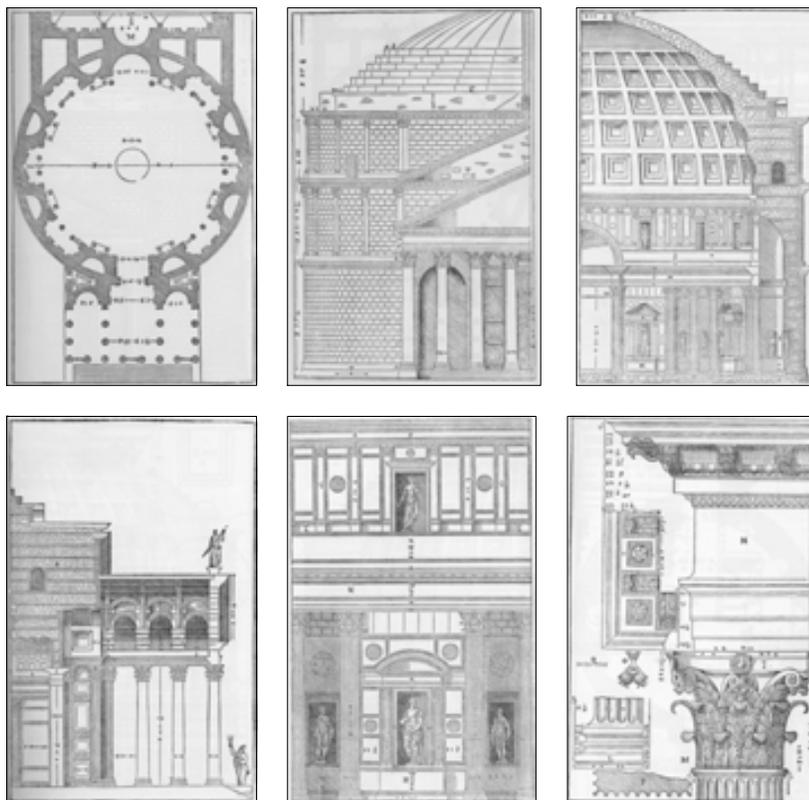


LA PRESENCIA DE LA RETÓRICA CLÁSICA EN PALLADIO:
I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA, SU METODOLOGÍA PROYECTUAL
Y SU OBRA ARQUITECTÓNICA



GABRIELA SOLÍS REBOLLEDO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTOR: DRA. LINDA BÁEZ RUBI
DR. PETER KRIEGER
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
DR. GERMÁN VIVEROS MALDONADO

AGOSTO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	1
II.	MARCO TEÓRICO	2
II.1	MÉTODO	2
II.2.	PROCEDIMIENTO	3
III.	RETÓRICA CLÁSICA EN LOS SIGLOS XV Y XVI	4
III.1.	RESTITUCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: CONCIENCIA HISTÓRICA	4
III.2.	RETÓRICA Y LENGUAJE EN LOS TRATADOS DE ARTE DEL SIGLO XV Y XVI	6
III.3.	TRASLADO DE LOS TÉRMINOS AL CINQUECENTO VÉNETO	8
III.4.	PALLADIO, TRISSINO Y BARBARO EN EL HUMANISMO VÉNETO	13
IV.	ANÁLISIS FORMAL	17
IV.1.	<i>EXEMPLUM</i> TEÒRICO: <i>I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA</i> -PALLADIO-1570	17
IV.1.1.	<i>I QUATTRO LIBRI</i> Y SUS FUENTES	17
IV.1.2	CICERÓN: <i>INVENTIO</i> , <i>DISPOSITIO</i> , <i>ELOCUTIO</i> Y SU TRASLADO A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LAS SEIS CATEGORÍAS VITRUVIANAS	20
IV.1.3.	<i>INVENTIO</i>	21
IV.1.4	<i>DISPOSITIO-DISEGNO</i>	27
IV.1.5	<i>ELOCUTIO: CONCINNITAS, DECORUM, ORNATUS Y VARIETAS</i>	31
IV.1.5.1	<i>CONCINNITAS</i>	31
IV.1.5.2	<i>DECORUM</i>	36
IV.1.5.3	<i>ORNATUS</i>	40
IV.1.5.4	<i>VARIETAS</i>	43
IV.2.	<i>EXEMPLUM</i> PRÀCTICO-VILLA BARBARO: LA MATERIALIZACIÓN DE LA <i>INVENTIO</i> , <i>DISPOSITIO</i> Y <i>ELOCUTIO</i> A TRAVÉS DE LAS SEIS CATEGORÍAS VITRUVIANAS	45
IV.2.1.	CATEGORÍAS VITRUVIANAS	45
IV.2.2.	ARMONÍA PITAGÓRICA Y <i>CONCINNITAS</i> RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA	50
IV.2.3.	ORNAMENTO Y DECORO EN LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS	52
IV.2.4.	LA RETÓRICA: HILO CONDUCTOR DE UN DIÁLOGO ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA	57
V.	CONCLUSIONES	62
VI	ESQUEMA	64
VII.	BIBLIOGRAFÍA	65
VIII.	LISTA DE ILUSTRACIONES	70

**LA PRESENCIA DE LA RETÓRICA CLÁSICA EN PALLADIO:
I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA, SU METODOLOGÍA PROYECTUAL Y SU OBRA
ARQUITECTÓNICA**

I. INTRODUCCIÓN

La presente tesis sobre *La presencia de la retórica clásica en Palladio* tiene por objeto demostrar que es posible deducir una lectura del tratado *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio publicado en 1570,¹ y su obra arquitectónica a la luz de las interpretaciones de conceptos de la retórica clásica como son los términos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), conformado éste último por armonía (*concinntas*), ornato (*ornatus*), variedad (*varietas*) y decoro (*decorum*).² La interpretación que intento elaborar es una hipótesis más en consonancia con la idea de la presencia de los conceptos de estos términos retóricos, su transformación y adaptación en la estructuración de la metodología proyectual de Palladio con relación al momento de la creación artística en la arquitectura.

Las obras de *I Quattro libri dell'Architettura* y la *Villa Barbaro* de Palladio serán los *exempla* bajo los cuales se tratarán los términos retóricos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), considerando estos *exempla* como el resultado del empleo teórico y la puesta en práctica de dichos términos que Palladio utilizó como conceptos para su arquitectura.

Considero necesario llevar a cabo este estudio, porque la teoría y la arquitectura de Palladio suele interpretarse acentuando su carácter práctico. El aspecto de la retórica es un tema que los estudiosos de Palladio han mencionado tangencialmente y que considero no se le ha dedicado la profundidad necesaria que amerita. Por lo que sugiero es necesario continuar con el desarrollo de una investigación que profundice el vínculo subyacente entre

¹ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980.

² Creo pertinente enunciar los términos retóricos en el idioma original en el que están en las fuentes, puesto que su traducción al castellano no abarca el significado completo al que aludían en los contextos de los siglos XV y XVI. Uno de los objetivos de la presente investigación es precisamente hacer conciencia sobre la dificultad de la traslación de los términos retóricos latinos, no solamente a otro idioma, sino a diferentes campos, como el de las artes plásticas y la arquitectura.

estrategia retórica y arquitectura, con base en una revisión acuciosa de la tradición retórica humanística y su empleo en la obra de Palladio.³

El trabajo directo con los *exempla* y mi propia interpretación respecto a la presencia de la retórica clásica en Palladio se refuerza con lo que señala Michael Baxandall en su *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, que existen tres clases de cosas, variables y culturalmente relativas, que se convocan en la mente para interpretarlas: la primera, un depósito de “patrones”, categorías y métodos de inferencia, la segunda, “el entrenamiento” en una categoría de convenciones representativas, y la tercera, “la experiencia”, surgida del ambiente.⁴ De ahí que mi interpretación esté estrechamente ligada a mi formación como arquitecta, hecho que me ha permitido vislumbrar y valorar el empleo del discurso retórico, tanto en la teoría como en la práctica de la arquitectura palladiana, a la vez que explicar la transformación, adaptación y empleo de conceptos retóricos que considero que están presentes en la obra de Palladio.

³ No es mi intención aquí, el realizar un estudio exhaustivo que compruebe la relación entre retórica y arquitectura en Cicerón, Vitruvio y Alberti, puesto que esto ya ha sido tratado y comprobado en numerosos estudios. Me orientaré por medio de algunos resultados de éstos para lo que me interesa probar: la relación de entre retórica y arquitectura en Palladio, a través de lo que en su contexto de la tratadística del Cinquecento era usual. Es por ello, que me apoyaré en el *De re aedificatoria* de Alberti y el *Vitruvio* de Barbaro para establecer dicha relación. Sobre el traslado del proceso retórico de la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*) de Cicerón, a las seis categorías de Vitruvio, y a los términos albertianos de armonía (*concinnitas*), ornato (*ornamentum*) y variedad (*varietas*), cf. Hubert Locher, “Alberti und Vitruv”, en *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, p. 94. Sobre la relación entre retórica y arquitectura, cf. Lücke, Hans-Karl, “Alberti, Vitruvio y Cicerone” en *Leon Battista Alberti*, exh. cat., eds. Joseph Rykwert and Anne Engel. Milan, Olivetti/Electa, 1994, pp. 70-95. Cf. Alina A. Payne, “The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture”, en *Cambridge*, New York, University Press, 1999. Cf. Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, en *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.

⁴ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, pp. 48-49.

II. MARCO TEÓRICO

II.1. MÉTODO

Para defender esta hipótesis, reuní numerosos textos para fundamentarla, extraídos principalmente de los tratados de la Antigüedad clásica, como el tratado de Vitruvio, así como los escritos sobre retórica de Cicerón y Quintiliano, más los textos venidos del humanismo italiano como el de Daniele Barbaro, Giangiorgio Trissino y Giorgio Vasari. Esto, con el fin de poner en evidencia a través de una confrontación y método comparativo de las fuentes textuales, la procedencia, el significado y la rehabilitación de los términos que determinaron la formación del estilo artístico durante el Quattrocento y Cinquecento.

Si bien, el humanismo fue un movimiento predominantemente filológico que se extendió a las artes, no se explicitarán solamente los aspectos teóricos, sino también el aspecto práctico que implica la materialización de las ideas concebidas. Por lo tanto, en este ensayo se dirigirá la atención fundamentalmente a los tratados arquitectónicos de los siglos XV y XVI, especialmente el de Leon Battista Alberti, el de Daniele Barbaro y del propio Andrea Palladio, así como sus postulados teóricos puestos en práctica. Asimismo, tomé en cuenta los estudios críticos de investigadores como Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Michael Baxandall, entre otros, que tratan sobre retórica, estrategias visuales, tratados de pintura y arquitectura en el Renacimiento.

II. 2. PROCEDIMIENTO

Para explicar que se puede establecer esta relación entre la tradición retórica humanista y su empleo en la obra de Palladio hay que profundizar sobre cuatro aspectos que conforman el contexto cultural de este arquitecto y que fungirán como parte del marco teórico para sustentar el desarrollo del presente trabajo.

El primero trata sobre la concepción que del pasado y de la historia tenía Palladio como heredero de la Antigüedad clásica. El segundo abarca la analogía entre retórica y arte que se desarrolló primero en la pintura y posteriormente se trasladó a la arquitectura. Por esta razón, para comprender dichas implicaciones en la arquitectura se debe estudiar el traslado de las tres principales partes de la retórica en la teoría pictórica. El tercero se relaciona con el lenguaje que los humanistas de la segunda mitad del siglo XVI utilizaron para la elaboración de una teoría del arte. El cuarto abarca la cultura que se creó en la región del Véneto en relación con un espacio y tiempo particular. Me refiero aquí, a cierta

peculiaridad del caso veneciano en la segunda mitad del siglo XVI en Italia, que comprende el lugar geográfico y político donde trabajó Palladio, tomando en cuenta la influencia de las corrientes filosóficas y la relación intelectual en el círculo humanístico del cual formaba parte. En especial haré hincapié en la relación con su comitente Daniele Barbaro, quien le hizo el encargo de la *Villa Barbaro*, *exemplum* de este estudio y con el cual colaboró en *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*.¹ El estudio de lo anterior nos permitiría acercarnos tanto a su experiencia visual y espacial, como a sus estructuras conceptuales.

El conocimiento de estos aspectos nos ayudaría a percibir y descubrir conexiones y tradiciones que en el contexto cultural y en el círculo humanístico de Palladio le eran familiares.

Una vez aclarados los puntos que conforman el contexto cultural en el que se desarrolló Palladio, se pasará al análisis formal de su obra.

¹ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (1567), facsímil con ensayo de Manfredo Tafuri y estudio de Manuela Morresi, Milán, Il Pofilo, 1987.

III. RETÓRICA CLÁSICA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

III.1. RESTITUCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: CONCIENCIA HISTÓRICA

La concepción que tenía Palladio del pasado y de la historia, está basada en la concepción que de la historia tenía Petrarca,¹ es decir, el pugnar por una búsqueda, estudio e investigación cultural de la *renovatio* clásica tomando como base y punto de partida el ideal romano. Esta postura conllevó a los artistas del Renacimiento a considerarse a sí mismos como verdaderos herederos de la Antigüedad en los siglos XV y XVI. Posiblemente se debió a tal creencia que Palladio, a través del carácter fragmentario de las ruinas de la arquitectura de los antiguos romanos y de la interpretación de los textos clásicos, en especial del tratado *De architectura* de Vitruvio,² buscarse la restauración del lenguaje clásico de la arquitectura y su renovación por medio de lo *nuevo* a través de la herencia clásica.

De este modo, la recepción que hizo Palladio de lo antiguo, me da pie para reflexionar que, a partir de las categorías de la retórica clásica que en la herencia literaria y cultural de lo antiguo van implícitas, fue lo que le permitió a Palladio una reforma en la metodología de proyectar. Esto, pienso, fue lo que generó el lenguaje innovador en su arquitectura, puesto que se permitió modificar el esquema de composición tomado de los ejemplos clásicos que tenía ante sí, introduciendo de esta manera nuevas palabras y conceptos para la explicitación de su metodología.³ Esta idea de la innovación en la obra de Palladio

¹ La idea básica de una renovación, bajo la influencia de modelos clásicos, fue concebida y formulada por Petrarca y esa extensión de su significado se inició con la inclusión de las artes visuales. Petrarca elaboró una teoría *original* de la historia que vio netamente escindida en dos períodos, el *clásico* y el *reciente*, abarcando el primero las *historiae antiquae*, y el segundo, las *historiae novae*. El concepto de la historia de Petrarca se explica a partir de que consideraba la nueva era fundamentalmente en términos de regeneración, sobre todo de una depuración de la dicción y gramática latinas, restauración del griego y vuelta a los textos clásicos antiguos, a la literatura, al pensamiento filosófico y a las ideas políticas. Cf. L., Thorndike, “Renaissance or Prenaissance”, en *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 65-74; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. M. L. Balseiro, Madrid, Alianza Forma, 1975, pp. 42, 72.

² Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, Madrid, Alianza Forma, 1995. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003, libro I, 2, pp. 107-121.

³ Gombrich explica que el artista innovador tiene conciencia de que no se puede partir de la nada, por lo que se vuelve crítico de la obra de sus predecesores y contemporáneos. Estos análisis involucran la comparación sistemática de logros pasados con motivos presentes, por lo que el artista al distanciarse de su obra y volverse su propio crítico, logra nuevas composiciones en términos del mundo visible, encontrando un auténtico descubrimiento visual, consiguiendo realizar un avance importante del que otros pueden partir. Cf. Ernst Gombrich, “La psicología y el enigma del estilo”, en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 281.

permitiría explicar la cuestión del problema del estilo en su lenguaje artístico que,⁴ si bien no es mi intención plantear aquí los variados problemas que nacen de las distintas percepciones que se tiene del estilo de Palladio, ni deseo establecer si existe o no un determinado *estilo* en su obra, lo menciono para evidenciar esta problemática que posiblemente se explica a partir de la presencia de la retórica en su teoría y *praxis* arquitectónica.

III.2. RETÓRICA Y LENGUAJE EN LOS TRATADOS DE ARTE DEL SIGLO XV Y XVI

En el Renacimiento los géneros estilísticos de la retórica clásica fueron elementos esenciales para el desarrollo de la teoría del arte. Los primeros humanistas recuperaron esta relación entre retórica y pintura para la teoría del arte a partir de los escritos clásicos, en especial a partir de los textos de Cicerón,⁵ por lo que antes de continuar cabría profundizar en los términos retóricos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*), a partir de Cicerón, que en su *De inventione* en el Libro I, 7, 9, definió:

“La materia del arte retórica nos parece esa que dijimos le pareció a Aristóteles; las partes, empero aquellas que la mayoría dijeron: invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*), memoria (*memoria*) y pronunciación (*pronuntiatio*). La invención (*inventio*), o es la acción de pensar

⁴ Para Wittkower, en su libro de *La arquitectura en la edad del humanismo*, expresa que retoma a Alberti y a Palladio para hablar de los fundamentos de la arquitectura en la época del Renacimiento. A diferencia de Wittkower, en su libro *La historia del Arte*, Gombrich ubica la obra de Palladio dentro de su capítulo de *Una crisis en el Arte*. Gombrich define la obra de la *Villa Rotonda* como “un capricho”, y dice que la “persecución de la novedad y el efectivismo se habían interpuesto a la finalidad propia de la arquitectura”. Difiero de la percepción de Gombrich, sin embargo, la enuncio para demostrar que existe un problema al hablar del estilo de Palladio. Panofsky, en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, a diferencia de Gombrich, al comparar el *Panteón* de Roma y la *Villa Rotonda* de Palladio, considera que ambas obras tienen mucho en común y que la villa se hallaba próxima a la arquitectura de la época romana imperial, a pesar que entre ambas median mil cien años, con lo que puedo suponer que Panofsky califica la obra de Palladio como clasicista. Argan, sin embargo, en su *Renacimiento y Barroco, El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, en su capítulo de *El manierismo en Venecia*, incluye la *Villa Barbaro* de Palladio, al hablar de Veronese. Sin embargo, cuando habla de la arquitectura en Venecia, al referirse a Palladio, menciona que la primera fuente del clasicismo palladiano es de talante *clásico*, y lo confirma en su ensayo de *Palladio e Palladianismo*, en donde menciona que el término *clásico* en Palladio, no indica un ideal teórico ni un legado histórico, indica un nivel cultural elevado, un controlado modo de comportamiento artístico, un *clasicismo*. Wundram en su *Palladio* incluso dice que no se debe olvidar que Palladio, especialmente en sus obras tardías, pone los cimientos del Barroco y que es el precursor más importante del barroco europeo. Sobre las diferentes percepciones del estilo de Palladio, cf. Rudolph Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1981, p.15; Ernst Gombrich, *La historia del Arte*, Barcelona, México, Editorial Diana, 1995, p 362; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 79; y Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999, p. 6.

⁵ Para profundizar sobre esta relación entre retórica y arte en el Renacimiento a partir de los textos de Cicerón, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., pp. 50, 63, 67.

cosas verdaderas o símiles a la verdad, que vuelan probable una causa; la disposición (*dispositio*) es la distribución, en orden, de las cosas encontradas; la elocución (*elocutio*), o es la acomodación de palabras idóneas y sentencias, de acuerdo con la invención (*inventio*).⁶

De este párrafo podemos deducir que, durante el proceso donde se construye el discurso retórico, en la invención (*inventio*) se encuentra el qué decir, en la disposición (*dispositio*) se reparten y componen las cosas encontradas y en la elocución (*elocutio*) se viste y adorna el discurso las cosas encontradas. Estos términos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), como señalamos, se utilizaron para estructurar el discurso del orador, mas se emplearon asimismo para ordenar posteriormente el proceso artístico en el momento de creación. Lo anterior quedó asentado en el Quattrocento con los tratados *De pictura* y *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti.⁷ En el Cinquecento esta relación entre retórica y teoría arquitectónica continuó y cobró mayor fuerza a partir de las traducciones que se se hicieron al italiano de tratados de poética y retórica.⁸ De estas traducciones y publicaciones destacan las del humanista Daniele Barbaro con sus comentarios sobre la *Retórica* de Aristóteles en 1544 y su *Della Eloquenza* en 1535, las del

⁶ “Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea, quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae, quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibum, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio”. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1997, libro I, 7, 9, pp. 7, 8. De igual manera, Cicerón en su *De oratore*, estableció las partes de la retórica, eran: “[...] cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partis distributa, ut deberet reperire primum quid diceret, diende inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate”. (“[...] estando toda la fuerza y la facultad del orador en cinco partes, primero se debe encontrar qué decir; luego repartir y componer las cosas halladas no sólo en orden, sino también conforme a su peso, y con discernimiento; entonces, finalmente vestir las y ornamentarlas con el discurso; después, cercarlas con la memoria; y a lo último, actuarlas con dignidad y elegancia”). Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, Introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995, libro I, xxxi, 142, p. 48.

⁷ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino y traducción al italiano por G. Orlandi, Introducción y notas de Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966; y Leon Battista. Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, testo di *De pictura* in italiano e latino, vol. III, Bari, 1973.

⁸ Cf. John R. Spencer, “Vt Rhetorica pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), p. 26; y Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, G. Laterza 1970.

humanista Giangiorgio Trissino que tradujo y publicó la *Poetica* de Aristóteles en 1529,⁹ y la traducción de Ludovico Dolce de *Il dialogo dell'oratore di Cicerone* en 1547.¹⁰ De este ambiente veneciano de la segunda mitad del Cinquecento, en relación con la tradición retórica humanista, surgieron tratados como el *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, de Ludovico Dolce, el *Dialogo della Pittura* de Paolo Pino y el tratado de *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* de Daniele Barbaro.¹¹ En ellos se manifiesta claramente esta relación entre retórica y arte, sin embargo, sugiero además la inclusión del tratado de *I Quattro libri* de Palladio que hasta el momento no ha sido tomado en cuenta, debido a que en él se pueden vislumbrar los términos retóricos de la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), aclarando que se puede entender implícitamente el concepto al que apelan, mas no se debe esperar que aparezcan dichos términos latinos enunciados de manera literal.

El concepto de una vuelta a la Antigüedad clásica, que para Palladio representaba el retomar los ejemplos acaudalados de la época romana, se expandió como señala Panofsky, gradualmente en el universo de los humanistas desde la literatura a la pintura, y desde ésta a la arquitectura.¹²

III. 3. TRASLADO DE LOS TÉRMINOS AL CINQUECENTO VÉNETO

La idea de la elaboración de una composición pictórica, en la que se explicitan ordenadamente los pasos a seguir durante el proceso de creación, surgió de los primeros humanistas. Estos se vieron condicionados en su manera de percibir imágenes y experiencias visuales por los modelos de la gramática y la lengua. La adquisición de axiomas y preceptos, a partir de la analogía entre el arte de escribir y el de pintar, fueron aplicables a la totalidad de las manifestaciones artísticas. De ahí que las tres principales partes de la retórica, la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*),

⁹ Sobre estas publicaciones, cf. Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, 1970.

¹⁰ Lodovico Dolce, *Il dialogo dell'oratore di cicerone. Tradotto per M. Lodovico Dolce*, Venice, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

¹¹ Véanse las siguientes ediciones: Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (1567), facsímil con ensayo de Manfredo Taruffi y estudio de Manuela Morresi, Milán, Il Pofilo, 1987; Lodovico Dolce, *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, Venice, 1557; Paolo Pino, *Dialogo della Pittura*, Venice, 1548, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barrocchi, vol. I, Bari, 1960.

¹² Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 50.

fuesen vistas como valores retóricos, abiertos a una definición en términos metafóricos visuales.¹³ Así, los artistas y humanistas retomaron la teoría literaria y la retórica clásica y la aplicaron a un terreno al que no estaba en principio destinada. El resultado de este proceso fue que se obtuvo una traslación de la estética literaria al arte pictórico. Así, Dolce en su *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, dividió la labor del pintor en los términos de la invención (*inventione*), diseño (*disegno*) y coloreado (*colorito*) que corresponden a las tres principales divisiones de la retórica, invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*).¹⁴

Dolce adecuó estos términos retóricos a las exigencias de la tratadística pictórica del Cinquecento en donde la invención (*inventio*), que significaba la elección de los datos para Cicerón y Quintiliano, también comprendía para este tratadista, el planteamiento general de la composición que el pintor elabora mentalmente antes de la realización del boceto, según los principios de la disposición (*disposizione*), el decoro (*decoro*) y la variedad (*varietà*). En relación a la disposición (*dispositio*), que para los retóricos significó un esquema preliminar del discurso oratorio, puesto que ofrecía una clara indicación de las principales líneas estructurales en la forma final, con la relación de las partes del conjunto, significó para Dolce el diseño (*disegno*), un boceto preparatorio de la invención del pintor; y elocución (*elocutio*), que para los retóricos significó su resultado final en el lenguaje, Dolce lo trasladó al término coloreado (*colorito*) en su representación definitiva del color, puesto que es lo que le proporciona cierto “ornato” al material.

Este proceso de adecuación lo podemos ver también reflejado desde el Quattrocento en los tratados de Alberti, especialmente en su *De pictura*. En éste Alberti aplicó las categorías de la retórica clásica a la pintura: invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), donde el término disposición (*dispositio*) lo convirtió en

¹³ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 21, 97-99, 97-99, 140, 141. Rensselaer en su *Ut pictura poesis* subraya también esta analogía que surgió a partir de que los críticos de pintura, a falta de una teoría estética propia de la Antigüedad y para elevar el arte de la pintura de arte mecánica a arte liberal, retomaron conceptos de la retórica clásica. Cf. Lee Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 9, 10, 137.

¹⁴ Lodovico Dolce, *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, *op. cit.* p. 150.

circunscripción (*circumscriptione*) y composición (*compositione*).¹⁵ Durante el Cinquecento ambas se reemplazaron por diseño (*disegno*), mientras que la elocución por recepción de la luz (*receptione de lume*), que a su vez posteriormente será reemplazada por color (*colorito*). Asimismo, Panofsky señala que Alberti reintrodujo, en la teoría de las artes figurativas el principio de armonía (*concinnitas*), lo que llegaría a constituirse en el concepto central de la estética renacentista.¹⁶ La adecuación de estos términos también aparece en su tratado *De re aedificatoria*. Panofsky asienta que esta doctrina iba a ser reiterada *ad infinitum* por los seguidores de Alberti, entre ellos Palladio.¹⁷

Ahora bien, la adecuación de estos términos retóricos a la teoría arquitectónica se encuentra presente en dos tratados, el tratado *De architectura* de Vitruvio según afirman

¹⁵ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, pp. 62, 63: “Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt. Nam is vultus qui superficies alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in vetularum vultibus videmus, erit quidem is aspecu turpis. In qua vero facie ita iunctae aderunt superficies ut amena lumina in umbras suaves defluant, nullaeque angulorum asperitates extent, hanc merito formosam et venustam faciem dicemus. Ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est”. (“De la composición (*compositio*) de las superficies surge esa elegante armonía (*concinnitas*) y gracia en los cuerpos que llaman belleza. Pues un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquéllas prominentes y éstas muy retraídas y hundidas, como vemos en los rostros de los ancianos, sería feo de contemplar. Pero cuando las superficies están tan unidas entre sí que amenas luces fluyen poco a poco hasta sombras suaves, sin que surjan asperezas de ángulos, entonces decimos que es un rostro hermoso y encantador. Por tanto, en esta composición (*compositione*) de superficies deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia”). La traducción del texto al castellano será tomada, de aquí en adelante, de la edición crítica de Rocío de la Villa, en lo que concierne a la edición Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, p. 98.

¹⁶ *Ibidem*, libro II, 30, pp. 52, 53: “Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus. Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant. Principio quidem cum quid aspicimus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appellabit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se convenient; hasque superficierum coiunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicitur”. (“Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extraemos de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción (*circumscriptio*). A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición (*compositio*) a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de luz”). Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte, op. cit.*, 1999, p. 93.

¹⁷ Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, op. cit.*, pp. 63, 67.

tanto Stefano Maggi en su *Vitruvio, la vita e l'opera*, como Hubert Locher en su ensayo de *Alberti und Vitruv* y Hans-Karl Lücke en su *Alberti, Vitruvio y Cicerone*,¹⁸ y el tratado *De re aedificatoria* de Alberti como ha expuesto Brian Vickers en *Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*.¹⁹

Durante el Cinquecento italiano se consolidó e intensificó la tendencia de la teoría arquitectónica de Vitruvio y de Alberti, cuya concepción del arte se transformó, académicamente, en un sistema que se podía aprender mediante el seguimiento ordenado de ciertos pasos a seguir. Así, los tratados didácticos italianos dedicados específicamente al arte de la arquitectura fueron cimentados en una teoría estética, como es el caso de *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio, el cual fue una de las grandes obras de la tratadística italiana que trascendieron a siglos posteriores como *autoridades clásicas*, y como un medio poderoso para la diseminación de las ideas palladianas.²⁰

Para entender que los conceptos de estos términos retóricos clásicos se seguían utilizando en la teoría arquitectónica del Cinquecento, en este caso en la obra palladiana, habría que tener en cuenta que en el Renacimiento, la diferencia entre el hombre del siglo XIV y el hombre del siglo XVI, se hallaba en la recuperación de categorías y construcciones, que habían sido olvidadas y después recobradas con el fin de volver a rescatar los conceptos intrínsecos de palabras como *decus* y *decor*, lo que implicó una reorganización más compleja de la percepción. Por tal motivo, el hombre del siglo XVI podía expresar su pensamiento con una precisión de vocabulario mayor que el del siglo XIV, además que gran parte del análisis teórico sobre el arte del siglo XVI se basó primordialmente en la categorización que se había venido desarrollando en el latín humanístico.²¹ Lo anterior explica que varios “humanistas del siglo XVI”, entre los cuales se encontraba Palladio, tomaron los conceptos de estos términos retóricos clásicos

¹⁸ Para profundizar sobre la relación entre arquitectura y retórica en el tratado vitruviano, cf. Stefano Maggi, “Vitruvio, la vita e l'opera”, en *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Rizzoli, Milano, 2003, pp. 17, 21; Hubert Locher, “Alberti und Vitruv”, *op. cit.*, pp. 89-107; y Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio y Cicerone”, en *Leon Battista Alberti*, *op. cit.*, pp. 70-95.

¹⁹ Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, en *Theorie der Praxis*, *op. cit.*, pp. 9-74.

²⁰ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 35.

²¹ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 13, 24, 37, 38.

“amoldados” de una estética literaria para aplicarlos al arte pictórico y posteriormente al arte arquitectónico.

La tendencia humanista general representada por Pietro Bembo (1470-1547), Sperone Speroni (1500-1588) y Benedetto Varchi (1502-1565) y tantos otros, entre ellos Daniele Barbaro, condujo a la aceptación del vulgar (*volgare*), es decir, del idioma toscano, como lengua de erudición y enseñanza.²²

Ciertamente, cuando Palladio escribió su *I Quattro libri*, el lenguaje que los humanistas utilizaron para la teoría arquitectónica ya no era el latín sino el italiano. Como ejemplo se puede tomar lo que expresa Magagnato en su introducción a *I Quattro libri*, en la que afirma que para Palladio los términos cómodo (*commodo*), decoro (*decoro*) y conveniencia (*convenienza*) son sinónimos, lo cual está en concordancia con su contexto cultural, ya que, Barbaro en su *Vitruvio* tradujo el término latino *decor* por el término italiano *decoro* y Dolce en su *Il dialogo dell'oratore di cicerone*, tradujo el término latino *decorum* con el término italiano *decoro*.²³ Igualmente sucedió con el término latino *symmetria* que tanto Barbaro como Palladio en sus respectivos tratados manejaron con el término italiano *compartimento*. De hecho, el mismo Barbaro lo evidenció al definir el concepto de esta categoría como: “Simetría (*symmetria*), nosotros la llamamos *compartimento*, los latinos se sirven del nombre griego”.²⁴

Por un lado, Tavernor señala que Palladio trató de traducir los términos greco-latinos vitruvianos a sus posibles equivalentes en italiano, sin embargo, en ocasiones utilizó el término en latín como sucede con invención (*inventione*), que en unos casos considera como “diseños” y en otros como “ideas” y, por el otro, a través del término variar (*variare*)

²² Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., p. 85.

²³ Lodovico Dolce, *Il dialogo dell'oratore di cicerone*, op. cit., p. 26. Para un comentario al respecto, véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., 1980, p. 443.

²⁴ “Symmetria, noi la chiamamo compartimento, i latini si servono del nome Greco [sic]”. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 27. También se puede observar esta cuestión en las tres categorías vitruvianas de solidez (*firmitas*), utilidad (*utilitas*) y belleza (*venustas*) que Vitruvio definió en su *De architectura*, libro I, 3, y que Palladio en su libro I, 1, tradujo la solidez (*firmitas*) como perpetuidad (*perpetuitá*), la utilidad (*utilitas*) como lo útil o cómodo (*l'utile* o *commoditá*) y la belleza (*venustas*) como *bellezza*. Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12. Las traducciones del texto al castellano de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del italiano.

en su sentido abstracto comprende lo que vendría a ser el término retórico de *varietas*.²⁵ Por el otro, en lo que concierne al término *ornamento*, Palladio estableció que los utilizó como equivalentes al *ornamentum* albertiano el cual, Brian Vickers, lo relacionó correcta y convincentemente con el *ornatus* retórico.²⁶

El mismo Palladio evidenció el problema de la traducción de términos latinos al italiano en su *I Quattro libri*, en donde al describir lo que va a tratar en su tratado enfatizó: “En todos estos libros evitaré la longitud (*lunghezza*) de las palabras y simplemente daré aquellas advertencias que creeré mas necesarias, y me serviré de los nombres que los artífices hoy comúnmente usan”.²⁷ De esta manera, Palladio da a entender que usó los términos que en el siglo XVI eran comunes y usuales para evitar profundizar, porporcionando sólo las advertencias que consideró necesarias. Pienso que tenía presente que la relación entre retórica y arquitectura ya había quedado establecida por Alberti y Barbaro, por lo que es comprensible que él ya no profundizaría al respecto.

Así, considero que los términos retóricos que se trasladaron al latín humanista en el Cinquecento se reorganizaron a partir de categorías del italiano, en un área concreta de actividad o experiencia y, en el caso de Palladio, a partir de la especificidad de la arquitectura, ya que considero que el proceso que desarrolla con respecto a la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), sigue el proceder del arquitecto. Esto me lleva a pensar que Palladio aplicó dicho proceso en su metodología proyectual para la composición arquitectónica.

Continuando con la descripción del contexto cultural en que Palladio escribió *I Quattro libri*, hay que hacer hincapié en que, para poder entender y analizar la peculiaridad de que introduzca los conceptos de los términos retóricos que propongo, es necesario subrayar que en la cultura artística del Cinquecento se promulgaba la correlación entre

²⁵ Andrea Palladio, *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield, London, The MIT Press, 2001, pp. 369, 379.

²⁶ Cf. Brian, Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, en *Theorie der Praxis*, *op. cit.*, p. 62.

²⁷ “Et in tutti questi libri io fuggirò la lunghezza delle parole, e semplicemente darò quelle avvertenze che mi parranno più necessarie, e mi servirò di quei nomi che gli artefici oggidì comunemente usano.” Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, *op. cit.*, proemio, libro I, p. 11.

teoría y praxis. Argan acertadamente menciona al respecto, que la estructura binaria de idea y experiencia caracteriza la obra palladiana.²⁸

III. 4. PALLADIO, TRISSINO Y BARBARO EN EL HUMANISMO VÉNETO

Cabe ahora señalar la peculiaridad del caso veneciano que comprendió el lugar geográfico y político donde trabajó Palladio, así como la relación intelectual que sostuvo con el círculo humanístico del cual formó parte. La peculiar posición de Venecia tiene dos tipos de explicaciones. Por un lado, se desarrolló un Humanismo diferente del florentino, ya que en Venecia nunca se abandonó el aristotelismo paduano, caracterizado por mantener un carácter “empírico”, y que se fundió con el neoplatonismo que por ese entonces se extendió por Italia y que dominó en Florencia.²⁹ Por el otro, el auge del clasicismo en el Véneto a mediados del Cinquecento se debió al tipo *especial de sociedad* que dominó política y culturalmente la región, una clase social burguesa y comerciante, de cultura laica.³⁰ Esta clase comerciante consideró, como lo hicieron los primeros humanistas, a la Antigüedad como el patrimonio cultural propio y exclusivo de las clases dirigentes. Así, las nuevas exigencias representativas de los comitentes y humanistas de la región del Véneto fueron la causa de la *renovatio* a partir de la Antigüedad.³¹

Ahora bien, para entender que Palladio tenía el conocimiento de los términos retóricos, y que aplicó los conceptos de éstos a su teoría y *praxis* arquitectónica, es

²⁸ Giulio Carlo Argan, “Palladio e Palladianismo”, en *Discorso inaugurale delle manifestazioni per il IV Centenario della morte di Andrea Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio” di Vicenza, Vicenza, L’ OTV STOCCHIERO, 1980, pp. 11, 12.

²⁹ El aristotelismo paduano se caracterizó por ser centro de atención en los estudios de la Universidad de Padua en la facultad de artes. La biblioteca universitaria contaba con un vasto número de textos aristotélicos (comentarios, discusiones sobre su doctrina) que mantuvo vivo el método y la terminología aristotélica. Esta situación trajo como consecuencia, el empleo no solamente de argumentos racionales en el discurso, sino también una mayor atención a campos tales como la percepción sensorial y la experiencia. Ambas fueron consideradas como la principal fuente del conocimiento. De ahí que se pueda hablar de una tendencia paduana de los estudios hacia lo “empírico”, lo que favoreció el ejercicio de la *praxis* al otorgarle a ésta un papel de importancia en la adquisición del conocimiento. Sobre el aristotelismo en Italia, *cf.* Paul Oscar Kristeller, en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, cap.1. En lo que concierne al aristotelismo en Barbaro y Palladio, *cf.* Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, *op. cit.*, pp. 94-96. Para las características del neoplatonismo florentino que se generó en el círculo de los Médici y cuyo principal inspirador ideológico fue Marsilio Ficino, *cf.* Paul Oscar Kristeller, “Ocho filósofos del Renacimiento italiano”, en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

³⁰ Sobre la situación del Véneto a mediados del siglo XVI, *cf.* Manfred Wundram, *Andrea Palladio*, *op. cit.*, pp. 118-126.

³¹ Véase Giulio Carlo Argan, “Palladio e Palladianismo”, *op. cit.*, pp. 3, 4.

necesario conocer su formación como arquitecto, así como el clima “de severos estudios humanísticos” donde se formó, siendo protegido de Giangiorgio Trissino.³²

Trissino le permitió a Palladio, el acceso a su *Accademia Trissiniana*, donde se encontraban los principales humanistas del Véneto.³³ El círculo de Trissino permaneció fiel a la tradición enciclopédica del humanismo,³⁴ bajo la cual se encontraban materias de estudio avenidas de las artes liberales como la filosofía, la retórica, la astronomía, la geografía, la literatura, la música, el estudio del latín y del griego. Así Trissino le mostró a Palladio la teoría arquitectónica, la literatura y la retórica de la Antigüedad, además de los valiosos estudios sobre Platón y Aristóteles, lo que llevó a Palladio a profundizar en el pensamiento filosófico antiguo.³⁵

Andrea Palladio nació en 1508. En 1524 fue inscrito en el gremio de albañiles y canteros de Vicenza. Siendo un joven escultor, en 1536 entró en el círculo humanístico de Trissino, el cual ejerció una influencia determinante en su acercamiento a la arquitectura. Le procuró una particular formación clásica, la del *uomo universale*, propugnada por Alberti, al mismo tiempo que una educación especializada, ceñida a la arquitectura. Esta

³² Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepelo*, vol. II, Madrid, Ediciones Akal, 1987, p. 222. Por su parte, Gombrich lo define como un arquitecto, “el mayor y más culto (arquitecto), ostentó su gran formación y su conocimiento de los autores clásicos, sobrepasando a la generación de Bramante”. Wittkower agrega que Palladio seguiría ampliando a lo largo de su vida los estudios clásicos emprendidos bajo la tutela de Trissino y Barbaro, y que su arquitectura no puede dissociarse de la formación recibida de este círculo. Para su formación Palladio no sólo consultó las obras de modernos anticuarios romanos, como Biondo, Fulvio, Fauno y Marliani, sino también las de autores clásicos, como Vitruvio, Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio, Plinio, Plutarco, Appiano Alejandrino, Valerio Máximo y Eutropio. Cf. Ernst Gombrich, *La historia del Arte*, op. cit., p. 362; y Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., pp. 88, 89.

³³ Morsolin ofrece un relato detallado sobre la Academia, donde personajes de gran reputación como Paolo Manunzio, Bernardino Donato y Bernardino Paternio fueron profesores de la Academia. Cf. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografía d' un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, 1894, p. 232. Sobre la retórica, Cantimori comenta la importancia de la retórica en este círculo, cf. Delio Cantimori, “Rhetoric and Politics in Italian Humanism”, en *Journal of the Warburg Institute*, I (1937-38), p. 83.

³⁴ Los humanistas, al considerarse herederos de tradición clásica, rehabilitaron la *enkyklios paideia* (siglo V a. C.) como método educativo en el que se relacionaban varias disciplinas entre sí. Desde Quintiliano se entendió como una “formación circular” conformada finalmente por las artes liberales. Ya para el siglo XVI los campos del saber de la enciclopedia se extenderían ampliamente, incluyendo cada vez más un mayor número de campos. Para un entendimiento de las disciplinas que la formación enciclopédica abarcaba en el siglo XVI, cf. Cesar Vasoli, *L' enciclopedia del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 1978 (Memorie dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 1).

³⁵ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., pp. 86-92.

educación humanística lo introdujo al *De architectura* de Vitruvio y al conocimiento directo de los monumentos antiguos.

Palladio también estuvo relacionado con el humanista veneciano Daniele Barbaro (1513-1570), quien formó parte de la misma generación que Palladio, y al igual que Trissino, encarnaba el ideal renacentista de una amplia formación basada en la erudición clásica.³⁶ A la muerte de Trissino, Barbaro continuó con la formación de Palladio y lo introdujo a su círculo humanístico, lo protegió, dirigió e incluso viajó con él a Trento en 1552 y a Roma en 1554. En 1556, Barbaro le hizo el encargo a Palladio del proyecto de la *Villa Barbaro* en Maser, *exemplum* de este estudio, donde cabe sugerir la posibilidad de que este humanista en conjunción con Palladio, creó un programa *ad hoc* en donde llevó a la *praxis* las ideas del proceso de la inventio (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*) retóricas trasladados a la arquitectura y a la pintura.

En 1556, Barbaro escribió y publicó su *I Dieci Libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, tratado en el cual colaboró Palladio.³⁷ Barbaro dejó testimonio de la estrecha colaboración con Palladio en su *Vitruvio* en el libro I, 6, donde demostró que la obra palladiana encarnaba para él, el ideal de una arquitectura renacentista basada en una amplia formación humanista de erudición clásica. Según Barbaro, Palladio fue quien mejor comprendió la arquitectura de la Antigüedad, al

³⁶ Barbaro era un eminente matemático, poeta, filósofo, teólogo, historiador y diplomático, que de hecho tuvo una estrecha amistad con hombres como Pietro Aretino, Bembo, Varchi y Speroni.

³⁷ Barbaro también hizo en 1557 una versión latina de sus comentarios a la teoría vitruviana, *Cf. Daniele Barbaro M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileienseis, multis edificiorum, horologiorum et machinarum descriptionibus et figuris, Venetiis, apud Franciscum Senenses et Joan Cruger Germano, 1567.*

asimilar sus principios, afirmando así que los llevó a la práctica arquitectónica.³⁸ De hecho, también Palladio en *I Quattro libri* se remitió al *Vitruvio* de Barbaro.³⁹

De ambos testimonios, me interesa subrayar la relación intelectual entre Palladio y Barbaro, como argumento de la presencia de los conceptos retóricos que propongo, existen en la obra palladiana. El intercambio de ideas que existió entre arquitecto y humanista, le permitió a Palladio una comprensión de la teoría vitruviana a partir de un estudio filológico, matemático y filosófico que sólo “un aristotélico y latinista” como Barbaro podía darle.⁴⁰ A esta percepción habría que añadir la relación entre retórica y arquitectura, que constantemente en su *Vitruvio* Barbaro evidenció, e incluso nombró a Cicerón al definir qué cosa es la arquitectura en el libro I, 1, donde estableció la analogía entre “la arquitectura y el arte del decir” (*l’architettura* y *l’arte del dire*) como ciencias y artes adornadas (*ornate*) de disciplinas y de variada erudición.⁴¹ Esto nos sirve de apoyo para fundamentar la idea de

³⁸ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 6, p. 64: “Para los diseños de las ilustraciones relevantes utilicé las obras de M. Andrea Palladio, arquitecto de Vicenza, es quien mejor ha comprendido la verdadera arquitectura, [...] ya que no sólo ha asimilado sus hermosos y sutiles principios, sino que también los ha llevado a la práctica, tanto en sus exquisitos dibujos de plantas, de los alzados, y de los cortes, de una delicadeza extrema, como en la realización de numerosos y soberbios edificios dentro y fuera de su país; son obras que rivalizan con las de los antiguos, asombran a sus contemporáneos y despertarán la admiración de las generaciones venideras. Y en lo que respecta a Vitruvio, ha explicado e interpretado adecuadamente, con una gran habilidad mental y manual, la construcción de Teatros, Templos, Basílicas y todos aquellos edificios cuyas simetrías (*compartimenti*) responden a las más hermosas y ocultas razones, él es quien ha seleccionado por toda Italia los más *belle maniere* de los antiguos y quien ha hecho mediciones de todas las obras que de ellos se conservan”.

³⁹ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 26, p. 76: “[...] los ornamentos de las puertas principales de las construcciones se puede deducir fácilmente de lo que nos enseña Vitruvio en el capítulo VI del IV libro, añadiéndose lo que sobre esto dice y demuestra en dibujo el Reverendísimo Barbaro, y lo que he yo dicho y dibujado arriba en los cinco órdenes”. La estrecha colaboración y relación intelectual queda demostrada en el *Vitruvio* de Barbaro y en *I Quattro libri* de Palladio, a partir de citas donde ambos remitieron en sus tratados a los tratados del otro. Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 6, p. 64; y Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro II, 16, p. 151, libro III, 19, p. 235 y libro IV, 3, p. 255.

⁴⁰ Liscio Magagnato en su “Introduzione” a *I Quattro libri*, establece que el intercambio de ideas que existió entre arquitecto y humanista, le permitió a Palladio una comprensión de la teoría vitruviana, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., p. XXV. También Wittkower asevera que Palladio estaba totalmente familiarizado con el contenido de los comentarios vitruvianos de Barbaro, y la propia afirmación de Barbaro en su *Vitruvio* es una prueba de que muchos de estos comentarios fueron preparados en colaboración con Palladio. Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., p. 95.

⁴¹ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 1, pp. 6, 7: “Vitruvio, il quale secondo il precetto dell’Arte definisce, e determina, che cosa è Architettura, dicendo: Architettura è scienza ornata di molte discipline, & di diversi ammaestramenti, dal giudizio s’approvano tutte le opere, che dalle altre Arti compiutamente si fanno [...] Imperoche l’Arte del dire, & molte altre Arti, & scienze ornate sono di molte dottrine, & di diversi ammaestramenti come chiaramente per gli scritti di Cicerone, & d’altri autori si vede.

que Palladio tenía noción de la relación entre retórica y arquitectura, así como los conocimientos que debía poseer un arquitecto según Vitruvio, lo cual comprobaremos al analizar el tratado palladiano. También me interesa subrayar que a través de los escritos clásicos, en especial los de Cicerón, Barbaro estableció esta analogía, lo que nos permite suponer que sigue la tradición de los primeros humanistas.

[...] L'Oratore s'adorna per potere persuadere cioè incorre opinione in ogni materia proposta. [...] Ma lo Architetto solo per giocare, & approvare le opere perfette dalle altre Arti. La dottrina (nella Architettura) comincia nel concetto di colui, che insegna, & si estende fino alle parole. La disciplina (nella Architettura) comincia nell'udito di colui, che impara, & termina nel concetto. Ma bella è la cosa il presuppone per ragione, & dimostrare per pratica; in quello è la Dottrina, in questo è la Eruditione". ("Vitruvio, quien según el precepto del arte define y determina qué cosa es arquitectura, dice: arquitectura (*architettura*) es ciencia adornada por muchas disciplinas y diversas doctrinas, por cuyo juicio se aprueban todas las obras que se realizan cabalmente por medio de otras artes [...] Así, el arte del decir y muchas otras artes y ciencias adornadas derivan de muchas doctrinas y de diversas disciplinas, como se ve claramente por los escritos de Cicerón y de otros autores [...] El orador se pule para poder persuadir, es decir para inducir opinión en toda materia propuesta [...] Pero el arquitecto [se pule] sólo para acotar y aprobar las obras perfectas de las otras artes. La teoría, en arquitectura, comienza en la percepción de aquel que aprende, y termina en el concepto. Pero bella cosa es el suponer a través de la razón, y demostrar a través de la práctica; en la primera está la teoría, en la segunda el conocimiento").

IV. ANÁLISIS FORMAL

IV.1. EXEMPLUM TEÓRICO: I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA-PALLADIO-1570

IV.1.1. I QUATTRO LIBRI Y SUS FUENTES

Los términos de la retórica clásica de la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), se pueden reconstruir en la teoría y en la *praxis* palladiana a partir del pensamiento de Palladio expresado a través de *I Quattro libri* en relación con el *De architectura* de Vitruvio, así como la interpretación de Daniele Barbaro en su *Vitruvio* y el *De re aedificatoria* de Alberti.¹ Insisto que el análisis del tratado no se limita a la búsqueda de citas textuales de éstos términos, sino que existen innumerables referencias en asociación a dichos tratados, y que tales asociaciones se explican a partir del estudio sobre escritos de arquitectura que el mismo Palladio expresó en su dedicatoria a Giacomo Angaranno:

“He manejado con fatigoso estudio de muchos años los libros de quienes que con ingenio (*ingegno*) han enriquecido de excelentísimos preceptos esta ciencia nobilísima, también en Roma y en otros lugares de Italia, con mis propias manos he medido los fragmentos de muchos edificios antiguos, reflejan también las grandísima ruinas su claro e ilustre testimonio de la virtud y de la grandeza romana [...] y teniendo gran esperanza como mensajero de ello, me puse a la empresa de escribir las advertencias necesarias que se deben observar de todos los bellos ingenios (*ingegni*), de mostrar en diseño (*disegno*) aquellos antiguos edificios.”²

El pasaje en cuestión refleja la idea de que la práctica o la imitación (*imitatio*) se lleva a cabo con los recursos de la imaginación y con el talento, a partir del arte de la arquitectura clásica, lo que a la vez me remite a la relación que puede existir entonces con los elementos de la facultad (*facultas*) del retórico, que son a saber, arte (*ars*), uso (*usus*), imitación

¹ En *I Quattro libri* de Palladio, recabamos una idea bien precisa del modo palladiano de interpretar el construir *all'antica* y entender *l'antico*. Su tratado aborda en el libro I, las técnicas, materiales, principios de la construcción y los órdenes, con base en Vitruvio. De este modo Palladio dio las nociones que deben preceder a la arquitectura y las proporciones que se deben de dar a las piezas de los edificios. El libro II trata sobre las construcciones domésticas, tanto las villas, como los palacios, en donde se encuentra el *exemplum* de este estudio: la *Villa Barbaro*. El libro III contiene las obras públicas, tanto de los antiguos como de sus contemporáneos, y el libro IV trata sobre los templos de los antiguos.

² “Ho rivolto con faticosi studio di molt'anni i libri di coloro che con ingegno hanno arricchito d'eccellentissimi precetti questa scienza nobilissima, ma mi son trasferito ancora spesse volte in Roma et in altri luoghi d'Italia, dove con le proprie mani misurato i fragmenti di molti edifici antichi, rendono anco nelle grandissime ruine loro chiaro e illustre testimonio della virtù e della grandezza romana [...] et avendo con gran speranza messo in lei tutti i miei pensieri, mi posi anco all'impresa di scriver gli avvertimenti necessari che si devono osservare da tutti i belli ingegni, di mostrar in disegno quelli antichi edifici.”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, cit., libro I, pp. 7, 8.

(*imitatio*) e ingenio (*ingenium*).³ El arquitecto debe mostrar así, los elementos facultatorios propios del orador: a través de su práctica arquitectónica (*ars*) ofrecer un edificio que sea tanto estético como funcional al individuo (*usus*), que fuese resultado de una imitación (*imitatio*) del arte clásico gracias al ejercicio de su ingenio (*ingenium*). También de este pasaje me interesa resaltar el que, en cuanto a las “ruinas” de la Antigüedad, Palladio se refirió a ellas como “fragmentos”, lo cual nos permite reflexionar que estos fragmentos son los que le inspiraron y se constituyeron como elementos de importancia para llevar a cabo su invención (*inventio*), porque representaban un ejemplo vivo de la virtud y grandeza romanas que había que restituir en su época. Esto nos revela una intención didáctica, en la que Palladio expone su intención de revelar y dar luz sobre ese pasado glorioso clásico, erigiéndose así como un ejemplo que servirá a las generaciones futuras:

“Me atrevo a decir de haber tal vez dado luz a las cosas del arte y de la arquitectura clásica una imagen para los que después de mí vendrán con mi ejemplo, ejercitando la agudeza y claridad de ingenio (*ingegno*), traduje con mucha facilidad la magnificencia de los edificios antiguos a la belleza verdadera y legendaria de los antiguos”.⁴

Sobre el estudio que Palladio hizo “de quienes con ingenio (*ingegno*) han enriquecido de excelentísimos preceptos esta ciencia”, el mismo evidenció en el *Proemio* de *I Quattro libri* en el libro I, que había elegido:

“por maestro y guía a Vitruvio, el cual es el único escritor antiguo de este arte, y me dediqué a la investigación de las reliquias de los antiguos edificios [...] así como de las observaciones que yo tenía hechas en aquellos restos antiguos, de las leídas en Vitruvio, Leon Battista Alberti y otros excelentes escritores que después de Vitruvio han escrito y aún de las que yo mismo he puesto en práctica con mucha satisfacción”.⁵

³ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 36, 37, 143. Quintiliano también usó en *Institutiones oratoriae*, los términos naturaleza (*natura*), arte (*ars*), práctica (*exercitatio*) e imitación (*imitatio*). Cf. Marco Fabio, Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, Introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006, II, XIV, 5 y x, ii, 12 y III, V, I.

⁴ “Ardisco di dire d’aver forse tanto di lume alle cose di architettura in questa parte, che coloro che dopo me verano potran con l’esempio mio, ejercitando l’acutezza dei lor chiari ingegno, ridurre con molta facilità la magnificenza degli edifici loro alla vera bellezza e leggiadria degli antichi”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, *op. cit.*, libro I, p. 8.

⁵ “per maestro e guida Vitruvio, il quale è solo antico scrittore di qust’arte; e mi misi alla inestigazione delle reliquie degli antichi edifici [...] Delle osservazioni da me fatte nei detti edifici, e lette in Vitruvio et in Leon Battista Alberti et in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati, e da quelle anco che di nuevo da me sono state praticate con molta sodisfazione”. *Ibidem*, proemio, libro I, p. 9.

De este modo Palladio revitalizó la teoría vitruviana como su fuente clásica principal, pero también hizo mención en este pasaje a otra de sus fuentes en relación con la tratadística arquitectónica del Renacimiento, es decir, al tratado *De re aedificatoria* de Alberti. Por último al referirse a “otros excelentes escritores”, muy probablemente se referiría a Barbaro. Como ya señalé, Palladio colaboró en el *Vitruvio* de Barbaro, por lo que su interpretación de la teoría vitruviana estuvo estrechamente ligada al intercambio de ideas que sostuvieron entre humanista y arquitecto.⁶

Sobre la importancia de Alberti en la obra palladiana me puedo apoyar no sólo en lo que dejó testimonio Palladio, sino confirmarlo con lo que Wittkower formuló sobre la estrecha relación entre *I Quattro libri dell'Architettura* y el *De re aedificatoria*. Para este crítico, buena parte de las ideas de Palladio, e incluso a veces la forma en que las expresó, derivan de Alberti, además de que Palladio en más de una ocasión subrayó la importancia de éste y la influencia que ejerció sobre él fue, en efecto, muy grande. Gracias a la experiencia humanista de las cuatro generaciones que le precedieron, Palladio logró llevar a la práctica con sobriedad y precisión ideas que Alberti manejó a nivel teórico, como se deja ver en las villas palladianas que analizaremos más adelante.⁷

IV.1.2. CICERÓN: INVENTIO, DISPOSITIO, ELOCUTIO Y SU TRASLADO A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LAS SEIS CATEGORIAS VITRUVIANAS

Antes de continuar con el análisis de *I Quattro libri*, cabría profundizar en los términos retóricos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*) que considero se encuentran presentes en la obra de Palladio. Cicerón en su *De inventione* en el libro I, 7, 9, mencionó:

“La materia del arte retórica nos parece esa que dijimos que le pareció a Aristóteles; las partes, empero, aquellas que la mayoría dijeron: invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*), memoria (*memoria*) y pronunciación (*pronuntiatio*). La invención (*inventio*) es la acción

⁶ Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, en *I Dieci Libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (1567), Milán, Il Pofilo, 1987, p. XV. De hecho, Tafuri afirma que la colaboración entre Barbaro y Palladio constituyó un evento de gran importancia en la cultura arquitectónica del Cinquecento.

⁷ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., 1988, pp. 86, 89. Sobre esta percepción de conceptos albertianos en *I Quattro libri* también coinciden dos críticos, Paolo Portoghesi en *L'Architettura*, y Licisco Magagnato en *I Quattro libri dell' Architettura*, Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., p. XLVIII; y Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit, p. XX.

de pensar cosas verdaderas o símiles a la verdad, que vuelvan probable una causa; la disposición (*dispositio*) es la distribución, en orden, de las cosas encontradas; la elocución (*elocutio*) es la acomodación de palabras idóneas y sentencias, de acuerdo con la invención (*inventio*).⁸

Estos términos retóricos, como señalé anteriormente, en el Renacimiento fueron trasladados de la retórica clásica a la pintura y de ésta a la arquitectura. Sin embargo, cabe aclarar, que ya entre los planteamientos teóricos de Vitruvio y la retórica se establece una relación que para Palladio representa una comprobación de la utilidad, necesidad y eficiencia de los términos retóricos para el ennoblecimiento de la arquitectura.

En cuanto al tratado *De architectura* de Vitruvio cabría profundizar, ahora, en la naturaleza de sus ideas con respecto a los elementos que considero se relacionan con la retórica y que para Vitruvio debía de poseer la arquitectura:

“La arquitectura se compone de la ordenación (*ordinatio*), que en griego se llama ordenación (*taxis*), de la disposición (*dispositio*), que en griego se llama disposición (*diathesis*), de la euritmia (*eurythmia*), de la simetría (*symmetria*), del decoro (*decor*) y de la distribución (*distributio*) que en griego se llama distribución (*oeconomia*). La ordenación (*ordinatio*) es una apropiada comodidad de los miembros de la obra, y una relación de todas sus proporciones con la simetría (*symmetria*). La ordenación (*ordinatio*) se regula por la cantidad [...] La cantidad es una conveniente dimensión por módulos de todo el obra, y de cada uno de sus miembros. La disposición (*dispositio*) es la colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos. Las formas (*species*) de la disposición (*dispositio*) que en griego se llaman formas (*ideae*) son: la planta (*ichnographia*), el alzado (*orthographia*), la sección (*sciographia*) y la perspectiva (*scaenographia*). Todo ello surge como resultado del pensamiento (*cogitatione*) y de la invención (*inventio*). El pensamiento (*cogitatio*) es una atenta, industriosa, y vigilante reflexión, con deseo de hallar la cosa propuesta. La invención (*inventio*) es la clarificación de cuestiones oscuras, y la razón de la cosa nuevamente hallada con agudeza de ingenio. Estas son las partes que componen la disposición (*dispositio*). La simetría (*symmetria*) es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo. El decoro (*decor*) es un

⁸ “Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea, quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae, quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum ad inventionem perceptio; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio [...] Quare inventio, quae princeps est omnium partium, potissimum in omni causarum genere, qualis debeat esse, consideretur”. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica* [*De inventione*], *op. cit.*, libro I, 7, 9, pp. 7, 8. Asimismo, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xxxi, 142, p. 48.

correcto aspecto de la obra, compuesta de miembros regulares, ensamblados con belleza. Se obtiene de la lugar (*statio*), en griego llamado lugar (*thematismo*), de la costumbre, y con la naturaleza del lugar. La distribución (*distributio*) es un debido empleo de los materiales y del sitio, y un económico gasto en las obras, gobernado con prudencia”.⁹

Al confrontar el texto de Cicerón con el de Vitruvio se puede ver claramente la concordancia que guarda la disposición (*dispositio*) ciceroniana y la disposición (*dispositio*) vitruviana, ya que la disposición (*dispositio*) retórica del discurso oratorio es la distribución en orden de las cosas encontradas, mientras que la disposición (*dispositio*) en la arquitectura es la colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos. Esto quiere decir que el arquitecto coloca y dispone las partes que primero se forma en la mente para traducirlas al dibujo bidimensional, a través de la planta, el alzado y la sección.

IV.1.3. INVENTIO

En cuanto a la *inventio*, para Cicerón es la acción de pensar cosas verdaderas o símiles a la verdad, que vuelvan probable una causa, es decir, que primero se debe encontrar qué decir. La invención (*inventio*) para Vitruvio fue la clarificación de cuestiones oscuras, y la razón de la cosa nuevamente hallada con agudeza de ingenio.

De lo anterior deduzco que, cuando Vitruvio define la disposición (*dispositio*), habla del pensamiento (*cogitatio*) como una atenta reflexión con deseo de hallar la cosa propuesta. Cuando define la invención (*inventio*), la piensa como la clarificación y la razón de la cosa hallada con agudeza de ingenio. A partir de lo cual, se puede establecer que Vitruvio se refirió a que la *forma* arquitectónica preexiste en la mente del arquitecto, incluso antes de materializarla por medio del dibujo, a través de las formas (*species-ideae*) vitruvianas, es decir, la planta (*icnographia*), el alzado (*ortographia*) y la sección (*sciographia*). Éstas vienen a componer la disposición (*dispositio*), tanto para que el arquitecto no se le olvide su invención, cuanto para que la comunique a los otros y de esta forma materializarla.

⁹ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, p. 69. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, pp. 107-121.

Aquí es donde considero que se aplica el concepto del proceso retórico, de la invención (*inventio*) y de la disposición (*dispositio*), ya que, después de todo esto, el arquitecto necesitará, como dice Vitruvio, de una “larga y juiciosa reflexión” (*inventio*) para poder “idear debidamente” (*dispositio*) lo que se desea para una concluyente solución, a través del dibujo como resultado del proceso mental. Así, el proceso retórico se puede aplicar cómodamente y sin violencia al proceso de creación del espacio arquitectónico y coincidir respectivamente con las concepciones de Vitruvio.

Ahora bien, según Vitruvio, el problema de la composición del espacio arquitectónico se inicia desde el momento en que la invención (*inventio*) interviene en el proceso proyectual: “El arquitecto tiene perfectamente claro en su mente, antes de empezar, cómo va a resultar la obra respecto a su belleza, a su utilidad y a su decoro”.¹⁰ Pero ¿qué es lo que sucede cuando estos términos vitruvianos, que son “generales y comunes” y por tal atañen a la “metafísica”, se aplican a un ejercicio práctico?¹¹ Para los tratadistas del Cinquecento como Barbaro, “cuando el artista desea aplicar uno de esos elementos a su propia profesión, entonces reduce esa universalidad a las necesidades específicas de su propio arte”.¹² El comentario de Barbaro es significativo, ya que establece que el artista llevaba a la *praxis* las seis categorías vitruvianas (*ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*)¹³ para adecuarlas a la especificidad de su arte.

A lo cual cabría agregar el análisis que hizo Barbaro con respecto a las capacidades que debe tener un arquitecto, y acerca de las *formas* (*species*) de la disposición (*dispositio*) que nacen del pensamiento (*cogitatione*) y de la invención (*inventione*): “El Artista trabaja

¹⁰ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 8, p. 251. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 8, pp. 348, 349.

¹¹ “Questi termini sono generali & comuni [...] & commune, che è la prima detta Metaphysica.” Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 27.

¹² “Ma quando alcuno artefice vuole applicare alcuna di quelle parti alla propria cogitatione, restringne quella universalità al particolare, & proprio dell'arte sua”. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 27.

¹³ Los conceptos que manejó Vitruvio de ordenación (*ordinatio*), disposición (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), simetría (*symmetria*), decoro (*decor*) y distribución (*distributio*), guardan concordancia con los términos de la retórica invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), al mismo tiempo que la armonía (*concinntas*), ornato (*ornatus*), variedad (*varietas*) y decoro (*decorum*) que componen la elocución (*elocutio*). Sobre el traslado del proceso retórico de la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), elocución (*elocutio*) de Cicerón, a las seis categorías de Vitruvio, cf. Hubert Locher, “Alberti und Vitruv”, *op. cit.*, p. 94. Cf. Lücke, Hans-Karl, “Alberti, Vitruvio y Cicerone” en *Leon Battista Alberti*, *op. cit.*, pp. 70-95.

primero en su intelecto, y concibe en su mente lo que después simboliza con la materia exterior a partir de la imagen interior, especialmente en Arquitectura, Vitruvio en esta parte señala que son cosas universales a todas las artes. Estas nacen de pensamiento y de la invención (*inventio*)”.¹⁴

En otras palabras, Barbaro manejó el concepto retórico de invención (*inventio*) y disposición (*dispositio*) trasladado a la arquitectura, donde tradujo al italiano el término *cogitatione* por pensamiento y dejó en latín el término *inventio*. Asimismo, escribió que la *forma* de la obra arquitectónica se construye a partir de las seis categorías vitruvianas: “La forma es primero que la materia [...] que es primero en el pensamiento y la mente”.¹⁵ De aquí se deduce que estas categorías vitruvianas se desarrollan en el intelecto al igual que la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), las cuales tratan sobre la construcción del discurso, y las seis categorías vitruvianas tratan sobre la construcción de la forma arquitectónica. Ambos procesos de creación se podrían complementar con el comentario retórico de Barbaro: “el ingenio (*ingegno*) sirve a la invención (*inventio*)”,¹⁶ tanto a la invención (*inventio*) retórica como a la invención (*inventio*) arquitectónica que Vitruvio incluyó dentro de la categoría de disposición (*dispositio*).

Barbaro al final de su comentario a las seis categorías vitruvianas estableció la analogía entre retórica clásica y arquitectura, entre la *maniere del parlare* y la *maniere degli edifici*, señalando que las seis cosas necesarias al arte son la ordenación (*ordinatio*), la disposición (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), simetría (*symmetria*), decoro (*decor*) y

¹⁴ “Lo Artefice opera prima nello intelletto, & concepe nella mente, & segna poi la materia esteriore, dello habito interiore specialmente nell’Architettura. Vitr (sic). In questo luogo di cose universale a tutta l’arte. Queste nasceno da pensamento, da Inventione.” Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 11.

¹⁵ “La forma è prima che la materia [...] che prima era nel pensiero, & nella mente”. *Ibidem*, libro I, 1, p. 9.

¹⁶ “Lo ingegno serve alla inventione”. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12.

distribución (*distributio*) para crear la obra artística.¹⁷ De esta forma, a través de los “modos de hablar” (*maniere del parlare*), los “modos de construir” (*maniere del edificare*) y las seis categorías de las que se compone la arquitectura, Barbaro estableció claramente una analogía entre la retórica y la arquitectura: la idea de la palabra (*idea dell’oratione*) y las ideas del edificio (*idee delle fabbriche*), entre el orador (*l’oratore*) y el arquitecto de la palabra (*architetti dell’oratione*), entre el ornato del hablar (*ornamento del parlare*) y el ornato del edificio (*ornamento delle fabbriche*).

Barbaro, al hacer uso del lenguaje retórico, estableció la concepción del decoro (*decoro*) en relación al ornato (*ornamento*) a partir de las ideas del edificio (*idee delle fabbriche*) que dependiendo de la grandeza, veneración del edificio, belleza o sencillez del

¹⁷ *Ibidem*, libro I, 1, p. 36: “Come la maniere del parlare, che si chiamano idee, sono la qualità dell’oratione conveniente alle cose, & alle persone, così le maniere degli edifici sono qualità dell’arte conveniente alle cose, & alle persone. & si come a formar una idea dell’oratione altre cose sono necessarie, cioè la sentenza, che è lo intendimento dell’uomo; lo artificio, col quale come con certo instrumento si leva il concetto; le parole che sprimono i concetti; la compositione di quelle, con i colori, & figure; il movimento delle parti, che numero si chiama; la chiusa & il fine della compositione: così para ispedire una maniera delle arti, sei cose sono necessarie”. (“Así como los modos de hablar (*maniere del parlare*), que se llaman ideas (*idee*), son las peculiaridades del discurso que se adaptan a las cosas y a las personas, así los modos de los edificios (*maniere degli edifici*) son peculiaridades del arte, que se adaptan a las cosas y a las personas. Tal como para formar una idea del discurso son necesarias otras cosas, es decir *el parecer*, que es el raciocinio del hombre; *el artificio* que, como un instrumento, eleva el concepto; las palabras que expresan los conceptos; *la composición* (*compositione*) de aquéllas, con matices y formas; la cadencia de las partes, que se llama ritmo; la conclusión y el fin de la composición; así también, para exponer una modalidad (*maniera*) de las artes, seis cosas son necesarias: ordenación (*ordinatio*), disposición (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), simetría (*symmetria*), decoro (*decor*) y distribución (*distributio*)”).

edificio se necesitarán de otras proporciones, disposiciones y otros órdenes arquitectónicos.¹⁸

Tales analogías, reitero, fueron construidas a partir de una necesidad de la recuperación de los textos clásicos y una tendencia arqueológica que revaloraba las ruinas de la Antigüedad.

Teniendo en cuenta que el mismo Palladio, por un lado distinguió a Vitruvio como su “maestro y guía”, y por el otro a Alberti y a Barbaro como sus fuentes de estudio y referencias en su tratado, más la importancia de la retórica clásica en el círculo del cual Palladio formaba parte, puedo sugerir, a la luz de estos testimonios, que conoció los conceptos de las categorías vitruvianas de la ordenación (*ordinatio*), disposición (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), simetría (*symmetria*), decoro (*decor*) y distribución (*distributio*). Asimismo, habría que agregar el término invención (*inventio*) que Vitruvio incluyó en la disposición (*dispositio*) y los conceptos de los términos ornato (*ornamentum*), variedad (*varietas*) y armonía (*concinntas*) de Alberti. En lo que sigue me ocuparé en tratar de comprobar que dichos conceptos vitruvianos y albertianos, Palladio los consideró, tanto para la elaboración de su tratado como en su arquitectura. .

¹⁸ Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, 1, p. 115: “[...] Altra ragione di sentenze, di artifici, di parole, di figure, di parti, di numeri, di compositioni, & di termini si usa volendo essere chiaro, puro, & elegante nel dire, altra volendo esser grande, veemente, aspro, è severo, & altro ricerca la bellezza, & ornamento del parlare. Similmente nelle idee delle fabbriche altre proportioni, altre dispositioni, altri ordini ci vuole, quando nella fabbrica si richiede grandezza, ò veneratione, che quando si dimanda bellezza, ò dellicatezza, ò semplicità; e perche la natura delle cose, che vano à formarne una Idea dell'Oratione fa, che quelle possono esser degnamente insieme con quelle, che vanno à formare un'altra. Laonde nella purità si può havere del grande, nella grandezza dell'ornato, nell'ornamento del semplice, nella semplicità dello splendido, anzi questo è somma lode dell'Oratore, & si fa mescolando i numeri d'una forma con le parole, ò figure, ò artefici d'un'altra, come è manifesto à i veri Architetti dell'Oratione. Però dico che mescolando ragionevolmente nelle fabbriche le proportioni d'una maniera, & componendole, ò levandole, ne può risoltare una bella forma”. (“[...] Otra razón de oraciones, de arte, de palabras, de figuras, de partes, de números, de composiciones, y de términos se usan deseando ser claro, puro, y elegante en el decir, otra deseando ser grande, vehemente, áspero, es severo, y otro busca la belleza y el ornato del hablar (*ornamento del parlare*). Similarmente en las ideas del edificio (*idee delle fabbriche*) otras proporciones, otras disposiciones, otros órdenes se necesitan, cuando en el edificio se requiere grandezza, o veneración, que cuando se requiere belleza o delicadeza, o sencillez; y porque la naturaleza de las cosas, que van a formar una idea de la palabra (*Idea dell'Oratione*), que aquellos pueden ser puestas juntas con aquellas, que van a formar otra. Por lo cual en la pureza se puede ser grande, en la grandezza del *ornato*, en el ornato (*ornamento*) sencillo, en la sencillez de lo espléndido, antes esto es suma, elogio del orador, y si hace mezclando los números de una forma con las palabras, o figura, o artífice de otra, como es manifiesto en los verdaderos arquitectos de la palabra (*Architetti dell'Oratione*). Pero digo que mezclando con buena juicio en el edificio las proporciones de un modo (*maniera*), y componiéndolas, o omitiéndolas, puede resultar una bella forma”).

Palladio al hablar de la investigación que hizo de la arquitectura clásica expresó:

“[...] Comencé a medir [los monumentos de los antiguos Romanos] prolijamente y con mayor diligencia cada una de sus partes [...] no hallando cosa que no hubiese sido hecha con razón y con bella proporción, para poder enteramente comprender el todo y en diseño (*disegno*) traducirlo [...] quedaré muy obligado a aquellos que [los antiguos Romanos], al dar sus bellas invenciones (*belle inventione*) y a partir de las experiencias hechas nos han dejado los preceptos de tal arte”.¹⁹

Hay que señalar, con respecto a este pasaje, la peculiaridad de que al hablar del legado de los antiguos, Palladio lo calificó de invención (*inventione*), la cual le dio ideas, que asimiló, tradujo y materializó, como él mismo mencionó, a través del diseño (*disegno*). Estas invenciones (*inventione*), experiencias y principios de los antiguos, tanto su investigación a partir de los textos clásicos, así como sus investigaciones *in situ* de los fragmentos de la arquitectura clásica, le sugirieron nuevas ideas. Estas ideas y pensamientos, Palladio los ordenó y trasladó a la práctica en su obra arquitectónica a través de nuevas tipologías que en *I Quattro libri* tradujo en imágenes, en donde incluyó tanto los levantamientos de la arquitectura clásica como sus propios diseños. Considero que este aspecto hay que verlo como una forma de persuadir, para convencer al lector y espectador a través de sus dibujos, como al mismo tiempo con su arquitectura, que ésa era la forma de restituir y continuar con la herencia clásica.

Sobre este fragmento también habría que resaltar que Palladio utilizó el término latino *inventione*, lo cual nos permite suponer que siguió la tradicional acepción del término *inventio*, que Vitruvio incluyó en la categoría de la disposición (*dispositio*), ya que trasladado a la arquitectura, las formas (*ideae*) que surgen en la mente se pueden interpretar como la creación de imágenes mentales, es decir, el *dibujo mental* que antecede a la materialización de las ideas que se forman a través del ingenio (*ingegno*) del artista. El diseño mental se materializa en la arquitectura valiéndose de la disposición (*dispositio*)

¹⁹ “Cominciai a misure minutissimamente con suma diligenza ciascuna parte loro [...] non vi sapendo conoscer cosa che con ragione e con bella proporzione, non fusse fatta, per potere intieramente da quelle quale fusse il tutto comprendere, et in disegno ridurlo [...] restando appresso molto obligato a quelli che, dalle loro belle invenzione [inventione] e dalle esperienze fatte, ne hanno lasciato i precetti di tal arte”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., proemio, libro I, p. 9. Para el uso original del término en latín de invención (*inventione*) consultar la edición de 1570 del tratado palladiano, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570.

vitruviana, es decir, a partir del dibujo bidimensional en proyección ortogonal, en el caso de Palladio.

Lo anterior se deja constatar en el viaje que Palladio hizo a Roma en 1541, donde las impresiones que recibió de esta experiencia quedaron reflejadas en su trabajo. Palladio expresó sus impresiones a través de los dibujos que hizo basándose en las reconstrucciones imaginarias de las ruinas clásicas, como el dibujo de el *Templo de Fortuna Primigenia* (fig. 1), el del *Mausoleum de Romulus* (fig. 2), y el de la *Reconstrucción del Teatro Romano en Verona* (fig. 3), los cuales analizó y estudió para crear nuevas soluciones en su arquitectura.

Palladio, considero, utilizó el proceso retórico de la invención (*inventio*), puesto que éste implicaba el ejercicio de un “hallazgo” que encontraría en las ruinas de la Antigüedad, al considerar sus características formales como las formas (*species*) constituyentes de la disposición (*dispositio*) vitruviana. De este modo, a través de los dibujos en planta, el alzado y la sección, se puede construir el proceso creativo propuesto por Palladio, lo cual permite percibir sus intenciones, en cuanto a que lo que rescató de las ruinas clásicas, fue la idea espacial de las masas escalonadas, el espacio escenográfico y el tratamiento del paisaje al utilizar la topografía del terreno *Fortuna Primigenia*. La simetría que se distingue a través del eje longitudinal del acceso principal, el manejo de la plataforma con las escaleras que rematan en el frontispicio, la ubicación de las esculturas en el frontón, los órdenes y la cúpula rematada por una linterna que se percibe en el *Mausoleum de Romulus*. Y, a partir del teatro *Romano en Verona*, se observa tanto el uso del frontispicio con sus columnas en el volumen que remata dicha construcción, como la intención de reconstruir de manera simultánea tanto el espacio exterior, como el interior del teatro, por medio de la fachada que dibujó de lado izquierdo en la parte inferior del edificio y la sección que dibujó de lado derecho, donde se aprecian las escaleras y los arcos. Estas soluciones las trasladó y materializó posteriormente, en la tipología de la villa, en donde hizo variaciones sobre estas ideas.

IV.1.4. DISPOSITIO-DISEGNO

La disposición (*dispositio*) como ya expliqué en Cicerón, es “la distribución en orden de las cosas encontradas”, con lo que, trasladado a la arquitectura, se traduce como el requerimiento de que no sólo se hagan las piezas de un edificio capaces al uso que han de

tener, atendidas las necesidades del que hace el encargo, como manda la ordenación (*ordinatio*); sino que también a través de la distribución (*distributio*) se coloquen en parte y modo más propio a su buen uso.²⁰ Sin embargo, también en términos retóricos la disposición (*dispositio*) es el esquema preliminar de la oración destinado a dar una clara indicación de las líneas estructurales según las cuales se desarrollará el discurso definitivo, que, traducido en el Cinquecento y trasladado a la arquitectura, es el diseño (*disegno*). Este comprende las ideas, es decir, el boceto o dibujo mental preliminar: el *disegno interno*, en donde se concreta la invención (*inventio*) del arquitecto, se traduce a las formas (*ideae*) vitruvianas de la planta (*ichnographia*), el alzado (*orthographia*), la sección (*sciographia*) y la perspectiva (*scaenographia*), en otras palabras, el *disegno esterno*. Probablemente, es por ello, que Argan señala que Palladio introdujo una reforma en su método creativo, ya que éste proyectaba componiendo e inventando, lo que le permitió una nueva morfología y sintaxis.²¹ Propongo entonces, que la metodología proyectual palladiana se basó en un análisis y reconstrucción de las partes en la estructura unificante, al poner en la mente las correspondencias de las partes con el todo.

Ahora bien, tenemos que contextualizar, tanto la complejidad del concepto de *l'idea* como del concepto de *il disegno* en el Cinquecento.

Cicerón en su *Orator* comparó al perfecto orador con una *idea*, que no podemos imaginar empíricamente, sino sólo imaginarla en nuestro espíritu, y también lo comparó con el objeto de la representación artística, en cuanto que éste tampoco puede ser captado con la vista, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen. Esta percepción de Cicerón fue recogida en el Renacimiento por los humanistas en la teoría del arte, donde se aplicó una doble condición para la creación artística.²²

²⁰ “Dispositio est rerum inventarum in ordinem distributi”. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, pp. 7, 8.

²¹ Giulio Carlo Argan, “Palladio e Palladianismo”, *op. cit.*, p. 13.

²² Cf. Marco Tulio, Cicerón, *Brutus/Orator*, ed. and trans. H. M. Hubell, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939, libro II, 7, pp. 24-30: “Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado, -como el modelo respecto al retrato-, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el oído ni con ningún otro sentido, sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas mencionadas; ya que, cuando este artista creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la

Durante el siglo XVI, se desarrollaron dos sentidos de *idea*, la platónica y la aristotélica. Sugiero que Palladio manejó ambas en su concepción arquitectónica, tanto la idea como arquetipo mental y la idea como abstracción real.²³

Panofsky en su *Idea*, afirma que en el Cinquecento el término *idea* tenía dos significados estéticos esencialmente distintos; por un lado, el concepto de *idea* utilizado por Alberti como representación de una belleza superior a la naturaleza, por otro lado, el concepto de *idea* utilizado por Vasari, como representación de una imagen independiente de la naturaleza. En esta última, la *idea* se ha fabricado en el *concetto* y la forma del artífice a través de una imagen mental, es decir, de una representación interior, en la cual esta *idea* o *disegno interno* precede a la representación exterior o *disegno esterno*.²⁴

Lo anterior se explica con Cennino Cennini, quien en *Il libro dell' Arte* utilizó el término *disegno* con este doble valor de *proceso mental-proceso gráfico*, que se revitalizó y aplicó tanto en pintura, escultura y arquitectura, y se convirtió en pensamiento común de la cultura artística renacentista en sus dos acepciones fundamentales, diseño (*disegno*) como actividad mental, y diseño (*disegno*) como actividad manual, es decir, su materialización a través del dibujo.²⁵

Palladio utilizó el término *disegno* a lo largo de *I Quattro libri*, dando a entender que éste es producto de sus ideas que son traducidas a través del dibujo, lo cual distingue su metodología proyectual. Él mismo expresó que en la arquitectura clásica no había hallado

representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caben bajo el control sensorial, así vemos las formas de la perfecta oratoria sólo en el espíritu, y lo que captamos a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón, Ideas; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y en el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no permaneciendo jamás en un único y mismo estado”

²³ Por un lado, la línea platónica que tiende a concebir la imitación ideal como la contemplación es un arquetipo o la proyección sobre lo visible de una idea interna que le corresponde; por el otro lado la línea aristotélica para la que “idealizar” quiere decir descubrir un tipo de abstracción de lo visible.

²⁴ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 50, 65, 78, 79.

²⁵ Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, N. Pozza, 1971, cap. IV, p. 31. Cosimo Bartoli en la traducción que hizo de *De re aedificatoria* de Alberti en el siglo XVI, tradujo el término *lineamenta* como *disegno*, cf. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550. Para la percepción que se tenía sobre el término *disegno* en el Renacimiento, cf. P. Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, tomo II, Bari, pp. 1899f. Baxandall señala en *Words for pictures* el término *disegno* en el Renacimiento fue un término complejo y móvil. Para profundizar sobre el término *disegno* en el Renacimiento, cf. Michael Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003, pp. 83, 90.

cosa que no hubiese sido hecha con razón y con bella proporción, lo cual para poder entender el todo, lo tradujo a través del diseño (*disegno*).²⁶ A partir de lo expresado por Palladio, considero que el concepto de *disegno* en *I Quattro libri* tiene la connotación del sentido italiano del siglo XVI, ya que, es claro que se puede entender como dibujo geométrico, al mismo tiempo que como dibujo mental previo a la materialización del proyecto por parte del arquitecto. El dibujo se convierte así para Palladio en una auténtica herramienta de diseño, se hace al principio, durante y a lo largo del proceso de la composición del espacio arquitectónico.

El método de proyección ortogonal, al ser método abstracto convirtió al dibujo palladiano en valioso por sí mismo, puesto que al ser reinterpretado puede dar lugar a resultados completamente distintos del original. Con ello se entiende mejor la idea de la imitación (*imitatio*) a partir de la arquitectura de la Antigüedad, no simplemente como una copia sino como un verdadero proceso creativo, según lo expresarían tanto Quintiliano como Séneca, con respecto a la obra de arte.²⁷

Wittkower determina que los dibujos de Palladio de las reconstrucciones del *Templo de la Fortuna en Praeneste* (fig. 1), del *Mausoleum de Romulus* (fig. 2) y del *Teatro Romano en Verona* (fig. 3), impresionaron profundamente la imaginación de todos los arquitectos de los siglos XVI y XVII. De hecho considera que, a partir de estos dibujos, Palladio llegó a la creación “ingeniosa y revolucionaria de la columna exenta”.²⁸ Cabría resaltar que Wittkower habla de la “idea” que impresiona profundamente a la imaginación, lo que le permitió a Palladio hacer variaciones respecto a estos dibujos, y esto le dio pie

²⁶ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., proemio, libro I, p. 9: “Cominciai a misure minutissimamente con suma diligenza ciascuna parte loro [...] non vi sapendo conoscer cosa che con ragione e con bella proporzione, non fusse fatta, per potere intieramente da quelle quale fusse il tutto comprendere, et in disegno ridurlo”.

²⁷ Cf. Séneca, *Ad Lucilium, Epistulae morales*, carta 84. Ésta concepción la maneja también Petrarca a su vez en el pasaje de *Le familiari*, XXIII, 19, pp. 78-94. “El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico [a su modelo], y que la semejanza no sea la que se da entre un retrato y su modelo, donde se elogia más al artista cuanto mayor sea el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre. Aquí, aunque suela haber una gran diferencia de rasgos individuales, una cierta sombra y, como dicen nuestros pintores, un aire perceptible sobre todo en el rostro y los ojos genera esa semejanza que nos recuerda al padre en cuanto vemos al hijo”.

²⁸ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., p. 17. Para los dibujos de las reconstrucciones de la Antigüedad de Palladio, cf. G. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958.

para que desarrollara, a partir de la abstracción, en cierta forma una serie de variedad (*varietas*) retórica.

IV.1.5. ELOCUTIO: CONCINNITAS, ORNATUS, VARIETAS Y DECORUM

IV.1.5.1 CONCINNITAS

La armonía (*concinnitas*) se explica a partir de que, en el Renacimiento, el problema de la belleza se resolvió siguiendo el uso de la teoría de las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas. Con esto, se entró al campo de la especulación filosófica y del análisis científico de la matemática pitagórica, que promulgaron los humanistas a través de un minucioso estudio sobre el *Timeo* de Platón.²⁹

Alberti recuperó la tradición pitagórica, a partir de la cual estableció una teoría de la belleza con una base matemática y racional, que aplicó a su concepción del término *concinnitas* como un elemento constitutivo de la obra de arte. Alberti en *De re aedificatoria* desarrolló el concepto de belleza aplicado a la arquitectura a partir del término *concinnitas*:

“La belleza es un cierto acuerdo y una unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número determinado, tal como lo exige la armonía (*concinnitas*), esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza. A este último concepto, a la armonía (*concinnitas*), se ciñe la arquitectura lo más posible; de ella obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee”.³⁰

A partir del párrafo se puede suponer que la armonía (*concinnitas*) albertiana es la armonía entre los miembros, en la unidad de la cual forman parte. De tal modo que, a partir de un número determinado se puedan establecer dimensiones que estén relacionadas entre sí, y

²⁹ Cf. Platón, *Timeo*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003, 31c, p. 25 y 33b, p. 38. En su *Timeo*, Platón expresó la matemática pitagórica. La tradición pitagórica-platónica siguió siendo la columna vertebral y el misticismo de todas las consideraciones sobre las proporciones. La clave de las proporciones correctas es el sistema Pitagórico de armonía musical, con las consonancias de la escala musical griega, expresadas por las razones 6-8-9-12 y el sistema armónico conocido por los griegos, se circunscribía a las razones 1:2:3:4. Todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la extensa literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores griegos y romanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. El redescubrimiento en 1416 de la *Institutiones oratoriae* de Quintiliano proporcionó una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la naciente unión entre retórica y música en el siglo XVI.

³⁰ “La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la concinnitas, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura. La quale concinnitas è seguita quanto più possibile dall’architettura; essa è el mezzo onde quest’ultima consegue onore, pregio, autorità, valore”. Leon Battista Alberti, *L’Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro IX, 5, pp. 816, 817. Asimismo, cf. Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, *op. cit.*, libro II, 35, pp. 62, 63.

que tienen la función de proporcionar el diseño arquitectónico, de tal forma que no se pueda agregar ni quitar ninguna parte, sin que con ello se altere la belleza de la obra.

Esta relación entre la belleza y proporción en arquitectura fue establecida desde la Antigüedad con Vitruvio en su *De architectura* a través del concepto de simetría (*symmetria*): “Obtendremos la belleza cuando el aspecto de la obra sea agradable y elegante, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría (*symmetria*)”.³¹ Así, la belleza vitruviana se obtiene de la simetría (*symmetria*), de lo que se puede deducir entonces, que la belleza es para Vitruvio la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra y la armonía de cada una de sus partes con el todo.³²

Palladio resolvió el problema de la proporciones al utilizar el esquema de la simetría (*symmetria*) vitruviana y de la armonía (*concinntas*) albertiana que, como expliqué, surgen a partir del sistema pitagórico de la armonía musical. Palladio entró en contacto con los planteamientos que Vitruvio hizo en su tratado *De architectura* acerca de las proporciones, a través de su lectura sobre el *De re aedificatoria* de Alberti y el *Vitruvio* de Barbaro. De ahí que se puedan establecer estrechas relaciones entre la belleza, la armonía (*concinntas*), la simetría (*symmetria*) y la proporción (*proportio*), como se deja ver en la siguiente reflexión de Palladio:

“La belleza resulta de la forma bella y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de nuevo de éstas con el todo; las estructuras deben parecer, por tanto, un cuerpo entero y completo en cuyo interior cada miembro concuerda con el otro, siendo todos ellos necesarios para el buen funcionamiento del edificio, considerada esta cosa en el diseño (*disegno*) y el modelo”.³³

La definición de la *belleza* de estos tres tratadistas presenta una notable correspondencia, lo cual se demuestra a partir de la confrontación entre Vitruvio, Alberti y Palladio. Considero que Palladio estableció, tanto la definición matemática de la belleza propuesta por Alberti como la propuesta por Vitruvio. Con ello se puede percibir que la formulación de Palladio

³¹ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, op. cit., libro I, 3, p. 73. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Polion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, pp. 121, 122.

³² *Ibidem*, libro I, 3, p. 73: “La *symmetria* es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo”.

³³ “La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiaché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare. Considerate queste cose nel disegno e nel modello”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12.

siguió de cerca la definición vitruviana de simetría (*symmetria*) así como la albertiana de armonía (*concinnitas*). Estos paralelismos son ejemplo de lo que hizo Palladio a lo largo de su *I Quattro libri*: correspondencias entrelazadas, mas no explícitas, y de un citar de manera poco evidente los principios esenciales que inspiraron su obra, cuestión que se explica con lo que él mismo señaló con su deseo de evitar “la longitud de las palabras (*lunghezza delle parole*)” para la formulación de su teoría arquitectónica.³⁴ También creo que aplicó en este sentido el término imitación (*imitatio*). La imitación comprendida como un tomar lo mejor de las cosas y de las proposiciones de otras personas, amalgamarlas y formular, a partir de ellas, una propuesta propia.

El pasaje de Palladio en cuestión también señala que el concepto de belleza, que abarca tanto la armonía (*concinnitas*) como la simetría (*symmetria*), hay que considerar lo en el diseño (*disegno*) y en la maqueta (*modello*). Lo anterior es importante, ya que establece que se debe tener en cuenta estos principios en el proceso de la creación del espacio arquitectónico.

A partir de la confrontación que se llevó a cabo de lo que se entendía bajo el término de *belleza*, y de las relaciones que se implicaban entre simetría (*symmetria*) y armonía (*concinnitas*), puedo concluir que Palladio manejó el concepto de *concinnitas* retórico. Una breve revisión de la crítica confirma lo anteriormente asentado. Por un lado, Paolo Portoghesi afirma que el término *concinnitas* lo tomó Alberti de Cicerón, quien lo empleó repetidamente en su *Orator* y en *Brutus*, para destacar la “dolcezza” y “musicalità” de ciertas palabras, que derivan de su particular estructura fonética. Alberti trasladó el término y lo que ello implicaba a la arquitectura, guardando a su vez una estrecha conexión con la unidad (*unitas*) y la simetría (*symmetria*) vitruviana.³⁵ Por el otro, Luigi Vagnetti establece que en las traducciones que se hicieron del *De re aedificatoria* albertiano en el Cinquecento, el término *concinnitas* fue “vulgarizado”, de tal manera que resultó unas

³⁴ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., proemio, libro I, p. 11.

³⁵ Para profundizar sobre la percepción de Portoghesi del término *concinnitas*, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., p. XXXIV. Para profundizar en el término *concinnitas* en Cicerón, cf. Marco Tulio, Cicerón, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubell, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939, xlv, 149, xlix, 164, xlix, 165, pp. 422-443 y en *Brutus*, ed. and trans. G. L. Hendrickson, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939, lxxxiii, 287; xciv, 325, 326, pp. 248-250 y 282, 283. El término de la *concinnitas* también lo utilizó Quintiliano en su *Institutiones oratoriae* y Séneca, *Epistulae*, cxv, 3.

veces en *convenienza*, y otras en *conserto*,³⁶ lo que prueba también que en esta segunda mitad del siglo XVI los términos retóricos en su traducción al italiano sufren ligeras variaciones semánticas. De tal forma, se podría pensar que Palladio y Barbaro tradujeron *concinnitas* por *compartimento*.

Otra prueba del concepto retórico de la *concinnitas* en la teoría palladiana, se obtiene a partir del axioma vitruviano de que la simetría (*symmetria*) tiene su origen en la proporción (*proportio*). Esta la definió Vitruvio como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado, y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda en su conjunto. La misma idea, afirma Wittkower, la manejó Alberti en su concepción central de la armonía (*concinnitas*), con lo que se establece una correspondencia precisa entre la simetría (*symmetria*) de Vitruvio y la armonía (*concinnitas*) de Alberti.³⁷ También Tavernor, señala la relación del principio de la armonía (*concinnitas*) de Alberti y la simetría (*symmetria*) de Vitruvio como una “nueva definición” en la concepción de Palladio, siendo ambos elementos de la misma “specie”.³⁸

Vitruvio ofreció en su *De architectura* un precedente para Palladio sobre la teoría de la proporción en relación con la simetría (*symmetria*) al hablar de las proporciones en los edificios:

“La mayor preocupación de un arquitecto debe ser que en los edificios posean puntual proporción en sus distintas partes y en todo su conjunto. Fijada la relación numérica de la simetría (*symmetria*) y calculadas perfectamente las proporciones de tal medida, es entonces objetivo de la agudeza del arquitecto elegir la naturaleza del lugar en relación al uso y a la belleza del edificio”.³⁹

³⁶ Luigi Vagnetti, “*Concinnitas*; riflessioni sul significato di un termine albertiano”, en *Studi e documenti di Architettura*, 2 (1973), p. 146, 147. Los pasajes que dan cuenta de estas traducciones en Leon Battista Alberti, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, *op. cit.*, p. 162, y Leon Battista Alberti, *I dieci libri de l'architettura di Leon Battista Alberti fiorentino*, tradotta di latino in italiano per Pietro Lauro modonese, Venezia, 1546, p. 118.

³⁷ Rudolf Wittkower, “Alberti’s Approach to Antiquity in Architecture”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, No. 1/2 (1940/41), p. 1. Sobre la cita de Vitruvio, cf. Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, *op. cit.*, libro III, 1, p. 131. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro III, 1, pp. 164-167.

³⁸ Robert Tavernor, “*Concinnitas*, o la formulazione della bellezza”, en *Ausst. Kat. Alberti*, 1994, p. 311.

³⁹ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 2, p. 233. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 2, pp. 330, 331.

De este pasaje podemos resaltar, la idea de que la proporción se crea en la arquitectura, a partir de tomar una cierta y determinada cantidad, la cual relaciona las partes entre sí y éstas con la totalidad del edificio, en donde la proporción consiste en la igualdad de las relaciones numéricas del edificio. Vitruvio estableció que para la composición arquitectónica es necesario que las tres dimensiones del espacio arquitectónico estén relacionadas entre sí, es decir, la relación de las partes con el todo, lo que considero, viene a corresponder con la *concinnitas* albertiana, en el sentido de que debe de existir una concordancia entre los elementos para que se produzca la armonía.

Este método de proporcionamiento lo expresó Palladio a lo largo de su *I Quattro libri*, en donde estableció: “En todo el edificio se busca que las partes del todo correspondan, y teniendo tal proporción (*proporzione*), que no haya ninguna con la que no se pueda medir el todo y las otras partes también”.⁴⁰ La misma idea la manifestó al hablar sobre la distribución de las piezas: “Las piezas grandes con las medianas, y éstas con las pequeñas deben distribuirse de modo que (según lo dicho en otra parte) una parte del edificio convenga con la otra, y todo él tenga cierta correspondencia de miembros que lo hagan bello y agradable”.⁴¹ De tal forma que, para Palladio claramente “la belleza (*bellezza*) resulta de la forma bella y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de nuevo éstas con el todo”.⁴² La definición que estableció Palladio de la belleza (*bellezza*) y proporción (*proporzione*), en estos pasajes se puede relacionar con la definición vitruviana de simetría (*symetria*) y proporción (*proportio*), ya que ambos señalan que en la arquitectura se busca la belleza a partir de la proporción de las partes con el todo.

También, la relación entre los términos *proportione* y *symmetria*, es decir lo que vendría a ser *compartimento* en Barbaro y en Palladio, se puede observar en la siguiente distinción de Barbaro: “la segunda categoría es el *compartimento* dicho también *symmetria*. En esta categoría está comprendida la proporción (*proportione*) de las partes en sí, entre

⁴⁰ “In tutte le fabbriche si ricerca che le parti loro insieme corrispondano et abbiamo tal proporzione che nessuna sia con la quale non si possa misurare il tutto e le altre parte ancora”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, 5, p. 258.

⁴¹ “Le stanze grande con le mediocre, e queste con le piccole, deono essere in maniera compartite che (come ho detto altrove) una parte della fabrica corresponda all' altra e così tutto el corpo dell' edificio abbia in sé una certa convenienza di membri che lo renda tutto bello e gracioso”. *Ibidem*, libro II, 2, p. 97.

⁴² “La bellezza risulterà dalla bella formae dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro”. *Ibidem*, libro I, 1, p. 12.

ellas y con el todo”.⁴³ Por su parte Palladio expresó en su libro segundo titulado “De la simetría (*compartimento*) de las habitaciones y de otros lugares” lo siguiente: “las grandes estancias, medianas y pequeñas, deben distribuirse de modo que una parte del edificio pueda corresponderse con la otra; y así el cuerpo del edificio puede tener en sí una cierta conveniencia de sus miembros que hace al conjunto bello y gracioso”.⁴⁴

Al considerar Wittkower a Palladio como maestro en la aplicación de la *proporcionalità*, lo valora como paradigma de la aplicación de esta teoría en el espacio arquitectónico. De hecho agrega que, tanto Barbaro como Palladio creían firmemente que la proporción encerraba todos “los secretos del arte”, y que, teniendo en cuenta la amistad de Palladio con Barbaro y su comunidad de intereses, Palladio estaba “predestinado” realizar en su *praxis* arquitectónica “las sutiles relaciones armónicas” que tanto el arquitecto como el comitente creían.⁴⁵

Así pues, Palladio trasladó el concepto de la *concinntas*, la *symmetria* y la *proportione* a su discurso de la belleza en la arquitectura, lo cual lo tradujo a partir de un lenguaje inequívoco de números, los cuales utilizó en las plantas que ilustran todos los dibujos del libro II, en donde se encuentran los diseños (*disegni*) de sus villas y palacios.

IV.1.5.2 DECORUM

En la retórica, el *decorum* desarrolla un papel central, pues constituye una de las cuatro *virtutes elocutionis*, es decir, las virtudes de la elocución. El decoro (*decorum*) del discurso se identifica con la perfección en el cumplimiento apropiado de los recursos y cualidades del lenguaje, con la corrección gramatical, la claridad expresiva y principalmente con el ornato conveniente, así como el ritmo y variedad de estilos para lograr una belleza formal y funcional.

⁴³ “La seconda categoria è il compartimento detto anche simmetria. In questa categoria è compresa la proportione delle parti in se stesse, fra loro e con il tutto”. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, p. 29.

⁴⁴ *Del compartimento delle stanze e d'altri luoghi*: “[...] le stanze grande con le mediocre, e queste con le picciole deono essere in maniera compartite, che una parte della fabrica orrisponda all'altra, e così tutto il corpo dell'edificio abbia in sé una certa convenienza di membri che lo renda tutto bello e grazioso”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro II, 2, p. 97.

⁴⁵ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., pp. 42, 182, 183. Wittkower afirma que Palladio debió conocer el *Timeo* en el marco de la amplia corriente neoplatónica renacentista.

Cicerón en su *De officiis* definió el término *decorum* como honestidad y virtud, del cual nacen la gracia, el placer y la belleza, e insistió en la categoría del decoro (*decorum*), definido en analogía con la armonía (*concinntitas*) del cuerpo humano. También estableció el decoro (*decorum*) en relación al uso y a la estratificación social.⁴⁶

Con base en el *decorum* retórico, en el Renacimiento, se desarrolló la doctrina de *aptum*, bajo la cual cabe entender lo que es conveniente y adecuado. El *decorum*, es decir, lo conveniente fue una motivación estética y ética que se recuperó en la teoría arquitectónica.⁴⁷ Veamos: el concepto de decoro (*decorum*) en la retórica interviene para establecer el correcto uso de los ornatos (*ornamenta*) verbales. Aplicado a la arquitectura, Vitruvio lo tradujo como *decor*, el cual definió como el correcto aspecto de la obra a partir del ornamento que debe corresponder al uso del edificio, en donde cada miembro debe estar compuesto con belleza.⁴⁸ De lo cual, se deduce que este concepto vitruviano interviene para determinar una jerarquía de la belleza a través de la adecuada correspondencia de las partes y al distribuir el ornamento en modo conveniente al tipo de edificio, según el grado social a quien está destinado y según la actividad que será desarrollada en cada espacio. De este modo, el decoro (*decor*) que definió Vitruvio, establece lo que se puede llamar una tipología en la arquitectura, en relación al uso y a la estratificación social, que seguramente retomó de Cicerón, en particular de la jerarquía social y de la clasificación propuesta en el *De officiis*.

Barbaro retomaría para sí el planteamiento del *decorum* ciceroniano, relacionando así los términos de belleza (*belleza*), ornato (*ornamento*) y decoro (*decoro*) dentro de la categoría del *decor* vitruviano: “Diré que la belleza (*belleza*) y el decoro (*decoro*) es la relación de toda la obra con su apariencia, y aquello, que esta bien, para la obra, sirviendo

⁴⁶ Para profundizar en el término *decorum*, cf. Marco Tulio Cicerón, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1913, I, xxvii, 97 y libro I, xxviii, 97, 98; Marco Tulio Cicerón, *Orator*, *op. cit.*, xxi, 70, xxii, 74, pp. 356, 357, 360, 361; y Marco Fabio, Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro XI, 1, 1 y XI, 1, 16-28, XI, 3, 61.

⁴⁷ Manfredo Tafuri expone que, la equivalencia ciceroniana entre lo honesto y lo útil, fue fundada en un concepto rico de implicaciones para los ideales armónicos perseguidos por las artes visuales, y agrega que estos temas Barbaro los absorbió en su *Vitruvio*, lo cual nos da pie para pensar que Palladio los asimiló a partir de su colaboración con Barbaro. Cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, en *I Dieci Libri dell’Architettura*, *op. cit.*, p. XIX.

⁴⁸ Para Alina Payne, el término *decor* fue uno de los más usados en la teoría arquitectónica del Renacimiento, cf. Alina A. Payne, “The Architectural Treatise in the Italian Renaissance”, *op. cit.*, pp. 35-41.

al uso, y la *commodità* de la naturaleza [...] porque el *decoro* se refiere a las cosas y a las personas en aquella parte que es conveniente, es relación de *ornamento*, y honestidad”.⁴⁹

El concepto de *decor* vitruviano y la percepción de Barbaro de éste, le permitió a Palladio distinguir entre ciertos géneros de edificios en la arquitectura, según sus funciones y usos; de tal manera que fijó una tipología determinada para el palacio, la villa, la iglesia y el teatro. Estos principios del *decor* vitruviano exigen que cada una de las partes de la obra se adapte al usuario y al uso determinado al que está destinado. Al mismo tiempo, se establece una relación entre el *decoro* y la *belleza* a partir del correcto uso de los ornamentos que corresponden a los distintos espacios.

La concepción del término retórico *decorum* se puede localizar en *I Quattro libri* de Palladio, quien interpretó el *decor* vitruviano a través de los términos de *decoro*, *commodo* o *convenienza*, que se deben observar en los templos a través del *ornamento*:

“Sin en alguna fábrica se debe poner esfuerzo y habilidad para que sea distribuida con bella dimensión y proporción (*proporzione*) o simetría (*compartita*) ésta es, sin duda alguna, la de los templos. [...] Por lo que, si los hombres al construir sus propias viviendas ponen grandísimo cuidado en encontrar excelentes y expertos arquitectos y artífices idóneos, con mayor razón están obligados a poner mucha más atención al edificar las iglesias. Y si en aquéllas atienden principalmente a la comodidad (*commodità*), en éstas deben considerar la dignidad y grandeza de quien ha de ser invocado y adorado. [...] Estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornamentos (*ornamenti*) que nos sean posibles, y edificarlos de tal modo y con tal proporción (*proporzione*) que todas las partes juntas aporten una suave armonía a los ojos de los que miran, y cada una de por sí sirva convenientemente para el uso que se le destine”.⁵⁰

En este pasaje, Palladio relacionó el término *decoro* con el término *ornamento* que se debe observar en los edificios de acuerdo al uso. En el caso de la tipología de los templos se debe

⁴⁹ “Dire che la bellezza, & decoro è relatione di tutta l’opera allo aspetto, & quello, che sta bene in l’ opera, servendo l’usanza, & la commodità de la natura [...] perche il decoro si referice alla cose, & alle persone in quella parte che è convenevole, & d’*ornamento*, & honestà”. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, *op. cit.*, libro I, 1, p. 36.

⁵⁰ “Se in fabbrica alcuna è da esser posta opera et industria, accioché ella con bella misura e *proporzione* sia *compartita*, ciò senza alcun dubbio si deve fare nei tempii. [...] Per il che, se gli uomimi nel fabbricarsi le proprie abitazioni usano grandissima cura per ritrovare eccellenti e periti architetti e sofficianti artefici, sono certamente obligati ad usarla molto maggiore nell edificar le chiese; e se in quelle alla *commodità* principalmente attendono, in queste alla dignità e grandezza di chi ha da esservi invocato et adorato devono riguardare. [...] Siamo tenuti a fare in loro tutti quelli *ornamenti* che per noi siano possibili, et in modo e con tal *proporzione* edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de’ riguardanti e ciascuna da per sè all’uso al quale sarà destinata convenevolmente serva”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’ Architettura*, *op. cit.*, libro IV, p. 251.

tener en cuenta la dignidad y grandeza de quien ha de ser adorado. En el caso de los edificios privados, en relación a la clase social del propietario. También estableció el concepto de simetría (*symmetria*) al señalar el uso de la proporción (*proporzione*) para la obtención de la belleza.

Palladio también trató explícitamente el tema del *decor* vitruviano al hablar de las formas y los lugares de los templos y el decoro (*decoro*) que debe observarse en ellos, al tomar en consideración que en la arquitectura de la Antigüedad, no sólo se tuvo la elección del lugar donde se debían construir los templos, sino también la elección de la forma. Por esto mismo, propuso que la forma ideal era la circular, ya que es la que tiene todas sus partes iguales entre sí, al estar cada parte en el extremo igualmente alejado del centro, donde es clara la unidad y la relación de las partes con el todo. Y en cuanto al ornato (*ornamento*) conveniente en las iglesias, se deben utilizar los órdenes de columnas con sus convenientes ornatos. Aquí habría que resaltar el hecho de que relacionó la belleza y la forma en concordancia con *decoro* y *ornamento*.⁵¹ Es interesante la relación que hizo Palladio entre el *decoro* y el *ornamento*, al cual vincularemos después con el *ornatus* retórico.

Este contexto que he venido delineando, me permite afirmar que el término *decoro* en la arquitectura, que surge a partir del *decor* vitruviano en el Cinquecento, tenía la connotación de *decorum*, por lo que cabe sugerir que para Palladio poseía la misma connotación retórica.

⁵¹ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, 2, pp. 253, 254: “Gli antichi riguardo a quello che si convenisse a ciascuno de'loro dei, non solo nell'eleggere i luoghi ne' quali si dovessero fabbricare i tempii, bensì anche al eleggere la forma. [...] Così leggiamo che gli antichi nell'edificare i tempii si ingegnaron di osservare el decoro, nel quale consiste una bellissima parte dell'architettura. Per guardare il decoro circa la forma de'tempii, ellegeremo la più perfetta e più eccellente; e conciosiachè la ritonda sia tale, perchè sola tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte e capace, faremo i tempii ritondi [...] Devono esser fatti con bellissimo ordini di colonne e si deve a ciascun ordine dare i suoi propri e convenienti ornamenti”. (“Los antiguos tuvieron en consideración lo que convenía a cada uno de sus dioses, no sólo al elegir los lugares en los que se debían construir los templos, sino también al elegir la forma. [...] Así leemos en los antiguos que en el edificar los templos, se ingeniaron para observar el decoro (*decoro*), en el cual consiste una bellísima parte de la arquitectura. Para guardar el decoro (*decoro*) con respecto a la forma de los templos elegiremos la más perfecta y excelente; y visto que tal es la redonda, porque entre todas las figuras es la única simple, uniforme, igual, fuerte y espaciosa, haremos los templos redondos [...] Deben hacerse con bellísimos órdenes de columnas y se debe dar a cada orden sus propios y convenientes ornamentos (*ornamenti*)”).

IV.1.5.3 ORNATUS

En la retórica clásica, el *ornatus* es una de las *virtutes* de la *elocutio* con que se procuraba el ornato y la gracia, engendradores del deleite que atiende a la estética del discurso. Cicerón en su *Orator* hizo uso de los términos *concinnitas*, *collocatio*, y *numerus*, cuando habló del *ornatus* del discurso o la forma de adornar el habla.⁵² Esta relación del *ornatus* retórico con los términos de *concinnitas*, *collocatio*, y *numerus*, que hizo Cicerón, también la utilizó Palladio a través del ornato (*ornamento*) en relación tanto con los conceptos de la *concinnitas* albertiana, como el la *symmetria* y la *proportio* vitruviana.

Al establecer estas relaciones entre los términos retóricos y arquitectónicos, resulta lógico pensar que el término *ornamento* de Palladio asumió el concepto del *ornatus* retórico. Para comprender esta relación, hay que profundizar en el significado del concepto del ornato (*ornamentum*) en Alberti, quien declaró que para la apariencia estética de un edificio, hay que tener en cuenta la “belleza (*bellezza*) y el ornato (*ornamentum*)”.⁵³ Posteriormente profundizó al respecto: “en todo el arte de construir, el ornato (*ornamentum*) es constituido sin duda de las columnas [...] La columna confiere belleza (*bellezza*) y decoro (*decoro*), y no es fácil dar una idea de la riqueza que los antiguos le han dado, para conferirle la máxima elegancia”.⁵⁴

Palladio siguió de cerca esta doctrina albertiana, puesto que expresó: “es conveniente que pasemos a los ornatos (*ornamenti*), de los cuales ninguno mayor recibe la obra de aquel que le dan las columnas cuando son situadas en los lugares convenientes y con bella proporción (*proporzione*) en todo el edificio”.⁵⁵ Aquí se deja entrever la relación del *ornatus* retórico en relación a la *concinnitas* y al *decorum* que utilizó Cicerón. De este modo, Palladio evidenció que los órdenes eran elementos fundamentales en la

⁵² Para profundizar sobre el término *ornatus* en la retórica, cf. Marco Tulio Cicerón, *Orator*, *op. cit.*, xlv, 149, pp. 422, 423, lxiv, 202 y 220, pp. 476, 477, 490-493, xxxi, 113, pp. 388, 389 y xxviii, 97, pp. 374-377; Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro VIII, iii, 49 y 61, XII, x, 66.

⁵³ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro V, 2, pp. 446, 447: “bellezza e ornamentum”.

⁵⁴ “In tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne [...] La colonna conferisce bellezza e decoro; e non è facile dare un'idea delle ricchezze che gli antichi le hanno dato, per conferirle la massima eleganza”. *Ibidem*, libro IV, 13, p. 520.

⁵⁵ “È convenevole che passiamo agli ornamenti, de'quali niuno maggiore recibe la fabbrica di quello che le danno le colonne quando sono situate ne'luoghi convenevoli e con bella proporzione a tutto l'edificio”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 12, p. 27.

representación del carácter armónico de la arquitectura, e indispensables en la consideración de su belleza:

“Estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornatos (*ornamenti*) que nos sean posibles, y edificarlos de tal modo y con tal proporción (*proporzione*) que todas las partes juntas aporten una suave armonía a los ojos de los que miran, y que cada una de por sí sirva al uso al cual será destinada a partir de la conveniencia (*convenienza*) [...] Yo quiero demostrar en este libro la forma y los *ornamenti* de muchos templos antiguos, de los cuales todavía se ven las ruinas, y han sido traducidos por mí en *disegno* [...] Pero en cuanto a los ornatos (*ornamenti*), es decir basas, columnas, capiteles, cornisas y cosas similares, no he incluido nada mío, pero han sido medidos por mí de diversos fragmentos encontrados en los lugares donde estaban los templos”.⁵⁶

Al referirse a los templos de los antiguos en este pasaje, Palladio relacionó el ornato (*ornamento*) con la armonía (*concininitas*) o simetría (*symmetria*), al establecer que la armonía surge a partir de la proporción (*proporzione*) que guardan las partes de los ornatos (*ornamenti*), y del decoro (*decoro*). Además declara que debe existir una conveniencia (*convenienza*) de los ornatos (*ornamenti*), bajo los cuales se han de entender las basas, columnas, capiteles y cornisas en el frontispicio.

No cabe duda de que Palladio trasladó las concepciones de Alberti acerca del ornato (*ornamentum*) y de la variedad (*varietas*) a sus villas, puesto que para Alberti:

“El modo de decorar un edificio debe ser definido con precisión [...] no dejar ningún elemento, en alguna parte de la obra, poco cuidado o exento de elaboración artística, todavía no me parece conciliable dar a todo la misma perfección y riqueza de ornamentación; se debe recurrir a la variedad (*varietas*) [...] La decoración se da al unir ornatos (*ornamenti*) más ricos a otros de valor más escaso, pero se armonizarán con artística composición”.⁵⁷

⁵⁶ “Siamo tenutti a fare in tutti quelli ornamenti che por noi siano possibili, et in modo e con tal proporzione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de’ riguardanti e ciascuna da per se all’uso al quale sarà destinata a partire della convenienza [...] Io son per dimostrare in questo libro la forma e gli ornamenti di moliti tempii antichi, de’ quali ancora si veggono le ruine e sono da me statu ridotti in disegno[...] Ma, quanto agli ornamenti, cioè base, colonne, capitelli, cornici e cose simili, non vi ho posto alcuna mio, ma sono stati misurati da me da diversi fragmenti ritrovati ne’ loughi ove erano essi tempii”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., proemio, libro IV, p. 250.

⁵⁷ “Il modo di decorare un edificio deve essere definito con precisione [...] non lasciare nessun elemento in alcuna parte dell’opera poco curato o scevro di elaborazione artistica, tuttavia non mi par consigliabile dare a tutto la medesima perfezione e ricchezza d’ornamentazione; poichè, oltre all’abbondanza, si deve si deve far ricorso alla varietas [...] Le decorazione occorre guardarse dall’unire ornamenti assai ricchi ad altri di valore molto scarso; ma si faranno armonizzare, con artistica combinazione”. Leon Battista Alberti, *L’Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro IX, 9, pp. 848-851

Cabe destacar de este párrafo, la afirmación principal de que en la obra no debe de faltar la variedad (*varietas*) en relación al ornato (*ornamentum*), para que así las partes decorativas se compongan y se correspondan entre sí, a través de la diversidad. De este modo se puede relacionar esta correspondencia con la armonía (*concinntas*) albertiana en donde se armonizará la diversidad de ornamentación en la composición artística.

La formación de Palladio como cantero a los quince años, junto con su formación como arquitecto, conformó lo que denomino como “mentalidad palladiana”, en donde el aspecto empírico y su formación le permitieron considerar estos ornatos (*ornamenti*) y los órdenes como elementos fundamentales en la representación del carácter armónico de la arquitectura, e indispensables en la consideración de su belleza.

Al hablar Palladio sobre los cinco órdenes, señala que la forma de éstos se presenta con características propias que no pueden ser alteradas sin afectar el decoro (*decoro*), lo cual ha observado en los edificios de la arquitectura clásica:

“Cinco son los órdenes, de los cuales los antiguos se sirvieron, y son el toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. [...] Yo daré detalladamente las medidas de cada uno, no tanto según enseña Vitruvio cuanto según las he observado en los edificios antiguos, pero primero diré aquellas cosas que universalmente a todos convienen”.⁵⁸

Las medidas que mencionó están relacionadas con la simetría (*symmetria*) vitruviana y con la armonía (*concinntas*) albertiana, a través del ornato (*ornamento*). Estos órdenes, los describió y dibujó Palladio a lo largo de su tratado (figs. 4, 5), enseñando de este modo visualmente por medio de sus dibujos en proyección ortogonal, cómo deben hacerse estos órdenes que proporcionan ornato (*ornamento*), decoro (*decoro*) y variedad (*varietas*) a los edificios, y los cuales utilizó para el *ornamento* de su arquitectura.

La referencia a la belleza que es visible en el objeto, viene entendida claramente en el ornato (*ornamento*) palladiano. De aquí se explica el valor que Palladio dio al ornato (*ornamento*) en las imágenes de su tratado, y que dibujó invariablemente y diseñó para los edificios que llegaron a ser esenciales para lograr de manera evidente el decoro (*decoro*) en su arquitectura.

⁵⁸ “Cinque sono gli ordini de’ quali gli antichi si servirono, cioè il toscano, dorico, ionico, e composito. Io porrò partitamente di ciascuno di questi le misure, non tanto secondo insegna Vitruvio, quanto secondo c’ho avertito negli edifici antichi, ma prima dirò quelle cose che in universale a tutti convengono”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 12, p. 27.

IV.1.5.4 VARIETAS

La *varietas* poseía un valor retórico, y como la mayoría de los valores retóricos estaba abierta a la reinterpretación y adaptación en términos metafóricos visuales, ya que, se relaciona en el discurso, con la multiplicidad de las partes y los recursos en la unidad orgánica. La variedad apropiada se logra a partir de no excederse en cantidad y calidad para lograr una conveniente atracción, en relación a lo agradable gracias al efecto de variación. De esta manera, se puede considerar a la variedad (*varietas*) como un rasgo característico del virtuosismo del artista.⁵⁹

Otro aspecto importante de la variedad (*varietas*) es aquél en el que se le relaciona con la música, debido a las características de enlace armónico, equilibrio entre las partes y correspondencias que implica:

“Sin duda alguna, la variedad (*varietas*) da el sabor agradable a todas las cosas, si se basa en su unidad y su correspondencia recíproca entre los elementos distantes entre sí [...] También en la música, cuando a las voces graves responden a agudos, y entre aquéllas y éstas resuenan las voces medias con perfecta armonía, de la variedad (*varietas*) de las voces se crea como por encanto una condición de feliz equilibrio entre los sonidos, lo acrecienta el placer en escuchar y conquista el ánimo”.⁶⁰

Este concepto de variedad (*varietas*) presentado por Alberti, lo consideró Barbaro al referirse al *Arte*, cuando considera que la belleza (*belleza*) de las palabras y su ornato (*ornamento*), necesitan el principio de *varietà*.⁶¹ Esta reflexión se refleja de tal manera:

“En la Arquitectura se debe advertir que el ojo tenga su parte y junto con la *varietà* de los aspectos, según la figura y las diversas formas de los templos, se dé placer, veneración y autoridad a las obras. Y así como la oración tiene formas, e ideas (*idee*) diversas para satisfacer a los oídos, así la Arquitectura tenga los aspectos y formas para satisfacer a los ojos”.⁶²

⁵⁹ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 140, 141.

⁶⁰ “Invero la *varietas* dà sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull’unità e sulla corrispondenza reciproca tra elementi distanti tra loro [...] Anche in musica, quando alle voci gravi rispondono le acute, e tra quelle e queste risuonano le medie con perfetta armonia, dalla *varietas* delle voci si crea come per incanto una condizione di felice equilibrio tra suoni, che accresce il piacere nell’ascoltare e ne consquista l’animo”. Leon Battista Alberti, *L’Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro I, 9, p. 68

⁶¹ Daniele Barbaro, “Della Eloquenza” (1557) en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II, p. 359.

⁶² “Nell’Architettura egli si deve avvertire, che l’occhio habbia la parte sua, & con la *varietà* degli aspetti secondo la figure, & forme diverse de i Tempi si dia diletto, veneratione, & autorità alle opere. & se come la oratione ha forme, & idee diverse per soddisfare alle orecchie, così habbia l’Architettura gli aspetti, & forme sue per satisfar a gli occhi.” Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’ Architettura*, *op. cit.*, libro III,1, p. 115.

Aquí es importante señalar dos cosas, la primera es que para Barbaro y Palladio, la variedad (*varietà*) en la arquitectura se puede obtener mediante la diversidad y variedad de formas, con el objeto de crear placer por medio de la vista. La segunda, es que la variedad (*varietà*) en la oratoria se obtiene en por medio de la diversidad de formas e ideas para satisfacer los oídos.

Asimismo, en su *Vitruvio*, Barbaro expresó que la infinita variedad (*varietà*) del mundo antiguo es la unidad en la diversidad. De este modo variedad (*varietà*) viene a ser lo que se entiende por la *varietas* retórica en perfecta concordancia con lo que viene a ser la *varietas* albertiana. Palladio retomó esta cuestión de lo agradable a partir de la *varietas*, aplicándola a la arquitectura:

“Y por dirigir el intelecto a conocer las bellas y proporcionadas (*proporzionate*) formas de los templos, y por obtener muchas, nobles y variada invención (*inventione*), de las cuales un lugar y tiempo sirviéndose podamos conocer en la obra como se debe y pueda variar (*variare*) sin apartarse de los preceptos del arte, y que tal variación (*variazione*) sean laudable y graciosa”.⁶³

Lo interesante aquí, es que Palladio, no solamente siguió de cerca los conceptos de Barbaro y Alberti, sino que aparte relacionó claramente los conceptos de la variedad (*varietas*), invención (*inventione*), y ornamento (*ornamento*), como se ve en el párrafo, con las formas, la dignidad y la gracia que se hallaban presentes en los fragmentos de los templos clásicos. Por medio de estas características presentes en dichos fragmentos, Palladio consideraba que era posible hallar una variada invención (*inventione*), en la cual se debe respetar los preceptos del arte dejados por los antiguos. Palladio también habló acerca de los malos usos arquitectónicos en los ornamentos de la arquitectura, al señalar que: “aunque el variar (*variare*) y las cosas nuevas suelen agradar a todo el mundo, su uso no debe ser contrario a los preceptos del arte y a los dictados de la razón; así, aunque los antiguos variaron

⁶³ “E per indirizzar l’intelletto al conoscere le belle e proporzionate forme de’ tempjii, e per capitare molte nobili e varie invenzione [inventione], delle quali a luogo e tempo servendosi possano far conoscere nelle opere come si deve e si possa variare senza partirsi da’ precetti dell’ arte, e quanto simili variazione sia lodabile e graziosa”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., proemio, libro IV, p. 250. Para el uso original del término en latín de invención (*inventione*) consultar la edición de 1570 del tratado palladiano, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, Venezia, Dominico de’ Franceschi, 1570.

(*variarono*), nunca se apartaban de ciertas reglas artísticas universales y necesarias, tal como puede verse en mis libros de antigüedades”.⁶⁴

Esta idea de lo agradable permitió a Palladio establecer que, si bien la variedad (*varietà*) es un factor indispensable para la distinción jerárquica en la arquitectura, a través de la cual él mismo experimentó con las formas y los espacios, sin embargo, siempre se debe tener presente los preceptos del arte dejados por los antiguos, para mantener la unidad dentro de la diversidad.

IV.2. EXEMPLUM PRÁCTICO-VILLA BARBARO: LA MATERIALIZACIÓN DE LA INVENTIO, DISPOSITIO Y ELOCUTIO A TRAVÉS DE LAS SEIS CATEGORÍAS VITRUVIANAS

IV. 2. 1. CATEGORÍAS VITRUVIANAS

Las concepciones de los términos de la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), armonía (*concinntitas*), ornato (*ornatus*), variedad (*varietas*) y decoro (*decorum*), las trasladó Palladio a sus villas, en este caso tomo el *exemplum* de la *Villa Barbaro*, por lo que relacionaré los conceptos teóricos de la villa palladiana donde concretó estas intenciones.

En su tratado, Palladio expresó que reconstruyó la *villa all’antica* a partir de la teoría de Vitruvio y de los textos de Plinio.⁶⁵ Al respecto escribió:

“En el segundo trataré de la calidad (*qualità*) de los edificios que a diferentes clases de personas convienen, primero de los de la ciudad y después de los sitios oportunos y cómodos (*commodi*) para las villas, y cómo se deben distribuir. Y porque en esta parte tenemos poquísimos ejemplos antiguos de los que nos podamos servir, yo pondré las plantas y los alzados de muchos edificios por mí ordenados para diversos gentilhombres, y los diseños (*disegni*) de las casas de los antiguos, y de sus partes más notables, en el modo que nos enseña Vitruvio”.⁶⁶

⁶⁴ “E benché il variare e le cose nuove a tutti debbano piacere, non si deve però far ciò contra i precetti dell’ arte, e contra quello che la ragione ci dimostra, onda si vede che anco gli antichi variarono, nè però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell’ arte, come si vederà ne’ miei libri dell’ antichità”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 20, p. 68.

⁶⁵ *Ibidem*, libro II, 16, *Della casa di villa degli antichi*, p. 172: “[...] resta ch’io ponga anco il disegno della casa di villa che, secondo quello che ne dice Vitruvio, né mi estenderò in referire quello che ne dice Plinio, perché ora il mio principale oggetto è solamente dimostrare come si debba intendere Vitruvio in questa parte”. (“[...] Resta que yo ponga también el diseño de las casas de villa que, según aquello que dice Vitruvio, [...] y no me extenderé en referir aquello que dice Plinio, porque ahora mi principal objeto es solamente demostrar cómo se debe entender a Vitruvio en esta parte”).

⁶⁶ “Nel secondo tratterò della qualità delle fabbriche che a diversi gradi d’uomini si convengono; e prima di quelle della città, e poi dei siti opportuni e commodi per quelle di villa, e come deono essere compartite. E perchè in questa parte noi abbiamo pochissimi esempi antichi de’ quali ce ne possiamo servire, io porrò le piante e gli impiedi di molte fabbriche da me per diversi gentiluomini ordinate, et i disegni delle case degli

Cabe destacar que Palladio expresó en este pasaje el desconocimiento arqueológico que sobre las casas de los antiguos se tenía en el Renacimiento. Por esta razón, reconstruyó la *villa all'antica*, a partir de la inclusión en su tratado, de los diseños (*disegni*) de las obras encargadas por sus comitentes. En el caso de nuestro *exemplum*, por su comitente Daniele Barbaro que en 1556 le hizo el encargo a Palladio de la villa en Maser, en donde el programa arquitectónico constituyó esta idea de la villa *all'antica*. En su *I Quattro Libri*, Palladio incluyó, la lámina de la *Villa Barbaro* (figs. 6, 7) que contiene tanto el dibujo de la planta y el alzado de la villa, como el texto que la describe:

“La siguiente obra está en Masera [Maser-Treviso], pertenece al reverendísimo monseñor Electo de Aquileia y al gran señor Marcantonio de Barbari. Aquella parte del edificio que avanza hacía fuera tiene dos órdenes de habitaciones; la planta de aquella se encuentra en el mismo nivel que del patio posterior, donde hay una fuente labrada en la montaña posterior a la casa y tienen estos salones una ornamentación profusa de estuco y pinturas. La fuente forma un pequeño lago que sirve de criadero de peces; desde este lugar, el agua corre hacia la cocina y después de regar los jardines que están a derecha e izquierda del camino, la cual poco a poco ascendiendo conduce a la casa, se forman dos estanques con sus surtidores a la altura del camino común, a partir de donde se riega la hortaliza, el cual es muy grande y llena de frutos excelentes y de distintas clases de legumbres. La fachada de la casa del propietario tiene cuatro columnas del orden jónico. Los capiteles de las columnas de ángulo miran hacia ambos lados. El método para hacer estos capiteles lo asentaré en el libro de los templos. En el primer nivel y del otro lado hay galerías que en sus extremos tienen dos palomares y debajo de ellos hay lugares para hacer vinos, los establos y otros lugares para el funcionamiento de la villa”.⁶⁷

A partir del texto se pueden deducir los aspectos que Palladio consideró distintivos para esta villa. Al mismo tiempo se puede deducir quién hizo el encargo, el contexto geográfico, el paisaje, y el programa arquitectónico.

antichi e di quelle parti che in loro più notabili”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., proemio, libro 1, 1, pp. 11, 12.

⁶⁷ “La sottoposta fabbrica è a Masera, di monsignor reverendissimo eletto di Aquileia e del magnifico signor Marc'Antonio fratelli de'Barbari. Quella parte della fabbrica che esce al quanto in fuori ha due ordini di staze: il piano di quelle di sopra è a pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco e di pittura. La fonte un piccolo lago che serve per peschiera; da questo luogo partitasi, l'acqua scorre nella cucina e dappoi, irrigati i giardini che sono dalla destra e sinistra parte del camino, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabbrica, fa due peschiere coi loro beveratori sopra la strada comune, d'onde partitasi di acqua il ortaggio, il quale è grandissimo e pieno di frutti eccellenti e di diverse selvaticine. La facciata della casa del padrone ha quattro colonne di ordine ionico; il capitello di quelle degli angoli fa fronte da due parti, i quali capitelli come si facciano porrò nel libro dei tempj. Dall'una e l'altra parte vi sono loggie le quali nell'estremità hanno due colombare, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, le stalle, e gli altri luoghi pe l'uso di villa”. *Ibidem*, libro II, 14, pp. 151-152.

La relación de imagen-texto que Palladio utilizó en la *Villa Barbaro*, representa la manera didáctica que usó para expresar sus ideas sobre la arquitectura. El método de proyección ortogonal explicado en la *Lettera a Leone X*, responde a la exigencia de sustituir la perspectiva de los pintores por un modo específico de diseñar y dibujar propio de los arquitectos.⁶⁸ El texto en unión con el dibujo, refleja lo que se debe advertir en los edificios privados en cuanto a las seis categorías vitruvianas de la disposición (*dispositione*), decoro (*decoro*), belleza (*bellezza*), distribución (*distributione*) y simetría (*compartimento*).⁶⁹ Siguiendo su orden analizaré y profundizaré en cada uno de estos términos que estructuran y componen la *Villa Barbaro*.⁷⁰

Al hablar sobre las casas privadas, Palladio puntualizó:

“En cuanto a las casas privadas, algunas cosas pertinentes a la comodidad (*commodità*), a las cuales principalmente será este libro dedicado. Y porque cómoda (*commoda*) se deberá llamar aquella casa que se adecúe a la calidad (*qualità*) de quien tenga que habitarla, y que sus partes correspondan al todo y entre sí mismas; el arquitecto tendrá que advertir de modo especial que (como dice Vitruvio en sus Libros I y VI) a los grandes gentilhombres y máxime de república, les correspondan casas con galerías y salas espaciosas, y adornadas (*ornate*) para que en tales lugares se puedan entretener con placer [...] Se considerará también el decoro (*decoro*) en cuanto a la obra, si las partes corresponden al todo, de manera que en los edificios grandes haya elementos grandes; en los pequeños, pequeños, y en los medianos, medianos [...] Se deberá, entonces, tener consideración a lo que quieren edificar, a la calidad (*qualità*) del edificio que les sea adecuado. Después de que se haya elegido, se

⁶⁸ Sobre la *Lettera a Leone X*, cf. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, tomo III, Milan, 1977, p. 2971.

⁶⁹ Es interesante exponer aquí la similitud del pasaje palladiano con lo que asienta Barbaro sobre las seis categorías vitruvianas y los edificios privados: “L'Architetto deve considerare le istesse idee nell'ordinare gli edifici privati, che egli ha nelle cose publiche, e lo che si dove considerare; al *Ordine*, alla *Dispositione* al *Decoro*, alla *Bellezza*, alla *Distributione*, al *Compartimento*, & altre cose toccate nel primo libro”. (“El Arquitecto debe tener las mismas ideas (*idee*) en el ordenar los edificios privados, que las que tiene para las cosas públicas, y lo que se debe considerar; al ordenación (*ordine*), a la disposición (*dspositione*), al decoro (*decoro*), a la belleza (*bellezza*), a la distribución (*distributione*), al la simetría (*compartimento*), y a otras cosas tratadas en el primer libro”). Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, op. cit., libro VI, 2, pp. 279-282.

⁷⁰ La relación de imagen-texto que utilizó Palladio estaba íntimamente ligada al valor que en ese entonces se le concedía a la vista, que promulgaron los filósofos como Marsilio Ficino quien seguía en particular a Cicerón en la idea de que a los jóvenes se les puede influir más fácilmente con la presentación visual que con la enseñanza abstracta, cf. Paul Oskar Kristeller, “Ocho filósofos del Renacimiento italiano”, en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, op. cit., pp. 9-27. Acerca del valor que se concedía a la vista, cf. Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 72; Cf. Cicerón, *De Officiis*, op. cit., I, 14, I, 98; *De oratore*, op. cit., III, 50, 195 y II, 87, 357; *Orator*, op. cit., 51, 173.

dispondrán las partes de tal modo que se correspondan al todo y entre sí mismas, y se aplicarán los adornos que parezcan convenientes”.⁷¹

En este pasaje, Palladio relacionó el decoro (*decoro*) en la obra arquitectónica, como lo adecuado al rango del comitente, que se puede percibir con el correcto aspecto de la obra en relación con la clase social del propietario. También estableció el concepto de la simetría (*symmetria*) y la armonía (*concinntas*), lo que se explica a través de la conveniencia que exigió a partir de la utilización más apropiada de todos los elementos, para una unión armónica en un todo proporcionado.

Palladio también tuvo en cuenta la correspondencia de la obra y sus partes en relación con la tipología, en cuanto a lo social, lo funcional y la belleza. Lo anterior se ve reflejado en la composición de la lámina de la *Villa Barbaro* (fig. 6) que muestra el uso del sistema armónico de proporciones inspirado en el *Timeo*, las proporciones geométricas, la armonía (*concinntas*) albertiana de inspiración vitruviana, el uso de los órdenes para la ornamentación que mencionó en el texto, basados en los modelos de la arquitectura clásica, la simetría (*symmetria*) marcada por el eje transversal del acceso principal, las jerarquías espaciales para guardar el decoro (*decoro*), que genera el correcto aspecto de la obra. Esto le corresponde a la tipología de la villa y al manejo del espacio centralizado

En el pasaje que describe la *Villa Barbaro*, se observa que Palladio manejó el concepto de la disposición (*dispositio*) vitruviana, al señalar que se dispondrán las partes de tal modo, que se correspondan al todo y entre sí mismas, y se aplicarán los ornamentos que parezcan convenientes. Proceso que se desarrolla desde la invención (*inventio*), lo cual se deduce en Palladio, a partir de las ideas que expresó a través de los dibujos, en donde materializó la forma a través del diseño (*disegno*).

⁷¹ “In quanto alle case private, alcune cose pertinenti alla commodità, alle quale principalmente sarà questo libro dedicato. E perché commoda si deverà dire quella casa la quale sarà conveniente alla qualità di chi l’averà ad abitare, e le sue parti corrisponderanno al tutto e fra se stesse, però doverà l’architetto sopra il tutto avvertire che (come dice Vitruvio nel primo e sesto libro) a’ gentiluomini grandi, e massimamente di republica, si richiederanno case con loggie e sale spaziose et ornate, acciochè in tal luoghi si possano trattenere con piacere [...] Si serberà anco il decoro, quanto all’opera, se le parti risponderanno al tutto, onde negli edifici grande vi siano membri grande, ne’ piccioli, piccioli, e nei mediocri, mediocri [...] Si deverà dunque, aver in considerazione et quelli che vogliono fabbricare, a la qualità della fabbrica che loro sia conveniente, e poi che si averà eletto, si disporranno in modo le parti che si convengano al tutto e fra se stese, e vi si applicheranno quelli addobbamenti che pareranno convenirsi”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro II, 1, p. 95.

Lo que me interesa destacar aquí, es que la convención representativa que propuso Palladio en la lámina de la *Villa Barbaro*, fue la de concentrar en el espacio de la lámina, el texto, la planta y el alzado, diseñados de manera orgánica, y a través de los cuales se deja ver con claridad la relación de las partes con el todo. En el dibujo de la *Villa Barbaro*, a través de la disposición (*dispositio*) vitruviana de la planta (*icnographia*) y el alzado (*ortographia*), se observa la totalidad de los espacios que conforman el diseño de la villa.

Habría que señalar, que también manejó la sección (*sciographia*) vitruviana, ya que, en el texto que acompaña el dibujo de la *Villa Barbaro*, Palladio remitió al lector al cuarto libro, en donde trató los templos clásicos para explicar cómo debe hacerse el orden jónico (figs. 4, 5), a través de lo cual, mostró en dibujo cómo deben hacerse los ornatos (*ornamenti*) de los que está compuesta la casa del propietario.

La *Villa Barbaro* está compuesta por un cuerpo central destacado (figs. 6, 7), con frontón y columnas que evocan claramente las formas del templo clásico, ubicado jerárquicamente en el centro, respetando así, la simetría (*symmetria*) vitruviana y la armonía (*concinntas*) albertiana en la composición total de la villa. Con las columnas jónicas en su frontispicio, ubicó la residencia del propietario, respetando la idea del decoro (*decoro*) a partir del ornato (*ornamento*).

En los dos cuerpos más pequeños, que se encuentran a los lados del edificio principal y unidos a éste mediante un pórtico, Palladio situó la residencia de los colonos y los espacios que se destinan a los usos agrícolas. De este modo, el concepto que manejó Palladio del ornato (*ornamento*) está en relación con el *ornatus* retórico, ya que distinguió tanto la condición social del propietario, como la de los colonos, lo cual está en concordancia con la utilidad (*utilitas*) de las alas porticadas.

La diferencia de proporciones a nivel bidimensional como tridimensional, así como la *dispositio* en el conjunto genera la variedad (*varietas*), al mismo tiempo que los ornamentos actúan como elementos simbólicos diferenciadores, tanto de las funciones, como de las clases sociales que los habitan.

El sistema espacial de *Villa Barbaro* es coherente con los dibujos de Palladio (fig. 6). La frontalidad dominante de la villa, queda reforzada por la rígida simetría axial y por la discontinuidad de los planos verticales. Las alas y los palomares convertidos en telón de

fondo, enmarcan la construcción principal, elevada sobre un zócalo. De esta manera, Palladio evidenció la concepción del espacio escenográfico, que manejó con la intención de provocar un aumento en el interés del espectador y cautivar su mirada.⁷²

El calculado sistema de efectos visuales, que se pueden percibir en la fachada tanto del dibujo (fig.6) como en la imagen de la villa (fig. 7), surgen a partir del manejo del espacio escenográfico que se ve reforzado por las dos escalinatas del acceso principal, que Palladio dispuso a lo largo del eje principal del conjunto y que insinúan la pendiente de la topografía del terreno. Dichas escalinatas se levantan a través de dos plataformas, la primera que va desde el terreno a un primer desnivel, enmarcando virtualmente, en planta y en alzado, el cuadrado y, por consiguiente, el cubo de la casa del propietario, mientras que la segunda enmarca el frontispicio.

IV. 2. 2. ARMONÍA PITAGÓRICA Y CONCINNITAS RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA

En cuanto al concepto de belleza, es decir, armonía (*concinnitas*), Palladio, al igual que Barbaro, creía firmemente que la proporción encerraba *todos los secretos del arte*. En el dibujo de la *Villa Barbaro* (fig. 6), se puede demostrar la unidad armónica básica del *Timeo*, a través de los números inscritos en la planta y el alzado, tomando en cuenta que la escala musical griega está expresada por las razones 6-8-9-12.⁷³ En la planta se puede observar que las proporciones entre el ancho y la longitud de las habitaciones se inscriben en lugares visibles, indicadas de acuerdo a la dirección horizontal o vertical del número. En

⁷² En referencia al espacio escenográfico Argan, en su *The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio* definió el *espacio escenográfico* de Palladio, al cual supone y describe como un rompimiento respecto a la concepción del espacio renacentista, argumentando que en el espacio perspectivo se buscó la unidad espacial a través de las relaciones proporcionales con una cualidad tangible, es decir, que estaba limitado y se captaba gracias a la continuidad del plano del muro. A diferencia, el espacio escenográfico se distinguió por ser físicamente discontinuo, en donde su unidad fue perceptual más que física, ya que su relación interna se estableció sobre el plano del suelo, que actuaba de referencia, más que en el muro; por lo que podía extenderse infinitamente. Estoy de acuerdo con Argan, sin embargo, difiero con respecto a su idea de considerar el espacio escenográfico como un *rompimiento* del espacio de renacentista. Más que un rompimiento, lo que sugiero es que en el pensamiento de Palladio se efectuó una diferente percepción e interpretación del espacio que surgió a partir de la concepción vitruviana de la perspectiva que expresó en su *De architectura* Vitruvio. Cf. Giulio Carlo Argan, "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio" en *Renaissance Art*, Harper and Row, Nueva York, 1970, pp. 172-179. Sobre el concepto vitruviano de perspectiva, cf., Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, p. 69.

⁷³ Cf. Platón, *Timeo*, op. cit., p. 25 y 33b, p. 38. Para profundizar sobre las armonías musicales en la arquitectura del Renacimiento, cf., Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., pp. 525-531.

el volumen central, que corresponde a la casa del propietario, las habitaciones del frente tienen 12 de ancho y 20 de largo.

El frente del volumen central está formado por tres habitaciones, cada una tiene 12 de ancho, por lo tanto el total del frente de la casa tiene 36 de ancho. De la misma manera, en la parte correspondiente al volumen de las alas, dispuesto en eje en relación al cuerpo central, las habitaciones tienen un ancho de 9, 18, 9, lo cual da un total de 36 de ancho. Por lo que se deduce que el 12 es la cifra básica del edificio, por lo tanto las proporciones de este edificio se desarrollan en un mismo patrón armónico.

Las largas alas situadas detrás del cuerpo principal están formadas por tres grupos de tres habitaciones cada uno: el grupo central de 9, 18, 9 de ancho y otros dos grupos laterales a éste, es decir, el volumen de las alas de 20, 10, 20 de ancho y el del volumen de los palomares de 16, 12, 16 de ancho. De este modo, según Wittkower, las proporciones de cada conjunto de las habitaciones son “consonantes” (1:2:1; 2:1:2; 4:3:4).⁷⁴

La fachada de la *Villa Barbaro* (figs. 6, 7), por tanto, se levanta geoméricamente a partir de una progresiva duplicación o una progresiva partición de las relaciones proporcionales. Está claro que se ha cumplido aquí, no sólo en teoría, sino también en la práctica, el precepto vitruviano y albertiano de mantener la misma proporción en todo el edificio.

En la *Villa Barbaro* (fig. 7), también se puede apreciar el concepto de armonía (*concinntas*), que Palladio consideró al escribir sobre las habitaciones más “hermosas y proporcionadas” que guardan el decoro a partir de sus formas:

“Las habitaciones deben ser simétricas (*compartite*) a uno y otro lado de la entrada de la sala, y se debe advertir que las de la parte derecha correspondan y sean iguales a las de la izquierda, en tal modo que el edificio sea igual en una parte como en otra, y los muros reciban por igual la carga de la cubierta”.⁷⁵

A partir de lo expresado por Palladio y, teniendo de referencia el dibujo de la *Villa Barbaro* (fig. 6), se puede comprobar que las habitaciones laterales de las alas y las habitaciones de

⁷⁴ Para profundizar sobre el análisis que hizo Wittkower de las proporciones armónicas en la *Villa Barbaro*, cf., Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., pp. 177, 178.

⁷⁵ “Le stanze deve essere compartite dall’una e l’altra parte dell’entrata e della sala, e si deve avertire che dalla parte destra corrispondano e sia uguali a quelle dalla sinistra, in tal modo che la fabbrica sia così uguale in una parte come nell’altra, et i muri sentano il carico del coperto ugualmente”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 21, p. 69.

los palomares de la izquierda, se corresponden con los de la derecha y respetan así las mismas medidas tanto en su ancho como en su longitud.

De este modo, sugiero que las dimensiones en planta le permitieron a Palladio múltiples combinaciones de números basados en las proporciones armónicas. Esto se puede apreciar en la correspondencia de sus dibujos, en la concreción de su arquitectura y en las relaciones proporcionales. Gracias a ellos, Palladio logró una variedad infinita de formas para sus proyectos arquitectónicos, como en especial sucede en la tipología de la villa, donde se demuestra el humanismo palladiano de inspiración pitagórico-platónico-aristotélico.⁷⁶

Las proporciones armónicas le permitieron a Palladio, manejar el concepto de la *varietas* del que hablaron tanto Vitruvio como Alberti en sus tratados. El uso de dicha *varietas* vitruviana y albertiana, se puede observar en la *Villa Barbaro* (figs. 6, 7), mediante la distinción jerárquica de los volúmenes que componen la villa, es decir, el volumen de la casa del propietario, el volumen las alas y el volumen de los palomares. De este modo, la diversidad de formas y espacios, ofrecen al usuario múltiples opciones creando espacios distintos, en tamaño y proporción, tanto en el interior, como en el exterior, con el objeto de crear placer por medio de la vista.

IV. 2. 3. ORNAMENTO Y DECORO EN LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Palladio, al establecer el concepto de ornato (*ornamento*) que se debe observar en los edificios privados, señaló que los espacios que conforman la villa deben estar decorados

⁷⁶ A partir de la segunda mitad del s. XVI, la influencia de la filosofía aristotélica, en la teoría artística y literaria se vuelve a hacer sentir. Palladio no logra sustraerse a la influencia del Estagirita, su sentido práctico parece reflejar su fe en la doctrina de la experiencia y su adhesión a los prototipos antiguos revela su familiaridad con la idea aristotélica de imitación, esta última planteada en la *Ars Poetica* como principio supremo de las artes. En la arquitectura de Palladio parece observarse una fusión de estos principios aristotélicos con la doctrina platónica de las ideas y esto se refleja en su tratado *Quattro libri*. Esta inspiración que menciono, la considero a partir de ver reflejado en la tipología de la villa su sentido práctico y la idea de la imitación, a través de la variedad de soluciones que presenta. La inspiración aristotélica se refleja a partir de considerar que la arquitectura de Palladio es resultado de la experiencia, sin embargo, al mismo tiempo considero que la inspiración platónica, se expresa en la villa palladiana a partir de considerar a la doctrina platónica de las ideas. Es decir que, para la creación de la villa, Palladio necesariamente proyectó mediante su intelecto y concibió en su mente, para después traducir lo pensado en la materia exterior, a través del dibujo la imagen interior de la villa. Y la inspiración pitagórica, porque considero que Palladio a través de los números y su concepto de la belleza, expresó en sus dibujos y en su arquitectura las proporciones pitagóricas, es decir, las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas que encontró en el *Timeo* de Platón. Esto refleja la necesidad de Palladio por un ideal de crear una arquitectura matemática y científica.

según la calidad de quien tenga que habitarla. De ahí que, en la casa del propietario, el ornato (*ornamento*) fuese aplicado mediante el uso del frontispicio, el cual está formado por cuatro columnas del orden jónico. El frontispicio fue interpretado por Palladio, a partir del frente del templo clásico, como un motivo asociado a la idea de la dignidad y nobleza que adaptó a las fachadas de las villas. En la *Villa Barbaro* evidenció la concordancia que existe entre el ornato (*ornamento*) que guarda el decoro (*decoro*) con la conveniencia de la persona representada que ha de vivir en ella, y que se debe de observar en los edificios privados.

Palladio consideraba que el frontispicio debía ejercer la siguiente función:

“He construido el frontispicio en la fachada, principalmente de todas las villas y también en algunas viviendas urbanas en las cuales están las puertas principales, porque tales frontispicios indican la entrada de la casa, y confieren gran parte de su grandeza y magnificencia a la obra”.⁷⁷

Así, el empleo del frente de un templo en los edificios privados era, para él, un retorno legítimo a una antigua costumbre. En su reconstrucción de la fachada de la casa antigua, en el *Vitruvio* de Barbaro, aparece un frontispicio compuesto por ocho columnas corintias y con esculturas en su remate.⁷⁸

El frontispicio es uno de los elementos característicos de la obra palladiana, con lo que este elemento en la villa fue una innovación de la belleza asociada a la virtud, que responde a los criterios civiles de los humanistas, de magnificencia a través de la monumentalidad de la villa, en términos de un bloque tridimensional. De este modo, Palladio evidenció la relación proporcional fácilmente perceptible entre la longitud, la altura y la profundidad de un edificio, y la calidad al proporcionar una fachada al conjunto.

Considero que este razonamiento plasma la idea de la *inventio* retórica. Me baso en que Palladio halló el planteamiento general de la composición, que el arquitecto elabora mentalmente antes de la realización del boceto, a través de sus investigaciones de la arquitectura clásica. Así, este proceso lo condujo, de hecho, a *ennoblecer* la arquitectura de las casas privadas en el campo, mediante la adopción del principal motivo de la arquitectura

⁷⁷ “Io ho fatto in tutte le fabbriche di villa et anco in alcune della città il frontespizio nella facciata dinanti, nella quale sono le porte principali, perciocché questi tali frontespizi accusano l’entrata della casa e servono molto alla grandezza e magnificenza dell’opera.” Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro II, 16, pp. 151, 152.

⁷⁸ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op. cit., libro VI, 2, p. 281.

sacra antigua, lo cual refleja su concepción de la utilización del decoro (*decoro*) a través del ornamento (*ornamento*).

También el frontispicio está sujeto a la idea albertiana de la relación del ornato (*ornamentum*) y la variedad (*varietas*), lo cual se puede percibir en la relación de la casa del propietario con el resto del programa de la *Villa Barbaro*. Esta última destaca por su ornato (*ornamento*), que es más rico que el ornato (*ornamento*) de los espacios de servicios, y que las alas y demás lugares donde son más austeras en su ornamentación, lo cual genera la variedad (*varietas*) en la arquitectura. Lo mismo sucede con los espacios interiores de la villa, destacando las salas con los frescos de Veronese (figs. 8, 11, 13). Las figuras representadas en estos espacios aluden a dioses y semidioses mitológicos, personificaciones de virtudes y musas, que su presencia en dichos frescos, parecieran establecer un parnaso terrenal, en el cual solamente los personajes de nobleza y alta jerarquía pueden participar. Ellos se revisten de diversas características “divinas”, a las que su rango debe aspirar. De este modo la *Villa Barbaro* cumple con el concepto de la variedad (*varietas*) retórica como factor indispensable de la distinción jerárquica que debe establecerse entre las partes conservando así la idea de la unidad en la diversidad.

En cuanto a la fuente labrada en la montaña (fig. 12), que describió Palladio, Vasari mencionó en sus *Vite* que conoció la *Villa Barbaro* y, entre lo que comentó, distinguió “el *nymphaeum*, los ornatos (*ornamenti*) de los estucos y las pinturas fueron hechos por maestros excelentes”.⁷⁹ Sobre la “fuente labrada en la montaña”, es decir, el *nymphaeum* que menciona Vasari, Palladio lo situó sobre el eje central que concluye con un semicírculo hacia las colinas, el cual mide 12 de ancho respetando la proporción con las habitaciones del frente del edificio principal, que también tienen 12 de ancho, como se puede apreciar en el dibujo de la planta del tratado (fig. 6). El *nymphaeum* es un elemento de derivación romana y, posiblemente en este caso, su inclusión se debió a lo que se puede considerar como una cita de las villas clásicas, a través de la cual se pretendían emular los *nymphaeum* de la Antigüedad descritos por Plinio y Vitruvio. El ornato (*ornamento*) del *nymphaeum* está basado en catorce

⁷⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, vol. VII, p. 530.

esculturas encuadradas en nichos dispuestos en el semicírculo, y las cuales se le atribuyen a Marcantonio Barbaro.

Al mismo tiempo, la villa era un retiro campestre y una factoría agrícola, por ello, dentro del programa arquitectónico, Palladio resolvió la actividad agrícola de la villa con el volumen de las alas de servicio que enmarcan el bloque residencial que Palladio diseñó, guardando así el ornato (*ornamento* y respetando el decoro (*decoro*), según los principios vitruvianos de *simplicidad* y *utilidad*.

En la *Villa Barbaro* (figs. 6, 7) las alas se rematan con palomares, los cuales sirven para enmarcar la casa del propietario y para evidenciar el espacio escenográfico creado a partir de todos los elementos de la villa, al mismo tiempo que sirven para que el dueño pueda acceder a las áreas de trabajo. Tanto las alas como los palomares, están unificados a través de los arcos que se encuentran a la misma altura, el volumen de las alas está compuesto por cinco arcos y el volumen de los palomares por una arcada triple. El volumen de los palomares está ligeramente destacado en comparación con las alas. De este modo, Palladio distingue la volumetría de la fachada en conjunto, a partir de la variedad (*varietas*) en las alturas.

Los relojes de sol que rematan los palomares sirven de ornato (*ornamento*) y se encuentran decorados con símbolos astrológicos que están empotrados en superficies cuadradas, delimitadas por arcos ciegos. Puede verse aquí, la tendencia a darle a la *Villa Barbaro* un concepto sagrado, ya que la astrología tenía una significación considerable en el Renacimiento.⁸⁰

En las partes decorativas de la *Villa Barbaro*, destacan los órdenes, las esculturas y los remates de los edificios, como podemos ver en el alzado del dibujo de la villa (fig. 6). Palladio distinguió el ornato (*ornamento*) del edificio principal a través del frontispicio, las esculturas, el orden jónico y, en los volúmenes de las alas, a través de sus arcadas y su sencilla apariencia. Así, Palladio integró perfectamente el organismo de la villa,

⁸⁰ La astrología en el Renacimiento estaba considerada dentro de los estudios universitarios y formaba parte de las Artes Liberales. Para profundizar con respecto al tema de la astrología en el Renacimiento, cf. Aby Warburg, *El Renacimiento pagano*, Madrid, Alianza, 2005 y Paul Oskar Kristeller, "Ocho filósofos del Renacimiento italiano", en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

equilibrando los elementos estéticos y representativos del conjunto. Por lo que el ornato (*ornamento*) en la *Villa Barbaro*, tanto el arquitectónico como el pictórico, responde a la magnificencia de los Barbaro, guardando así una relación con el decoro (*decoro*).

Otro ejemplo del ornato (*ornamento*), lo podemos encontrar en Palladio, a partir de la escultura utilizada en sus fachadas, lo cual se puede explicar con lo que expuesto por Vitruvio sobre los diferentes ornamentos, tomando como ejemplo la historia de cómo se originaron las Cariátides:

“Quienes en aquel momento ejercían como arquitectos, diseñaron en los edificios públicos unas esculturas de matronas que soportaban todo el peso. [...] En consecuencia a partir de este hecho, colocaron esculturas de persas sosteniendo sus arquitebras y ornatos (*ornamenta*) y, de esta forma, desarrollaron sus obras con excelentes variedades (*varietates*), a partir de este tema”.⁸¹

Al parecer Palladio tuvo presente este comentario, por lo que considero que manejó la variedad (*varietas*) en su obra arquitectónica, al servirse del tema de la escultura de inspiración vitruviana. Esto se puede demostrar a partir de su obra arquitectónica como en la *Villa Rotonda* (fig. 9) y de los dibujos de su tratado (fig. 6), que resultan ser prueba evidente de esta intención, encaminada a procurar que ningún edificio careciera de una decoración escultórica, diseñada y proporcionada de acuerdo con la variedad (*varietas*). Esta decoración se debía de ubicar en los lugares precisos, para que conservaran el decoro (*decoro*) en su función plástica. Hay que considerar que, este ornato (*ornamento*) está inspirado en la arquitectura clásica, como lo dejan ver sus dibujos en los que siempre ubicó las esculturas. De lo anterior se puede deducir que la escultura formó parte de su lenguaje arquitectónico.

También en el dibujo de la *Villa Barbaro* se puede ver claramente en el alzado, las esculturas, tanto en los vértices, como en los remates del frontispicio (fig. 6), así como en el remate de los palomares. Dichas esculturas, tienen la peculiaridad de ser gigantescas en el dibujo en relación a la escala del edificio, lo que cabría preguntarse si esta desproporción tiene algún significado, teniendo en cuenta que para Palladio la cuestión de la relación de las partes con el todo era primordial. Tal vez se podría explicar este hecho con la idea de que

⁸¹ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, op. cit., libro I, 1, pp. 61, 62. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 1, pp. 92, 93.

exageró la dimensión de las esculturas para que no se perdieran con el asurado de los techos y evidenciar así, el ornato (*ornamento*) a través de las esculturas, que no mencionó en su texto. Sin embargo, si confrontamos el dibujo (fig. 6) con la construcción de la *Villa Barbaro* (fig. 7), se observa que dichas esculturas no se realizaron, pero a pesar de ello, gracias a la lámina en el tratado, quedan claras sus intenciones en relación al empleo de la escultura como ornato (*ornamento*) en la arquitectura.

Cuando Palladio se refirió a la descripción de las columnas en la *Villa Barbaro*, escribió que “la fachada de la casa del propietario tiene cuatro columnas del orden jónico”. A la vista de este testimonio, resulta convincente la concordancia que Alberti estableció entre el ornato (*ornamentum*) y el decoro (*decoro*), y que Palladio trasladó al uso que hizo de la columna como el principal ornato (*ornamento*) de su arquitectura. La columna de orden jónico, por tanto, es utilizada al igual que el frontispicio, como elemento diferenciador tanto estético como funcional (fig. 7).

Vitruvio con respecto al *ornatus* y *decor* en la pintura mural en las villas escribió: “El ornato (*ornatus*) de los enlucidos debe estar en correcta correspondencia con las normas del decoro (*decor*), de modo que se adapte a las características del lugar y a las diferencias de los distintos estilos.”⁸²

IV.2.4. LA RETÓRICA: HILO CONDUCTOR DE UN DIÁLOGO ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA

Ahora bien, tanto el comitente Barbaro, como el arquitecto Palladio, encontrarían en el tratado vitruviano, el capítulo que necesitaban para crear un programa *ad hoc* para la creación pictórica de Veronese. El autor clásico, al referirse a la pintura mural en las viviendas, habló sobre las invenciones de los decoradores de la época, cuyos diseños se encontraban en los largos pasillos:

“Ya desde tiempos antiguos se mantiene la costumbre de pintar también las estancias. [...] La pintura es una representación de lo que existe o puede existir, como por ejemplo, hombres, edificios, naves o cualquier cosa que se tome como modelo, para ser imitado y representado mediante los perfiles exactos de sus cuerpos. Los antiguos, que iniciaron su uso en los enlucidos, imitaron las distintas variedades (*varietate*) y la disposición de planchas de mármol y posteriormente representaron

⁸² Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VII, 4, p. 272. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VII, 4, pp. 376, 377.

diversas combinaciones de festones, de plantas y de triángulos. [...] en espacios, como son las salas para las tertulias, debido a la amplia superficie de sus paredes representaron los frentes de escenarios [...] En los pasillos, a causa de su longitud, los decoraban con diversas escenas, imágenes que representaban el carácter de ciertas localidades, pintando puestos, promontorios, costas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montañas, rebaños y pastores. En algunas partes representaban también historias de figuras grandes, con imágenes de Dioses, o con diferentes fábulas”.⁸³

Según lo que establece Vitruvio, había que buscar que el tema de la pintura que fuera conveniente para adornar los muros de las villas, que solían decorarse con paisajes realistas y temas mitológicos.

A pesar de que Palladio no trató el tema de la pintura mural en la tipología de la villa y los palacios, siempre hizo referencia a los artistas y a las obras que calificó como “bellissima inventione”,⁸⁴ y donde siempre procuró citar al pintor, como es el caso del proyecto de casa de ciudad del conde Iseppo de’Porti, donde se refirió a la obra de Veronese con estas palabras: “los salones [...] están adornadas (*ornate*) con pinturas, y los más bellos estucados, realizados por el maestro Paolo Veronese, el más excelente pintor”.⁸⁵ También en la que hizo en la lámina de la *Villa Barbaro*, Palladio mencionó que los salones tienen una ornamentación profusa de estuco y pinturas.

Con respecto a la *Villa Barbaro*, se puede pensar que, para el espacio pictórico de Paolo Veronese, fue creado un programa *ad hoc* elaborado por Palladio y Barbaro para conjuntar el ornato (*ornamento*) arquitectónico y pictórico, en donde se empleó la idea de la *varietas* albertiana tanto en la composición arquitectónica como en la pictórica.

Con respecto el *ornatus* retórico, Palladio creó un diálogo entre el espacio exterior y el interior de la *Villa Barbaro*: distinguió el ornato (*ornamento*) exterior del que utilizó en el interior, y en el interior distinguió lo que es ornato (*ornamento*) de lo que es arquitectura

⁸³ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, op. cit., libro VII, 5, p. 273. Para la versión en latín de tratado *De architectura*, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro VII, pp. 378-385.

⁸⁴ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, op. cit., libro II, 3, p. 148: “La fabbrica del signor Francesco Badoero, nel Polinese, è ornate di grottesche di bellissima inventione dal Giallo Fiorentino”. (El edificio del señor Francesco Badoero, en el Polinese, está adornada di grotescos de bellísima invención (bellissima inventione) de Giallo Fiorentino”). Para el uso original del término en latín de invención (*inventione*) consultar la edición de 1570 del tratado palladiano, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, Venezia, Dominico de’ Franceschi, 1570.

⁸⁵ “Le stanze [...] sono ornate di picture e di stucchi bellissimi di mano di Paolo Veronese, pittore eccellentissimo”. *Ibidem*, libro II, 3, p. 102.

(figs. 7, 8). Además evidenció el contraste entre la superficie de la geometría externa, con el frontispicio, los pórticos, y los palomares con los relojes de sol y la riqueza figurativa de los frescos, y de los estucos internos, que manejó en la *Villa Barbaro*.

En cuanto al ornato (*ornamento*) a partir de la pintura, los frescos de la *Villa Barbaro* son el *exemplum* de la integración entre el espacio arquitectónico de Palladio y el espacio pictórico de Veronese. Esta integración se logra mediante la afinidad entre los valores visuales y gracias a la concepción del espacio figurativo como espacio concreto. Dicha integración se puede observar en los frescos de la *Sala del Olimpo* donde, al parecer, Veronese siguió la idea que expresó Palladio de que la sala corintia, se debe decorar con ornamentos de estucos y pinturas (fig. 10).⁸⁶ Al confrontar el dibujo de la sala con el fresco de la *Sala del Olimpo* (fig. 11) se puede apreciar que Veronese se inspiró en esta lámina palladiana para respetar el *ornamento* propuesto por Palladio en relación al *decorum* del lugar. Donde la composición del fresco propuesta por Veronese es similar a la decoración arquitectónica propuesta por Palladio, ya que Veronese pinta simétricamente en los extremos de la pared, tanto las cuatro columnas corintias, como las dos esculturas encuadradas en los nichos, siguiendo la proporción palladiana. De hecho, la postura y vestimenta de dichas esculturas es parecida a las esculturas dibujadas en la sala corintia.

El concepto de la variedad (*varietas*) lo manejó Veronese en la pintura, entendiendo bajo ella la variedad de temas representados, tanto mitológicos como alegóricos, así como retratos como el del fresco de *La Giustiniani Barbaro en el balcón de la Bóveda de la sala Olimpo* (fig. 8); en paisajes y en naturalezas muertas, que hacen de las paredes un espacio articulado, donde se pasa rápidamente de imágenes captadas en vivo a otras alegóricas.

En los frescos de la *Sala del Olimpo* se percibe una balaustrada que corre a lo largo de la sala, en donde Veronese representó a diferentes personas pintadas en tamaño natural, vestidas al estilo de la época. Entre las personas se aprecia el retrato de *Giustiniani Barbaro*, quien se asoma desde la balaustrada y, en relación a ella, del lado izquierdo, aparece un niño y un papagayo, y al lado derecho se encuentra la nodriza y el perro.

Veronese asoció en un mismo espacio los retratos de la dueña de la casa y la nodriza, las representaciones mitológicas de las lunetas y del cielo raso, la representación

⁸⁶ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro II, 9, p. 135.

de la arquitectura, no como fondo, sino como elemento activo en la composición pictórica y los paisajes a los lados, en la parte inferior, con relación al retrato de la dueña, que evocan una visión del paisaje que rodea a la *Villa Barbaro*. La contemplación de diversos programas en la pintura mural, como la campiña, los puertos, la caza, los juegos pastoriles, se creía que provocaban efectos agradables sobre la mente humana, y que se podían relacionar así con los efectos provocados por la música y la poesía.⁸⁷ En las salas de la *Villa Barbaro*, esta relación entre la música y la pintura se concretó en los frescos de Veronese, quien concibió su composición pictórica como una basada en la combinación y modulación de notas.⁸⁸ Esta relación tiene que ver con la teoría musical expresada en el *Timeo* de Platón y se hace explícita en los frescos de Veronese de la *Villa Barbaro*, si se toma en cuenta que el programa de su comitente, Daniele Barbaro, se interesó por la representación de las *armonías musicales*. Barbaro, en sus comentarios sobre la pintura mural enfatizó que: “En la pintura primero debe haber una intención. La decoración en las villas deben ser útil a la vida de los hombres, [...] y la Música y sus proporciones debe ser su intención, así también expresada en la pintura”.⁸⁹ Cabría recordar aquí que, la música era considerada un arte liberal y para Barbaro estaba relacionada con las artes liberales de la geometría, la aritmética y la astrología. También su énfasis en la utilidad de la decoración está en concordancia con la literatura humanista del Cinquecento sobre el concepto de *provecho-recreación*, que trataron tanto Alvise Cornaro en *I trattati sull’architettura* y Alberti en su *De re aedificatoria*.⁹⁰

⁸⁷ Al respecto, Alberti escribió: “La pictura ut poetica, può trattare diversi argomenti [...] si userà nelle case dei personaggi più ragguardevoli, si applicherà come ornamento alle pareti delle case private [...] L’animo nostro infatti si rallegra in sommo grado alla vista di dipinti raffiguranti plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d’acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti”. (“La pintura como la poesía puede tratar diversos argumentos [...] se usará en las casa de los personajes ilustres, se aplicará como ornato (*ornamento*) a las paredes de las casas privadas [...] Se alegra nuestro espíritu sobremanera con la contemplación de cuadros en los que se representa la deliciosa campiña, los puertos, la caza, la natación, los juegos pastoriles, flores y verdor”). Leon Battista Alberti, *L’Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro IX, 4, pp. 804, 805.

⁸⁸ Cf. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco*, *op. cit.*, p. 204.

⁸⁹ Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, *op. cit.*, libro VII, 5, p. 307. La más temprana descripción de los frescos de la *Villa Barbaro* fue mencionada por Vasari: “En la *Sala del Crucero* figuran unas ocho musas con instrumentos musicales en mano”, cf., Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*, *op. cit.*, vi, p. 370.

⁹⁰ La concepción de *provecho-recreación* que señaló Alberti en su *De re aedificatoria* y que fue inspirada en Vitruvio, trascendió hasta Palladio, significó una *renovatio* cultural en el sentido de que se creó un nuevo tipo

Así, Veronese, en la *Sala del Crucero* representó los temas predominantemente musicales, en cuyas paredes, colocados en nichos como si fuesen estatuas, pintó ocho *Musas* (fig. 13), que tocan distintos instrumentos, expresivos también de la idea y alusión de armonía en la vida de los Barbaro. En la sala también existen paisajes y escenas de la vida cotidiana enmarcados por columnas de orden corintio. Cabe suponer que Veronese se valió de muchas directrices teóricas expresadas por Dolce en su *Dialogo della pittura*. Aquí habría que recordar que, Dolce adecuó los términos retóricos de invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*) a la labor del pintor en los términos de invención (*inventione*), diseño (*disegno*) y coloreado (*colorito*), sin embargo, no vamos a profundizar al respecto en este estudio.⁹¹ Lo que me interesa destacar es que, Veronese sabía de la relación preceptual entre retórica y pintura.

Otra prueba de la importancia de este tipo de *ornamento*, considerado a partir de la pintura mural en el interior de villas palladianas, y el *ornamento* en las partes de servicio, tiene su origen en la parte teórica, donde Palladio hizo referencia a la distribución de las villas en relación al *decoro*:

“Se atenderá a la elegante y cómoda (*commoda*) y simetría (*compartizione*) de las casas. Dos tipos de edificios se requieren en la villa, uno para las habitaciones del propietario y de su familia, otro para custodiar las cosechas y los animales. La habitación del propietario se debe hacer teniendo en consideración a su familia y condición, y como se usa en las ciudades. Los pórticos para las cosas del campo se harán protegiendo las cosechas y los animales y junto a la casa del dueño, de modo que en todo lugar se pueda ir a cubierto [...] además de que estos pórticos aportan mucho ornato (*ornamento*)”.⁹²

de relación con la naturaleza, a partir del paisaje en el espacio arquitectónico de las villas. Este fenómeno de las villas, ya mencionado, está conectado con un nuevo sentimiento de la naturaleza, entendida como un lugar mítico, así como también como un campo habitado y cultivado, donde ambiente y paisaje interactúan. Sobre el tema de la vida en la villa, cf. Alvise Cornaro, “I trattati sull’architettura”, en G. Fiocco, *Alvise Cornaro, Il suo tempo e le sue opera*, Vicenza 1965.

⁹¹ Richard Cocke, “Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246. Cf. Lodovico, Dolce, *L’Arentino, ovvero dialogo della pittura*, Venice, 1557, p. 150.

⁹² “Si atenderá al l’elegante e commoda compartizione sua. Due sorti di fabbriche si richiedono nella villa: l’una per l’abitazione del padrone e della sua famiglia, l’altra per governare e custodire l’entrate e gli animali della villa. L’abitazione del padrone deve esser fatta avendo risguardo alla sua famiglia e condizione e si fa come si usa nelle città. I coperti per le cose di villa si farrano avendo rispetto alle entrate et agli animali et in modo aongiunti alla casa del padrone che ogni luogo si possa andare al coperto [...] oltra che questi portici apportanno molto ornamento”. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura, op. cit.*, libro II, 13, pp. 144-146.

En este fragmento, Palladio describió el interno complejo de la propiedad agrícola, y de la actividad del propietario, en donde la villa no es sólo el lugar de *ocio intelectual*, sino también la actividad productiva, según la síntesis realizada de la *santa agricultura* de Alvise Cornaro y la idea de Alberti de la villa.⁹³ También Palladio insistió en el ornato (*ornamento*) de los pórticos, que sirve para evidenciar la situación jerárquica de la casa del propietario.

De este modo se puede ver que el ornato (*ornamento*) y la variedad (*varietas*) en la *Villa Barbaro*, tanto Palladio como Veronese, respetaron la idea albertiana de decorar un edificio con precisión, en donde no dejaron ningún elemento exento de elaboración artística.

Considero que, en el proyecto de la *Villa Barbaro*, se expresan una serie de coincidencias entre afirmaciones teóricas la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* y valores arquitectónicos concretamente realizados.

⁹³ Para profundizar en el tema de la *santa agricultura*, Cf. Alvise Cornaro, “I trattati sull’architettura”, en G. Fiocco, *Alvise Cornaro, Il suo tempo e le sue opera*, Vicenza, 1965. Alberti poseía un profundo conocimiento de la arquitectura clásica y fue él quien estableció el concepto práctico y filosófico de la vida en el campo, Leon Battista Alberti, *L’Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro V, 15, pp. 224-228. Para la casa ideal de en el campo, donde expresa una evocación de los placeres del campo, sus principios físicos, es decir geográficos, de la casa ideal, cf. Leon Batista Alberti, *Della Famiglia*, Florencia, Editorial R. Spongano, 1946, p. 25.

V. CONCLUSIONES

Muchas de las citas de este estudio, tomadas tanto de Vitruvio, de Alberti, de Barbaro, como del propio Palladio, entre otros, aportan argumentos en apoyo a la idea de que Palladio adecuó conceptos de retórica a su tratado y los trasladó a su obra arquitectónica. Este estudio, sin embargo, es un primer intento de exploración del tema, por lo que no debe pensarse que la presente tentativa tenga pretensión alguna de sentar conclusiones definitivas, sólo abrir un espectro amplio de propuestas donde se vislumbre a la retórica como un eje vertebrador en el lenguaje y la *praxis* arquitectónica.

Los conceptos de la retórica clásica, cuya presencia se detecta tanto en la teoría como en la práctica de la arquitectura palladiana, se explican por su concepción del pasado, por su experiencia artística, y gracias a su formación en el círculo humanístico de Trissino y Daniele Barbaro, que le permitiría vivir en un ambiente, donde la rehabilitación y aplicación de tales conceptos en las artes plásticas, le servirían como eje para estructurar su metodología proyectual, así como para llevarlos también a su *praxis* arquitectónica. La preocupación de Palladio por una correcta interpretación del texto de Vitruvio, se debió a la necesidad de entender y resituar la herencia clásica a partir de la arquitectura, necesidad a la que se añadió una clara voluntad didáctica.

La noción de arquitectura de Palladio debe entenderse así, como fruto del sistema y de la situación de un humanismo retórico promovido principalmente por Leon Battista Alberti en las artes plásticas durante el Quattrocento, y por su comitente Daniele Barbaro en el Cinquecento. Esta noción palladiana revela que, los conceptos de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* se manifiestan no sólo en su lenguaje expresado en *I Quattro libri*, sino también en su *praxis* arquitectónica. Creo que la presencia de la retórica clásica en Palladio podría explicar el problema de su inserción dentro de un estilo. Me interesa resaltar, que la trascendencia de la obra de Palladio surge posiblemente a partir del empleo de elementos ajenos de la retórica que considero, como traté de demostrar en esta investigación, que se encuentran presentes en su metodología proyectual. Esto explicaría el hecho de que, como fenómeno cultural, el estilo de Palladio persistió a través del tiempo, por lo que hay que centrar la atención más en la idea de una educación palladiana, que en un *palladianismo*.

Esta idea de la educación palladiana puede resultar interesante hoy en día, puesto que se puede considerar como un modelo didáctico en el que se transmiten dos aspectos invaluable para la docencia: la transmisión al alumno de cómo lograr un lenguaje claro de proyección sirviéndose del empleo de un orden estructural que proponen las categorías retóricas, y el apoyo al desarrollo de la creatividad en cuanto a que se le fomenta al alumno, el tomar ejemplo de las mejores soluciones establecidas por los diseños palladianos para transformarlas según la necesidad de su expresión individual. El acto creativo se enriquece así, con la *inventio*, se ordena con la *dispositio* y se expresa mediante la *elocutio*, a través de la cual el individuo creador tiene la posibilidad de combinar varios elementos, concordantes entre sí, en una unidad armónica. La enseñanza que nos deja Palladio a través de la pervivencia de su método proyectual y estilo es clara: el lenguaje de la arquitectura resulta ser no sólo funcional, sino también de un amplio valor estético.

PARTES DEL ARTE RETÓRICA

RETÓRICA CLÁSICA-PROCESO RETÓRICO ARQUITECTURA-PROCESO ARQUITECTÓNICO

INVENTIO (invención)

invento vitruviana
inventione palladiana

DISPOSITIO (disposición)

dispositio vitruviana — species (ídeas) vitruvianas
disposizione palladiana

ichnographia (planta)
orthographia (alzado)
sciographia (sección)

ELOCUTIO (elocución)

concinmitas (armonía)

symmetria vitruviana
concinmitas albertiana
compartimento palladiano

ornatus (ornato)

ornamentum albertiano
ornamento palladiano

varietas (variedad)

varietas albertiana
varietà-variare palladiana

decorum (decoro)

decor vitruviano
decoro-convenienza-commodo palladiano

VII. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Alberti, Leon Battista, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino y traducción al italiano por G. Orlandi, Introducción y notas de Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966.
- _____, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550.
- _____, "De pictura", en *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, testo di *De pictura* in volgare e latino, vol. III, Bari, 1973.
- _____, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- Aristóteles, *Retórica /Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1990.
- Barbaro, Daniele, *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (1567), facsímil con ensayo de Manfredo Tafuri y estudio de Manuela Morresi, Milán, Il Polifilo, 1987.
- _____, *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileiensis, multis edificiorum, horologiorum el machinarum descriptionibus et figuris*, Venetiis, apud Franciscium Senenses et Joan Cruger Germano, Anno 1567, è dedicata al cardinale Antonio Persenet de Granville, già allievo dello studio di Padova.
- _____, *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, Venecia: Francesco Marcolini, 1556.
- _____, "Della Eloquenza" (1557) en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970.
- Cicerón, Marco Tulio, *Acerca del orador [De oratore]*, Introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995.
- _____, *Brutus*, ed. and trans. G. L. Hendrickson, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939.
- _____, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubell, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939.
- _____, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1913.
- _____, *De la invención retórica [De inventione]*, Introducción, traducción y notas de Bulmarío Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1997.
- _____, *Dell' oratore*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001.
- Palladio, Andrea, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980.
- _____, *Los cuatro libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987.
- _____, *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield, London, The MIT Press, 2001.

- _____, *I Commentari di C. Giulio Cesar con le figure in rame de gli alloggiamenti, de fatti d'arme, delle circonvallationi delle città, di molte alter cose notabili descritte in essi*, Venezia, 1574.
- _____, *Le antichità di Roma, di M.Andrea Palladio, raccolta brevemente da gli auttori antichi e moderni, nuovamente posta in luce*, Roma, 1554.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche [Naturalis Historia]*, texto crítico, traducción y comentarios de Silvio Ferri, Roma, Palombi, 1946.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, Introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006.
- _____, *Institutiones oratoriae*, París, SEBL, 1979, XI, 3
- _____, *La formazione dell'oratore*, traducción y notas de Stefano Corsi y de Cesare Marco Calcante, Milano, Bibliotheca universale Rizzoli, 2001.
- Vitruvio Polión, Marco Lucio, *Los diez libros de Arquitectura [De architectura]*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- _____, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003.
- _____, *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.

FUENTES SECUNDARIAS

- Acidini Cristina, Morolli Gabriele, *L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Italia, Mandragora Maschietto Editore, 2006.
- Ackerman, James S., *Palladio*, Harmondsworth, Madrid, Penguin, 1966.
- _____, *The villa: Form and ideology of country houses*, Princeton University, 1990.
- Argan, Giulio Carlo, "Palladio e Palladianismo" en *Discorso inaugurale delle manifestazioni peri l IV Centenario della morte di Andrea Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, Vicenza, L' OTV STOCCHIERO, 1980.
- _____, *Renacimiento y Barroco, El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepola*, vol. II, Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- _____, "La importancia del Sanmicheli nella formazione del Palladio", en *Venezia e l'Europa. «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte»*, Venezia, 12-18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 387-389.
- _____, "The importance of Sanmicheli in the Formation of Palladio" en *Renaissance Art*, C. Gilbert (ed.) Harper & Row, New York, 1970, pp. 172-179.
- _____, "Tipología, simbología, alegorismo de le forme architetoniche", en *Bolletino del C.I.S.A.*, pp.13-16.
- _____, "La fortuna de Palladio", en *Bolletino del C.I.S.A.*, XII, 1970, pp. 9-23.
- Assunto, Rosario, "Introduzione all'estetica del Palladio", en *Bolletino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 9-26.
- Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, tomo III, Milán-Napoles, 1977.

- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.
- _____, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- _____, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003.
- _____, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Bonelli, R., “Lettera a Leone X”, en *Scritti rinascimentali di architettura*, Milán, 1978.
- Cevese, Renato, *Il valore didattico dei modelli “palladiani”*, en *Bolletino del C.I.S.A.*, VII, parte II, pp.208-214.
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia, en la época de Lorenzo el Magnifico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Cennino Cennini, *Il libro dell’Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, N. Pozza, 1971.
- Cocke, Richard, “Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246.
- _____, “Venice, Decorum and Veronese”, in *Gemin*, 1990, pp. 241-255.
- Constant, Caroline, *Palladio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili 1988.
- Cornaro, Alvise, “I trattati sull’architettura”, en G. Fiocco, *Alvise Cornaro, Il suo tempo e le sue opera*, Vicenza 1965.
- D’Evelyn, M. Margaret, “Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro’s Commentaries on Vitruvio di Daniele Barbaro”, en *Bolletino del C.I.S.A.*, 10-11, p. 356.
- Dolce, Lodovico, *Il dialogo dell’oratore di cicerone. Tradotto per M. Lodovico Dolce*, Venice, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.
- Faggin, G., *Il mondo culturale veneto del Cinquecento e Andrea Palladio*, en *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 49-65.
- Farber, Joseph, *Palladio’s architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980.
- Forssman, Erik, “Visible Harmony. Palladio’s Villa Foscari at Malconeta”, Stockholm, 1973.
- _____, “Palladio e Daniele Barbaro”, en *Bolletino del C.I.S.A.*, VIII, parte II, 1966, pp. 68-81.
- _____, “Palladio e Vitruvio”, en *Bolletino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 31-42.
- _____, “Palladio e la pittura a fresco”, en *Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 71-76.
- Gombrich, Ernst, *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- _____, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- _____, “Ese maestro italiano tan poco común...: Giulio Romano, arquitecto, pintor e *empresario* de la corte” en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza Forma, 1994.
- _____, *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- _____, “La psicología y el enigma del estilo” en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

- _____, *La historia del Arte*, Barcelona, México, Editorial Diana, 1995
- Kristeller, Paul Oskar, “Ocho filósofos del Renacimiento italiano”, en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Locher, Hubert, “Alberti und Vitruv”, en *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- Lücke, Hans-Karl, “Alberti, Vitruvio y Cicerone” en *Leon Battista Alberti*. Exh. Cat. Ed. Joseph Rykwert and Anne Engel. Milan: Olivetti/Electa, 1994, pp. 70-95.
- Maggi, Stefano, “Vitruvio, la vita e l’opera” en *Architettura [De architettura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Rizzoli, Milano, 2003.
- Magagnato, Licisco, “I collaboratori veronesi di Andrea Palladio”, en *Bolletino del C.I.S.A.*, X, pp. 170-87.
- _____, *Cinaquant’anni di pittura veronese 1580-1630*, catalogo de la muestra y cura de L. Magagnato, Verona.
- Morsolin B., *Giangiorgio Trissino. Monografía d’ un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, 1894, pp. 232 ss.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. M. L. Balseiro, Madrid, Alianza Forma, 1975.
- _____, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977.
- _____, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1987.
- Payne, Alina A., “The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture”, en *Cambridge*, New York , University Press, 1999.
- Pignatti, Terisio, *Veronese*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- Platón, *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexemus. Epistles*, with an English traslation by R. G. Bury. London, Heinemann (Loeb), 1929.
- _____, *Timeo*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli,2003.
- Puppi, Lionello, *Andrea Palladio: The complete Works*, New York, Rizzoli, 1989.
- _____, *Palladio Drawings*, Rizzoli, New York, 1968.
- _____, “Painter, Sculptor, Architect...Paolo Veronese among the Sister Arts”, en *Veronese. Gods, Heroes and Allegories*, Milano, Skira Editore, 2004.
- _____, “Bibliografía e letteratura palladiana”, en *Palladio*, catalogo della mostra, Venecia s.d., pp. 173-190.
- _____, *Andrea Palladio, Opera Completa*, Milan, 1986.
- Rensselaer, Wright Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Spencer, John R., “Vt Rhetorica pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), pp. 26-44

- Tafuri, Manfredo, "Sansovino 'versus' Palladio", en *Bolletino del C.I.S.A.*, XV, 1973, pp. 149-165.
- _____, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1996.
- _____, "Daniele Barbaro e la cultura scientifica del'500", en *Cultura, scienze e tecniche nella Venecia del Cinquecento* (Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1987), pp. 55-81.
- _____, "La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro", en *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (1567), Milán, Il Pofilo, 1987.
- Tavernor, Robert, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997.
- _____, "Concinnitas in the Architectural Theory and Practice of L.B. Alberti", Ph.D. Thesis, University of Cambridge, 1985.
- _____, "Concinnitas, o la formulazione della bellezza", en *Ausst. Kat. Alberti*, 1994, S. 300-315.
- Thorndike, L., "Renaissance or Prenaissance", en *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 65-74.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, vol. VII.
- _____, *Michele Sanmichele architetto veronese*, ed. a cura di L. Magagnato, Verona, 1960.
- Vagnetti, Luigi, "Concinnitas; riflessioni sul significato di un termine albertiano", en *Studi e documenti di Architettura*, 2 (1973), pp. 139-161.
- Vickers, Brian, "Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance", en *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- Weinberg, Bernard, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, G. Laterza 1970.
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949.
- _____, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1981.
- _____, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- _____, *Palladio and English Palladianism*, London and New York, 1974.
- _____, "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, No. 1/2 (1940/41), pp. 1-18.
- _____, "Sviluppo stilistico dell'architettura palladiana", en *Bolletino del C.I.S.A.*, I, 1959, pp. 74-78.
- Wundram, Manfred, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999.
- Zorzi, Giangiorgio, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958.
- _____, *I disegni delle opere palladiane pubblicate ne I Quattro Libri e el loro significato rispetto alla opera eseguite*, en *Bolletino del C.I.S.A.*, III, 1961, pp. 1217.
- _____, "La interpretazione dei disegni palladiani", en *Bolletino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp. 97-111.

VIII. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1 Andrea Palladio, Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49.
- Figura 2 Andrea Palladio, Reconstrucción en planta y alzado del Mausoleum de Romulus, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49.
- Figura 3 Andrea Palladio, Reconstrucción del Teatro Romano en Verona, alzado y sección del templo, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49
- Figura 4 Andrea Palladio, Dibujo del Orden Jónico, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro I, 16, p. 46.
- Figura 5 Andrea Palladio, Detalle del Orden Jónico, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro I, 16, p. 53.
- Figura 6 Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.
- Figura 7 Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, pp. 132, 133.
- Figura 8 Paolo Veronese, Villa Barbaro, La Giustiniani Barbaro en el balcón de la Bóveda de la Sala Olimpo, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 22.
- Figura 9 Andrea Palladio, Villa Rotonda, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 32.
- Figura 10 Andrea Palladio, Sala Corintia, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, 9, p. 136.
- Figura 11 Paolo Veronese, detalles de la Sala del Olimpo, en Richard Cocke, *Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser*, 1972, p. 233.
- Figura 12 Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, vista y detalles del Nymphaeum, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999, p. 124.
- Figura 13 Paolo Veronese, Villa Barbaro, Sala del Crucero, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999, p. 119.

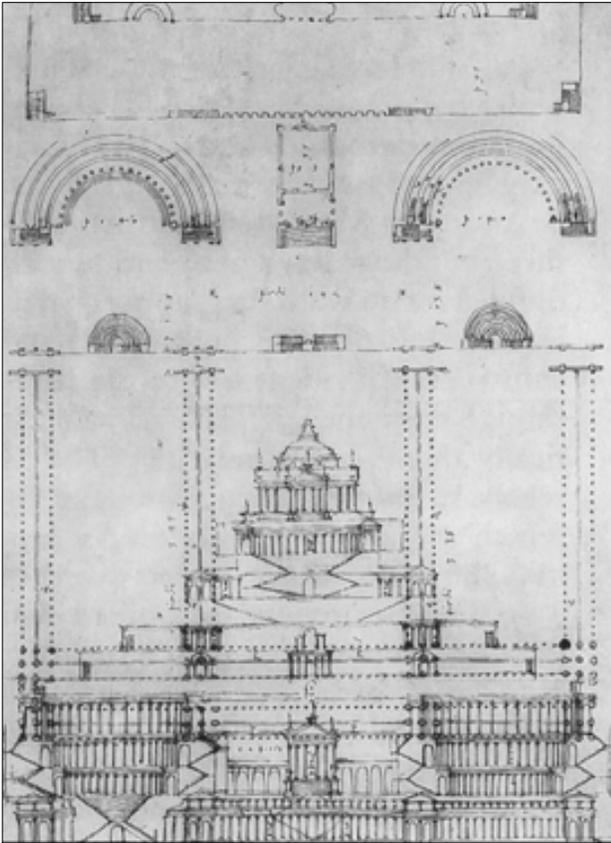


Fig. 1. Andrea Palladio, Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49.

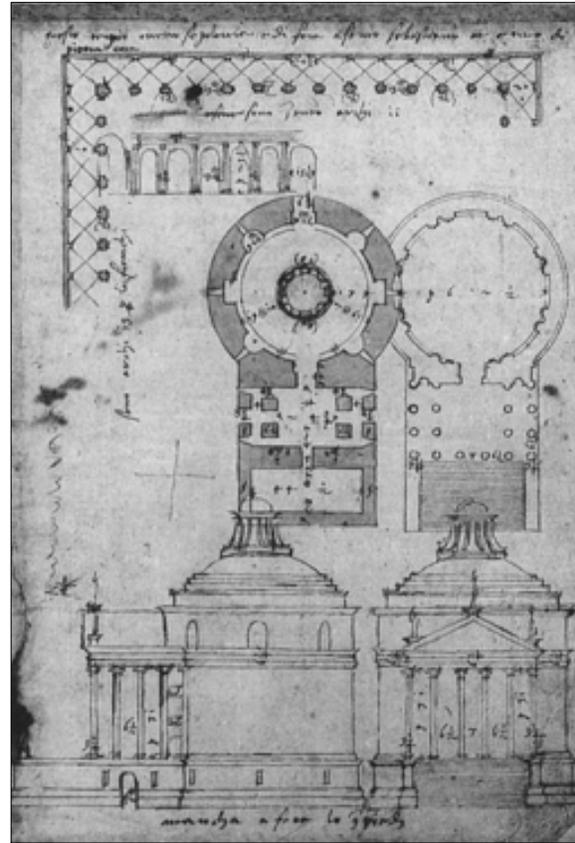


Fig. 2. Andrea Palladio, Reconstrucción en planta y alzado del Mausoleum de Romulus, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49.

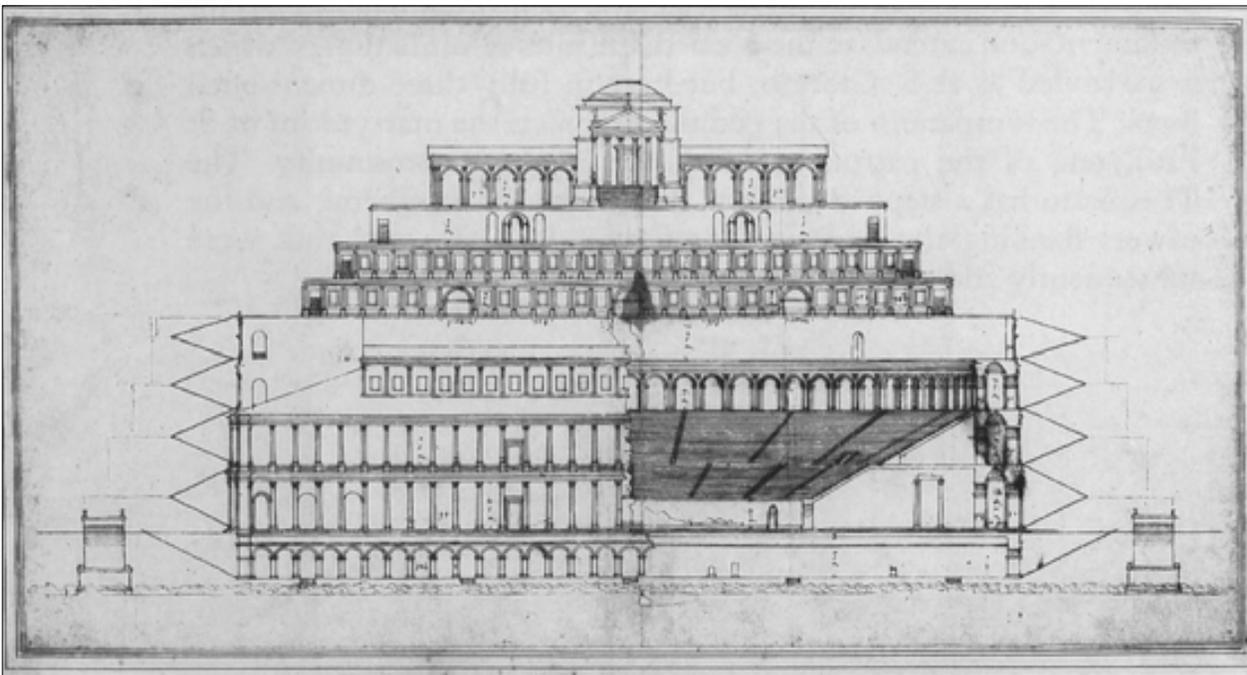
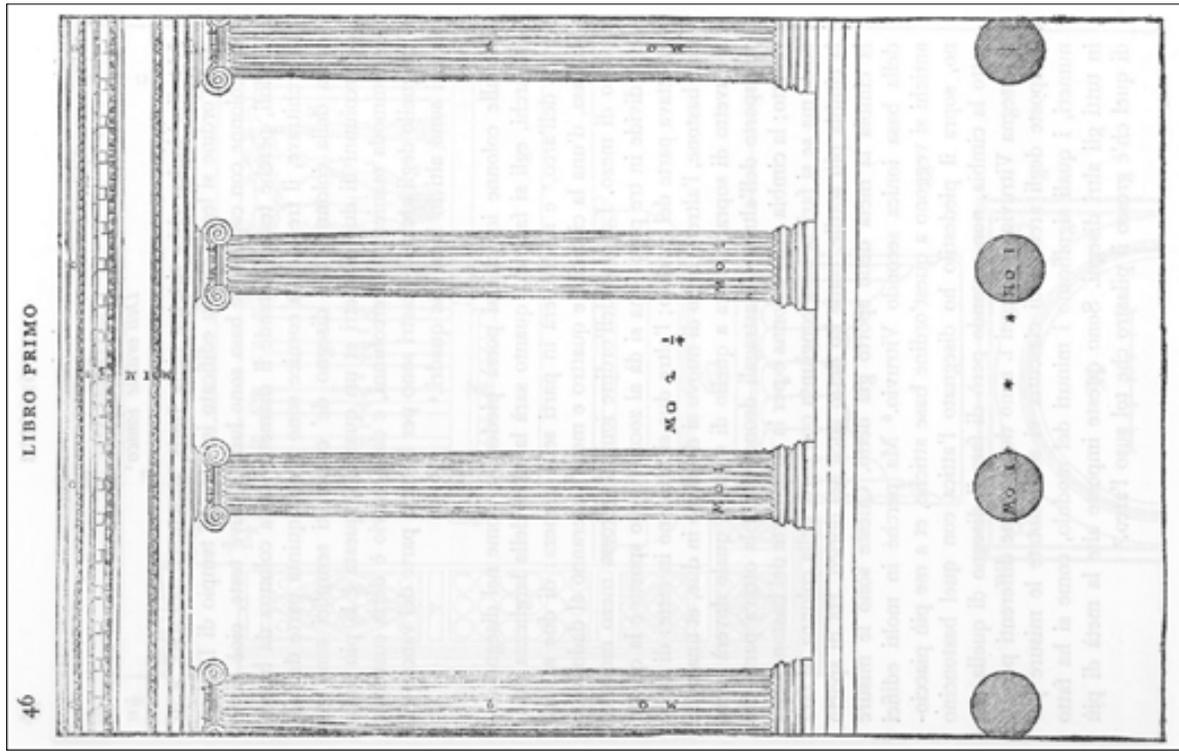
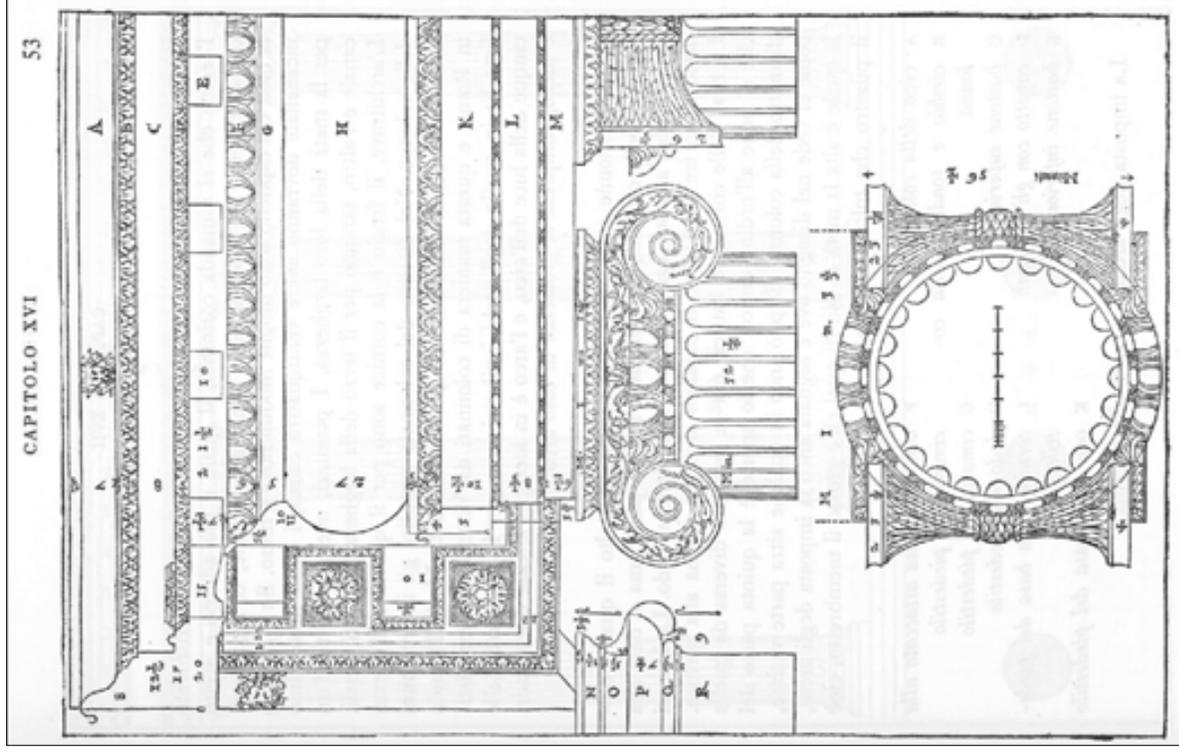


Fig. 3. Andrea Palladio, Reconstrucción del Teatro Romano en Verona, alzado y sección del templo, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 49



La sottoposta fabrica è a Masera,²¹ villa vicina ad Asolo, castello del Trivigiano, di monsignor reverendissimo eletto di Aquileia e del magnifico signor Marc'Antonio fratelli de' Barbari.²² Quella parte della fabrica che esce alquanto in fuori ha due ordini di stan-

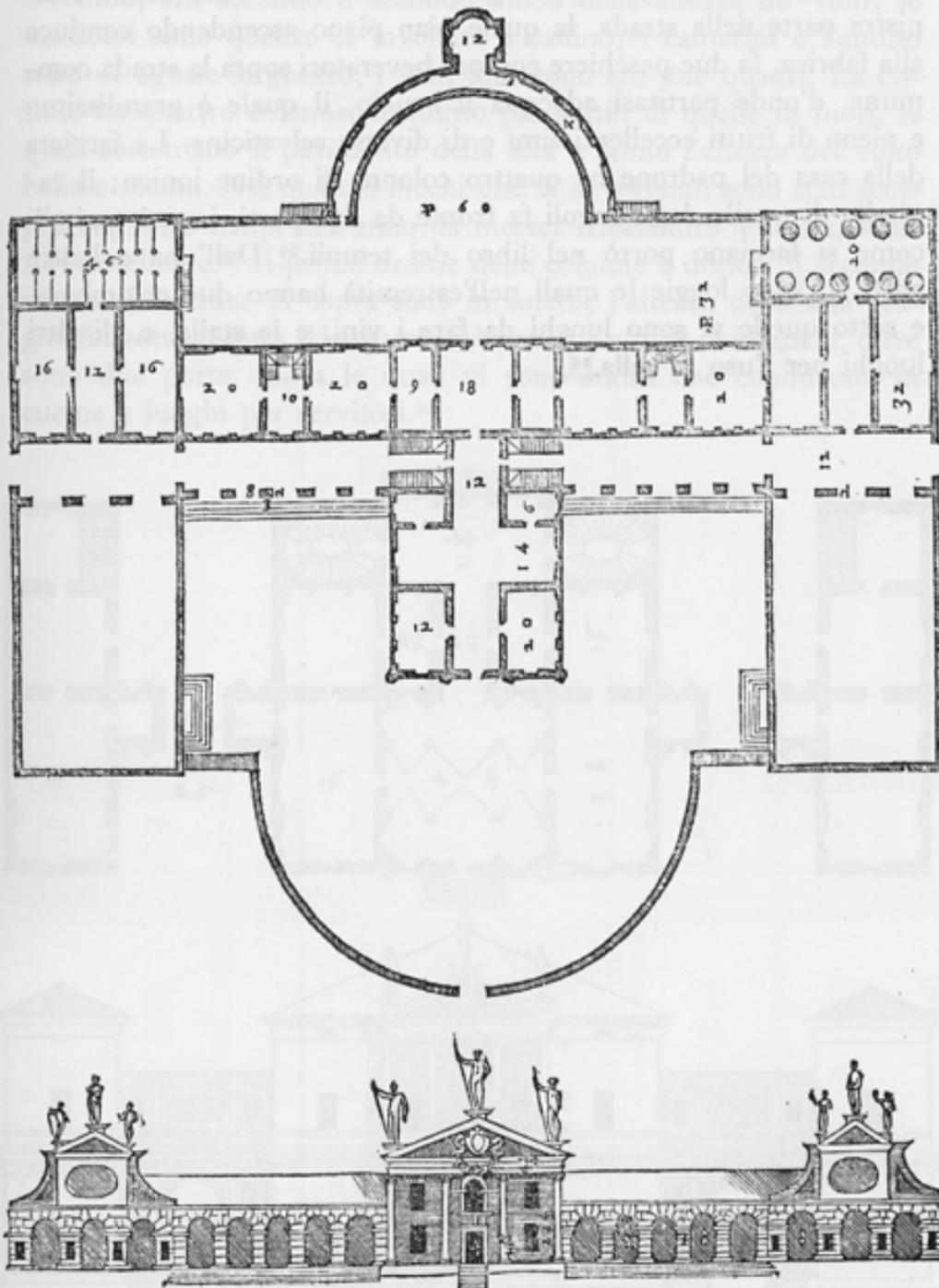


Fig. 6. Andrea Palladio, Villa Barbaro, Masera, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, Minima 34, p. 151.



Fig. 7. Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, pp. 132, 133.

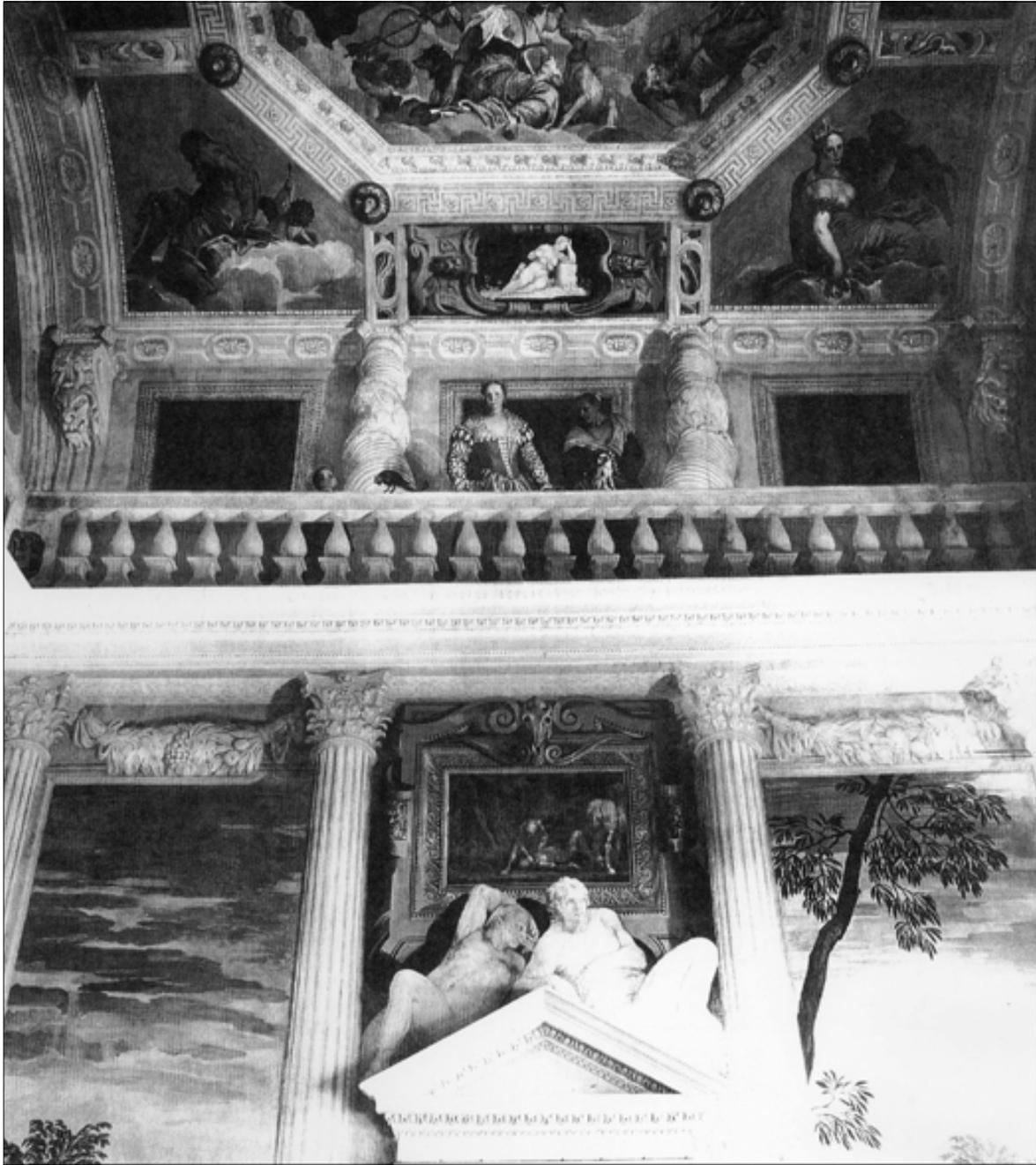


Fig. 8. Paolo Veronese, Villa Barbaro, La Giustiniani Barbaro en el balcón de la Bóveda de la Sala Olimpo, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 22.



Fig. 9. Andrea Palladio, Villa Rotonda, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence : A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 32.

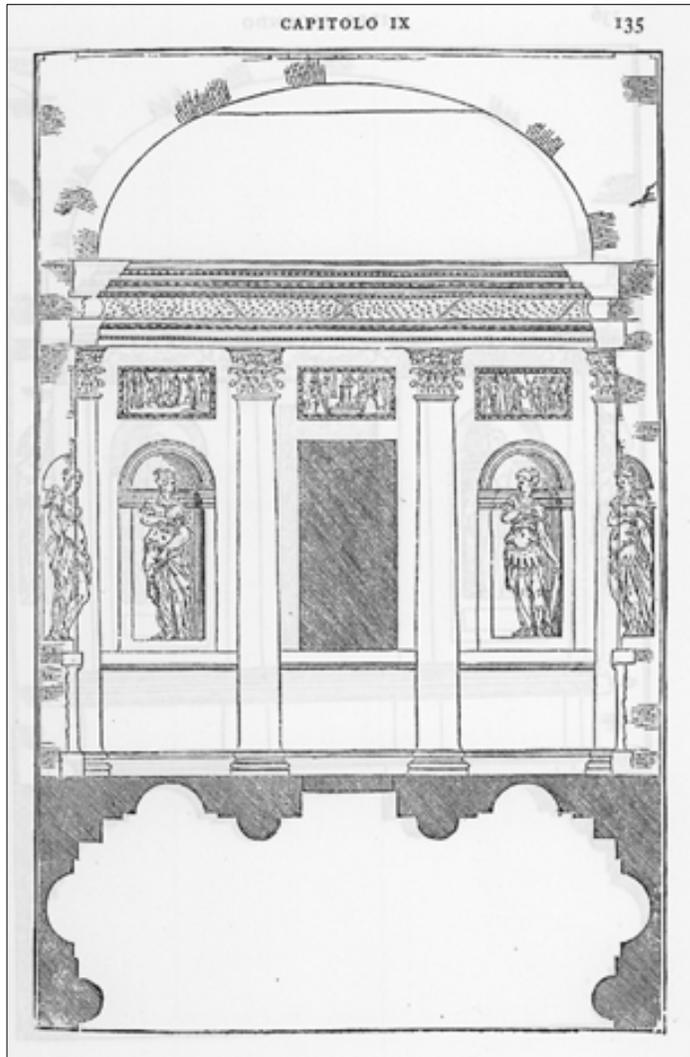


Fig. 10. Andrea Palladio, Sala Corintia, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, 9, p. 136.



Fig. 11. Paolo Veronese, detalles de la Sala del Olimpo, en Richard Cocks, *Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser*, 1972, p. 233.



Fig. 12. Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, vista y detalles del Nymphaeum , en Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1509-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco* , New York, Taschen, 1999, p. 124.



Fig. 13. Paolo Veronese, Villa Barbaro, Sala del Crucero, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999, p. 119.