz, alumno de la Academia en 1807, de la planta y fachada de un edificio público

---

11.- IDEM. p 55.

inspirado en Andrea Palladio. y una copia de 1806, de la fachada de la casa del conde Monterano Barbarano, en Venecia por Palladio.<sup>13</sup>

Sin duda que Tolsá fue otro propulsor del palladianismo teórico en México. Casualmente aquí, cómo en España, es a partir del Siglo XIX que existen referencias en torno a Palladio, en nuestro caso, tal y como lo menciona Ramón Vargas S. en su obra,<sup>14</sup> la imposición del clasicismo por parte de la Academia generó un rechazo por parte de varios arquitectos entre los que destaca Manuel Gargollo y Parra, quien en 1869 presenta una memoria sobre la necesidad de un estilo moderno de arquitectura, en contraposición al clasicismo y es secundado por otros que se encuentran cansados de dicha producción y que ven que la arquitectura no es adecuada a las necesidades del país, tratando de buscar una idea original y nacional, se inicia el fin del programa clásico instaurado seguramente por Tolsá. Sin embargo, durante el siglo XVIII y XIX se efectuaron en México ejemplos muy dignos de arquitectura clásica, y a fin de siglo, influencias clásicas a través de Francia se hacen presentes en el país, nunca hubo la realización de un proyecto netamente palladiano, las necesidades eran otras,

---

12.- IDEM. p 57.

13.- IDEM. p 101.

14.- Véase Vargas, S. Ramón: *Historia de la Teoría de la Arquitectura : El Porfirismo.* 1989

en cambio el uso de elementos se repitieron constantemente sobre todo en el Porfirismo.

## ***Bibliografija***

## BIBLIOGRAFIA TESIS.-

Ackerman, J.: *Palladio*. Col. Libros de Arquitectura y Arte. Xarait Libros. 1987. Madrid. España.

Ackerman, J.: *Palladio*. Giulio Einaudi Editore. 1972. Torino. Italia.

Ackerman, J.: *Palladio*. The Architect and Society. Penguin Book, 1972. Baltimore, Maryland, U. S. A.

Ackerman, J.: *The Architecture of Michelangelo*. Pelican Books. 1970. London. Great Britain.

Alberti, L. B.: *Ten Books on Architecture*. Alec Tiranti. 1965. London. Great Britain.

Argan, G. C.: *Borromini*. Arnoldo Mondadori. 1978 Milano. Italia.

Argan, G. C.: *Brunelleschi*. Arnoldo Mondadori Editori. 1978. Milano. Italia.

Argan, G. C.: *Dal Bramante al Canova*. Mario Bulzoni Editore. 1969. Roma. Italia.

Arnau Amo, J.: *La teoría de la Arquitectura en los Tratados*. Tebas - Flores Madrid, España. Tomo I, 1987, Tomo II, y III 1988.

Averlino, A. (Filarete): *Trattato di architettura*; Introducción de Grassi, L.; Il Polifilo. 1969. Milan.

Baxandall, M.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*. Editorial Gustavo Gili. 1978. Barcelona. España.

Benevolo, L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Taurus Ediciones. 1972. Madrid. España.

Bentmann, R. ; Müller, M.: *La Villa como Arquitectura del Poder*. Barral Editores. 1975. Barcelona. España.

Bernardi, C.: *Mostra dell'Arredamento del Cinquecento Veneto*. 1973. Vicenza. Italia.

Bertotti Scamozzi, O.: *Le Fabbriche e I Disegni di Andrea Palladio*. (Vicenza 1796). Alec Tiranti. 1968. London. Great Britain.

Bolletino Del Centro Internazionale di studi di Architettura < Andrea Palladio >, vol XIII, 1971. Vicenza, Italia.

Bollettino Del Centro Internazionale di Studi di Architettura < Andrea Palladio>, vol IX . 1967 . Vicenza. Italia.

Bonet, C. A. De La Maza, F.: *La Arquitectura de la Epoca Porfiriana*. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. No. 7. Instituto Nacional de Bellas Artes. 1980. México. D, F.

Bonet, C. A.: *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España*. ( 1498 - 1880 ). Turner Libros. 1980. Madrid. España.

Bonet, C.A.: *Exposición Bibliográfica del Libro Antiguo de Arquitectura en España*. (Catálogo). 1981. Madrid. España.

Bonta, J.P.: *Clacisismo y Barroco en la Arquitectura Inglesa*. Mac Gaul. 1968. Buenos Aires, Argentina.

Bradbury, R.: *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century, in Germany, England and France*. 1934. The Dorothy Press. New York. USA.

Briggs, M. S.: *The Architect in History*. Da Capo Press. 1974. New York. U. S. A.

Broadbent, G.: *Neo - Classicism*. In *Architectural Design*. Vol 49. No. 8 - 9 . Dr. A.C. Papadakis Publisher and Executive Editor. 1979. London. England.

Brown, T. A.: *La academia de San Carlos de la Nueva España*. Sep/Setentas. Nos. 299, 300. 1976. D.F. México.

Bruschi, A.: *Bramante*. Universale Laterza. No. 258. Editori Laterza. 1973. Bari. Italia.

Burckhardt, J.: *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Editorial Iberia. 1964. Barcelona. España.

Burns, H.: *Andrea Palladio 1508 - 1580. The portico and the Farmyard*. Catalogue The Arts Council of Great Britain. 1975. London. Great Britain.

Calvo S., F.: *Todos los Tratados de Alberti a Ledoux*. Arquitectura Viva. Revista No. 3. Avisa Ed. 1988. Madrid. España.

Carpiceci. A. C.: *Leonardo Architetto*. Fratelli Palombi Editori. 1974. Roma. Italia.

Carunchio, T.: *Origini della Villa Rinascimentale la ricerca de una tipologia*. Bulzoni Editore. 1974. Roma. Italia.

Cellini, B.: *Mi vida*. Centro Editor de América Latina S. A. 1971. Buenos Aires. Argentina.

Cennini, C.: *Il Libro dell'Arte*. Neri Pozza Editore. 1971, Vicenza. Italia.

Cevese, R.; Forssman, E.; Lotz, W.; Murray, P.; Burns, H.; Puppi, L.; Pallucchini, R.: *Mostra del Palladio Vicenza/Basilica Palladiana*. Electa editrice. 1973. Milano. Italia.

Chastel. A.: *L'arte italiana*, trad. italiana, Camesasca, 1958, Firenze, Italia.

Chitham, R.: *Gli Ordini Classici in Architettura*. Ulrico Hoepli Editore. 1987. Milano. Italia.

Da Vignola, M. J. B.: *Gli Ordini Di Architettura Civile*. A Cura di Ferdinando Reycend. Paravia. 1971. Torino. Italia.

De Fusco, R.: *Il Codice Dell'Architettura Antologia di Trattatisti.* Edizioni Scientifiche Italiane. 1968. Napoli. Italia.

De Fusco, R.: *Segni, storia e progetto dell' architettura.* Editori Laterza. 1973. Bari. Italia.

Forssman, E.: *Dorico, ionico, corinzio nell' architettura del Rinascimento.* Editori Laterza. 1973. Bari. Italia.

Frankl, P.: *Principles of Architectural History. The four Phases Of Architectural Style, 1420 - 1900.* The M. I. T. Press. 1973. Massachussets. U. S. A.

Gille, B.: *The Renaissance Engineers.* Percy Lund, Humphries and Co. Ltd. 1966. London. England.

Giussani, R. : *Palladio Le Ville.* Clup editrice. 1988 Milano. Italia.

Greenhalgh, M.: *La tradición Clásica en el Arte.* Serie arte crítica e historia, Hermann Blume. 1987. Madrid. España.

Harrys, J.; Orgel S.; Strong, R.: *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court.* Catalogue. The Arts Council of Great Britain. 1973. London. Great Britain.

Hartt, F.: *Giulio Romano.* Yale University Press. 1958. New Haven. U. S. A.

Hauser, A.: *El Manierismo, crisis del Renacimiento.* Ediciones Guadarrama. 1971. Madrid. España.

Holberton, P.: *Palladio's Villas, Life in the Renaissance Countryside.* John Murray. 1990. London. Great Britain.

Holt, G. E.: *A Documentary History of Art. . Vol I and II, 1957: Vol. III, 1966.* Anchor books. New York. U. S. A.

Hyman, I.: *Brunelleschi in Perspective.* Prentice Hall, Inc. 1974. Englewood Cliffs, New Jersey. U. S. A.

Letarouilly, P. M.: *The Students Letarouilly*. Edited by Sir Albert E. Richardson. Alec Tiranti. 1970 London. England.

Linazasoro, J. I.: *El proyecto Clásico en arquitectura*. Gustavo Gili. 1981. Barcelona. España.

López, M.: *Historia de la arquitectura y lucha de clases*. Col. Espacio y Forma, No. 19. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, División de Extensión Cultural. 1977. Caracas. Venezuela.

Martín, H. V.: *Arquitectura doméstica de la ciudad de México. ( 1890- 1925 )*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1981. D.F. México.

Masson, G.: *Italian Villas and Palaces*. Thames and Hudson. 1966. London. England.

Milizia, F.: *Principi di Architettura Civile*. Gabriele Mazzotta Editore. 1972. Milano. Italia.

Morolli, G.; Borsi, F.; Gambuti, A.; Vagnetti,; Brunetti, F.: *Studi e Documenti di Architettura OMAGGIO AD ALBERTI*. No. 1. Teorema Edizioni. 1972. Firenze. Italia.

Muratore, G.: *La Città Rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*. Gabriele Mazzotta editore. 1975. Milano. Italia.

Murray, P.: *Architettura del Rinascimento*. Electa Editrice. 1971. Milano. Italia.

Murray, P.: *The Architecture of the Italian Renaissance*. Thames and Hudson. 1969. London. Great Britain.

Newell Jacobsen, H.: *Palladian Abstractions*. Architectural Digest. Vol. 47, No. 13. 1990. Los Angeles, C.A. U.S.A.

Pagliara, P.N.: *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane*. En Controspazio, No. 7, 1972, Milano, Italia.

Palladio, A.: *The Four Books of Architecture*. Introduction by Adolf K. Placzek. Dover Publications, Inc. 1964. New York. U. S. A.

Panofsky, E.: *La Perspectiva como " Forma Simbólica "*. Tusquets Editor. 1973. Barcelona. España.

Panofsky, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. 1975. Madrid. España.

Papadakis, A.; Watson, H.: *New Classicism. Omnibus Volume*. Academy Editions. 1990. London. Great Britain.

Patetta, L.: *La Polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux - Arts. Francia 1846 - 47*. CLUP. 1974. Milano. Italia.

Patetta, L.: *Storia dell'architettura; Antologia Critica*. Etas Libri. 1975. Milano. Italia.

Pinoncelly, S.F.: *Manuel Tolsá arquitecto y escultor*. Cuadernos de lectura Popular, Secretaría de Educación Pública, 1969, D. F. México.

Porada, E.; Et. Al.: *Essays in the History of Architecture. Presented to Rudolf Wittkower*. Phaydon Press Ltd. 1969. London. Great Britain.

Portoghesi, P. : *La lingua Universale, Cultura e Architettura tra il 1503 e il 1527*. En *Controspazio*, No. 11 y 12, 1970, Milano, Italia.

Portoghesi, P.; Et Al.: *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. 6 Vols. Istituto Editoriale Romano. 1968. Roma. Italia .

Puppi, L.: *La villa come paradosso culturale*. En *Casabella*, No. 590, 1992, Milano, Italia.

Puppi, L.: *Andrea Palladio Scritti sull Architettura (1554 - 1579)*. . Neri Pozza Editore. 1987. Vicenza. Italia.

Puppi, L.: *Andrea Palladio*. Documenti di architettura. Electa Editrice. 1973. Milano Italia.

Puppi, L.: *Breve storia del Teatro Olimpico*. Neri Pozza Editore. 1973. Vicenza. Italia.

Quaroni, L.: *La Torre de Babel*. Gustavo Gili. 1970. Barcelona. España.

Rivera Cambas, M.: *Mexico Pintoresco, artístico y monumental*. Editorial Innovación, 1977, D. F. México.

Rosenau, H.; Hudnut, J.: *Utopía y Realidad en la ciudad del Renacimiento*. Ediciones 3. 1962. Buenos Aires. Argentina.

Rowe, C.: *Una historia ininterrompida. Sobre el Clasicismo, el Neoclasicismo, el Neoneoclasicismo...* A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. No. 21. 1990. Madrid. España.

Rykwert, J.: *On Adam's House in Paradise*. The Museum of Modern Art Papers on Architecture. 1972. New York. U. S. A.

Rykwert, J.; Grayson, C.; Damisch, H.; Choay, F.; Tafuri, M.; Burns, H.: *Leon Battista Alberti*. In *Architectural Design*. vol. 49. No. 5-6. Dr. A. C. Papadakis. Publisher. Haig Beck. Editor. 1979. London. England.

Sainz, J.: *Facsímiles por duplicado Vitruvio, Palladio y Ruskin*. Arquitectura Viva. Revista No. 3. Avisa Ed. 1988. Madrid. España.

Sambricio, C.: << *Palladio en Menorca* ? >>. Estratto. Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura < *Andrea Palladio* > XII. 1980. Vicenza. Italia

Sambricio, C.: *La arquitectura Española de la Ilustración*. Coedición del Consejo Superior de los Colegios de de Arquitectos de España y del Instituto de Estudios de Administración Local. 1986. Madrid. España.

Scalvini, M. L.: *Para una Teoría de la Arquitectura*. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. 1972. Barcelona. España.

Scholfield, P. H.: *Teoría de la Proporción en Arquitectura*. Editorial Labor. 1971. Barcelona. España.

Scott, G.: *Arquitectura del Humanismo*. Barral editores. 1970. Barcelona. España.

Semenzato, C.: *La Rotonda di Andrea Palladio*. Il Corpus Palladianum. Centro Internazionale di Studi di Architettura < Andrea Palladio >. 1964. Vicenza. Italia.

Sereni, E. : *Storia del Paesaggio Agrario Italiano*. Editori Laterza. 1972. Bari. Italia.

Sica, P.: *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*. Laterza 1970. Bari. Italia.

Summerson, J.: *Architecture in Britain 1530 - 1830*. Penguin books Ltd. Harmondsworth. 1970. Middlesex. Great Britain.

Summerson, J.: *The Classical Language of Architecture*. The M. I. T. Press. 1971. Massachusetts. U. S. A.

Tafuri, M.: *Giulio Romano, Architetto e Pittore a Mantova*. DOMUS, rivista, no. 710. 1989. Milano. Italia.

Tafuri, M.: *Teorías e historia de la arquitectura*. Editorial Laia. 1972. Barcelona. España.

Thoenes, C. ; Et Al.: *Sebastiano Serlio*. Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza. Electa Editrice. 1989. Milano. Italia.

Vargas, R.: *Historia de la Teoría de la Arquitectura: El Porfirismo*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. 1989. Distrito Federal. México.

Vasari, G. : *La vite di piu celebri Architetti, Pittori et Scultori Italiani*. P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali. 1966. Milano. Italia.

Vasari, G.: *Vasari on Technique*. Introduction and Notes by G. Baldwin Brown. Dover Publications, Inc. 1960. New York. U. S. A.

Vitruvius: *The Ten Books on Architecture*. Dover Publications, Inc. 1960. New York. U. S. A.

Von Ranke, L.: *Historia de los Papas*. Fondo de Cultura Económica. 1963. D.F. México.

Wiebenson, D.: *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Hermann Blume. 1988. Madrid. España.

Wittkower, R.: *Architectural Principles in the age of Humanism*. Alec Tiranti. 1971. London. Great Britain.

Wölfflin, E.: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa - Calpe, S. A. 1945. Madrid. España.

Wölfflin, H.: *Renaissance and Baroque*. Fontana/Collins. 1971. London. Great Britain.

Wundram, M.; Pape, T.; Marton, P.: *Andrea Palladio 1508 - 1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*. Benedikt Taschen. 1990. Traducción del alemán de Carlos Caramés. Colonia, Alemania.

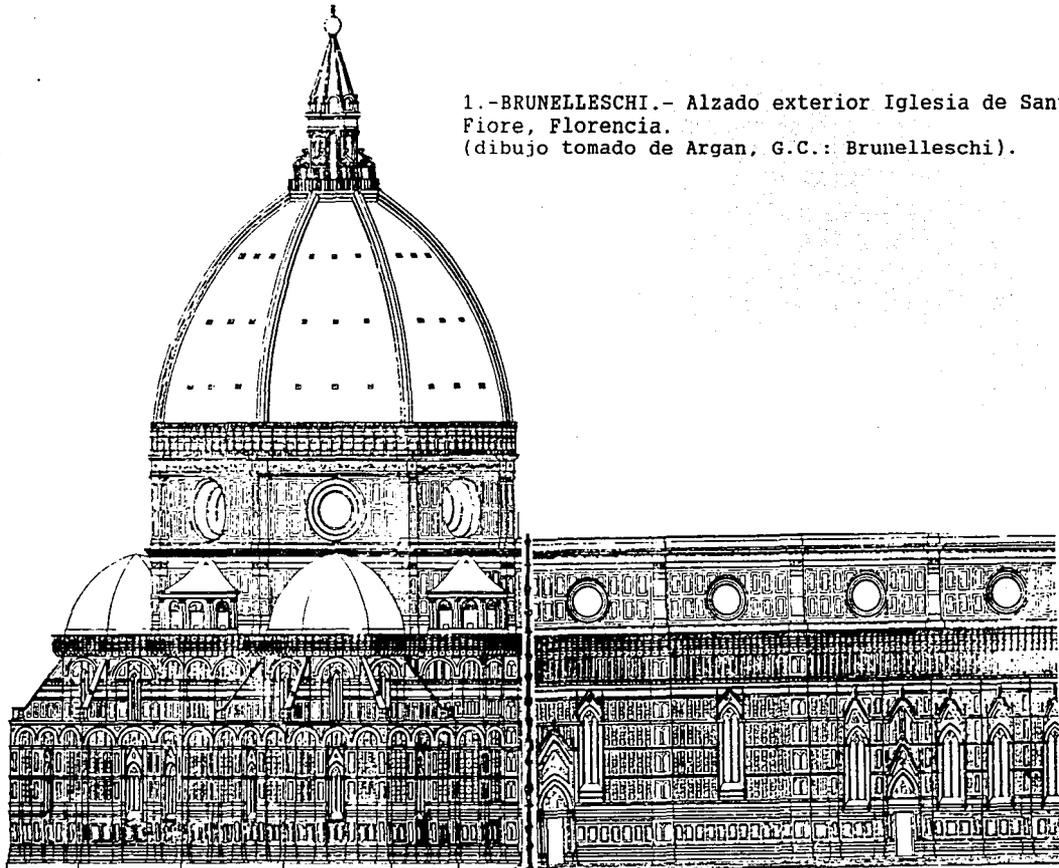
Zevi, B.: *Cronache di Architettura*. 8 Volumi. Universale Laterza. 1973. Bari. Italia.

Zucker, P.: *Town and Square, from the Agora to the Village Green*. The M. I. T. Press. 1970, Massachusetts. U.S.A

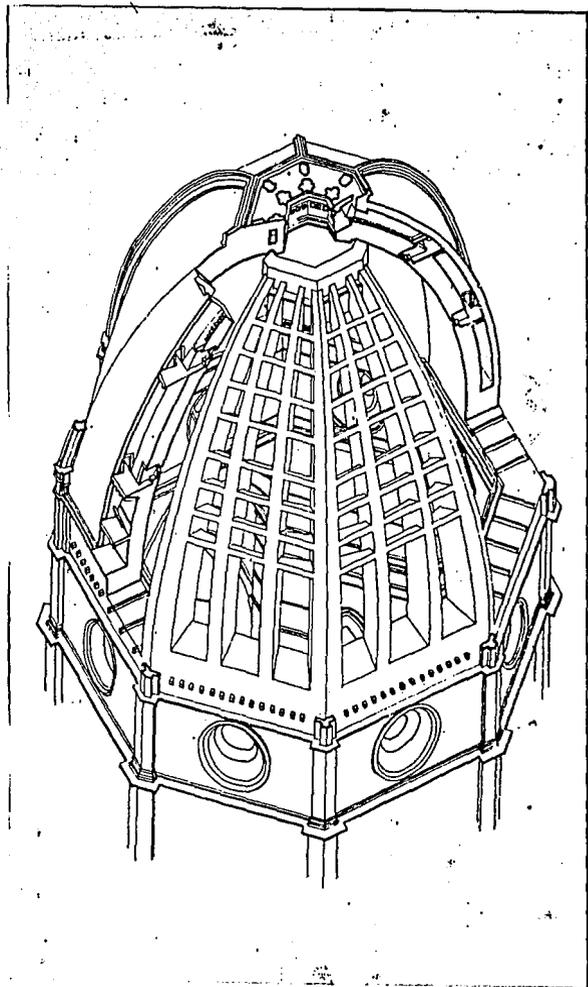
***Anexo:***

***Láminas***

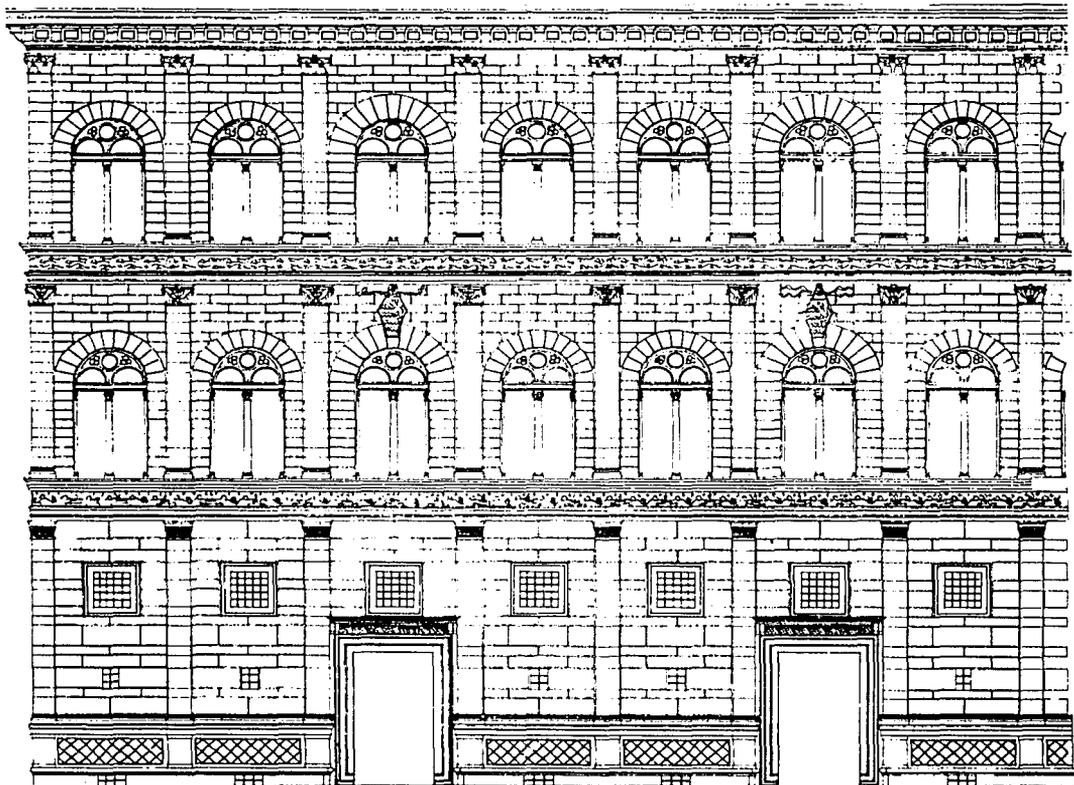
1.-BRUNELLESCHI.- Alzado exterior Iglesia de Santa Maria del Fiore, Florencia.  
(dibujo tomado de Argan, G.C.: Brunelleschi).



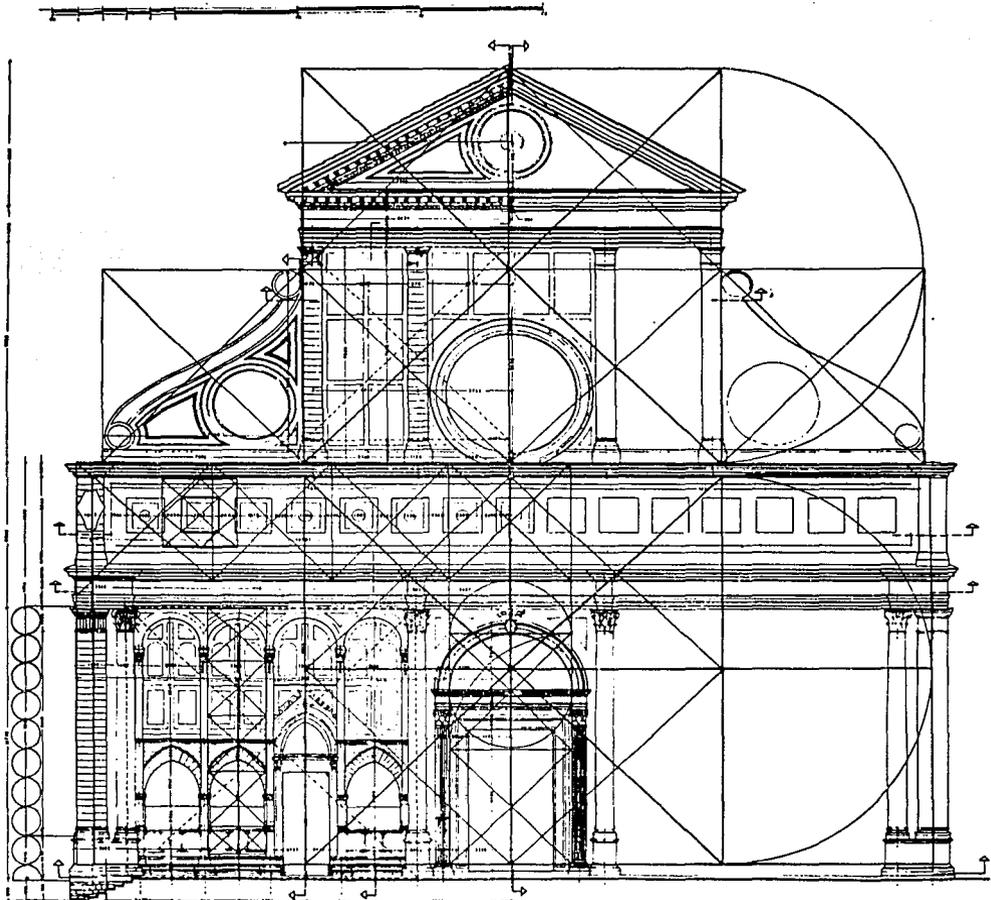
*Santa Maria del Fiore, Firenze*  
10 20 30 40 50



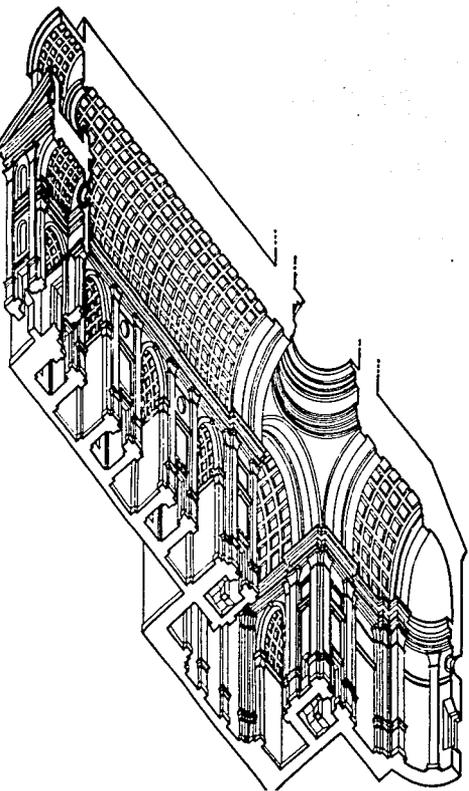
2.-BRUNELLESCHI.- La Cúpula de S. Maria del fiore en  
Florençia, Corte. (tomado de Murray, P. : Architettura del  
Rinascimento)



3.-ALBERTI.- Palazzo Rucellai. Construido entre 1446 - 1451.  
Florenca. (dibujo tomado de Architectural Design No. 49)



4.-ALBERTI.- Portada de Santa Maria Novella, Florencia,  
terminada por Alberti entre 1448 y 1470.  
(dibujo tomado de Architectural Design No. 49)

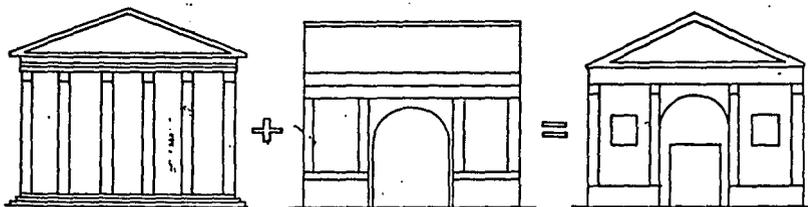


5.-ALBERTI.- Portada y dibujo Axonométrico de Santa Andrea en Mantova. (tomado de Murray, P. : Architettura del Rinascimento)



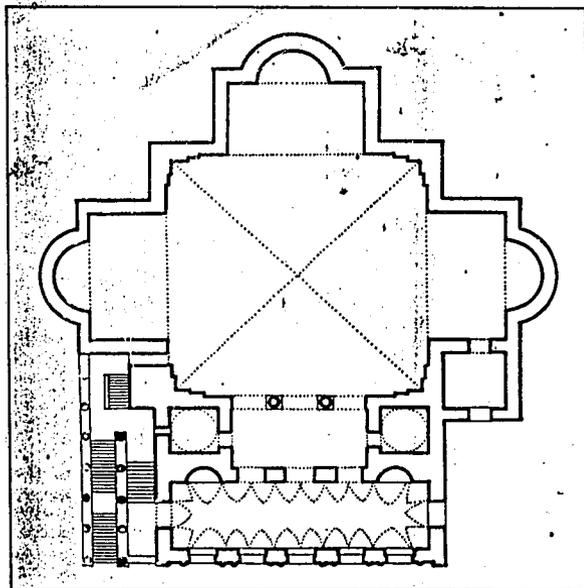
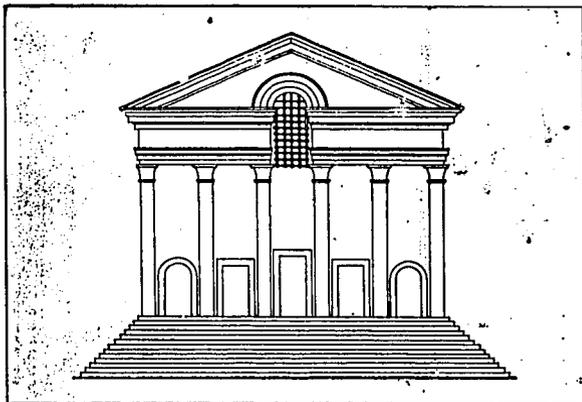


6.-ALBERTI.- Medallón de San Francisco. MATTEO DE PASTI  
1450.  
(Fotografía de Wittkower R.: Architectural Principles.)



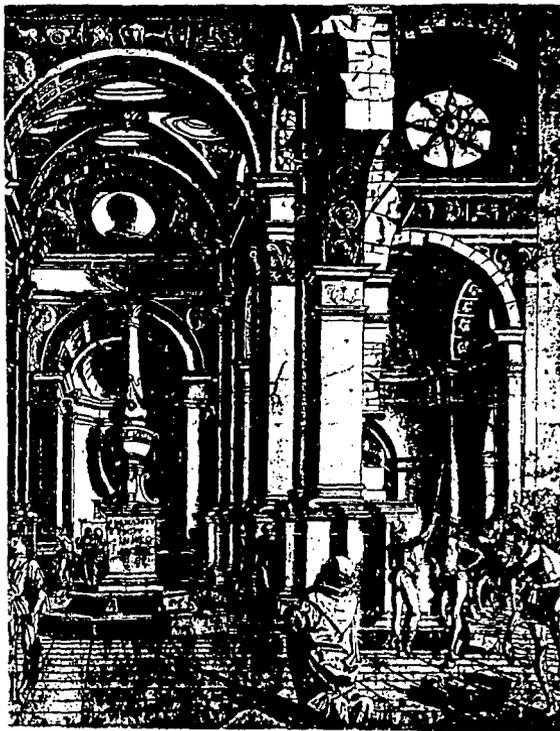
7.-ALBERTI.- Composición de la fachada de la iglesia del primer humanismo como mezcla de dos tipos preexistentes: fachada del templo clásico y arco del triunfo.

8.-ALBERTI.- Reconstrucción de San Sebastiano de acuerdo a Wittkower y Planta de la misma iglesia en Mantua.(Tomado de Murray, P.: Architettura del Rinascimento)

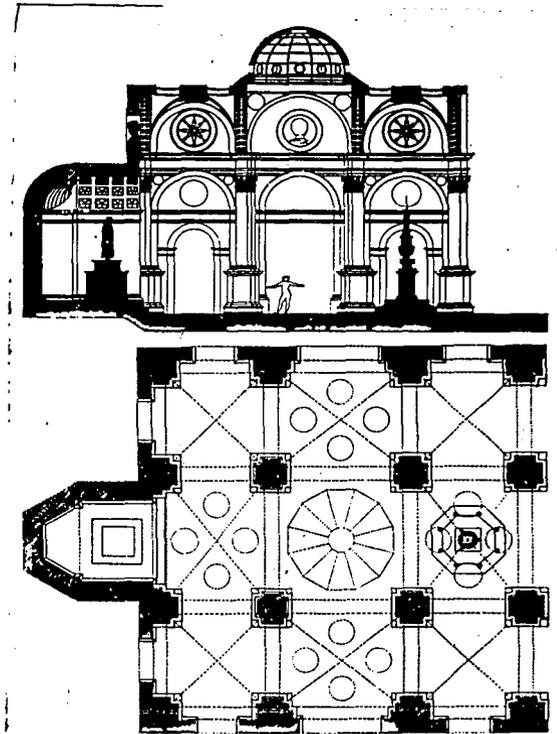




9.-BRAMANTE.- S. Ambrogio, detalle del porticado. Milán.  
1493. (tomado de Murray, P. : La Architettura del  
Rinascimento)



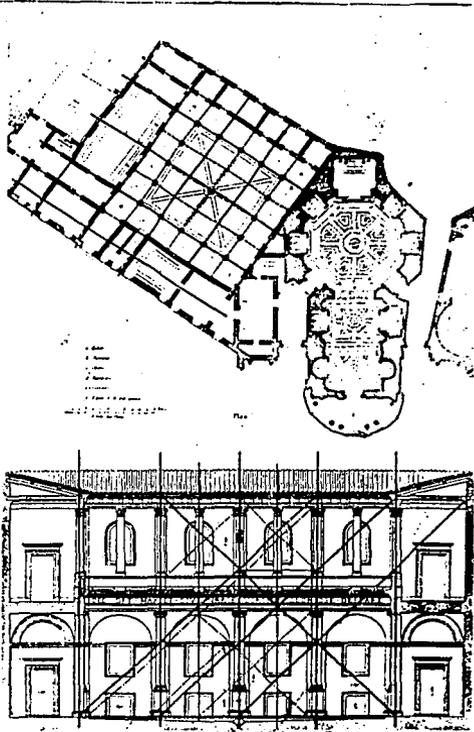
10.-BRAMANTE.- Templo en ruinas, grabado de Prevedari, 1480.  
(londrés, British Museum).



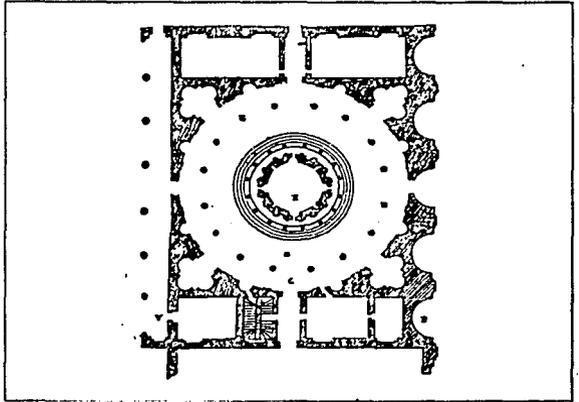
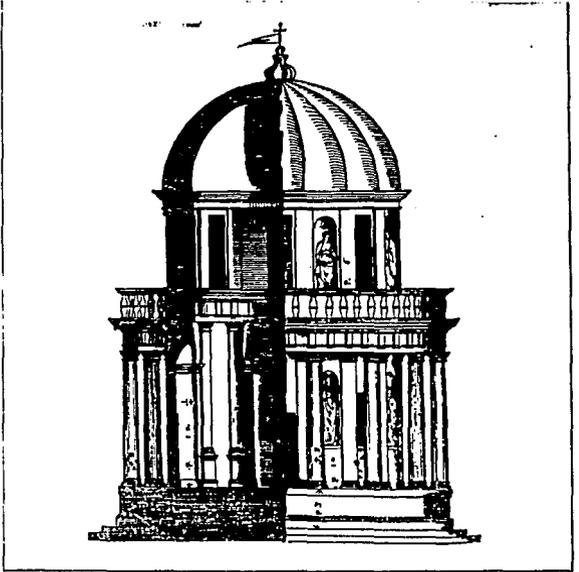
11.- BRAMANTE.- Restitución y perspectiva de la arquitectura del grabado Prevedari, sección y planta. (dibujo de G. Miletto, tomado de Bruschi, A. : Bramante ).



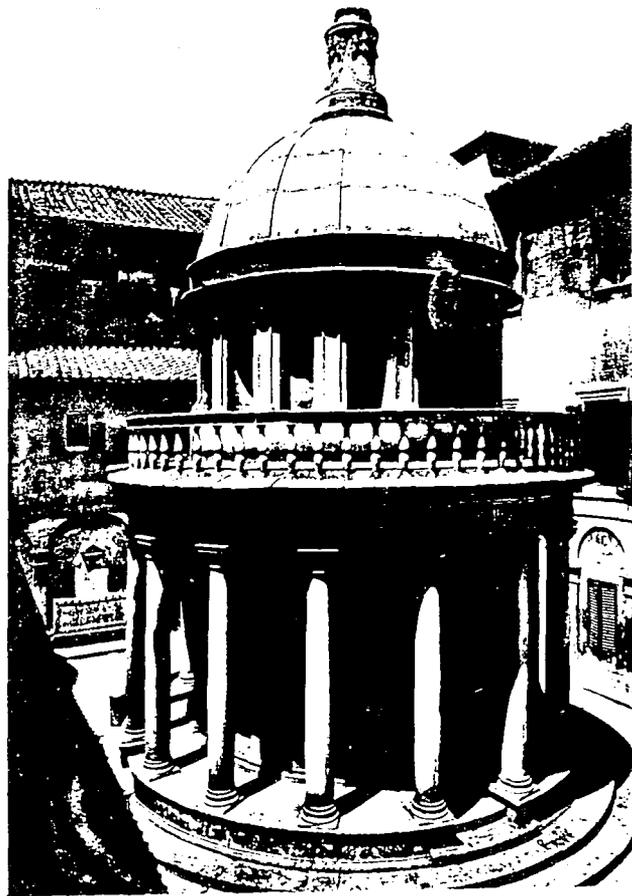
12.-BRAMANTE.- Patio de santa Marià della Pace, vista de conjunto desde la arcada más cercana al ingreso. (tomado de Wittkower, R. Architectural Principles) 1500, Roma.



13.-BRAMANTE.- Convento y claustro de Sta. Maria della Pace.  
Sistema de proporciones en planta y en alzado, ( en base a  
los diseños de Letarouilly).

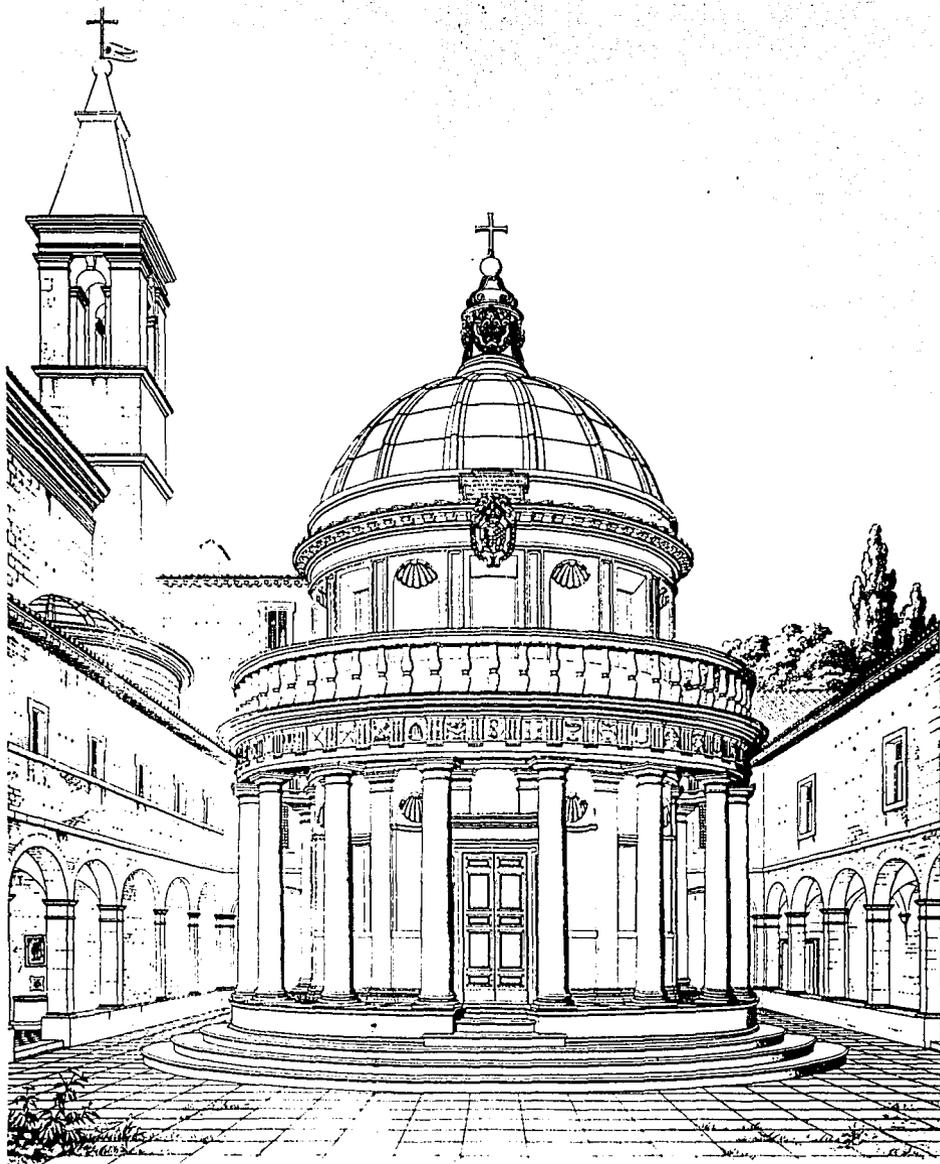


13.-BRAMANTE.- Dibujo para el Tempietto, Florencia. Uffizi. Gabinetti Disegni. (tomado de Murray, P.: La architettura del Rinascimento).

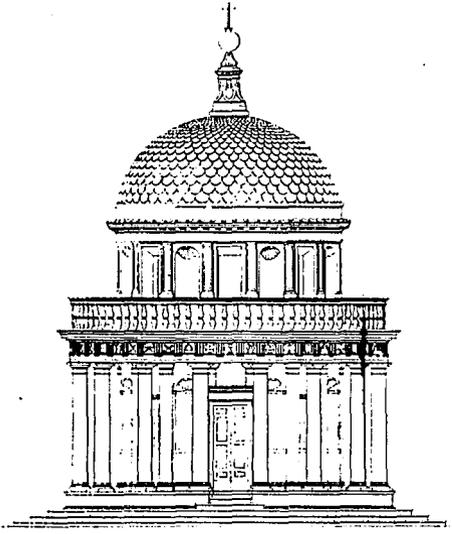


14.-BRAMANTE.- Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom.  
1502. (tomado de Murray, P.: La architettura del  
Rinascimento)

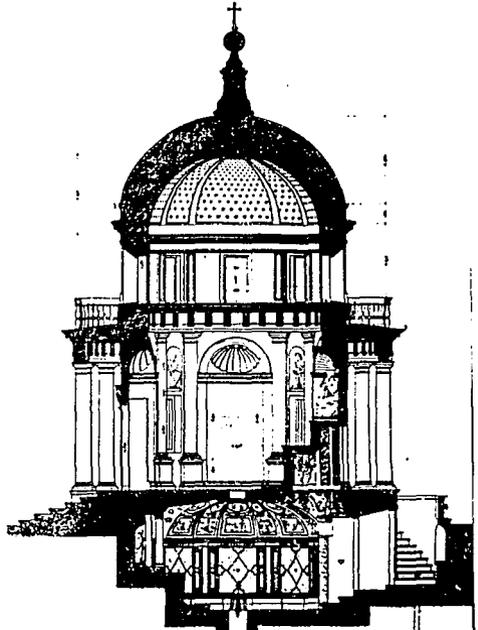
15.-BRAMANTE.- San Pietro in Montorio, Roma 1502, (Dibujo tomado de Letarouilly. - Renaissance in Rome).



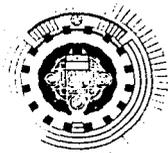
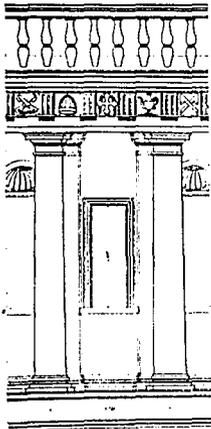
16.-BRAMANTE.- San Pietro in Montorio, Roma, 1502, Detalles y Cortes. (Dibujos tomados de Letarouilly. - Renaissance in Rome).



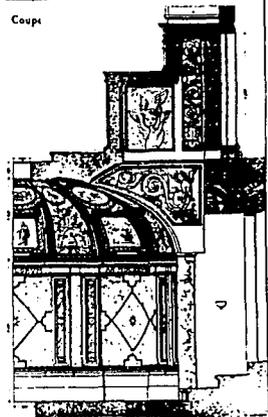
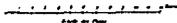
Elevation.

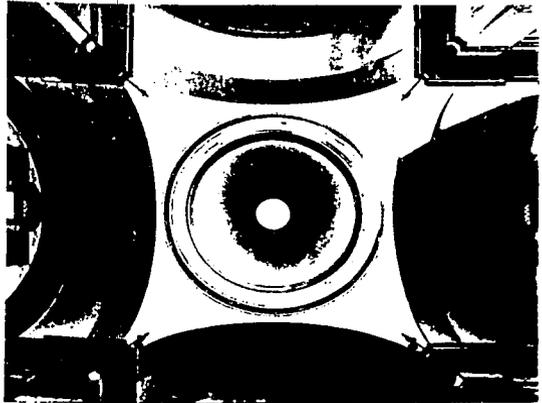


Coupe

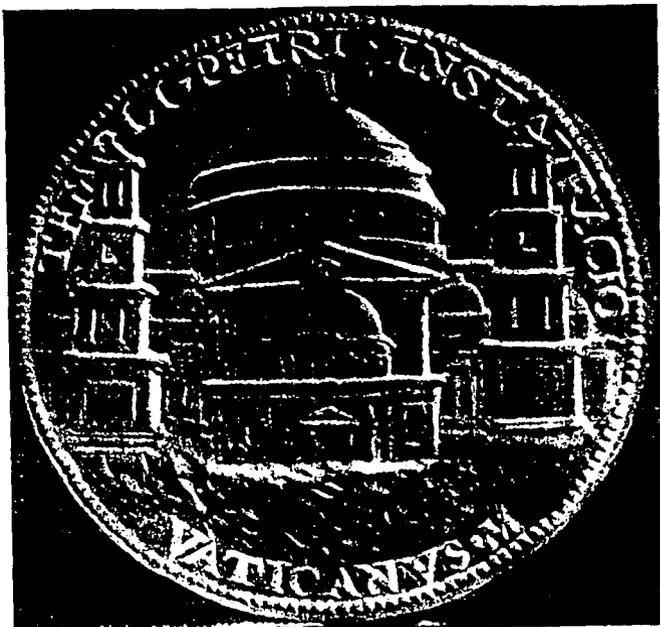


Plan du pied de clocher.

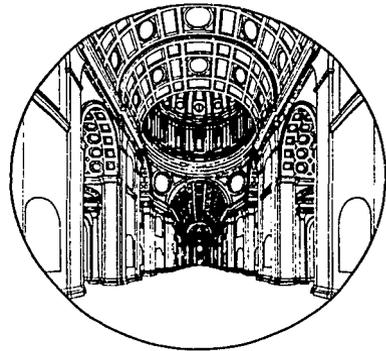
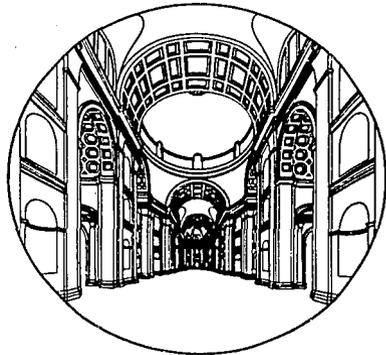
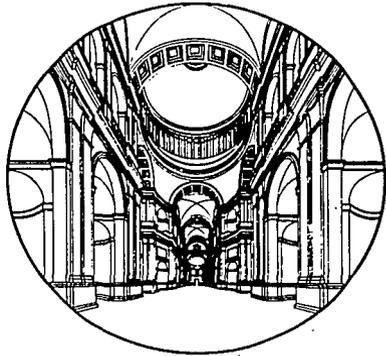




17.-BRAMANTE.- Abside de Sta. Maria del Popolo, Roma. 1505 - 1507. ( tomado de Murray, Peter. :La architettura del Rinascimento)

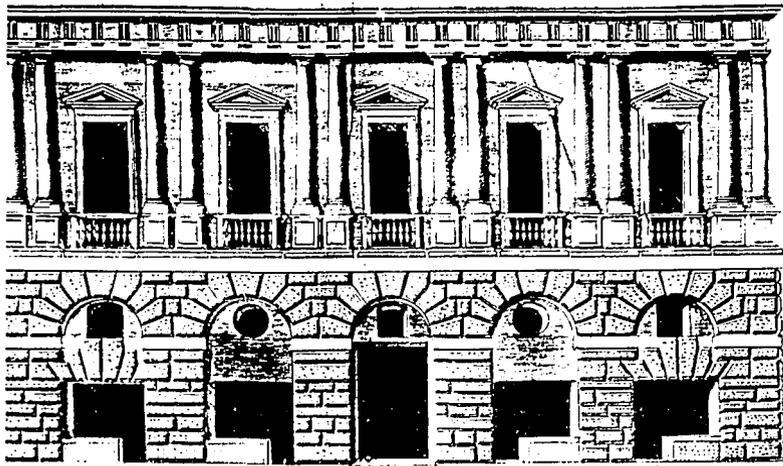


18.-BRAMANTE.- Medallón de la fundación de San Pedro, por Caradosso 1506. Primera fachada del proyecto Bramantesco en el momento que se puso la primera piedra de la iglesia y que después fue modificada. ( tomado de Wittkower, R.: Architectural Principles.)



19.-BRAMANTE.- Reconstrucción perspectiva del interior de S. Pedro según el primer proyecto bramantesco, el primer proyecto de Antonio de Sangallo y el proyecto de Miguel Angel. (tomado de la Revista Controspazio).

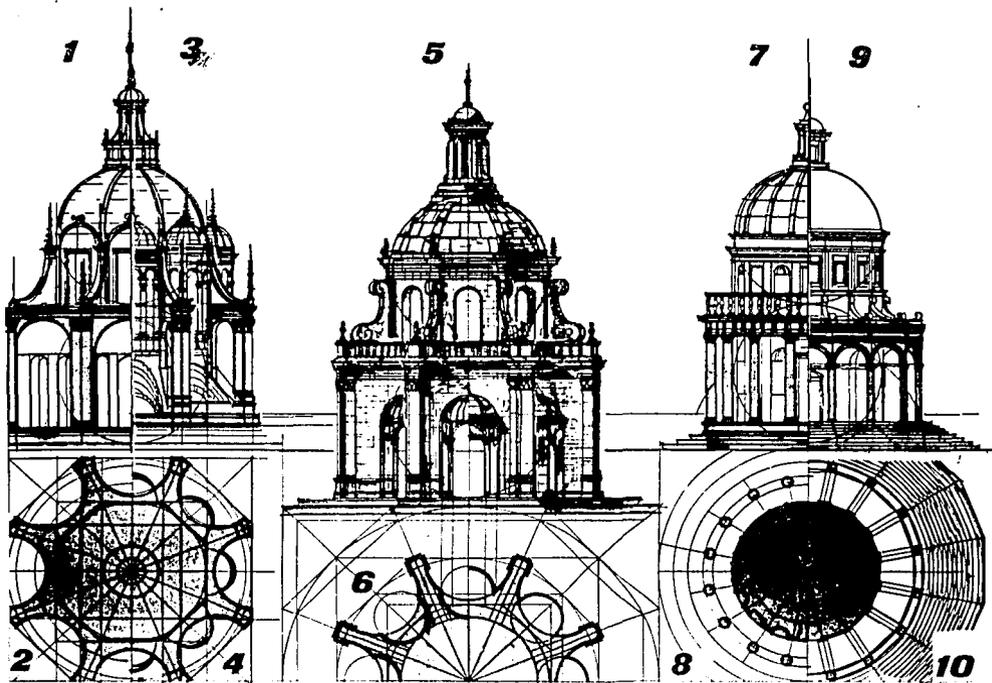
22.-BRAMANTE.- Palazzo Caprini, Casa de Raffaello. 1510-1512  
(tomado del Catálogo de la Muestra de Palladio)



20.-BRAMANTE.- Ninfeo en Genazzano. 1508-1511 (tomado del  
Catálogo de la Muestra de Palladio).



21.-BRAMANTE.- CONFRONTACION DEL TEMPIETTO CON OTROS ESTUDIOS DE LEONARDO Y RAFAELLO. 1 Y 2 .- Leonardo Da Vinci Perspectiva y Planta del Tiburio de Milán, 3 y 4 .- Leonardo Da Vinci Perspectiva y Planta del Tiburio de Pavia, 5 y 6 .- Leonardo Da Vinci Perspectiva y Planta del Tempietto, 7 y 8 .- Perspectiva y Planta del Tempietto de Bramante en San Pietro in Montorio, 9 y 10 .- Perspectiva y Planta del templo pintado por Rafaello en el cuadro *Desposorio de la Virgen*. (tomado de Carpiceci, C. : Leonardo Architetto).





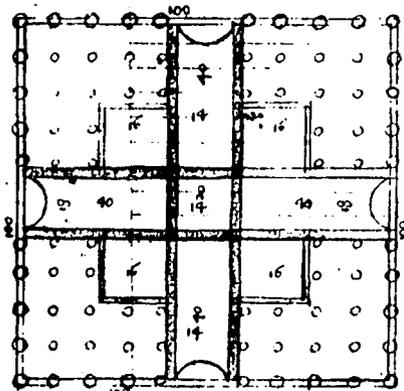
Mess<sup>o</sup> lordano dalanare' ofondamenta & cōmple' p'feno' & cōsesta' furono mlti  
 ussima tempo furo' ofondamenti d'una quast' arca & non ch'ella casa del  
 conduttore questa acqua & anche di quella brachia che trapassava la forma: ma del  
 monte essere queste fanteletta con diligenza & studio grande v'into che an  
 medesimo tempo fu causato tutto tanto ch'ella aqua veniva: antidero' l'aca  
 una ofondamenti di questi arca ordinato sciamamento perfino alle mura  
 della casa cadriveranno alla dirittura dell'angulo che fa l'arco: doue dopo  
 spassa p'ndare' al castello Galisterna & alanco d'essa introueremo l'arco  
 dal condoro & p'che ormo alti passamo sopra delle mura cōfronti arca & en



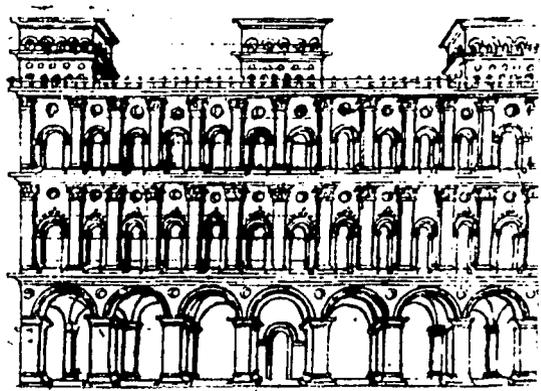
23.-FILARETE.- Acueducto de Sforzinda y Edificio del acueducto. (tomado de De Fusco, R.: Il Codice Dell'Architettura).

EXPLICIT LIBER DECIMVS NONVS  
 INCIPIT LIBER VIGESIMVS

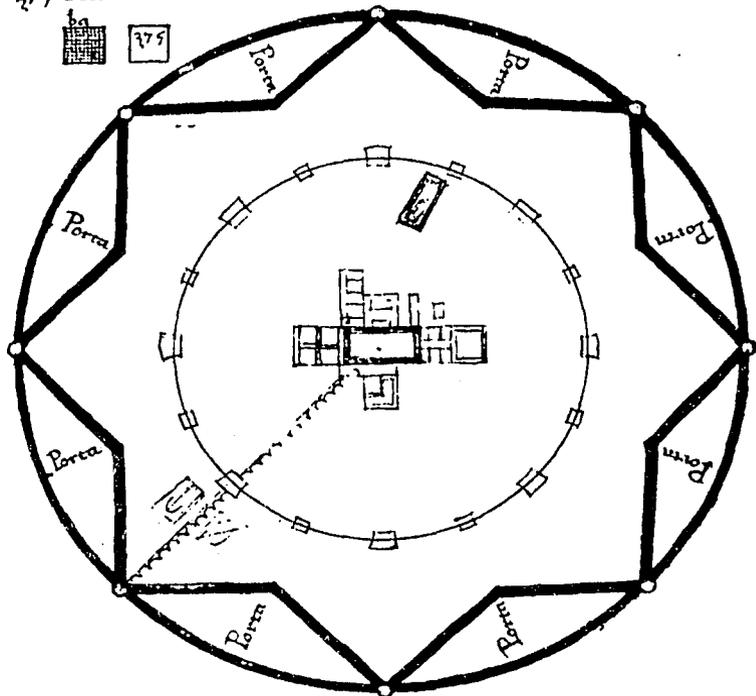
A



B

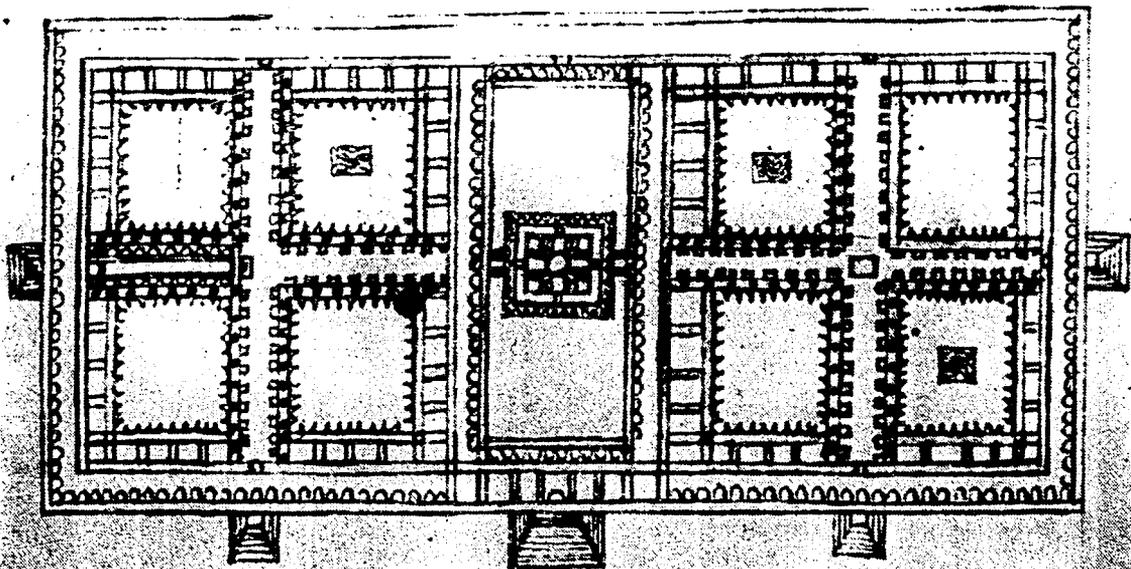


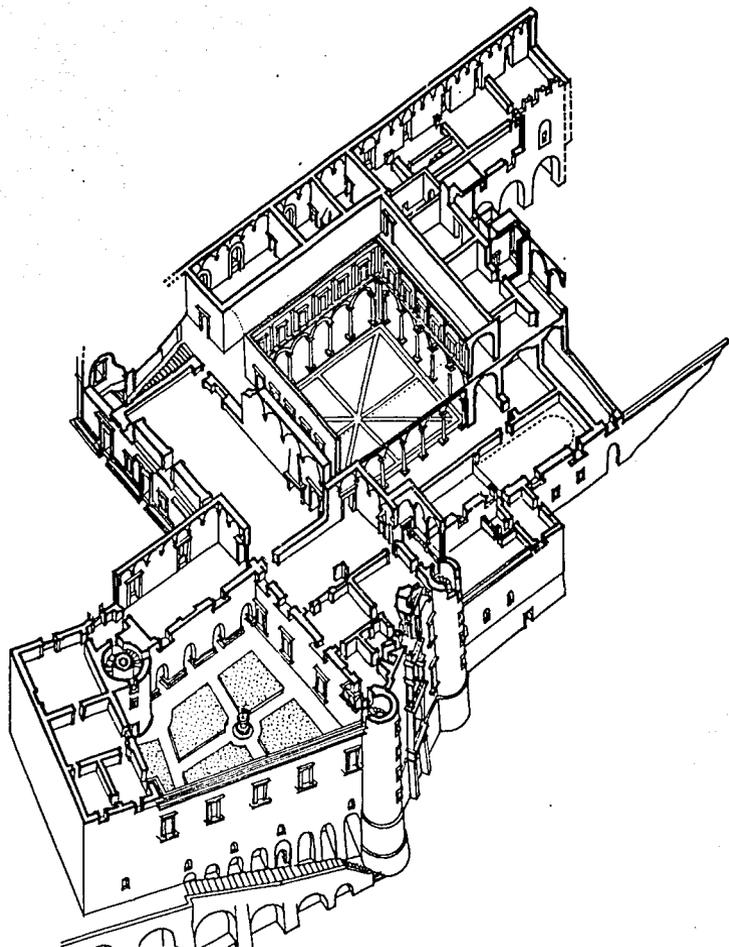
*Scrittione: Questi quadretti sono ciascuno uno stadio ilquale stadio e  
375 braccia: m*



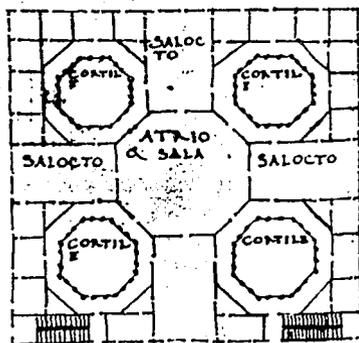
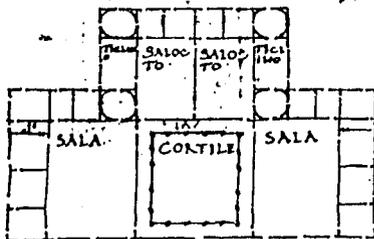
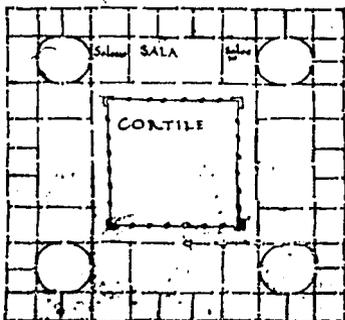
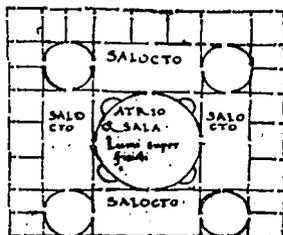
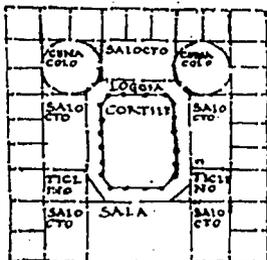
*I*nella testa d'oriente fo la chiesa maggiore & in quella d'occidente fo  
il palazzo reale laquali grandezze al presente non toccho pche quando la  
faremo allora intenderete tuto dalla parte della piazza muer senon  
trione fo la piazza domercatima laqual fo largha uno quarto dista  
dio ooe nouanta tre braccia & tre quarti & lunga mezzo stadio & dalla  
parte meridiana della piazza fo un'altra piazza oue fora come d'uno  
mercato & ui tuendera cole damoniarie & come e' labeccheria & frume &

25.-FILARETE.- Planta del Hospital Mayor de Milán. 1456  
(tomado de Arnau, J. : La teoría de la Arquitectura en los  
Tratados).





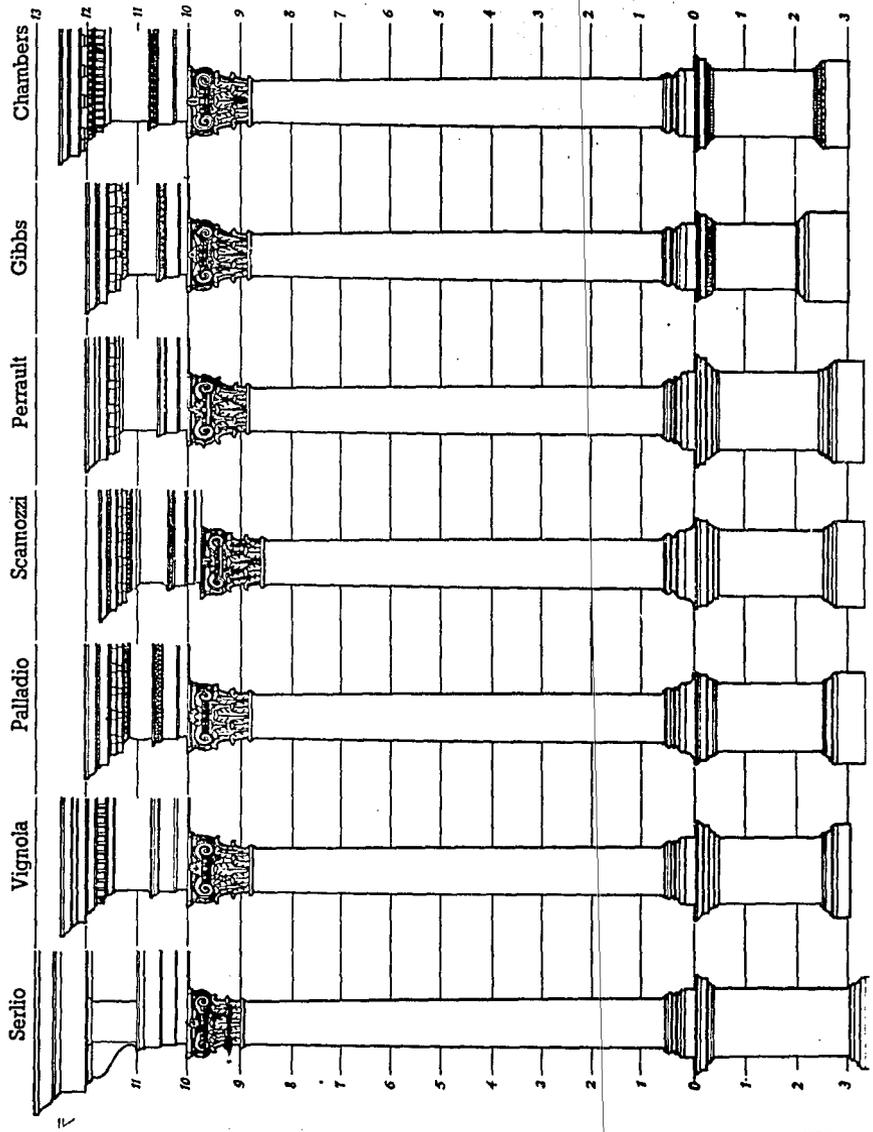
26.-FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI.- Urbino, Palazzo Ducale, dibujo axonómico. 1477 - 1485 (tomado de Murray, P. : La Architettura del Rinascimento).



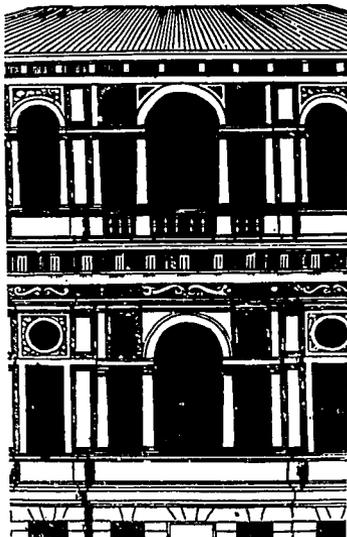
27.-FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI.- Casa de los Nobles.  
 (tomado de De Fusco, R. : Il Codice Dell'Architettura).



29. -SERLIO.- LOS ORDENES COMPUESTOS COMPARADOS. (tomado de Chitham, R.: Gli Ordini Classici in Architettura).



30.-SERLIO.- fachada al modo veneciano. (tomado de Thoenes,  
C. : Sebastiano Serlio).



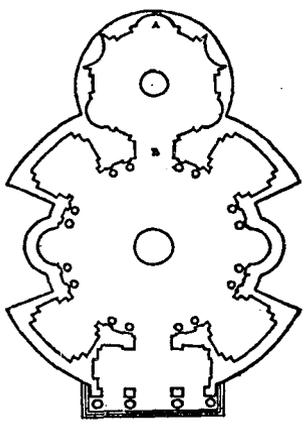
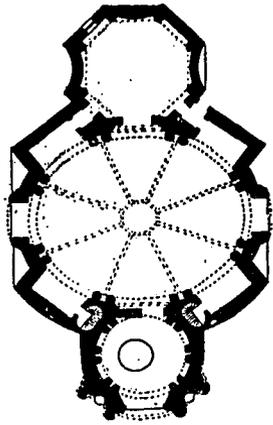
31.-SERLIO.- La llamada Basílica del Cuarto Libro. 1584  
(tomado de folleto publicitario del Curso de Palladio 1987).



32.-SERLIO.- Cubierta del Tercer Libro 1540, Venecia.  
Frontispicio. (tomado de Thoenes, C. : Sebastiano Serlio).



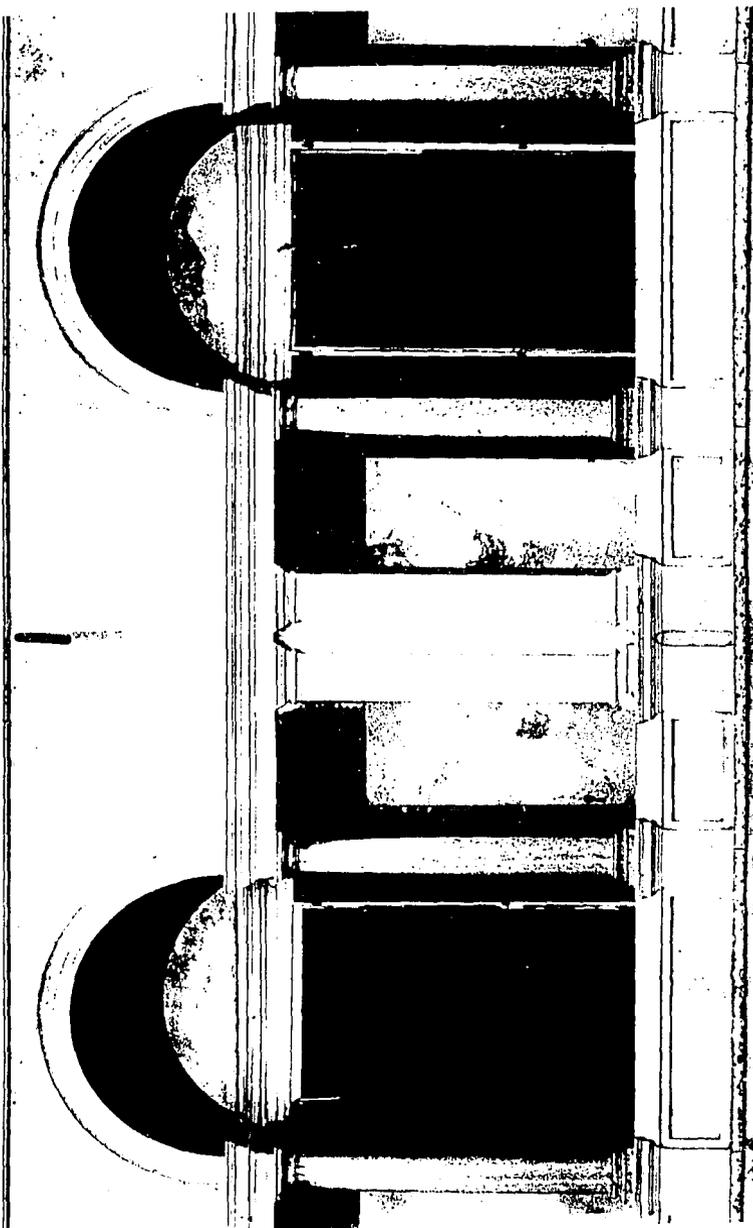
33.-SERLIO.- Planta de un " Templo fuera de Roma" Libro Tercero Venecioa 1540, comparada con la planta de la "Capilla del Pocito" (1777 - 1791) Arq. F. A. Guerrero y Torres, en la Villa de Guadalupe México. (tomado de Thoenes, C. Sebastiano Serlio)



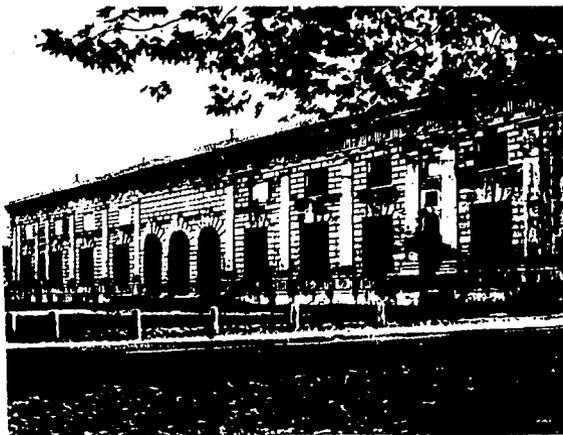
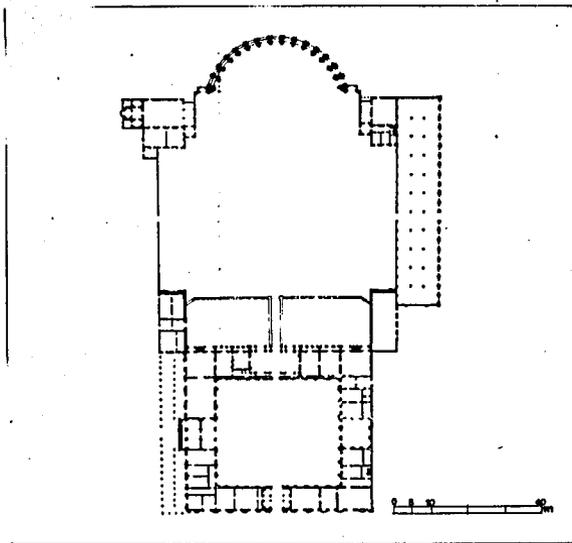


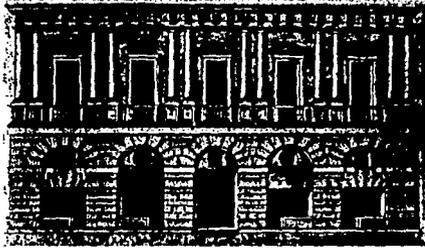
34.-GIULIO ROMANO.- Palazzo del Te, Mantua, detalle de una de las fachadas internas del patio cuadrado. 1531 (tomado de Fotografías de Antonio Mulas)

35.-GIULIO ROMANO.- Palazzo del Te, Mantua, detalle del Frente externo Poniente. 1531 (tomado de fotografias de Antonio Mulas)



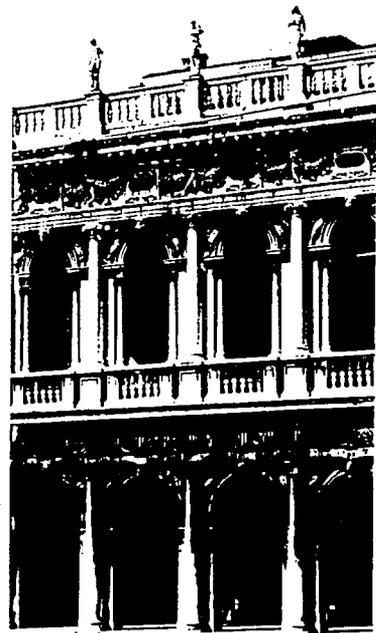
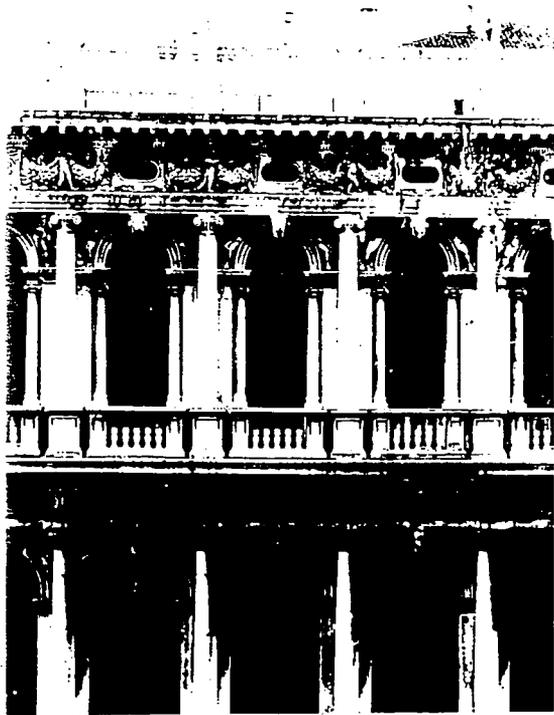
36.-GIULIO ROMANO.- Palazzo del Te. 1531 Planta y fachada principal (tomado de Murray.- P. La Architettura del Rinascimento).



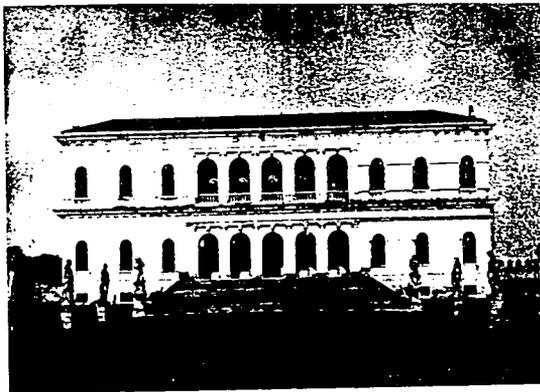


37.-SANSOVINO.- Palazzo Corner, Venecia 1532. Repite los elementos de la fachada Bramantesca de la casa de Raffaello, añadiendo un piso más. (tomado de Summerson, J. : The Classical Language of Architecture).

38.-SANSOVINO.- Biblioteca Marciana en Venecia. 1537 (tomado del Bolletino del C.I.S.A. No. IX )

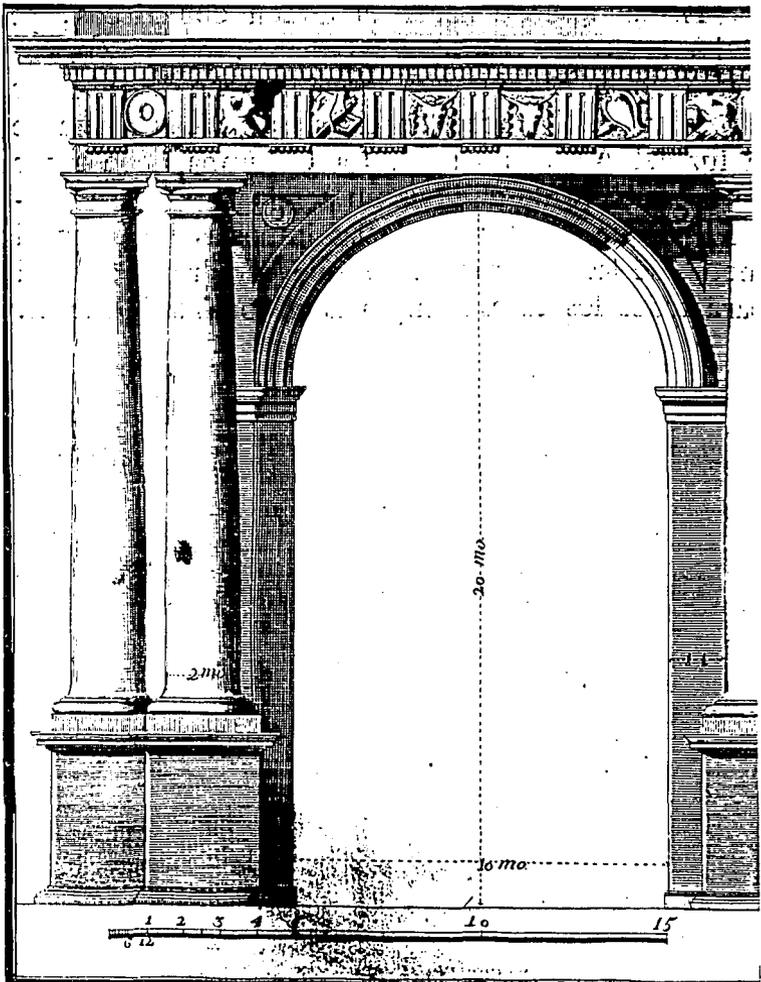


40.-SANSOVINO .- Loggetta del Campanile de San Marcos, 1537  
Venecia. (tomado del Bolletino del C.I.S.A. No. IX)

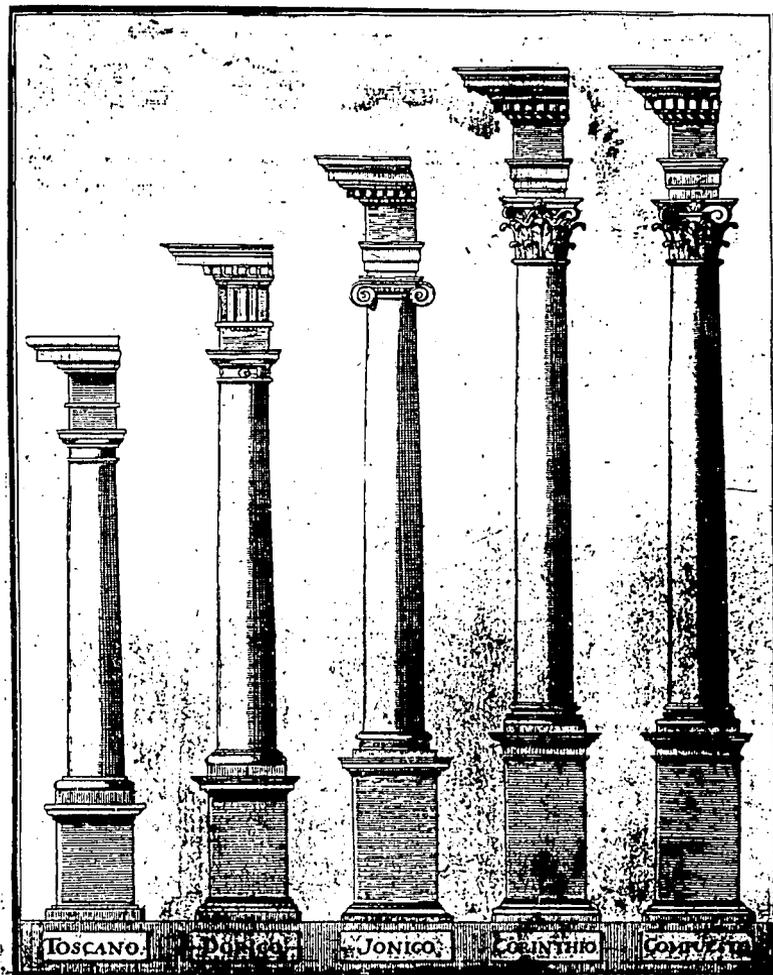


39.-SANSOVINO.- Villa Garzoni Pontecasale (Padua). 1535  
(tomado del Bolletino del C.I.S.A. No. IX)



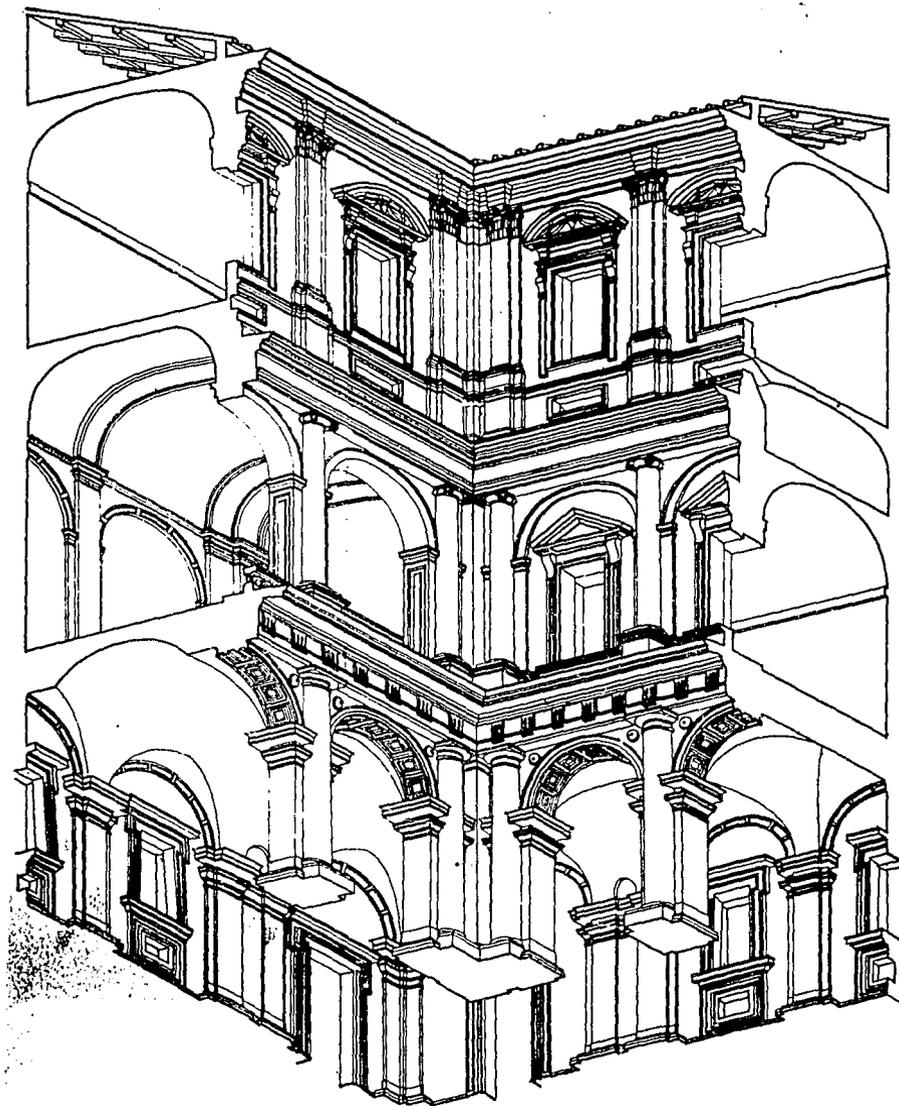


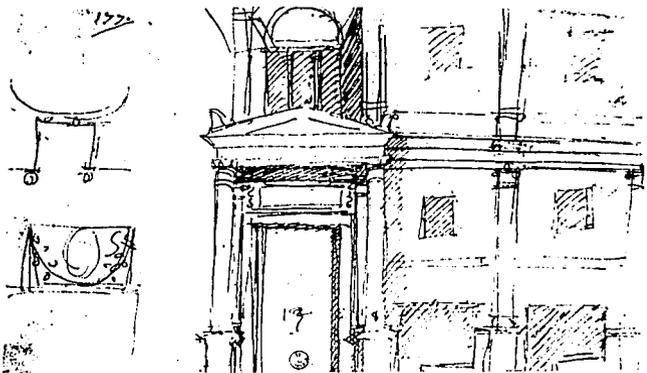
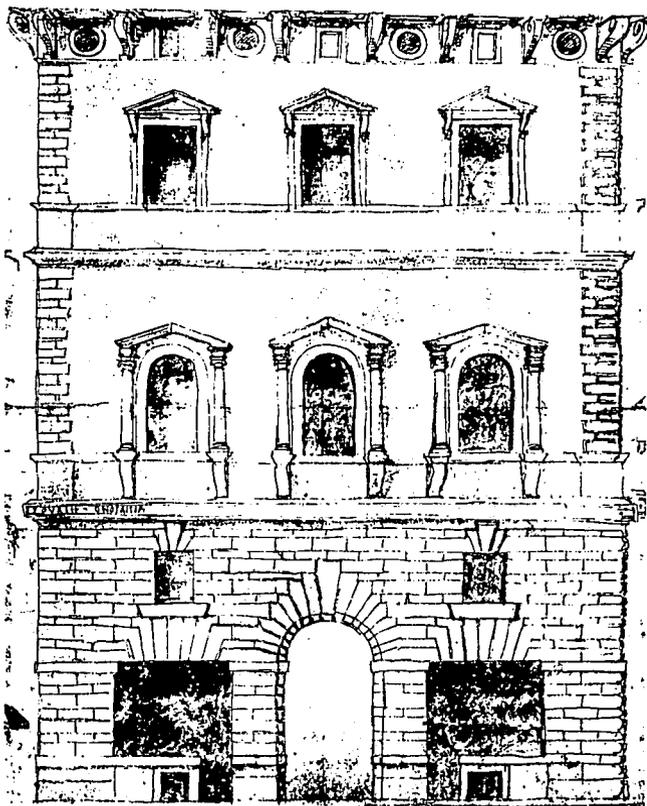
41.-VIGNOLA.- Pórtico de Orden Dórico con Pedestal. (tomado de original en folio, edición probable de 1760 Madrid).



42.-VIGNOLA.- De Los Ordenes en General. (tomado de original en folio, edición probable de 1760 Madrid.)

43.-SANGALLO, ANTONIO EL JOVEN.- Dibujo axonométrico del patio del Palazzo Farnese. 1538 (tomado de Controspazio 11)



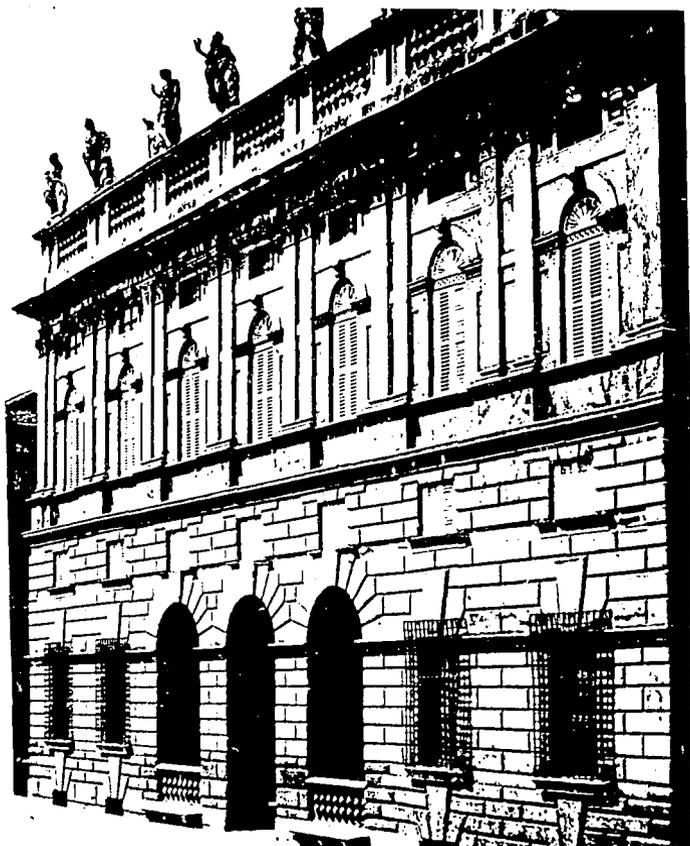


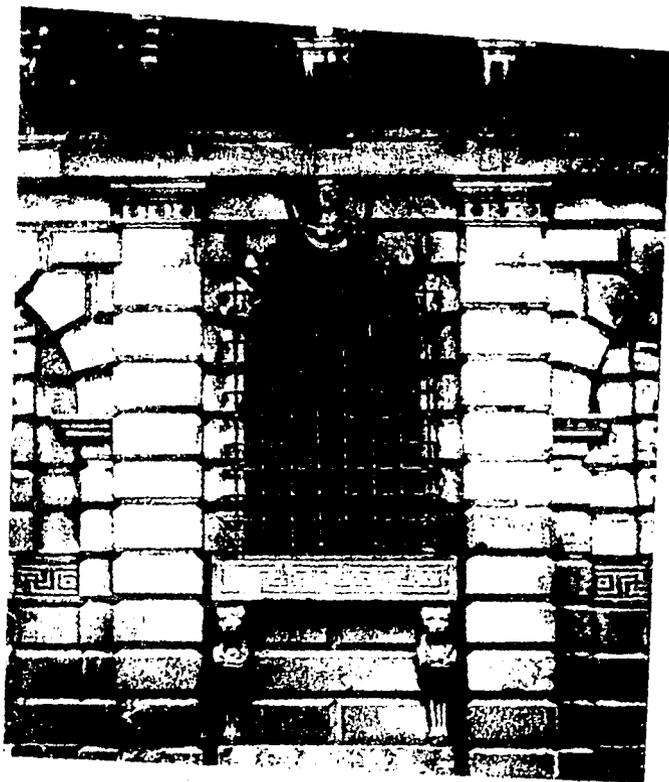
44.-SANGALLO, ANTONIO EL JOVEN.- Diseño de la Fachada de la casa Del Pozzo en Roma, y dibujo de fachada con órdenes arquitectónicos. 1540 (tomado de Controspazio 11 ).





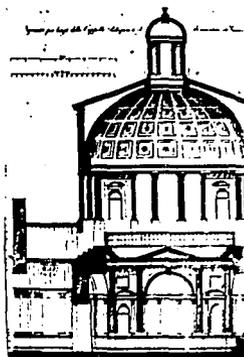
47.-SANMICHELI M.- Palazzo Canossa en Verona 1530 (tomado del Bolletino del C.I.S.A. No. IX)





48.-SANMICHELI M.- Detalle del Palazzo Bevilacqua en Verona  
1530 (tomado el Bolletino del C.I.S.A. No.IX)

49.-SANMICHELI M. - San Giorgio in Braida Cupula en Verona,  
Capella Pellegrini en Verona.(tomado del Bolletino del  
C.I.S.A. No. IX)

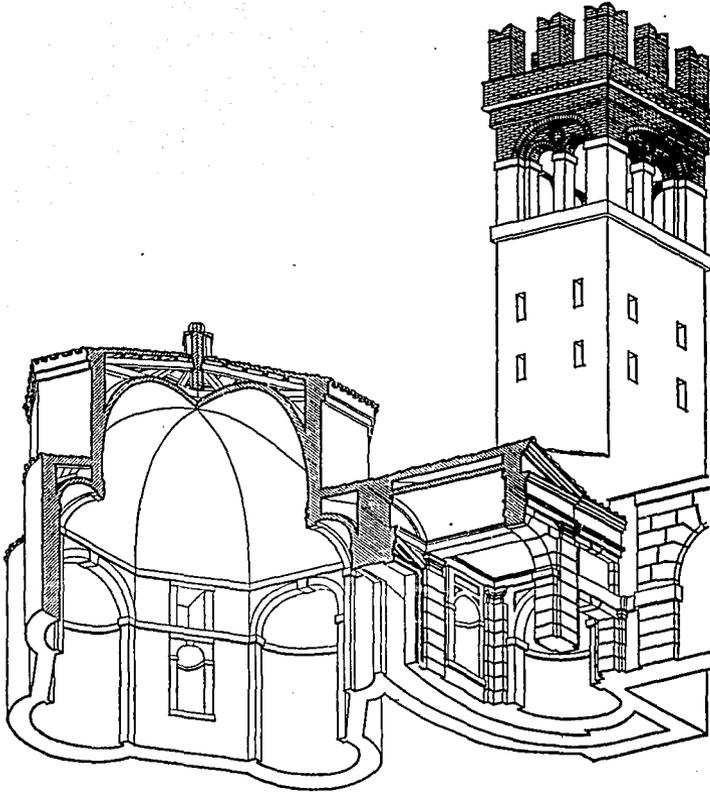


51.-SANMICHELI M. - Porta Palio, Verona.(Tomado del Bolletino  
C.I.S.A. No. IX)

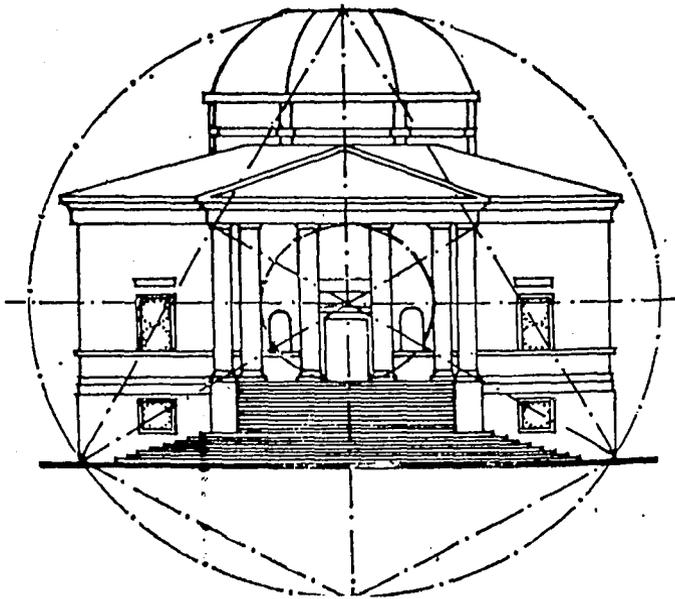


50.-SANMICHELI M. - Porta Nuova, Verona, (tomado del  
Bolletino del C .I.S.A. No. IX)

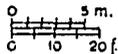
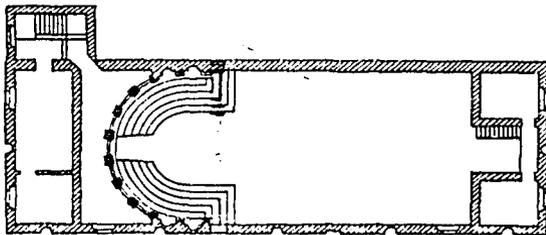
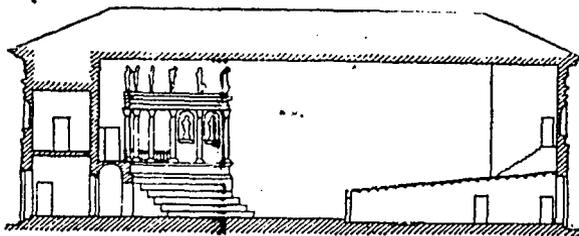




52.-SANMICHELI M..- Dibujo Axonométrico del Tempietto y de la villa de la Torre 1558 en Fumane, Verona. (tomado del Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica).



53.-SCAMOZZI V.- Lonigo, Rocca Pisana, 1576. Esquema compositivo. (tomado del D. E. A. U.)



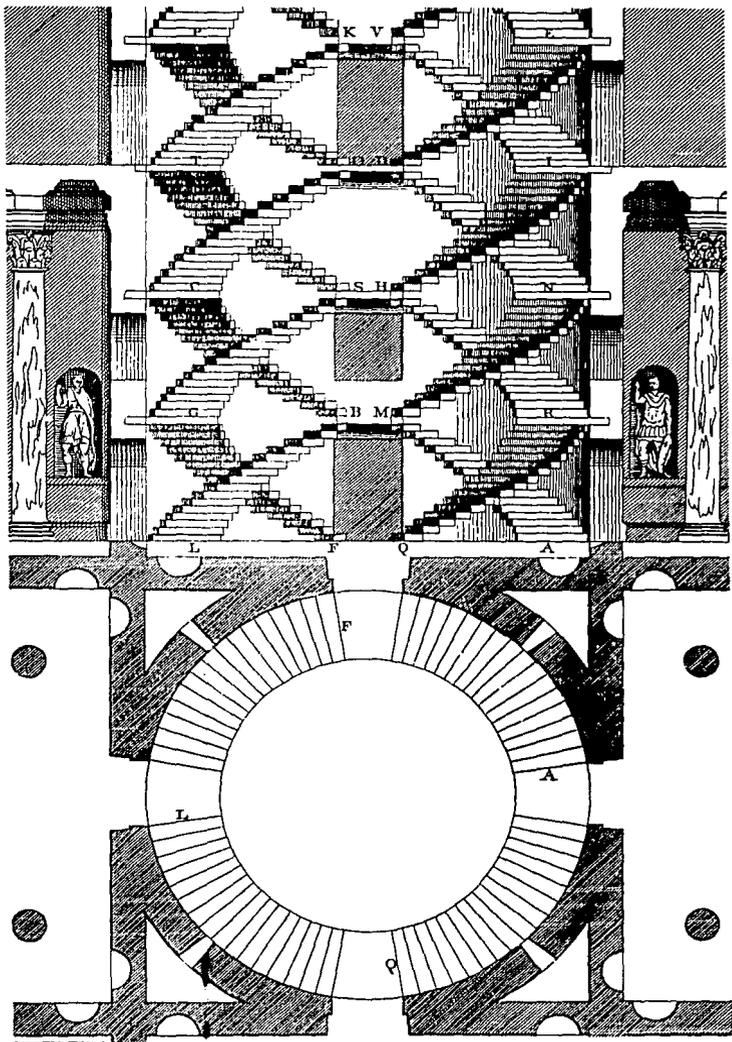
54.-SCAMOZZI V.- Sabbionetta, Teatro, 1588. Sección y Planta (tomado del D.E.A.U.)



55.-SCAMOZZI V.- Pallazo Thiene, Vicenza. 1602 (tomado de Catálogo de la Muestra de Palladio).

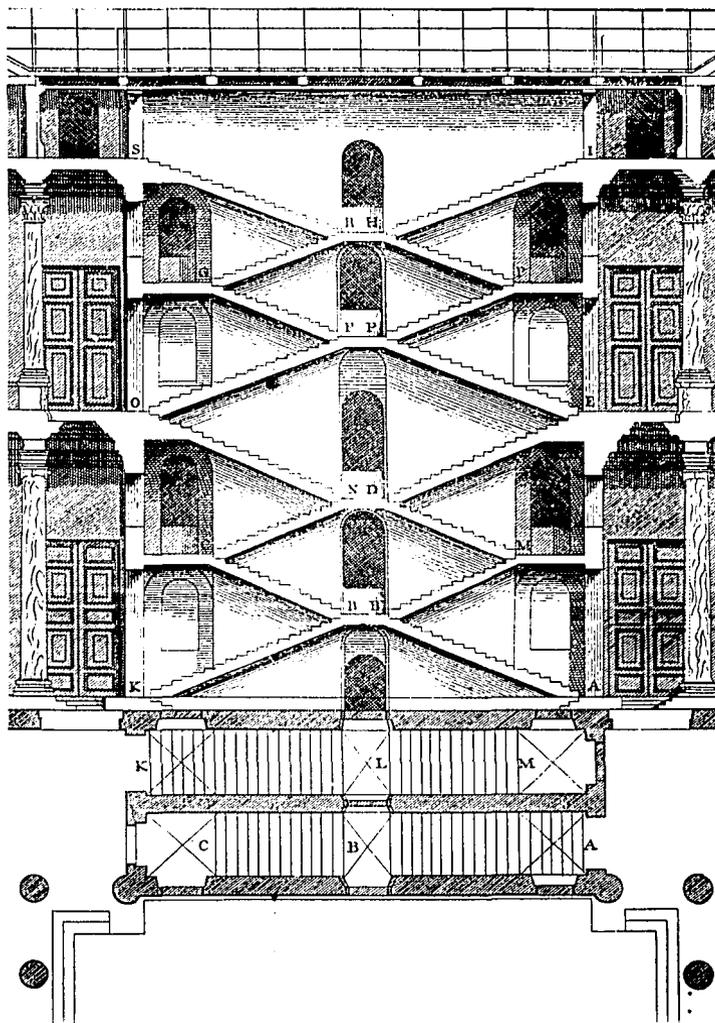
56.- SCAMOZZI V.-Escenario del Teatro Olímpico. 1585 en base al proyecto de Palladio, Vicenza. (tomado del Programa de la Muestra de Palladio.)

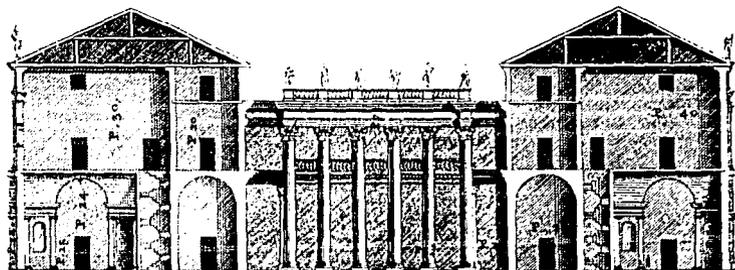
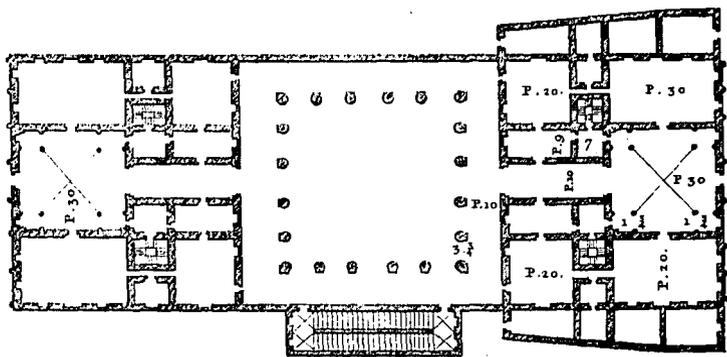




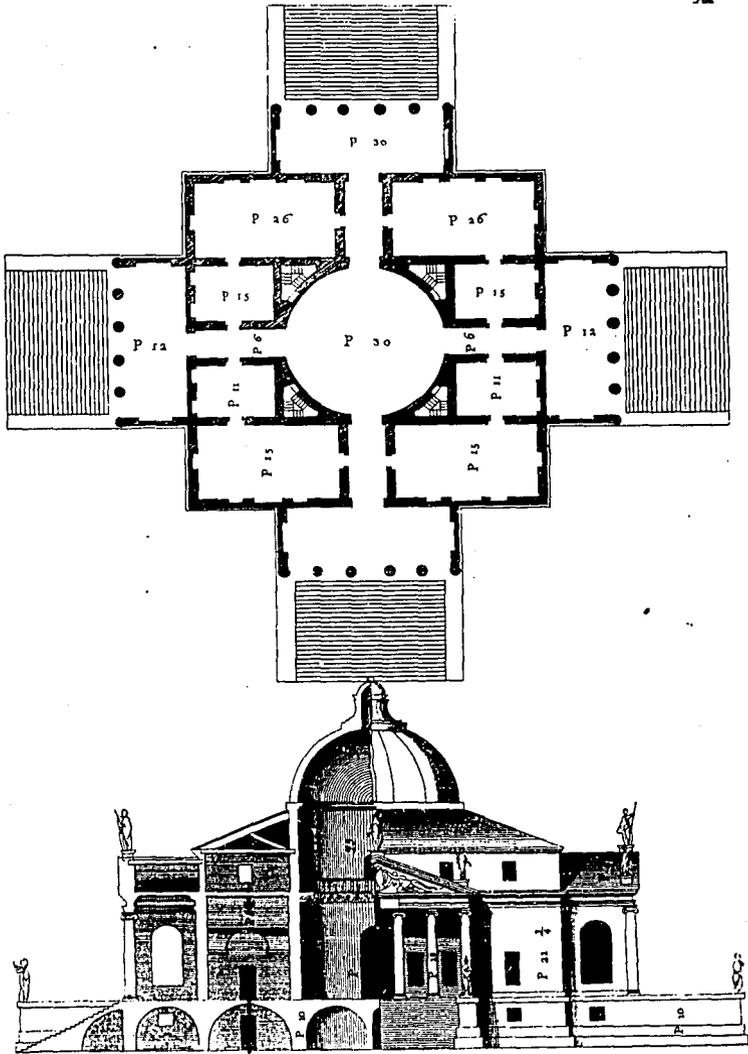
57.-ANDREA PALLADIO.- Tabla No. XXXIII que corresponde a un sistema de escalera de tipo redondo. (tomado de Palladio. The four Books of Architecture, del segundo Libro )

58.-ANDREA PALLADIO.- Tabla No. XXXIV que corresponde a un sistema de escalera con planta rectangular. (tomado de Palladio. The four Books of Architecture, del segundo Libro).





59.-ANDREA PALLADIO.- Pallazzo del Conde Iseppo de Porti, cuya característica es que el terreno da a dos calles por lo que tiene dos fachadas con patios tetrástilos y un gran patio central que divide a la casa en dos partes iguales para el conveniente uso de sus moradores. (tomado de Palladio, The Four Books of Architecture, Tabla IV del segundo libro).

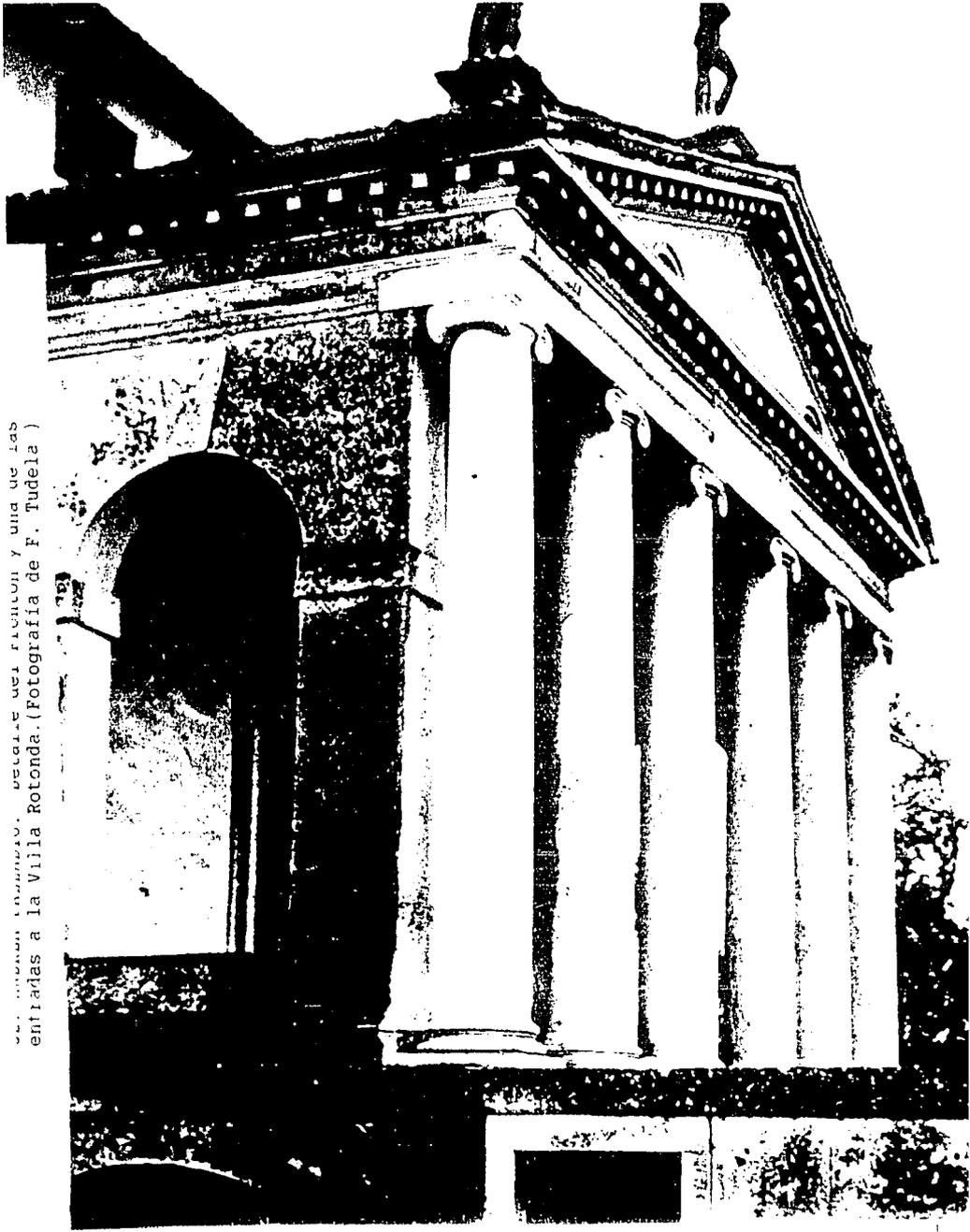


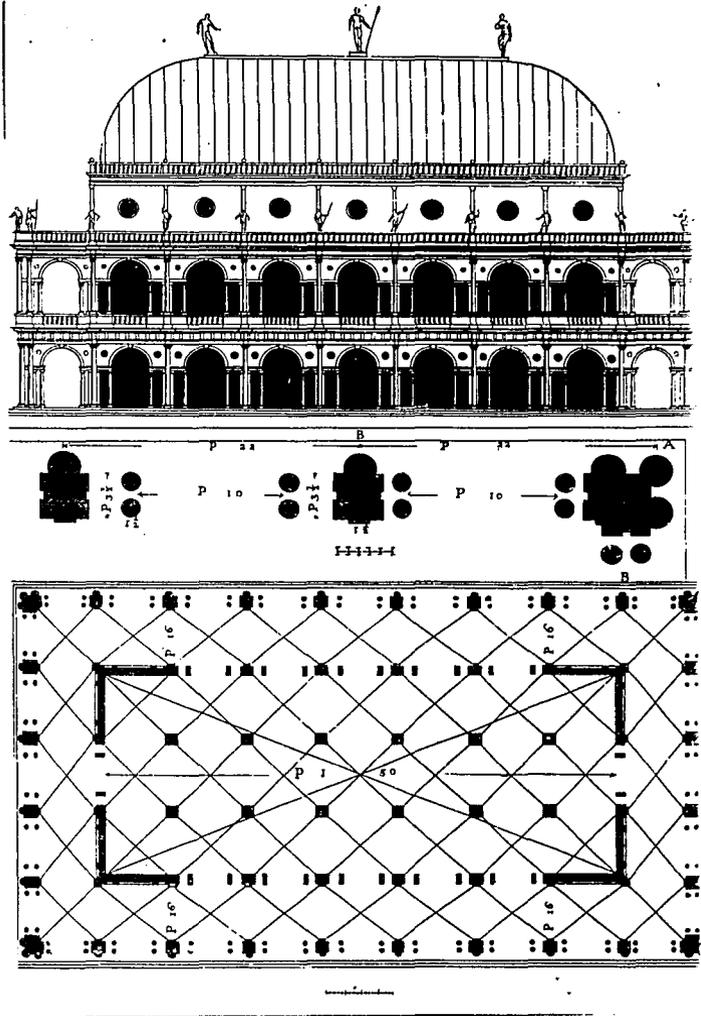
60.-ANDREA PALLADIO.- Por encontrarse cerca de la ciudad de Vicenza, este edificio construido para Monseñor Paolo Almerico, se encuentra clasificado como semi-urbano. Es la famosa Villa Rotonda en su planta y corte. (tomado del segundo Libro del Tratado, Tabla XII)

61.- ANDREA PALLADIO. La entrada a la Villa Rotonda.  
Fotografía de F. Tudela.



EL ANTEPEÑO TORREDO. ESCALERA DEL RICHTON Y UNA DE LAS  
ENTRADAS A LA VILLA ROTONDA. (Fotografía de F. Tudela )



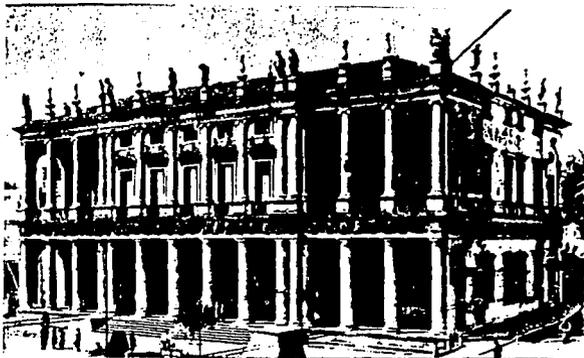


63.-ANDREA PALLADIO.- Planta y Alzado de la Basílica de Vicenza, edificio que fué considerado como su mayor logro por el propio Palladio. (tomado de la tabla No. XIX del Tratado en su Tercer Libro).

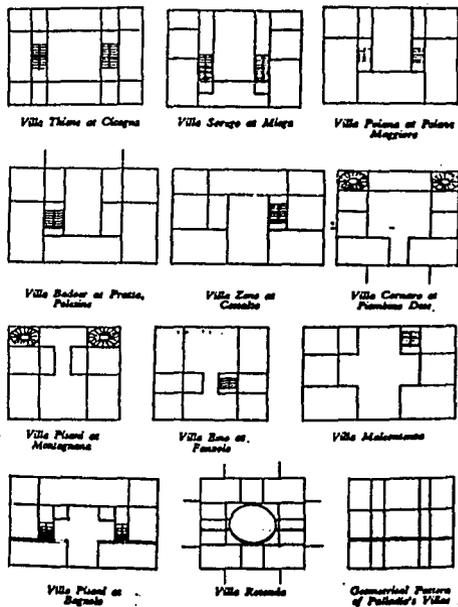
64.-ANDREA PALLADIO.- Detalle de la fachada de la Basílica.  
(tomado de la Tabla XX del Tercer Libro del Tratado).



65.-ANDREA PALLADIO.- Palazzo Chiericati en Vicenza (tomado del Bolletino del C.I.S.A.)

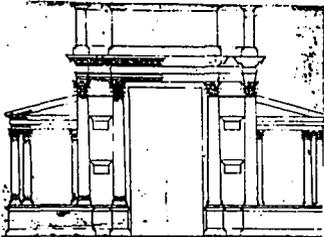


66.-ANDREA PALLADIO.- Análisis tipológico de las Villas palladianas. (tomado de Wittkower R. en Architectural Principles).





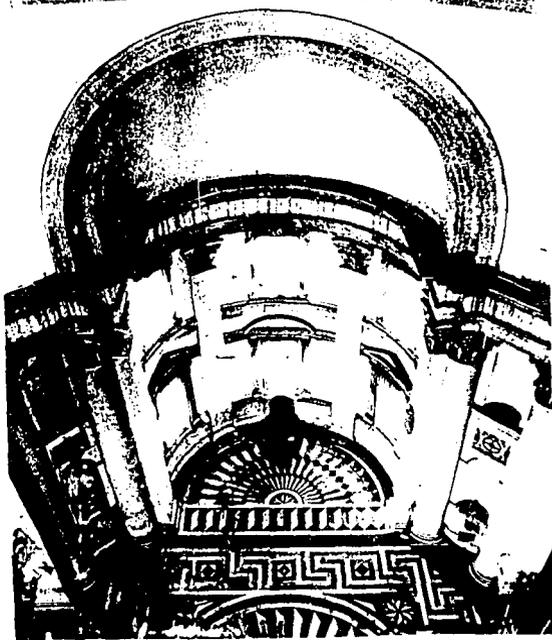
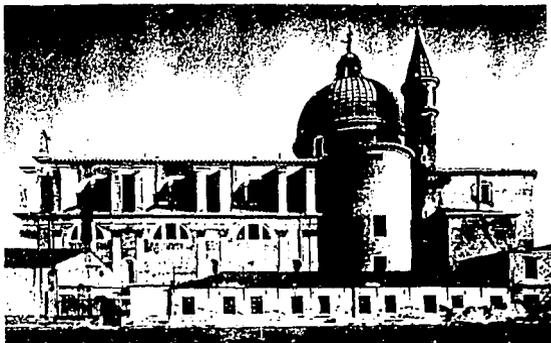
67.-ANDREA PALLADIO.- Iglesia de San Francesco della Vigna,  
Venecia. (tomado del Bolletino del C.I.S.A).

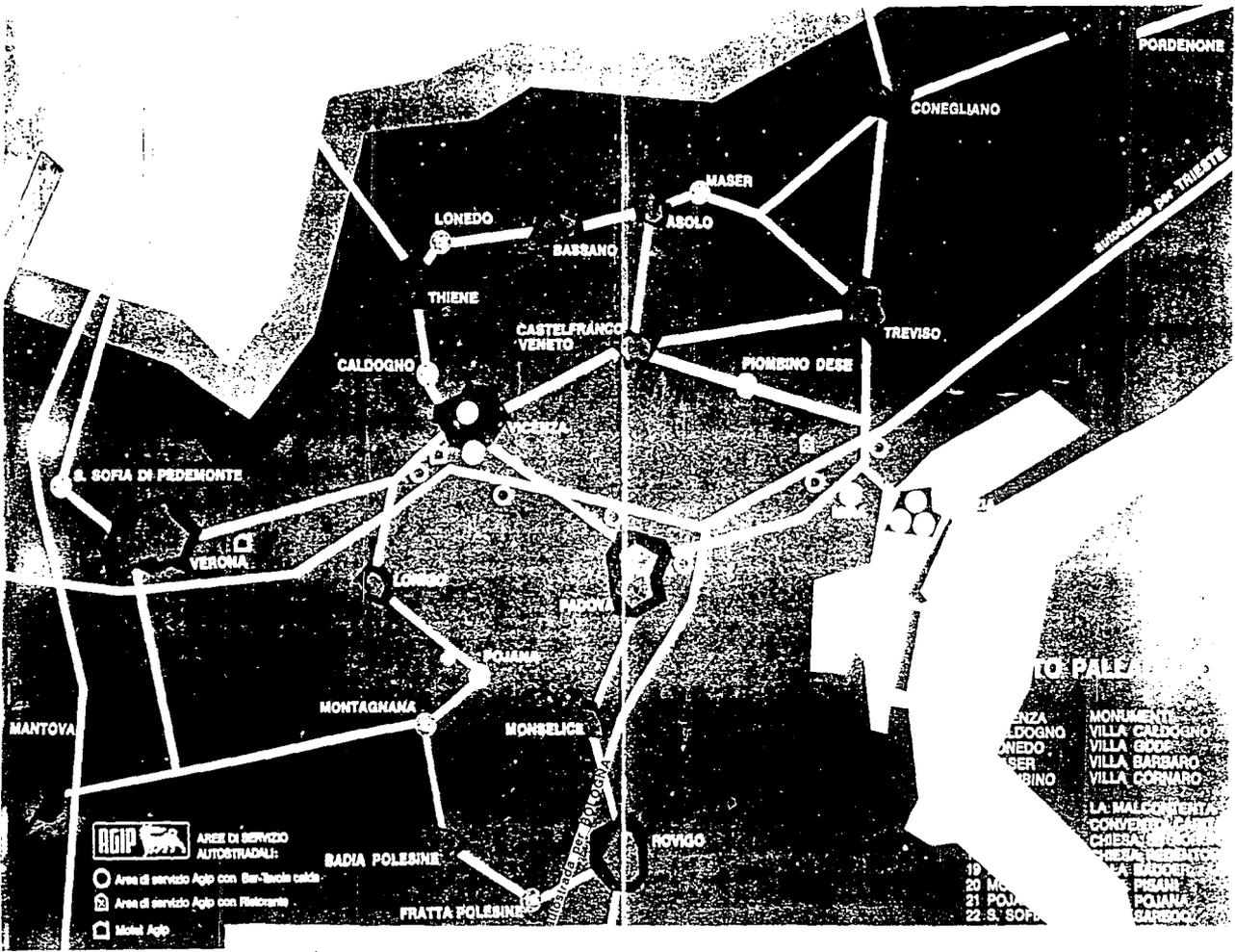




68.-ANDREA PALLADIO.- Fachada de la Iglesia del Redentore.  
Venecia. (tomado de Arts Council, Andrea Palladio 1508-1580).

69.-ANDREA PALLADIO.- Vista del Redentore, lado derecho, y  
Vista del interior desde lo alto parte izquierda del  
presbiterio. (tomado de Pupp, L. Andrea Palladio).



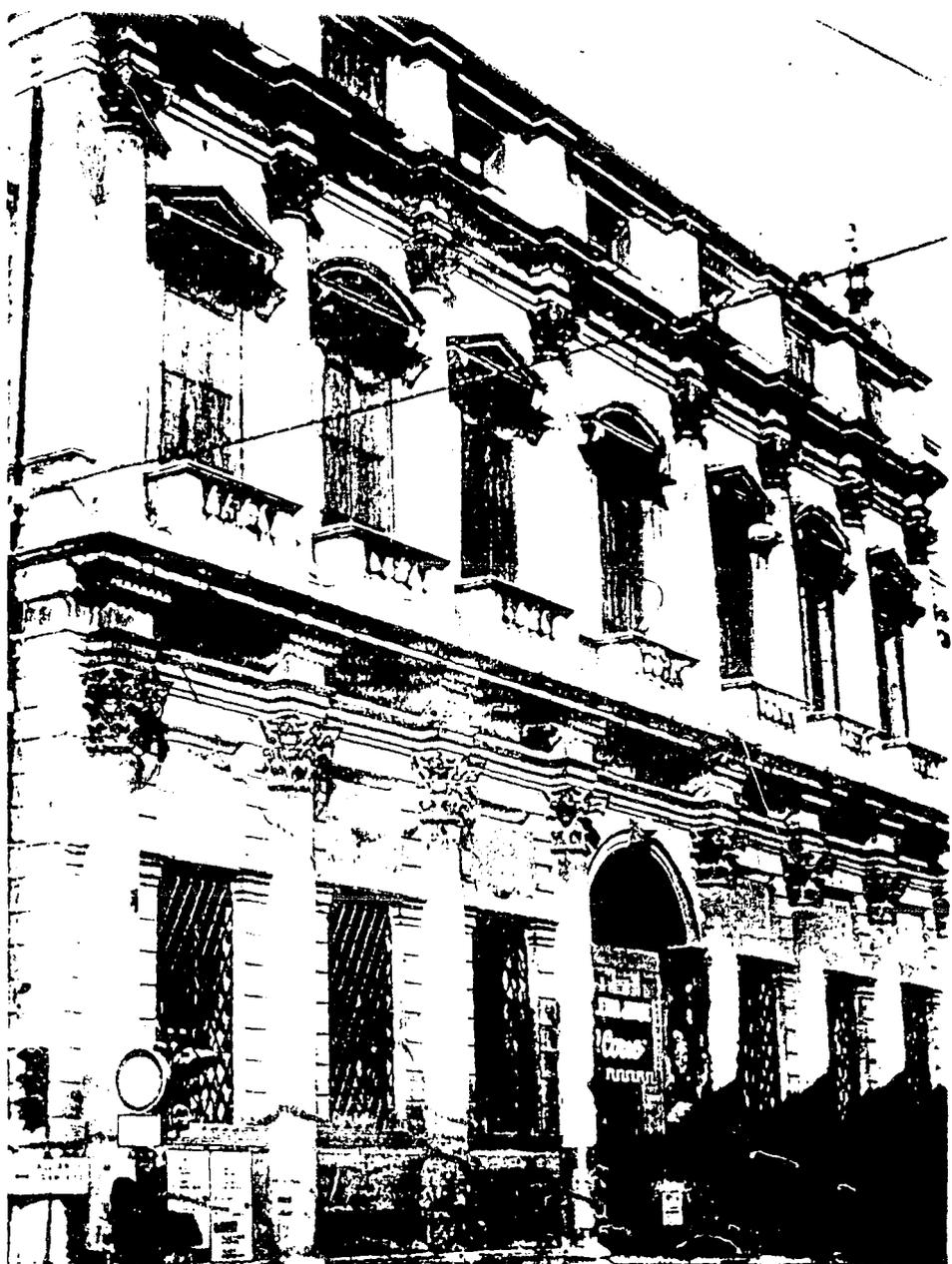


AREE DI SERVIZIO  
AUTOSTRADALI:

- Area di servizio Agip con Ben-Tarzia calda
- ☒ Area di servizio Agip con Ristorante
- ☐ Motel Agip

- MONUMENTI PALLADIANI**
- VILLA CARDOGNO
  - VILLA GODDE
  - VILLA BARBARO
  - VILLA CORNARO
  - VILLA FOSCARI
  - VILLA MANTOVANA
  - VILLA ROSSIGNOLI
  - VILLA SERRAVALLO
  - VILLA TREVISE
  - VILLA ZUCCHETTI

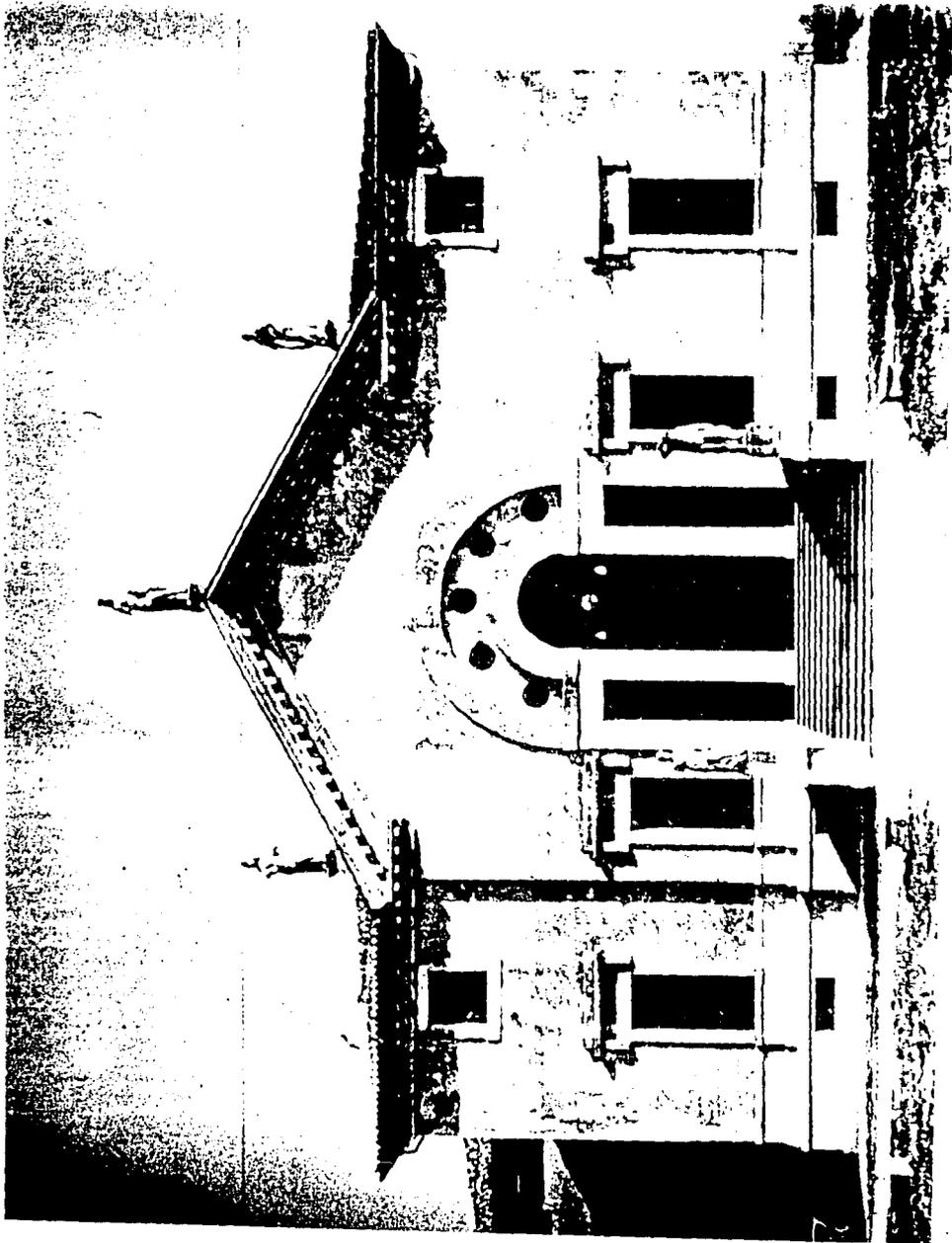
La rete delle stazioni di servizio Agip nelle autostrade del Veneto, con le palladiane di Vicenza (MUSEO DELLA PALLADIANA).



71.-ANDREA PALLADIO.-Fachada del Palazzo Valmarana Braga,  
Vicenza. (Fotografía de F. Tudela ).

72. ANDREA PALLADIO. Fachada del Claustro de Santa Maria della Carita, Venecia. (fotografía tomada del Catálogo de dispositivos de la muestra de Palladio en Vicenza).



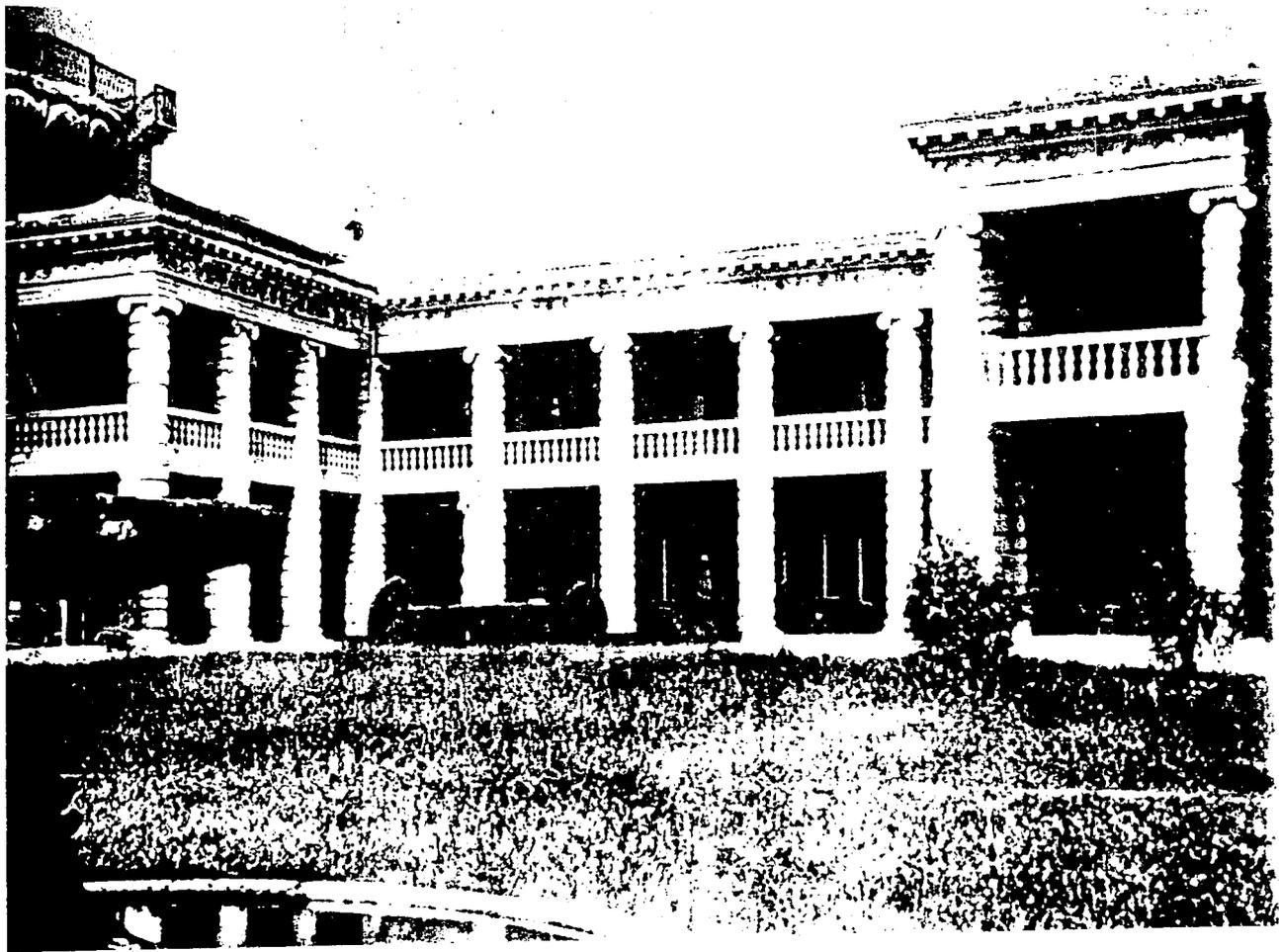


73.-ANDREA PALLADIO.- Villa Poiana, (tomada del Catálogo de la muestra de Palladio en Vicenza).

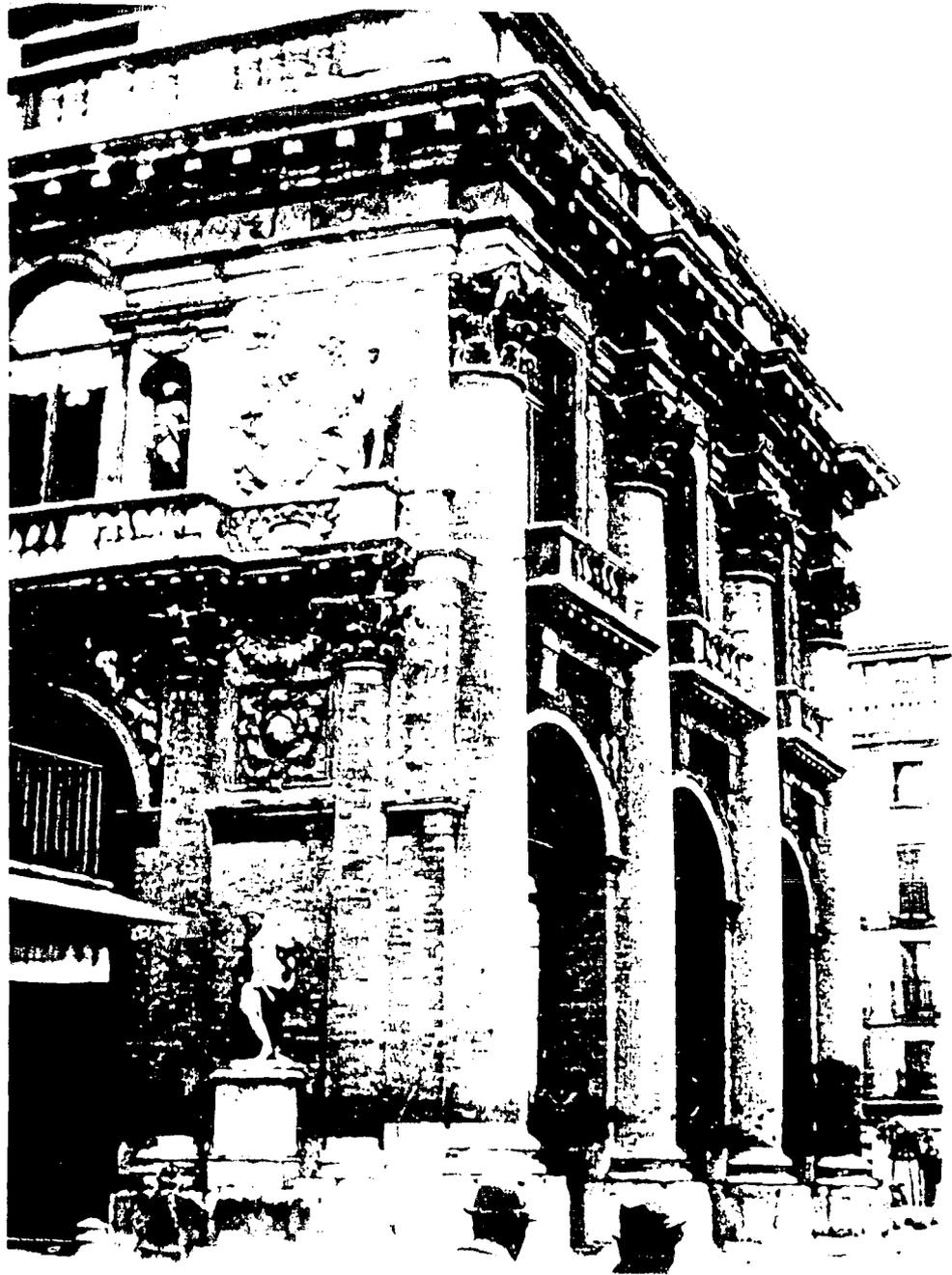
74.-ANDREA PALLADIO. Villa Foscari "La Malcontenta".  
(tomada del catalogo de diapositivas de la Muestra de  
Palladio en Vicenza).



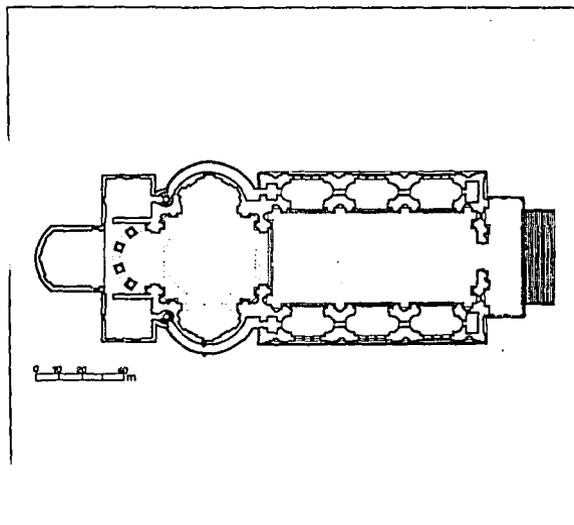
75.- ANDREA PALLADIO.- Villa Sarego en Santa Sofia. Jardin interno. (tomada del catálogo de diapositivas de la Muestra de Palladio en Vicenza).



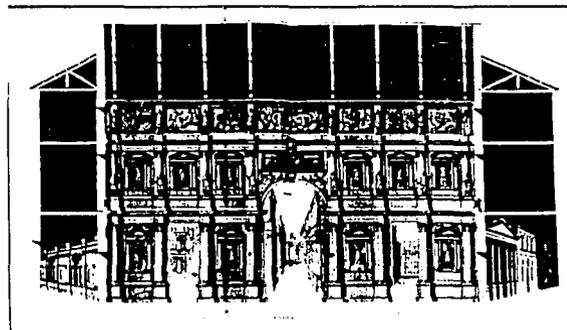
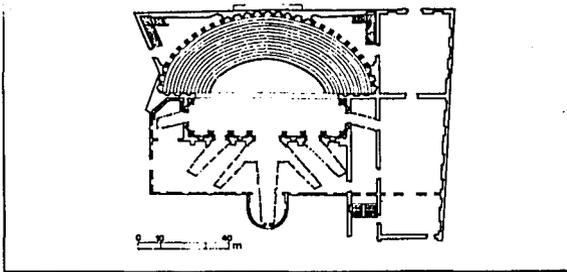
76.-ANCIENA PALLADIO.- Loggia del Capitaniato, Vicenza.  
(tomada de fotografía de F. Tudela).



76.-ANDREA PALLADIO.- El Redentore, Interior y  
Planta.(tomado de Murray,P.: Architettura Del Rinascimento).



77.-ANDREA PALLADIO.- El Teatro Olímpico, Vicenza. Planta, Sección y Detalle. (tomado de Murray, P.:Architettura Del Rinascimento).

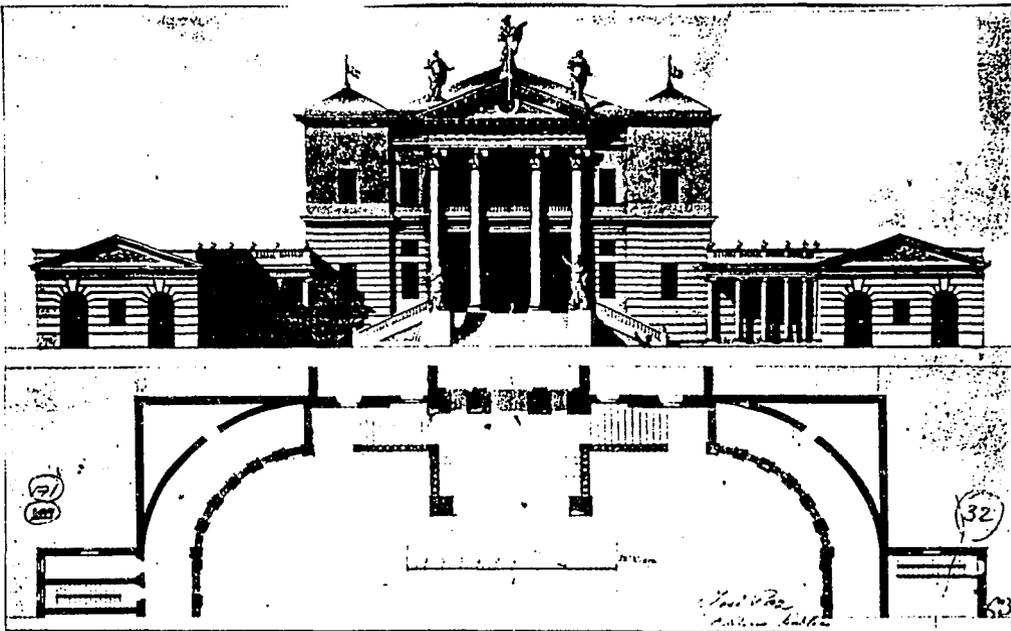




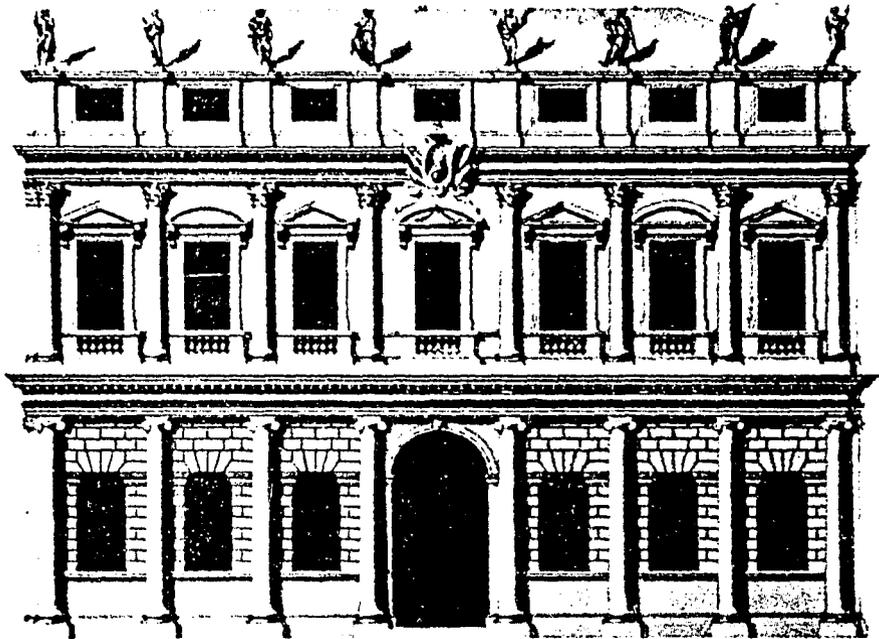
78.-ANDREA PALLADIO.- Portada del Tratado

79.-Monumento a Andrea Palladio en Vicenza, visto desde la parte superior de la Basílica.



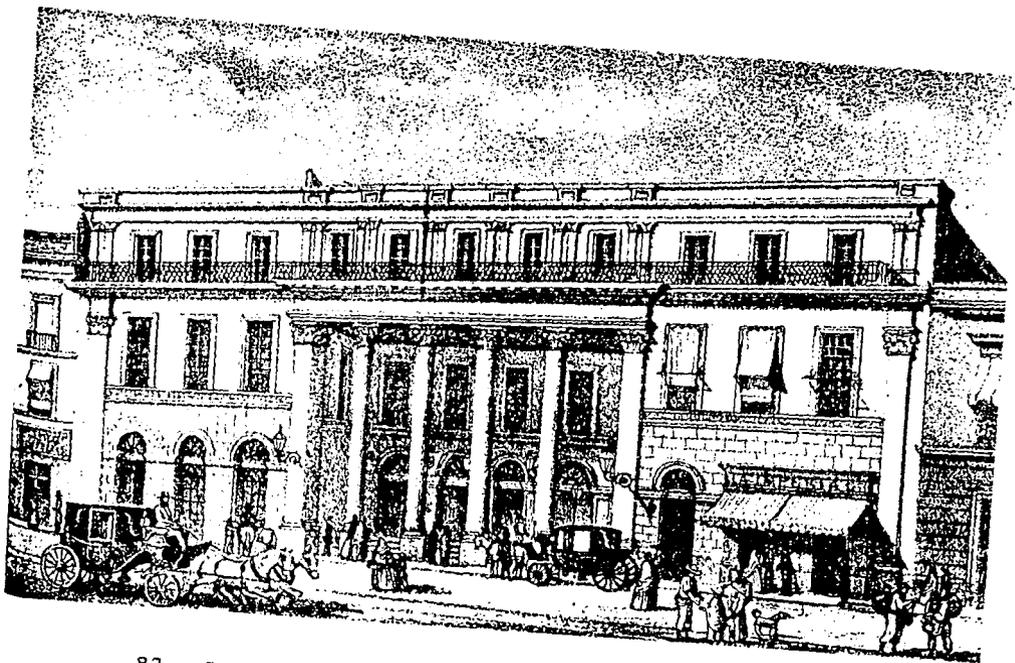


80.-Planta, fachada y perspectiva de un edificio público, proyectado por José Paz en 1807 con claras referencias a Palladio. Realizado en la Academia de San Carlos en México. (tomado de Brown, T. La Academia de San Carlos de la Nueva España).

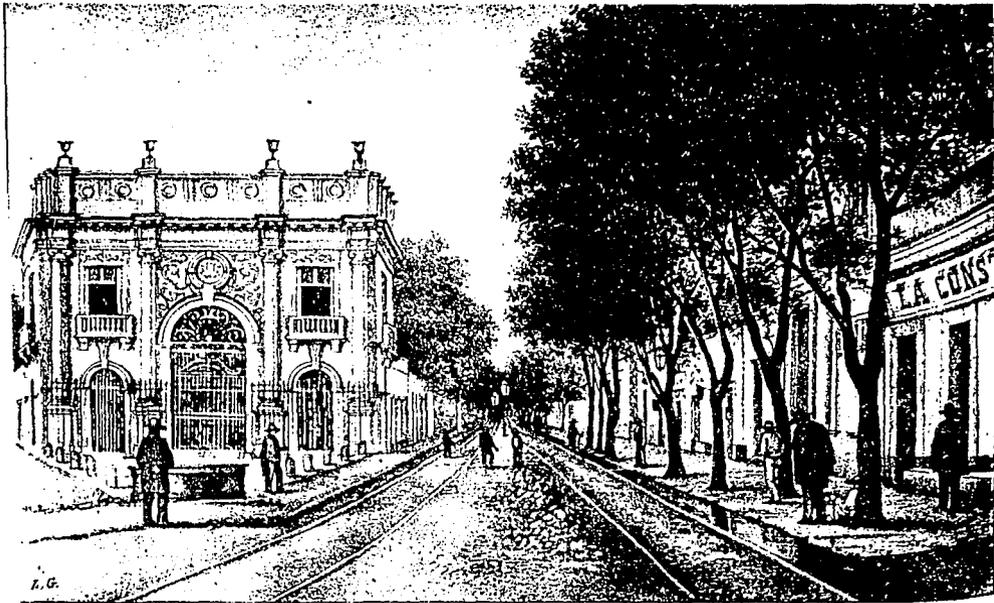


*Disegno di Andrea de la Casa del Conte Montano Barbarano costruita in la Ciudad de  
Vicenza con el Barba*

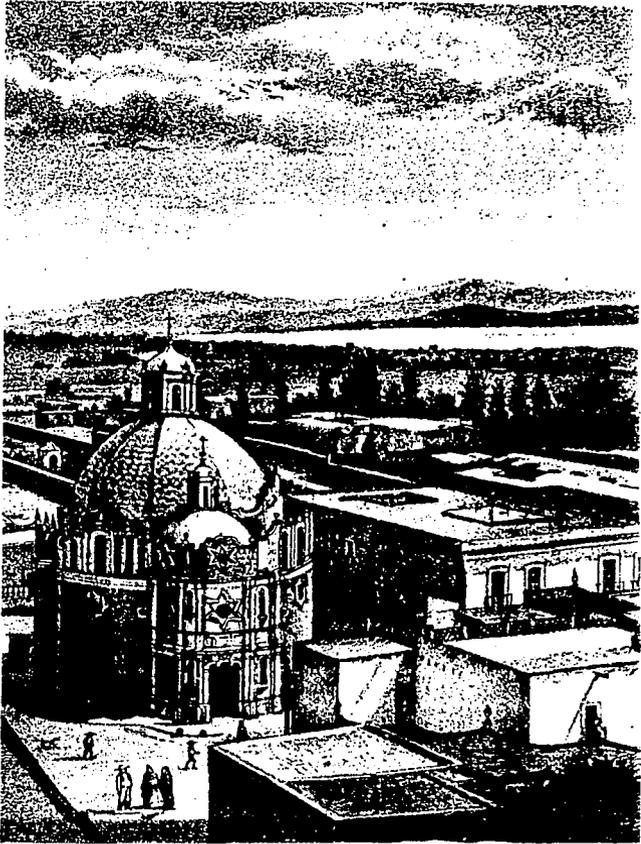
81.-Fachada de la casa Barbarano en Vicenza, Copia por José Paz, 1806. México. (tomado de Brown, T. La Academia de San Carlos de la Nueva España).



82.- Gran Teatro Nacional diseñado por el Arq. Lorenzo de la Hidalga en 1842. (tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).



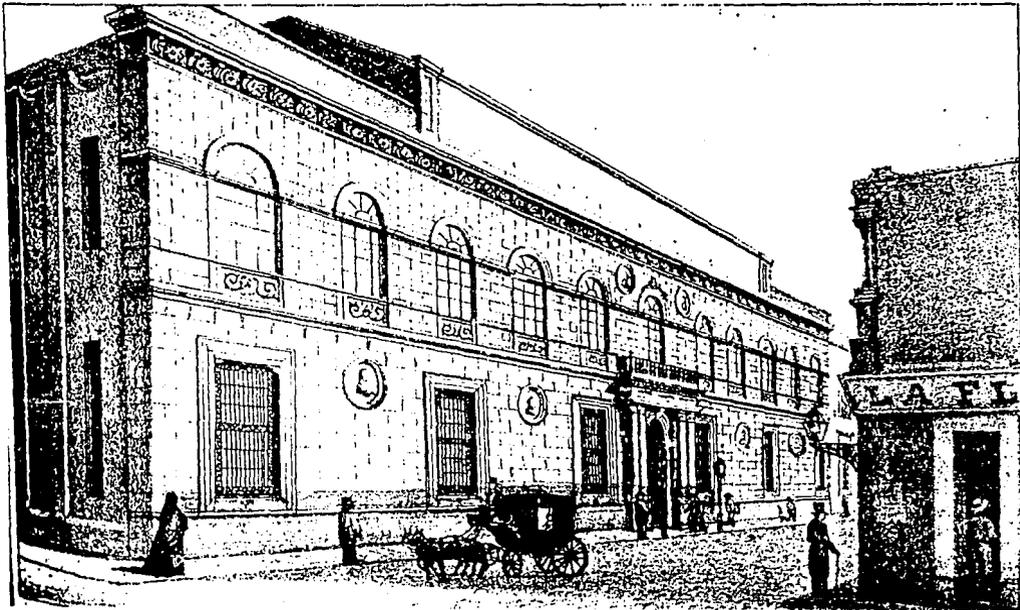
83.-Entrada a la Calle Principal de Tacubaya, construcción con detalles Renacentistas. (tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).



84.-Capilla del Pocito En la Villa de Guadalupe,  
1791.(tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).



85.-Iglesia de Loreto, diseño de Manuel Tolsá y Agustín Paz.  
1809. (tomado de Rivera Cambás, M. México Pintoresco)



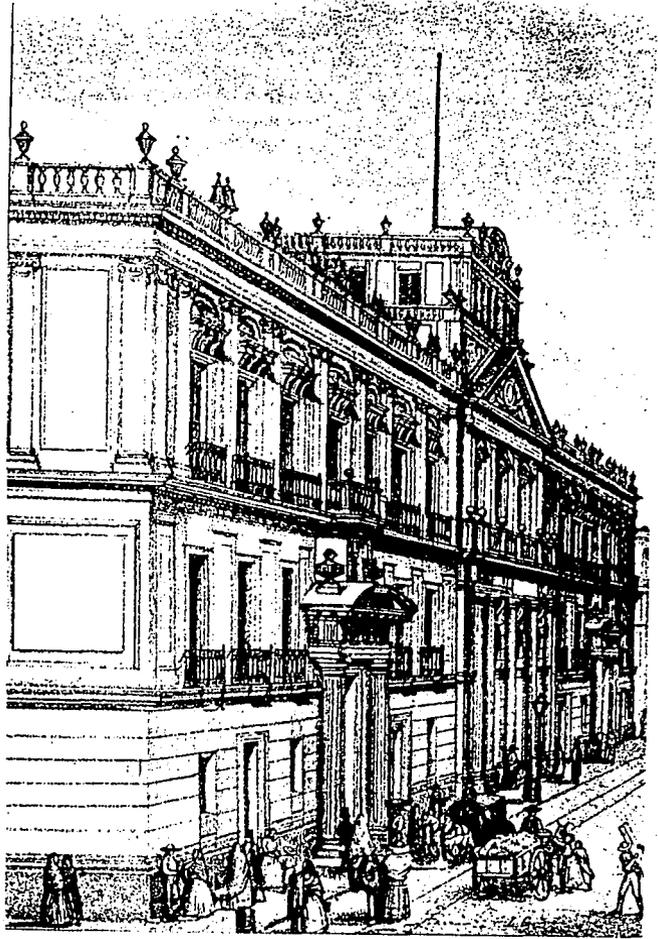
86.-Escuela Nacional de Bellas Artes, (antiguo Hospital del amor de Dios) 1788, (tomado de Rivera cambas, M. México Pintoresco).



87.-Ex-Convento e Iglesia del Carmen. 1748. (tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).



88.-Interior de la Capilla del Señor de Santa Teresa.  
1813. (tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).

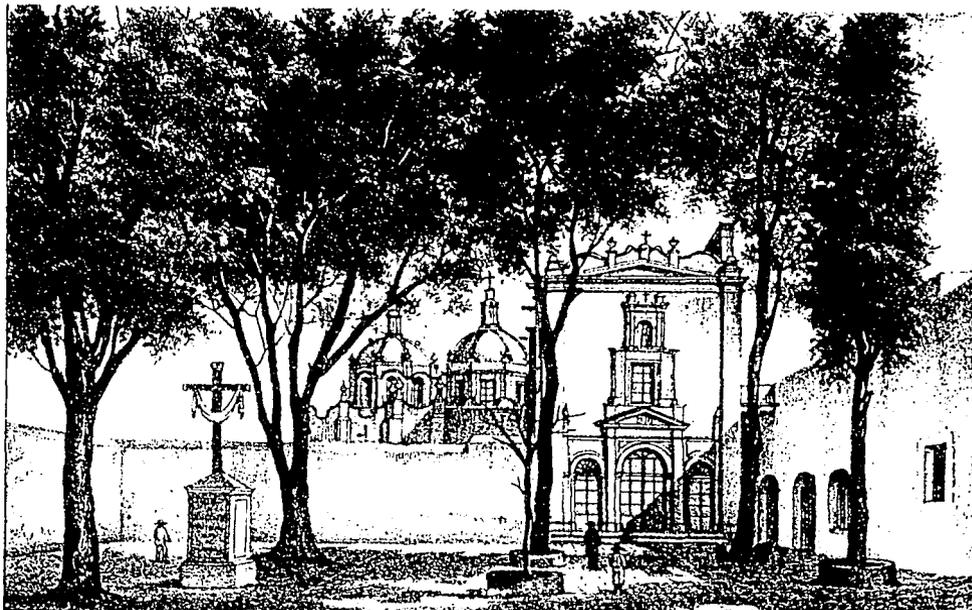


89.-Palacio de Minería 1797 - 1811, diseñado por Manuel Tolsá. (tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).



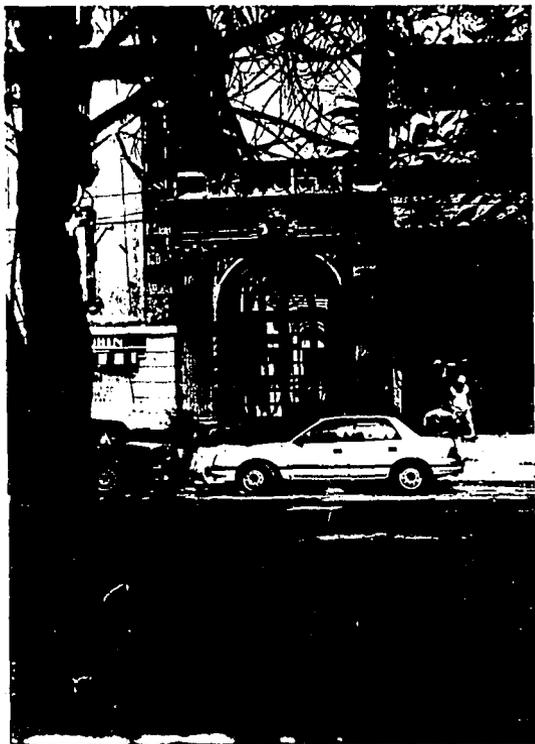
90.-Colegio de San Nicolás en Morelia.(tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).

91.-Templo del Carmen en San Angel, 1857(tomado de Rivera Cambas, M. México Pintoresco).





92.-Escuela Primaria en Tlacotalpan Veracruz.



93.-Fachada de casa habitación en Av. Alvaro Obregón, en México D.F.



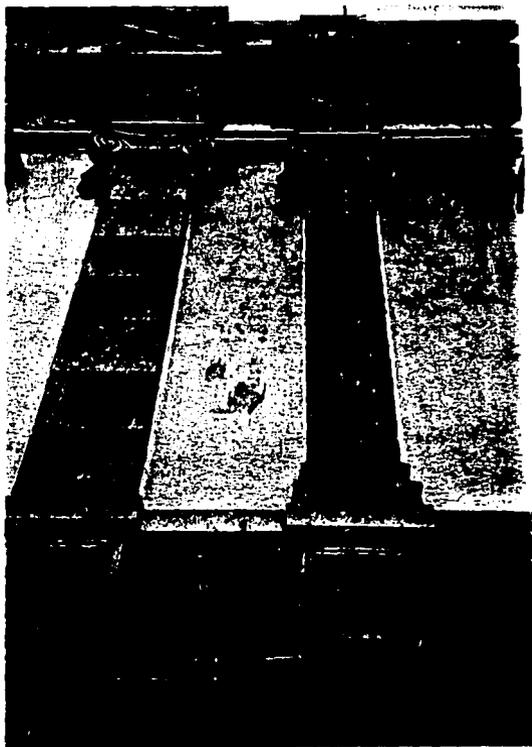
94.-Entrada Casa habitación en Av. Alvaro Obregón.



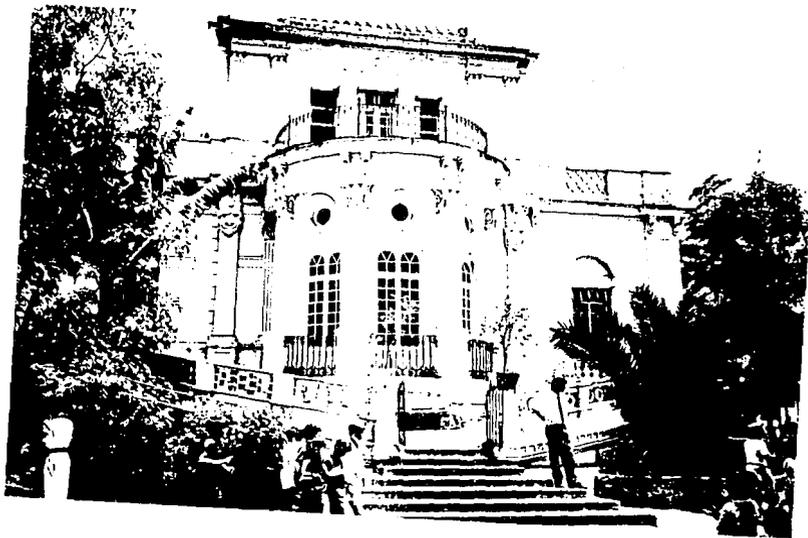
95.-Detalle de Pilastras en Casa Habitación Alvaro Obregón.



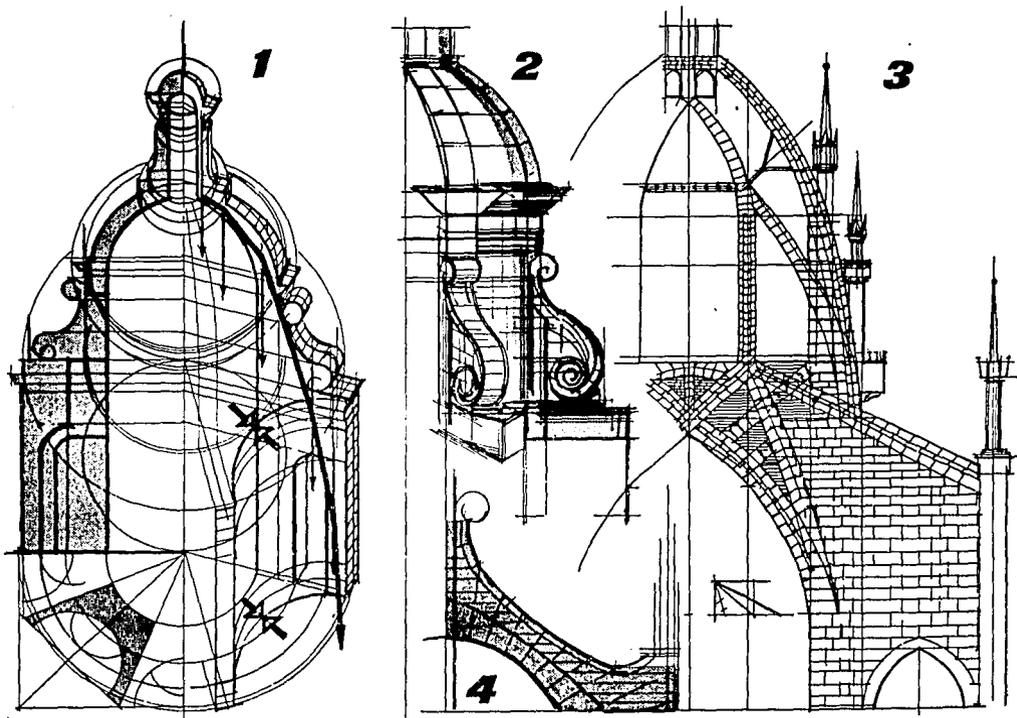
96.-Detalle de Serliana en Casa Habitación en Av. Alvaro Obregón.



97.-Detalle de Pilastras en Casa Habitación en Av. Alvaro Obregón.



98.-Casa habitación en Tlalpan D.F.



99.- LEONARDO DA VINCI.- Secciones resistentes en la cobertura de las cúpulas, dibujos pertenecientes al Códice Atlántico. 1487 - 1498. (tomado de Carpijeci, C. : Leonardo Architetto).



100.-HANNES MEYER .-Pintura realizada entre 1952 y 53, por Paul Camenisch, en donde Hannes quiso lo pintaran con aquellos objetos que más quería, entre sus libros destaca el Tratado de Palladio. ( tomado de Catálogo de la muestra de Hannes Meyer 1889-1954, Frankfurt 1989).