

Palladio y el palladianismo

POR
ALFREDO VERA BOTÍ

En el cuarto centenario de su muerte

1. PALLADIO. DE LO REAL A LO POSIBLE

Cuando a fines del 1537 el humanista y diletante en arquitectura Giangiorgio Trissino (1) procedió a reformar el *castello* Badoer en Cricoli (Pozzo Rosso, Vicenza) para adaptarlo al lenguaje clasicista, según los últimos modelos experimentados (2), recurrió al taller vicentino de Pedemuro con el fin de que sus artesanos realizaran la transformación material y lo convirtieran en una auténtica *casa di villa*.

Para esta operación, como se sabe, fue enviado Andrea de Pietro della Gondola, *scalpellino* desconocido hasta el momento que trabajaba a la sombra de Giovanni Porlezza y Girolamo Pittoni.

(1) Se sabe que escribió un tratado de arquitectura del que se conserva un fragmento en la Biblioteca Braidense de Milán. El interés por los temas arquitectónicos se traduce también en algunas de sus obras literarias, especialmente en *La Sofonisba* (1515) y en *Italia liberata dai Goti* (1547). Cf.: MORSOLIN, B., *Giangiorgio Trissino o monografía di un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Vicenza, 1878; TRISSINI, G. G., *Dell'Architettura. Frammento*, preparada por Pesaro-Bertolini, Vicenza, 1878; WILINSKI, S., «Sebastiano Serlio e Andrea Palladio», en el *Bolletino* núm. 6, II, del C.I.S.A., Vicenza, 1964; PUPPI, L., *Scrittori vicentini d'Architettura del secolo XVI*, Acc. Olimpica, Vicenza, 1973; WITTKOWER, R., *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, parte III, Buenos Aires, 1968.

(2) El alzado principal coincide casi exactamente con el grabado que Serlio dio en 1540 en su *Terzo Libro*, fol. LXXVII, en el que reproduce la logia de la villa Madama de Rafael. El grabado, como apunta Wilinski (*op. cit.*), debió circular como hoja suelta antes de la publicación del tratado.

Trissino, que podía conocer directamente las logias de la villa Madama en Roma o la de Alvise Cornaro en Padua, encontró en Andrea al ángel protector que le liberaba del influjo gótico (3), y dejándose llevar por su inclinación a la erudición clásica rebautizó artísticamente a su jefe de obra con el sobrenombre de Palladio (4), cuyas connotaciones semánticas parecen querer relacionarlo, en sentido etimológico, con el representante en la tierra de Pallas Atenea, la protectora de las ciencias y las artes; en sentido histórico, con el Palladius clásico autor del *De Re Rustica*; y en sentido simbólico, con el de la invención redentorista del clasicismo (5).

En esta triple interpretación, premonitoriamente, quedaba encuadrada la clasificación estética que a lo largo de la Historia se iba a tener del Palladio arquitecto: por un lado, el Palladio de los *Quattro Libri*, en cuyo texto codificaba las técnicas que incidían en la construcción y las reglas que ha de seguir la arquitectura como arte; por otra, el Palladio arquitecto real, el Andrea di Pietro surgido de la *botega* de Pedemuro, examinado a través de sus obras y de sus villas; y finalmente el Palladio ideal, convertido en el inductor del palladianismo.

Si aceptamos la interpretación simbólica de Cassirer (6), tanto el Palladio de lo real como el Palladio de lo posible son los que constituyen la «estructura simbólica» de su presencia. Los dos campos de «existencia real» y «sentido simbólico» nos van a definir dos mundos: uno, el de sus «tesis» presentes, y otro, el de sus «hipótesis» posibles, que son las que dentro de procesos de «racionalidad» estricta o de

(3) G. Trissino publicó diez años después su *Italia liberata dai Goti* (op. cit.), en la que el ángel protector de Belisario, buen conocedor de la arquitectura clásica, toma el nombre de Palladio. El poema épico lo había iniciado Trissino en 1526, es decir, bastante antes de su diseño de remodelación de la villa de Cricoli.

(4) En el 1540 es la primera vez que aparece citado documentalmente con este sobrenombre.

(5) El primero en descubrir el paralelismo etimológico, al parecer, fue el arquitecto neoclásico Giannantonio Selva, que en su *Elogio de Michele Sanmicheli* (Venecia-Roma, 1814) dice: «Minerva avrebbe scelto il Palladio per suo Architetto, Marte il Sanmicheli», referencia que viene a recordar dos hechos significativos: a) la correspondencia mitológica Minerva-Pallas Atenea, y b) la tendencia iconológica de Palladio de utilizar el orden jónico en sus obras. Obsérvese que aunque Vitrubio asigna a Minerva el orden dórico (Libro I, cap. II) los tratadistas del Renacimiento la excluyen de la relación de divinidades a las que se le asocia la naturaleza robusta del dórico (cf. SERLIO, *Quarto Libro*, Venecia, 1537, fol. 5), pues los ejemplos conocidos y la descripción de Pausanias (*Libro VIII*, fol. 617), recogida por V. Scamozzi (*L'Idée dell'Architettura Universale* —Parte II, Libro VI, cap. XXI, fol. 85—, Venecia, 1615), según la cual el «famoso tempio di Minerva Elea, fatto da' Teagetti nell'Arcadia era tutto circondato di fuori di Colonne d'ordine Ionico», señalaban todo lo contrario.

(6) CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, 1969; *Antropología filosófica*, México, 1965.

«sentido coherente» han dado lugar al Palladio de la crítica histórica y al palladianismo como secuela.

Ahora bien, en el palladianismo podemos encontrar dos vertientes paralelas que a veces confluyen: la primera, la que deriva de una interpretación ecléctica del repertorio del arquitecto, del modo utilizado, por ejemplo, por Vincenzo Scamozzi (7) en obras como la villa de la Rocca Pisana en Lonigo; la segunda, obtenida como reactivación aplicada sobre los mismos modelos palladianos, empleándolos como teoría de la arquitectura o de la ciudad. Es el caso del Canaletto cuando recoge los proyectos de Andrea para componer la visión ideal de su *Fantasia Palladiana* de la Galleria de Parma.

El ejemplo intermedio lo tendríamos en el mismo Scamozzi, cuando a partir de 1580 se ocupó de la ejecución de la cúpula de la villa Almerico-Capra, introduciendo un cambio, tradicionalmente asignado a Palladio, consistente en rebajar su peralte externo para acercar su visión externa todavía más al modelo del Panteón.

Esta preocupación de reactivar y posibilitar nuevas hipótesis, siguiendo un «sentido coherente», aplicado a la arquitectura real de Palladio arranca ya de él mismo: en los *Quattro Libri dell'Architettura* ya se dan los primeros intentos de recomposición y autocorrección al ofrecernos reelaboraciones sobre sus propias obras construidas.

No nos referimos a esas discrepancias que puedan surgir a causa de las modificaciones introducidas durante la ejecución, que, a veces, han pasado al tratado, quizá a causa de su redacción precipitada, como cuando aparecen diseños generales y proyectos de detalle no concordantes; por ejemplo, en los folios 22 y 23 del Libro II.

Nuestra atención la queremos dirigir a proyectos como el de la villa Pisani en Montagnana (fig. 1a), que se presenta como una reelaboración sobre lo ejecutado más que como una obra dejada a medio realizar. La cornisa o banda que rodea a la villa a media altura, acentuando la

(7) Esta dependencia, que se reconoce especialmente hasta la primera década siguiente a la muerte de Palladio (1580), ha sido analizada por Franco Barbieri (*Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, 1952) y Renato Nicolini (en el D.E.A.U., Roma, 1969, s. v. *Scamozzi*), poniendo en el justo medio los supuestos de Tommaso Temanza (*Vita di Vincenzo Scamozzi*, Venecia, 1770), P. Selvatico (*Architettura e scultura in Venezia*, Venecia, 1847) y R. Pallucchini (*Kunstler Lexikon*, Leipzig, 1907-50, s. v. *Scamozzi*).

(8) RENATO CEVESE, en *I Modelli della Mostra del Palladio*, Venecia, 1976, páginas 80 y sig., expone la posibilidad de que ese cambio sea sólo aparente y debido a no haber ejecutado el segundo cascarón de la cúpula de doble hoja, que a pesar de no figurar en *I Quattro Libri* (Libro II, cap. III) sería imprescindible construir si se quería conseguir la esfericidad interna y externa de la misma.

unidad de diseño entre las dos fachadas, a pesar del evidente carácter de *marcapiano*, hace dudar de la existencia de una intención inicial de yuxtaposición de los dos arcos triunfales que debían flanquearla. Al mismo tiempo, la proximidad a escasos metros del foso de la cerca (su origen se remonta al siglo XIII, aunque posteriormente fue convertido en canal con aguas traídas del Adige) y de la misma muralla medieval, sin dejar sitio material para construir, al menos, uno de aquellos arcos, tampoco avala el supuesto del tratado (9).

Otras veces los proyectos se presentan como diseños asépticos, descontaminados de las influencias del medio, como sucede con la basílica vicentina (fig. 2) o con el palacio Valmarana (10).

Finalmente en algunas villas se incorporan *barchese* de plantas curvilíneas que nunca fueron ejecutadas; ejemplos del tipo de la villa sobre el Brenta, proyectada para Leonardo Mocenigo, o la de Ludovico Trissino en Meledo, ofrecen soluciones que obedecen más a un deseo de integración planimétrica de las distintas partes funcionales del *potere* que a la intención real de una construcción definitiva, pues habrían dado lugar a complejos problemas de enlaces arquitectónicos y a distorsiones en los nexos mucho más evidentes que las denunciadas por Bruno Zevi (11).

Analizados desde esta vertiente, los *Quattro Libri* se convierten en el puente de paso entre las tesis reales y las acciones posibles del propio Palladio, al incorporar, como había hecho Serlio unos treinta años antes (12), obras personales como ejemplos (13) para definir un clasicismo no histórico, es decir, un clasicismo de hipótesis coherentes con el que poder superar las lagunas de las discutidas normas vitrubianas.

Así, por ejemplo, G. Trissino en su tratado de arquitectura dice que las obras de la antigüedad se presentan muy oscuras por haber cambiado los tiempos y la manera de vivir, y sobre todo porque los que nos han transmitido noticias lo han hecho torpemente, y en especial Vitrubio, cuyo texto «è malissimo inteso, e non ammaestra niuno sufficientemente di quest'arte; perciò che mentre che egli si affatica di mostrare, ch'l sapeva cose assaissime, ne insegna pochissime» (14).

(9) PALLADIO, A., *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia, 1570, Libro II, página 52.

(10) En el tratado se han eliminado las irregularidades del emplazamiento; cf. PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro III, pág. 43, y Libro II, pág. 16.

(11) ZEVİ, B., E. U. A., Roma, 1963, s. v. *Palladio*.

(12) SERLIO, S., *Quarto Libro di Architettura*, Venecia, 1537; *Terzo Libro dell'Architettura*, Venecia, 1540.

(13) PALLADIO, A., *op. cit.*, especialmente en los libros II y III.

(14) TRISSINO, G. G., *Dell'Architettura*, *op. cit.*, fol. 2.

En parecidos términos Serlio acota la validez del texto romano, pues si el arquitecto antiguo fue desconsiderado en algunas cosas no debe, por ello, serlo también él, llegando a afirmar que se ha de seguir a Vitrubio como guía mientras que no se tengan otras pruebas que persuadan de ser mejores, porque una cosa es imitar la antigüedad y otra elegir lo más provechoso, desechando lo rudo o equívoco, ya que no sirve el decir los antiguos lo hicieron así, sin dar otras razones (15).

Palladio, cuando incorpora sus obras en el tratado, lo hace en función de sus *«grandissime fatiche per li lunghi uiaggi c'ho fatto, e con molto mio studio ho apprese»* (16), no cuestionando la validez de la operación, quizá porque acepta implícitamente la renovación propuesta por Serlio, cuando dice: *«Todas las cosas q. son muy vsadas avng. sean de loar y tener en mucho, jamás nos causan admiración, lo q. no hazen las que nos son tan en vso, porque si las tales son hechas con alguna razón [sentido coherente] y bien proporcionadas, no solo seran agradables, pero tambien admirables»* (17).

De aquí que el código de Serlio señale la crisis del Renacimiento, mientras que el de Palladio, traspasada ya la primera frontera del Manierismo, no plantee problemas interpretativos, sino que acepta las acciones posibles como operaciones normales a pesar de *«quanto sia difficil cosa lo introdurre una usanza nuova»* (18).

Pero esa *usanza nuova* la haría dentro del homenaje a los arquitectos italianos que le precedieron (19), lo que le obligaba a entender la renovación más como una experimentación sin discontinuidades (figura 1), sobre un repertorio formal muy definido, en el que las alternativas más destacadas iban a estar en el campo de las construcciones suburbanas a causa de dos hechos culturales que favorecían el proceso analítico:

a) La ausencia de modelos de la antigüedad, pues en tiempos de Palladio, excepción hecha de las grandes villas del tipo de la de Tivoli o la Domus Aurea, no se conocían ejemplos que confirmaran un tipo concorde con las descripciones literarias.

b) La tendencia a recrear arqueológicamente las descripciones de

(15) SERLIO, S., *op. cit.*, Libro III, fols. XXV v. y LX v.

(16) PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro II, cap. III, fol. 4.

(17) SERLIO, S., *op. cit.*, Libro IV, fol. LIV v. Se ha utilizado la traducción de F. Villalpando, Toledo, 1552.

(18) PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro II, cap. III, fol. 4.

(19) *Ibid.*, Libro IV, cap. XVII, fol. 64.

Vitrubio y Plinio (20), avaladas por los breves apuntes extraídos de los tratados de Re Rustina (Varro, Palladius, Columela, etc.).

A veces esa *usanza nuova* llevó a Palladio a plantear conexiones que resultaban contrarias, no ya a la normativa vitrubiana, sino incluso a sus propios dictados (21), y siempre ocultas tras una apariencia de evidente clasicismo. Por ejemplo, cuando al final de sus días configuró la planta del Teatro Olímpico no dudó, obligado por la estrechez del sitio, en suprimir los *parodoi*, introduciendo en su intento de recuperación del teatro vitrubiano una sintaxis violenta entre las *cáveas* y la escena a través de unas *versurae* excesivamente pesadas.

Ahora bien, esta heterodoxia queda parcialmente disuelta en un análisis apresurado, porque en el desarrollo general partía de la disposición resultante de la aplicación de la regla vitrubiana de los cuatro triángulos equiláteros cruzados (22) (fig. 3a), aunque el estilema es deformado homológicamente (fig. 3b) siguiendo la tendencia manierista de distorsionar los círculos en elipses (23), de modo que se conser-

(20) VITRUBIO, M. L., *Los Diez Libros de Architectura*, Libro VI, cap. IX; PLINIO, Carta 17, Libro II, y Carta 6, Libro V.

(21) Francisco Milizia llegó a decir que «si hubiera sido buen filósofo no habría hecho uso de pedestales, al menos tan frecuentemente, debajo de las columnas ni habría ahorrado tantos frontispicios en ventanas y puertas —Palladio utilizó casi siempre guardapolvos—, ni sobre las pendientes de éstos habría colocado tantas estatuas. Todo lo cual demuestra que Palladio andaba a tientas» (*Memoria degli architetti antichi e moderni*, París, 1781, tomo II, s. v. Palladio). Bertotti-Scamozzi, que, como es sabido, realizó la tarea de medir y rediseñar todas las obras de Palladio (*Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza, 1796, 4 vols.), a veces justifica esas discrepancias recurriendo a Vitrubio (*Los Diez Libros...*, Libro I, cap. II: «La invención es el efecto de ese esfuerzo mental» reflexivo, atento y vigilante que aspira a la perfección, «que da solución a problemas oscuros y la razón de la cosa nueva encontrada», y también porque «el primer cuidado del arquitecto debería ser no empeñarse en emplear cosas que no pueden obtenerse o no se pueden copiar sino a costa de crecidos gastos»), o bien, denunciando claramente: «yo no comprendo la razón de una práctica tan opuesta a sus preceptos» (*Le fabbriche...*, tomo II, pág. 25), o incluso aceptándola porque «Los grandes hombres han variado sus modos de hacer de acuerdo con las circunstancias que se presentan» (*ibid.*, tomo II, pág. 53).

(22) VITRUBIO, M. L., *op. cit.*, Libro V, cap. VI.

(23) Está por demostrar si esta situación surgida en el primer tercio del siglo XVI está relacionada con el redescubrimiento de la teoría de las cónicas, recuperando las investigaciones realizadas por Menecmos casi dos mil años antes, según las cuales el círculo y la elipse eran formas equivalentes obtenidas de la sección de un cono por un plano con inclinaciones distintas. De este tema se ocupó en especial Daniele Barbaro (*Libri Decem cum commentariis D.B.*, Libro IX, págs. 302 a 308) señalando: «Quae res quomodo siant, ita ex Durero declaratur» (*ibid.*, pág. 303).

A la misma conclusión se pudo, quizá, llegar antes, a partir de la teoría de la perspectiva geométrica que transformaba los círculos en elipses al ser contemplado en escorzo el plano que los contenía. Demostrada la correspondencia geométrica entre estas dos formas cerradas, era fácil traspasar de una a la otra su significado iconológico y simbólico, tanto más cuando se habían descubierto ruinas de la antigüedad que avalaban su empleo (SERLIO, Libro III, fols. XII, XLI y L).

van los dos pasos de ángulo, las dos puertas de huéspedes y la puerta real (24). De aquí que no hayan faltado críticos que califican a Palladio como un Vitrubio modernizado (25) que disocia las sintaxis para utilizar los elementos arquitectónicos autónomamente y como procedentes de una destilación analítica que individualiza cada una de sus partes para recomponerlas luego según criterios de riguroso orden planimétrico. Sin embargo, esta desconexión con el clasicismo no es perceptible en los *Quattro Libri*, donde las composiciones generales, representadas en visión frontal (fig. 1c), sólo dejan ver el protoacademismo, más aparente que real, de los elementos simples.

Es evidente que este hecho, junto con la dispersión de sus obras por la *campagna* vicentina, aún hoy de dificultoso acceso, daría lugar a aceptar a Palladio no como un Vitrubio renovador, sino como un clásico redivivo, especialmente a partir de la primera edición inglesa de su tratado en 1715 (26).

Ahora bien, de las dos lecturas que vamos haciendo de Palladio es precisamente en la obra real en la que está oculta la razón de ser más profunda del palladianismo, derivada del uso que hace de la sintaxis de los elementos arquitectónicos (fig. 4) y de la procedencia heterogénea de su repertorio (27), ya que la asimilación efectuada por el arquitecto se dirige más a la aceptación de esos elementos que a la recepción general de las arquitecturas de las que los toma, de los modos o formas de proyectar, o de los orígenes culturales que los ocasionan (28).

De esta antinomia entre el clasicismo narcisista de su obra posible, codificada en el tratado, y la heterodoxia de su producción real (29) es de donde arranca la gran paradoja de su manierismo, pues a causa de la pervivencia de la autonomía de las partes se alcanza una facilidad de lectura de su arquitectura que la hace enormemente didáctica y, por tanto, academizable (fig. 4).

(24) Con la sorprendente escenografía realizada por V. Scamozzi en 1584, se introdujeron, en divergencia desde esta última puerta, dos calles que junto con las cinco resultantes de aplicar el esquema de fugas a las cinco portadas de Palladio se desvirtúa en parte la propuesta inicial.

(25) BOTTARI, S., «I Quattro Libri dell'Architettura», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. V, Vicenza, 1963, pág. 29.

(26) Apareció en cinco volúmenes con el título de *L'Architettura di Andrea Palladio*, con diseños realizados por el veneciano Giacomo Leoni y con notas de Inigo Jones.

(27) Cf. PANE, R., «La formazione dell'Palladio e il Manierismo», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. I, Vicenza, 1959; *Palladio*, Turín, 1961.

(28) Cf. nota 21.

(29) Cf., por ejemplo, refiriéndose el palacio Valmarana, a WITTKOWER, *op. cit.*, página 88.

El quedarse con sólo uno de los términos de la paradoja palladiana ha conducido a afirmar, por ejemplo, que Palladio es «*un puro realizzatore di effetti decorativi e cromatici*» (30), o, por el contrario, que «*Palladio e un architetto, e soltanto un architetto*» (31), ya que utiliza las fórmulas tradicionales sin falsificarlas y sin ocultar sus contradicciones.

Ambas posturas críticas tienen, sin embargo, un punto en común: la aceptación de la arquitectura de Palladio como un conjunto disgregable de partes con posibilidades de integraciones sucesivas en la continua búsqueda de nuevos tipos (figs. 1 y 5).

El frontón, el orden, o la *sala a quattro colonne*, son elementos que, descontextualizados y suprimidos en ellos cualquier significado iconológico, pueden ser utilizados indistintamente en el edificio que se desee. El frontón pasa del templo a la villa definitivamente y cuando es utilizado en su función primitiva como elemento sacralizante en la fachada de las iglesias es preciso reduplicarlo para reforzar el énfasis de una iconografía que para él estaba perdida, o al menos muy debilitada. El atrio de cuatro columnas de las antiguas villas, descrito por Vitrubio, se transforma en un recurso constructivo para cubrir el *salone* de las villas o de los palacios, y, lo que es más significativo aún, para organizar el *androne* de alguna residencia vicentina (palacio Iseppo da Porto). Lo mismo sucede con el orden jónico (32), frecuentemente asociado por Palladio a las villas, en donde la tradicional *opera di natura* es sustituida por esta *opera di mano* en razón a sus adecuadas proporciones para la composición del pronaos y al carácter de recuperación como *casa degli antichi* que asume la villa, apartándose de la vieja concepción del *castello* medieval.

Según esta visión disgregatoria de la arquitectura, el problema de la composición podía encuadrarse dentro de un planteamiento más erudito y más didáctico: cada elemento asumía una autonomía (fig 4) que favorecía su interpretación en abstracto, sus correcciones parciales, sin afectar al todo, y su estudio pormenorizado dentro del rigor interpretativo de las normas, afectadas por las oscilaciones de los sucesivos descubrimientos arqueológicos (33).

(30) ARGAN, G. C., «Palladio e la Critica Neoclasica», en *L'Arte*, 1930, tomo I, capítulo IV. De esta obra ha surgido toda la interpretación pictórica desarrollado luego por R. Pane (*op. cit.*) y B. Zevi (E. U. A., s. v. *Palladio, op. cit.*).

(31) ZEVI, B., *ibid.*

(32) Cf. nota 5.

(33) En los órdenes arquitectónicos se puede ver el mejor ejemplo de estas modificaciones. A lo largo de los siglos xv y xvi sufrieron cambios importantes en su molduración y modulación. En lo concerniente a la modulación estas transformaciones se tradujeron en una esbeltez ascendente que alcanzó su máximo

La autonomía se descubre también en los alzados de San Francesco della Vigna, il Redentore y San Giorgio, compuestos, como es sabido, a base de dos esquemas de templo de proporciones distintas (34). Lo mismo sucede con las fachadas de sus villas, en las que los pronaos emergentes teóricamente podrían suprimirse sin que por ello se destruyeran las ideas del espacio interno. Un ejemplo evidente lo tenemos en la villa Pisani de Bagnolo di Lonigo, en la que a pesar de carecer del pronao proyectado en los *Quattro Libri* (35) la villa no ha perdido su carácter de residencia suburbana y, menos aún, su sabor palladiano. El caso extremo también nos lo ofrece el tratado en el grabado para la villa de Mario Repeta en Campiglia (36), donde ha desaparecido todo el *corpo padronale*, dejando su vacío preparado para hacer una incrustación entre las alas de las *barchese*.

Las plantas de las villas también permiten hacer una lectura de las composiciones palladianas como integradas por varios agregados constantes que se yuxtaponen siguiendo una regla elemental de simetría (figura 5). Los tímpanos y sus pórticos, o logias, se emplean como filtros colocados ante la construcción, moviéndose entre el plano del mismo envoltorio edificado y otro plano paralelo exento que da lugar a los pronaos emergentes. Las crujiás fundamentales, con frecuencia, son perpendiculares a las fachadas principales, quizá por dos razones: la primera, por facilitar la conexión y la permeabilidad entre el *giardino* y el *bruolo*, o entre la *strada* y el *rione*; y la segunda, porque, en cierto modo, recogen un modo de hacer veneciano derivado de las implantaciones del *salone pasante*.

Mientras estas desvinculaciones son evidentes en los elementos, se aprecia, por otro lado, una decidida intención a resolver las directri-

con Vignola (en contra a lo que habitualmente se cree), para sufrir una ligera retracción con Palladio y Scamozzi. Reduciéndonos a los tres órdenes que normaliza Vitrubio (el toscano fue objeto de consideraciones más complejas y el compuesto casi siempre responde a las proporciones del corintio), se puede establecer el siguiente cuadro comparativo:

Orden	Vitrubio	Alberti	(Sagredo)	Serlio	Vignola	Palladio	Scamozzi
Dórico	7 Ø	7 Ø	6 Ø	7 Ø	8 Ø	7,5 Ø	8,5 Ø
Jónico	8,5 Ø	8 Ø	8,5 Ø	8 Ø	9 Ø	9 Ø	8,75 Ø
Corintio	8,5 Ø	9 Ø	10 Ø	9 Ø	10 Ø	9,5 Ø	10 Ø

que define el alto de la columna completa en relación al diámetro (Ø) en el imoscapo.

(34) El caso más significativo de esas autarquías lo ha puesto de manifiesto Wittkower (*op cit.*, pág. 99) cuando diferencia en las plantas de las iglesias palladianas sus tres componentes fundamentales: la nave longitudinal, el presbiterio centralizado y el coro posterior.

(35) PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro II, cap. XXII.

(36) *Ibid.*, Libro II, cap. XV.

ces generales de la composición y la racionalidad de sus estructuras (figura 6), aspecto, que, como ya hemos apuntado más arriba, está presente en su tratado.

Cuando quiere poner al día su repertorio trasplanta formas y diagramas de la última cultura manierista (los fuertes almohadillados del palacio Thiene y los fustes rústicos del palacio Iseppo da Porto los toma de Giulio Romano; el orden gigante de Miguel Angel; las ventanas termales de Rafael y Antonio de Sangallo; las triforas, de Serlio y Sansovino, etc.) para utilizarlos sin grandes manipulaciones, dejando a la luz las líneas de sutura (fig. 4), porque esas uniones son las que aseguran la inmediata lectura de las partes con la evidencia de su presencia real y la posibilidad de su utilización como contenido de un repertorio.

Este carácter de independencia está presente hasta en esa obligada visión frontal que reclaman sus villas, porque la simetría es entendida también como un elemento autónomo, tanto cuando la utiliza como instrumento de proyecto como cuando la empleamos como medio de percepción.

El tipo de acciones proyectivas que hemos señalado requiere, a su vez, un método de composición que sea muy simple, que acepte sin estridencias aportaciones de origen diverso.

Todo esto que podría parecer negativo, visto desde el exclusivo prisma de las invenciones formales, tiene en Palladio un signo muy diverso: la simplicidad obedece siempre a rigurosas leyes constructivas en las que lo accesorio asume valores culturales en la doble vertiente de ideación de una arquitectura de sugerentes valores plásticos, y de adecuación al medio que la condiciona.

En este sentido está más cerca de las teorías postaristotélicas del hacer experimentado que de las neoplatónicas del ideal intuitivo; por eso, si Miguel Angel se complacía en salirse de toda preceptiva ensayando en cada obra una solución distintiva, Palladio atendía al ensayo repetitivo y a la evolución progresiva como método de trabajo (figs. 1 y 5). Le preocupa más la racionalidad del proceso que la reproducción del mismo: pocas veces pudo repetir el monolitismo romano o darle a sus obras el aspecto de permanencia de la obra clásica. Excepto en la basílica vicentina y en las cuatro iglesias venecianas (en las que la piedra de Istria se hacía necesaria por razones subsidiarias al proyecto: en Vicenza por razones simbólicas y en Venecia para evitar las humedades por capilaridad), el resto de la obra de Palladio es de ladrillo, porque éste es el material constructivo que se extraía del suelo

arcilloso del campo vicentino, e incluso ese ladrillo se transforma en piedra cuando es necesario obtener una *rusticità* (37).

No hay tampoco que olvidar que Palladio es un hombre que sale del taller de Pedemuro, después de un largo proceso artesanal, pues cuando, recién independizado, se da a conocer como gran arquitecto con su proyecto para la basílica, contaba con casi cuarenta años de edad. Por eso no olvidará la racionalidad en el proyecto y en la obra y será capaz de resolver los órdenes con ladrillo, cuando éstos asuman simple función paraestática (por ejemplo: Loggia del Capitaniato, claustro del convento de la Carità, etc.), utilizando los expedientes clásicos presentes en Roma y sobre todo en Ostia.

Del mismo modo la plasticidad de la basílica será explicable por exclusivas razones constructivas (38), como la disolución del muro en el palacio Chiericati lo será por otras de funcionalidad pública (39). En otras palabras, en Palladio está ausente todo lo superfluo y, todavía más, lo conceptualmente innecesario, referente a la necesidad general de la obra, aunque, a veces, en los elementos arquitectónicos recaiga en la retórica derivada de su propia autonomía.

Su arquitectura es el arte del compromiso con el medio, que da respuesta, como buen profesional, a las exigencias de una nueva implantación de la burguesía que quería representar lo que no siempre podía ser (40). Y como precisamente esa dependencia al medio físico real le obligaba a ir y venir sobre unos mismos temas, que evolucionaban lentamente, es por lo que se vio necesitado de utilizar un método de proyecto, que será aceptado en el siglo XVIII, cuando la tradición empiece a entenderse como punto de partida para la renovación del lenguaje clásico.

Además Palladio había codificado un tipo de arquitectura suburbana (la villa) en la que las posibilidades de manipulación eran, desde el punto de vista del proyecto, muy favorables: el edificio como objeto aislado, su significado iconológico asociado a situaciones de colo-

(37) En el *bugnato* de la atribuida villa Caldogno, en el palacio Thiene, etc.

(38) Franco Barbieri ha demostrado que la utilización de la serliana obedecía a la necesidad de cubrir con un orden arquitectónico las apreciables discrepancias en la modulación del cuerpo medieval envuelto («La Basílica Palladiana», en el *Corpus Palladianus*, Vicenza, 1965). El primero en descubrir las diferencias de medida entre los sucesivos ejes de la Basílica fue W. Goethe (*Diario del Viaje a Italia*, publicado en 1786).

(39) La ocupación total del frente del puerto vicentino, en la actual plaza Mateotti, le obligó a dejar un paso público bajo el palacio (BARBIERI, F., *Il Palazzo Chiericati* prac. XX corso CISA).

(40) BENTMANN, R., y MULLER, M., *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, 1975; VENTURA, A., «Aspetti storico-economici della villa veneta», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. XI, Vicenza, 1969.

nización agrícola y su posibilidad de definición total que permitía utilizar la arquitectura como proceso completo.

Por todas estas razones, la arquitectura de Palladio dejaba las puertas abiertas, no al Barroco, como sucedía con Miguel Angel, sino al Neoclasicismo (41) y a la arquitectura federal norteamericana, surgida a partir de su independencia en 1776 (42).

2. EL PALLADIANISMO

La aceptación más profunda del clasicismo, presente en sus deseos de recuperar el teatro clásico o la villa suburbana como formas útiles a la nueva cultura, no fue un episodio aislado en Palladio. En toda su obra se descubre la intención continua de experimentar con la teoría más compleja del código vitrubiano-renacentista. Así, por ejemplo, Vitrubio (43) señala que el templo toscano tenía los arquitrabes constituidos por dos maderos ensamblados; en la villa Badoer, Palladio utilizó ese sistema constructivo. Otras veces afronta la difícil interpretación de algunos fragmentos del texto romano: un caso significativo es el de la *Corona Lisis*; Palladio parte de las indicaciones de Serlio (44), llegando a desarrollarla hasta los límites desbordantes que se ve en la coronación del zócalo del palacio Balmarano. En igual sentido recupera la descripción de la basílica de Fano para utilizar su pórtico en edificios de carácter totalmente distinto, como son la villa Sarego o el palacio Iseppo da Porto (fig. 7b), etc.

(41) La distancia interpretativa entre la arquitectura de Palladio y la del Neoclasicismo ha sido estudiada por Cesare Brandi («Perchè il Palladio non fu Neoclasico», en *Struttura e Architettura*, Turín, 1965, págs. 276 a 288), y las conexiones derivadas del utopismo y del carácter de *passé-partout* de la arquitectura de Palladio con el Neoclasicismo han sido apuntadas por Mario Pranz («Palladio e il Neoclasicismo», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. XIII, Vicenza, 1971).

(42) Cf. ACKERMANN, J., «Palladio e l'Architettura del 700' negli Stati Uniti», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. VI, Vicenza, 1964.

(43) VITRUBIO, M. L., *op. cit.*, Libro IV, cap. 7.

(44) Cf. VITRUBIO, *op. cit.*, Libro III, cap. 2b. Serlio (*op. cit.*, Libro III, folios LXV v., LXVI v., LXVIII v. y LXIX v.) se ocupó en descubrir qué tipo de moldura formaba la Corona Lisis y analizando el arco triunfal de Pola y el de Verona llegó a la conclusión de que esa moldura de remate estaba constituida por un medio caveto con un alto total de cinco pulgadas. Este alto fijo que Serlio encontró en los arcos no lo tradujo a «symetria». Por eso cuando se utilice esa corona por algunos arquitectos renacentistas no muy familiarizados con lo italiano, siguiendo la descripción del texto del arquitecto de Siena, la repetirán con ese desarrollo aun cuando el orden empleado sea de menores proporciones (por ejemplo: pedestales del exterior y del retablo de la capilla de los Junterones en la Catedral de Murcia).

Palladio, por el contrario, acepta la moldura como corona del pedestal y le da un alto de 10 partes en el orden dórico (*op. cit.*, Libro I, fol. 25) y en el jónico (*ibid.*, Libro I, fol. 32), reduciendo su altura a $9\frac{2}{3}$ partes en el corintio (*ibid.*, Libro I, fol. 43) y en el compuesto (*ibid.*, Libro I, fol. 48).

Esta preocupación por el clasicismo más oculto arranca de su colaboración con Daniele Barbaro cuando preparó los dibujos para el comentario del texto de Vitrubio, realizado por el patriarca de Aquileia y publicado en Venecia en 1556 (fig. 7c).

Es lógico que cuando en el Neoclasicismo se analicen los tratados Palladio aparezca como el arquitecto que más fácilmente entre en resonancia porque ofrece simultáneamente un código de fácil identificación justificable a través de la erudición historicista.

El palladianismo tiene su principal fuente de referencia en los *Quattro Libri*, publicados por Palladio catorce años después de la aparición de la traducción de D. Barbaro, precisamente cuando ya había experimentado con todos aquellos temas del clasicismo «difícil»; desde entonces el tratado se reeditó ininterrumpidamente, con impresiones tan significativas como las de:

- Roma, 1581.
- Valladolid, 1625; traducida al castellano por Francisco de Praves.
- Venecia, 1642; editada por Marco Antonio Brogiollo.
- París, 1650; editada por Chambray.
- Londres, 1715; con dibujos de G. Leoni.
- Venecia, 1740; editada por Francesco Buttuni.
- Madrid, 1797; traducida y redibujada por el padre F. Ortiz y Sanz.
- Etc. (45).

El sistema de componer la arquitectura realizado por Palladio abrió un camino metodológico y operativo con el que era factible resolver complejas tipologías arquitectónicas.

Los primeros ensayos a gran escala necesariamente hubieron de ser vicentinos y venecianos porque en aquellas regiones estaban las obras del arquitecto: así surgen proyectos como el de V. Scamozzi para la fachada de S. Niccolo Tolentino o el de Francesco Comino para San Pantaleone (46), y esto precisamente cuando el Barroco desarrollaba sus mejores ejemplos.

Pero mientras estos resultados procedían de una continuidad evolutiva lógica —alentada por ser un estilo surgido en una pequeña ciu-

(45) Cf. PUPPI, L., «Il Trattato del Palladio e la sua fortuna in Italia e al Esterno», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. XII, Vicenza, 1970.

(46) Ambos copiados por Visentini y conservados en el British Museum de Londres (diseños III, 62, y III, 41) (WITTKOWER, R., «L'Influenza dell Palladio sullo sviluppo dell'architettura religiosa veneziana nel sei e settecento», en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. V, Vicenza, 1963).

dad como Vicenza, que hasta Palladio sólo había tenido un arquitecto de mediana talla, como fue Lorenzo da Bologna (47)—, que prolongaba un Manierismo tardío por debajo de todo el siglo XVII, siglo y medio después de muerto Andrea, Ottavio Bertotti-Scamozzi asumía de nuevo la arquitectura palladiana en un apasionado trabajo (48), en el que analizaba y recomponía todas las obras del arquitecto vicentino, con un resultado bien significativo: es más «real» la obra representada en los grabados de *Le Fabbriche e Disegni* que la de *I Quattro Libri*, sin que por ello deje de intentar el corregirlo (49) e incluso el efectuar reconstrucciones ideales a partir de las obras no concluidas (50). Es decir, que se quiere recuperar a un Palladio posible, a un arquitecto ideal y paradigmático, que no es ni el que se extrae del análisis del tratado ni el procedente de la obra realizada.

Esta situación que convierte a Palladio en generador de arquetipos es evidente sobre todo cuando Ottavio Bertotti analiza la basílica vicentina: es rehecha planimétricamente como un edificio abstracto que responde a la rigurosa «symmetria» del grabado de los *Quattro Libri* y no a la realidad de las irregularidades de la planta sobre la que actuó el arquitecto a partir de 1546.

Paralelamente a esta influencia directa sobre arquitectos vicentinos, fuera de la península italiana se dieron ejemplos de palladianismo, es-

(47) Francesco Milizia (*Le vite degli architetti...*, *op. cit.*) escribía que «aquel genio de Vicenza, Vincenzo Scamozzi, no teniendo ningún pariente cercano, dejó toda su fortuna, como vitalicio, a aquel que destacase y fuese aclamado, con buen mérito, como primer arquitecto de su ciudad natal, con la obligación de asumir su nombre».

(48) Ottavio Bertotti Scamozzi fue el ganador del concurso promovido para nombrar al beneficiario del testamento de V. Scamozzi (cf. nota anterior). La consecuencia es conocida: el estudio de la obra de Palladio en los cinco volúmenes de *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, *op. cit.*) y el libro de *Il forestiere istruito delle cose piu rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1761, con obras de Palladio y Scamozzi.

(49) Bertotti-Scamozzi (*op. cit.*, Libro II, pág. 25) dice: «Verdaderamente yo no comprendo la razón tan opuesta a sus preceptos, de la que solamente Palladio podría dar cuenta», refiriéndose a la citada villa Pisani en Montagnana. Más adelante (*ibid.*, Libro II, pág. 52) repite casi la misma idea aplicada a la villa Thiene de Quinto Vicentino: «No asumo el trabajo... de querer razonar sobre todas las alteraciones de medidas y proporciones que se observan entre los diseños y las obras ejecutadas».

(50) *Ibid.*, Libro I, pág. 100, refiriéndose al palacio Porto-Breganze, dice: «En las obras de arquitectura publicadas por Andrea Palladio no se encuentra su descripción, ni el diseño de la obra», e incluso admitiendo la duda de la paternidad procede a efectuar una reconstrucción ideal. Lo mismo sucede con el palacio del Capitaniato, del que dice (*ibid.*, Libro I, pág. 65) que en los *Quattro Libri*, «faltando no solamente el diseño, sino también cualquier otro edificio de las mismas características, todo lo que se quiera decir de él tendrá poco fundamento», planteando inmediatamente otra reconstrucción ideal.

pecialmente en Holanda (51), con obras como las de Pieter Post, Jakob van Campen y Arent van's Gravesande.

Donde el palladianismo no italiano tuvo más éxito fue en Inglaterra, quizá debido a esa tendencia sajona que procura experimentar los hechos antes de crear el aparato especulativo.

Inigo Jones fue el introductor (52) tras sus dos viajes a Italia. Casi un siglo después, en 1715, apareció en cinco volúmenes *L'Architettura di Andrea Palladio*, con diseños de Giacomo Leoni y notas debidas a I. Jones. También entre 1715 y 1717 se publicó el *Vitruvius Britannicus* por Collin Campbell, ilustrado con grabados de gusto palladiano. En 1730 lord Burlington dio a la prensa las *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio*. En 1738 Isaac Ware tradujo al inglés el tratado de Palladio y en el 1775 apareció *The Baths of the Romans explained and illustrated: with the restorations of Palladio corrected and improved*.

La línea del palladianismo más ortodoxo en Inglaterra podría resumirse como la representada en las biografías de Inigo Jones (1573-1652), John Weeb (1616-1672), Collin Campbell (h. 1660-1729), lord Burlington (1694-1753) y Charles Roberts Cockerell (1788-1863), con las ramificaciones norteamericanas mantenidas por Thomas Jefferson (1743-1826) y por los autores de algunas «plantation house».

En el resto de Europa el palladianismo, normalmente, queda atenuado bajo las influencias reguladoras de las Academias, pero no por ello faltan arquitectos como Marie Joseph Peyre (1730-1783), en Francia, que muestra unas evidentes influencias palladianas por encima del rígido fenómeno racionalista francés; como el alemán F. Schinkel, en obras del tipo de la Schauspielhaus de Berlín; como los polacos P. Aigner, J. Kubicki y A. Corozzi; o los representantes del palladianismo ruso, introducido por el fecundísimo G. Quarenghi (1744-1877) (fig. 9a) y luego continuado por N. L'Vov y N. V. Zoltovskij, ya en el primer tercio del siglo xx. En la misma línea se podría encontrar en Checoslovaquia al emigrado F. Caratti, y especialmente a C. F. Schurich; en Hungría a los hermanos M. y L. Pollak; y en España a Juan de Villanueva, al menos en obras como el Museo del Prado (fig. 10), el Observatorio Astronómico de Madrid o la Casita de Arriba de El Escorial (53).

(51) VERMEULEN, F. A. J., *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlands Bouwkunst*, t. II, s'Gravenhage, 1931.

(52) SUMMERSON, J., *Inigo Jones*, Milán, 1973; SUMMER SMIT, J., «The Italian Sources of Inigo Style», *Burlington Magazine*, Londres, 1952.

(53) A pesar de la «poca voce in Spagna» que tuvo Palladio, como apuntaba Pevsner en el XVIII Congreso Internacional de Historia del Arte (*Atti*, Venecia, 1955), Kubler ha analizado en dos artículos las raíces del palladianismo his-

En todos ellos puede descubrirse una constante común: el intento generalizado de encontrar un código que funda en sí la expresión arquitectónica extraída del pasado con el análisis racional de la obra, en donde Palladio sólo es imitado desde la vertiente de las hipótesis coherentes de su tratado.

El mejor ejemplo de esta manera de leer a Palladio quizá lo hallemos cuando el Neoclasicismo haya naufragado en la crisis de los historicismos del siglo XIX.

En el proyecto para el palacio Iseppo da Porto (54) aparece en el patio central —como luego sucederá en la villa Sarego (55)— un orden gigante que apea en sus dos tercios bajos a una galería abierta, con la yuxtaposición curiosa, por su heterodoxia, de unas ligeras pilastras de un orden menor adosadas tras los fustes mayores.

Sin embargo, esta herejía no es una invención palladiana; Andrea Palladio no se habría atrevido a plantear una solución tan discordante si no hubiera tenido un precedente que le autorizase en su postura. El precedente estaba, nada más y nada menos, que en una obra construida y descrita por el mismo Vitrubio: la basílica de la colonia Julia de Fano, de la que el tratadista romano dice que «*las columnas, incluidos los capiteles, tienen todas cincuenta pies de altura y cinco de diámetro; detrás de ellas van las pilastras adosadas, de veinte pies de altura, de dos y medio de anchas y pie y medio de gruesas, para que sostengan las vigas sobre las que descansan los pies de los pórticos*» (56). La coincidencia no puede ser más exacta.

Que el ejemplo lo conocía Palladio a través de la referencia del texto latino está probado por la cita que hace de la basílica de Fano en

pano («Palladio e l'Escuriale» y «Palladio e Juan de Villanueva», ambos en el *Bolletino* del C. I. S. A., núm. V, Vicenza, 1963). Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuelas («La fortuna del Palladio in Spagna», en el *Bolletino* del C. I. S. A., número XIII, Vicenza, 1971) han detectado la presencia de siete traducciones del texto de Palladio, entre manuscritos inéditos y publicaciones impresas en castellano, entre 1578 y 1795. Algunos aspectos del palladianismo en Villanueva han sido estudiados por F. Chueca (*Juan de Villanueva*, Madrid, 1949; el *Museo del Prado*, Granada, 1972) y Fernández Alba (*El Observatorio astronómico de Madrid. Juan de Villanueva*, Madrid, 1979). Estando este artículo en prensa han aparecido dos trabajos sobre el palladianismo hispano de muy distinto signo: el de A. Bustamante García («En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid», *A. E. A.*, núm. 205, 1979, II, págs. 35 a 54), que continúa en la línea iniciada por Kubler (*op. cit.*), y el de C. Sambricio y Navascués («El Palladianesimo nella Penisola Iberica», conferencia dada en el XXII Corso Internazionale del C. I. S. A., septiembre 1980, inédita), que anula en buena parte las visiones continuas de palladianismo en España. Para el palladianismo en los distintos países europeos y americanos es imprescindible la consulta a los *Bolletini* del C. I. S. A.

(54) PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro II, fol. 8.

(55) *Ibid.*, Libro II, fols. 8 a 10.

(56) VITRUBIO, M. L., *op. cit.*, Libro V, cap. 1.

sus *Quattro Libri*, en donde dice que «*fu ordinata da esso Vitruuio una Basilica in Fano, la quale per le misure, che al detto luogo egli ne da; si comprende, che doueua esser un edificio di bellezza, e di dignita grandissima; ed io ne porrei qui i disegni, se dal Reverendissimo Barbaro nel suo Vitruuio non fossero stati fatti con somma diligenza*» (57).

La antítesis clasicismo-anticlasicismo era tan discordante que Viollet-le-Duc se ocupó de ella en uno de sus *Entretiens* (58) (fig. 7a). Dice que «*Vitruve pretend que son oeuvre est bone, ce qui est naturel... Il nous fait assez voir combien les ancien étaient libres dans leurs compositions architectoniques... Il y a un demi siècle, Vitruve, au nom des règles de l'architecture romaine, n'eut pas obtenu, avec son projet da basilique pour Fano, una mention a l'Ecole de beaux-arts*» y habría sido enviado a «*apprendre l'architecture de par Vignole ou Palladio*» (59).

De modo que el «entretien» llega a moderse la cola, cuando remite a la ortodoxia de Palladio, al Palladio ideal, olvidando, o ignorando, que éste no dudó en manipular el modelo vitrubiano en la villa Sarego y en el palacio Iseppo da Porto (fig. 7b), llevándolo hasta sus últimas consecuencias, y que incluso utilizó aquella doble articulación como punto de partida para su propuesta evolucionada en el alzado del palacio Valmarana.

Esta asunción del clasicismo hiriente era la que los arquitectos neoclásicos palladianos no habían llegado a aceptar, porque lo que intentaban era encontrar un lenguaje común, obedeciendo a un deseo cultural que parece arrancar de las teorías de G. W. Leibniz (1646-1716) cuando dedicó sus esfuerzos a desarrollar una *lingua generalis* que aplicada al álgebra determinara a través de su proceso interno la verdad de cualquier proposición (60) y en donde lo más importante, como dice Bourbaki, sería la creación «*de un lenguaje formalizado, pura combinación de signos donde sólo importaría la manera de enlazarlos*» (61). En otras palabras, que determinado el código a través de la identifi-

(57) PALLADIO, A., *op. cit.*, Libro III, fol. 38.

(58) VIOLLET-LE-DUC, E., *Entretiens sur l'Architecture*, t. I, París, 1863; t. II, París, 1872.

(59) *Ibid.*, *Entretien...*, V, pág. 152.

(60) Los escritos de Leibniz no tuvieron apenas difusión en su época (cf. COUTURAT, L., *La logique de Leibniz d'après des documents inédits*, París, 1901), pero como proceso cultural responden a una necesidad de su tiempo que está presente no sólo en el espíritu artístico inmediatamente posterior (Milizia, Lodoli, etc.), sino también en los intentos científicos de otros matemáticos (Segner, Lambert, Holland, Plonquet, De Castellon, Gergonne, Boole, etc.) y naturalistas (Linneo, Buffon).

(61) BOURBAKI, N., *Elementos de historia de las matemáticas*, Madrid, 1976, página 19.

cación de los elementos, se podía acometer el siguiente paso en el proceso, el de descubrir las leyes que lo rigen.

Y si para este filósofo-matemático «*el espacio era un orden de co-existencias y el tiempo un orden de sucesiones*» (62), cuya lógica interna va presidida por la *lógica de los signos*, es decir, que «*opera no como la RES, sino como la NOTAE RERUM*» (63), como apunta Cassirer, del mismo modo el Neoclasicismo lo que procurará alcanzar será un orden equivalente, una *armonía preestablecida* (64), una *característica generalis* que partiendo del análisis de lo real conduzca al análisis de las ideas y éste lleve directamente al de los signos (65).

El haber recurrido a esta analogía matemática no ha sido casual, ya que también en el palladianismo se da otra circunstancia que permite utilizar el paralelismo: en ambos casos, partiendo de una premisa real, se llega antes al establecimiento de las «hipótesis posibles» que a las «objetivaciones reales», pues lo que se maneja es la *notae rerum* y no la cosa.

Y si en la interpretación de Leibniz se llegaba a definir el espacio de dos maneras distintas entendidas o como espacio infinito por sucesión de órdenes ilimitados, o como espacio agrupado y compuesto de elementos cuánticos, de la misma manera la cultura de transición entre el Barroco y el Neoclasicismo, en la que como hemos señalado se fue fraguando el palladianismo, iba a hacer coexistir composiciones de perspectivas ilimitadas con composiciones integradas por agrupaciones elementales, planteamiento que incluso, a veces, se encuentra anunciado en algunas de las villas de Palladio (Villas Barbaro, Badoer, etc.) (fig. 8a).

Un siglo después, otro matemático, P. S. de Laplace (1749-1813), también nos puede servir para dar otra referencia cultural, que centra metafóricamente el sentido de esta parábola. Laplace descubrió la conocida ecuación que lleva su nombre, la laplaciana (66), cuyo signifi-

(62) LEIBNIZ, G. W., *Philosophische Schriften*, Berlín-Halle, 1849-63, Tercera Carta a Clarke.

(63) CASSIRER, E., *Filosofía...*, *op. cit.*, t. III, pág. 62.

(64) LEIBNIZ, G. W., *op. cit.*, Nuevo sistema natural.

(65) CASSIRER, E., *Filosofía...*, *ibid.*

(66) La ecuación establece el valor nulo de la suma de las segundas derivadas parciales del potencial $U(x, y, z)$:

$$\frac{\delta^2 U}{\delta x^2} + \frac{\delta^2 U}{\delta y^2} + \frac{\delta^2 U}{\delta z^2} = 0$$

cado general es el de explicar que el valor de un potencial dentro de un continuo tiene tendencia general hacia la uniformidad, de tal modo que las diferencias locales tienden a suavizarse (67).

Del mismo modo el palladianismo había entrado como un potencial dentro del continuo del Neoclasicismo uniformando sus diferencias locales, y se transformó, como aquélla en la nueva física, en el mecanismo operativo de la nueva arquitectura. Y como este potencial, evidentemente, tenía que ser racionalmente aceptable, por eso se eligió a un solo Palladio, al que podía generar «hipótesis posibles» (fig. 9a).

Aquella manera de analizar la arquitectura, dejando aparentes y sin desvirtuar los orígenes de cada elemento, dentro de la composición total, que vimos utilizada frecuentemente en Palladio, es prácticamente la que a principios del siglo XIX defendía Jean-Nicolas-Ludis Durand en sus *Précis des leçons* (68): proponía partir del análisis de cada elemento arquitectónico para integrarlos luego según el criterio científico de la composición; el método fue sistematizado definitivamente en Francia con el tratado de Gaudet (69).

Se trataba de un potencial didáctico cuyas posibilidades no se acababan en la imitación ecléctica de unas formas, sino que era capaz de producir nuevas hipótesis de trabajo incluso más allá de los esquemas morforracionalistas del Neoclasicismo.

Si el palladianismo alguna vez fue utilizado por diletantes en arquitectura —recordemos a lord Burlington— lo fue precisamente por ese carácter clarificante, y quizá todavía más por las posibilidades ilimitadas que abría su aplicación.

Justificar estas posibilidades con ejemplos como el Insturist de Moscú (Zoltovskij), 1930) no sería más que recoger la pervivencia de un tardío historicismo explicable más por razones políticas que por intenciones culturales revisionistas. Sin embargo, cuando se analizan obras contemporáneas como la Maison Bellage del arquitecto Olivier Girar (70), el proyecto de vivienda del alemán Hansjurg Zeitler (71), la casa Ensenada proyectada en Méjico por Thomas Mayne y Michel Rotondi (72), las reinterpretaciones rossinianas de Bruno Reischil y

(67) NEWMAN, J. R., «Laplace», en S. A., junio 1954, San Francisco, 1954.

(68) DURAND, J. N., *Précis de Leçons donnée a l'Ecole Polytechnique*, París, 1802 y sig.

(69) GAUDET, *Elements et theorie d'architecture*, París, 1906.

(70) Cf. A. A., núm. 206, diciembre 1979, págs. 62 y 63.

(71) *Ibid.*, pág. 79.

(72) *Ibid.*, pág. 84.

Fabio Reinhart (73) (fig. 11) o las caricaturas de Robert Venturi (figura 12) (74), queda de manifiesto la pervivencia de un palladianismo, no dogmático, abierto a nuevas posibilidades, que pregona que Palladio aún no ha muerto.

(73) Cf. *A. A.*, núm. 190, abril 1977, págs. 62 y 63.

(74) Cf. *A. A.*, núm. 197, junio 1978, págs. 9 y 10.

ABREVIATURAS

- A. A.: Architecture d'Aujourd'hui.
C. I. S. A.: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.
D. E. A. U.: Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica.
S. A.: Scientific American.
R. I. B. A.: Royal Institute British Architecture.

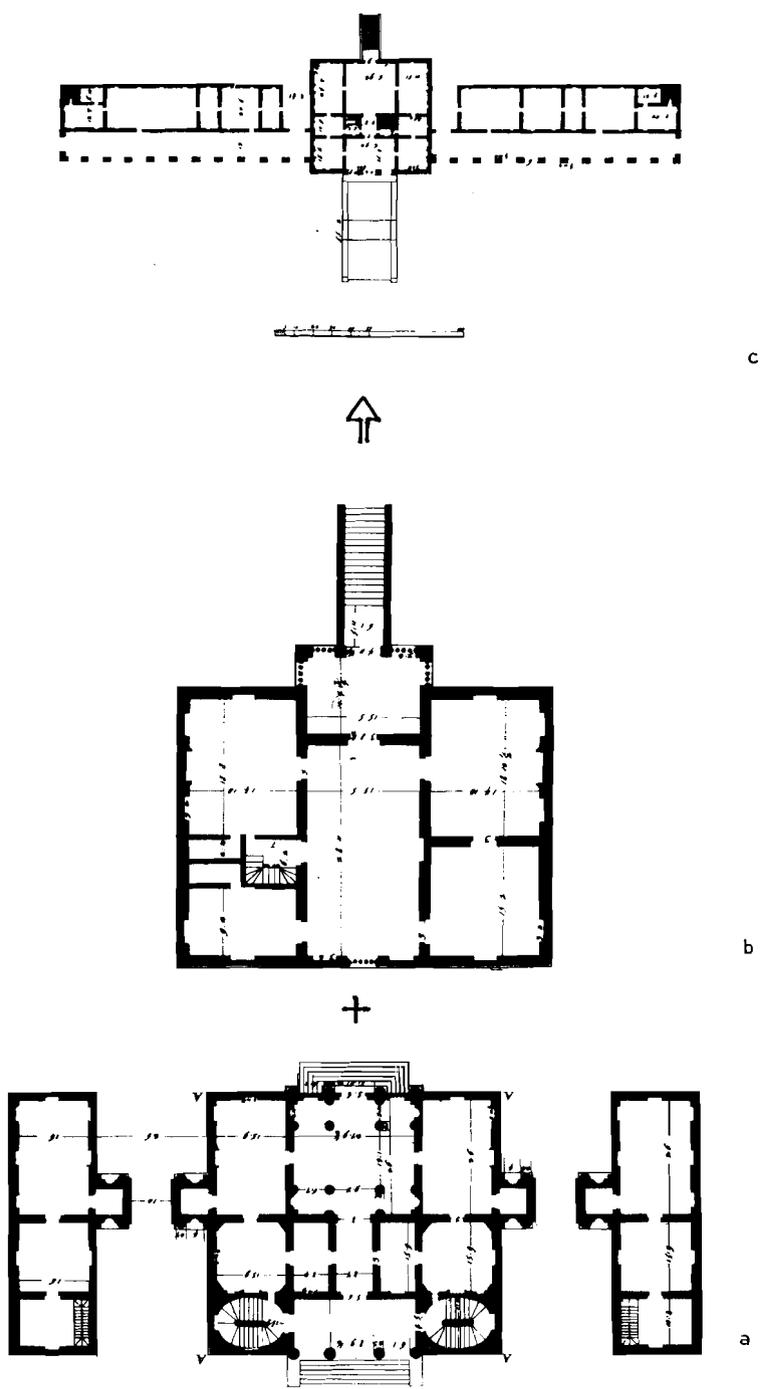
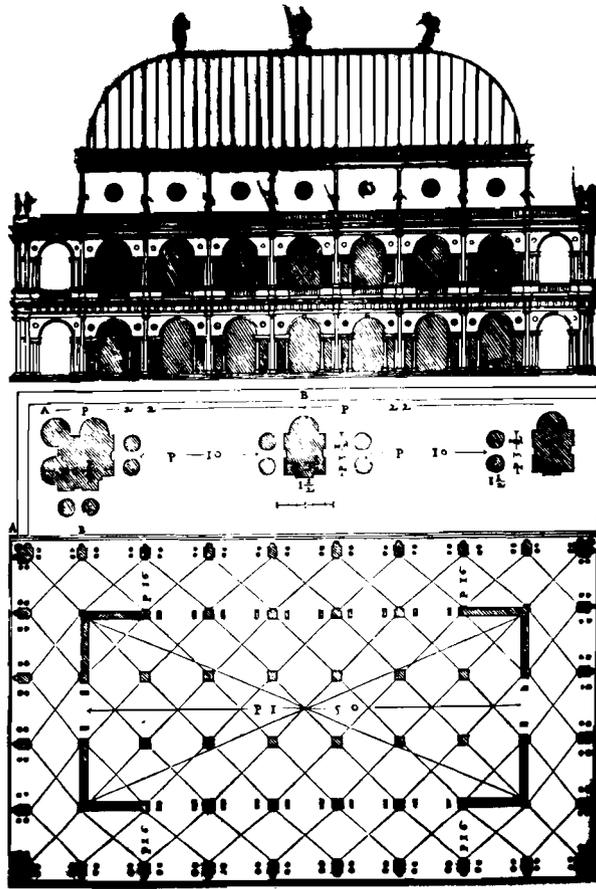


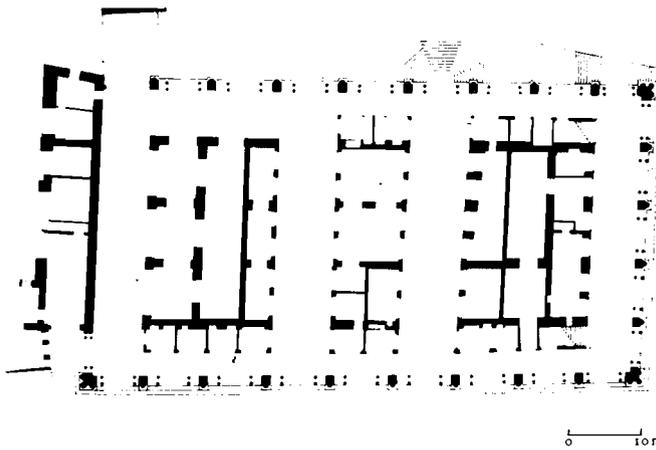
FIGURA 1

Variaciones progresivas de un tipo

- a) Villa Pisani en Montagnana, según Bertotti-Scamozzi (*Le fabbriche...*, tomo II, tav. IX).
- b) Villa Cerato en Montecchio Precalcino, según Bertotti-Scamozzi (*ibid.*, tomo II, tav. XXXIII).
- c) Villa Emo en Fanzolo, según Bertotti-Scamozzi (*ibid.*, tomo III, tav. XVIII).



a



b

FIGURA 2

La Basílica vicentina

- a) Propuesta ideal, según Palladio (*I Quattro Libri*, Libro III, pág. 42).
 b) Solución real, según Ackerman (*Palladio*, Turín, 1972, pág. 40).

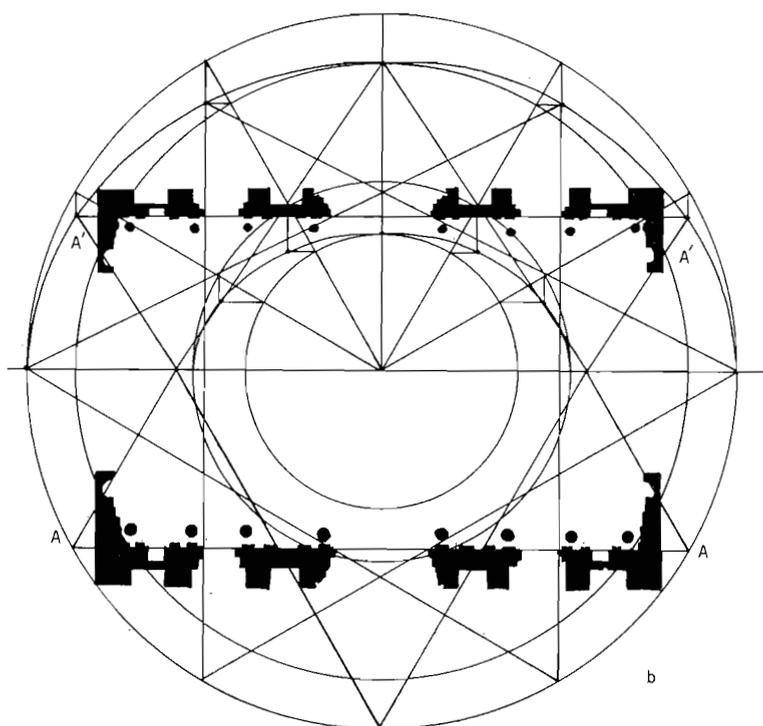
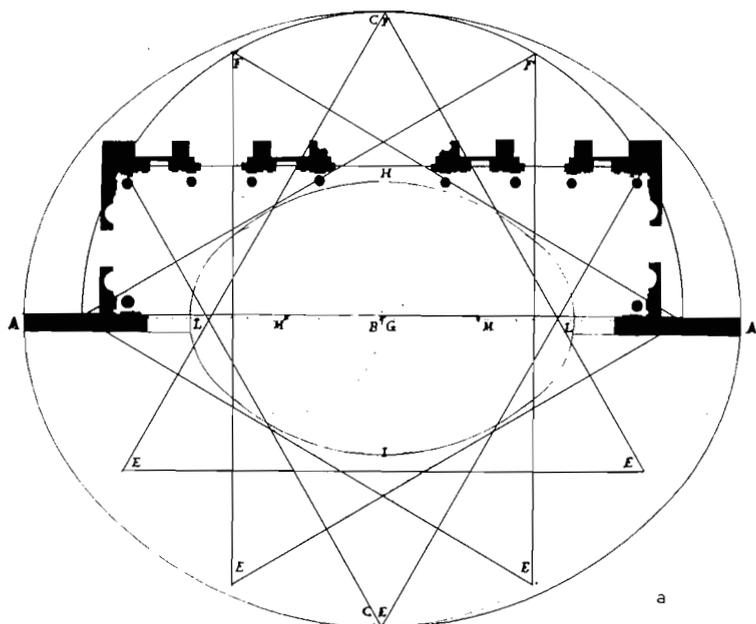


FIGURA 3

El Teatro Olímpico de Vicenza

- a) Con el trazado vitrubiano, según Bertotti-Scamozzi (*ibid.*, tomo I, pág. 35).
- b) Trazado de la deformación homológica.

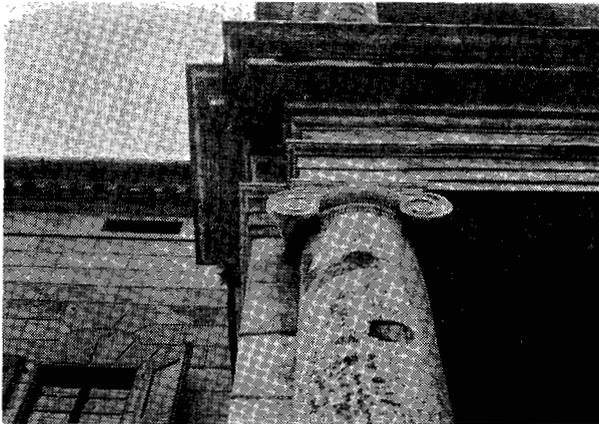
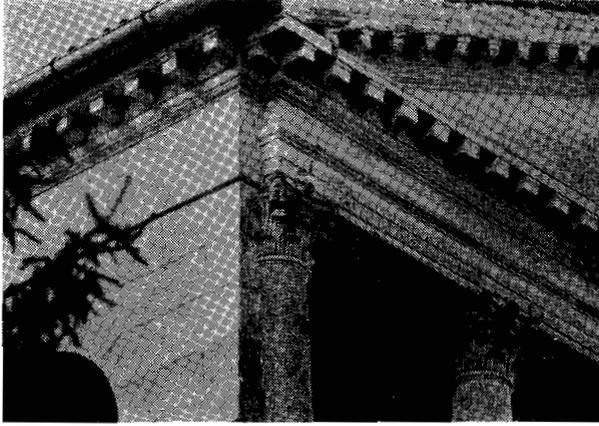
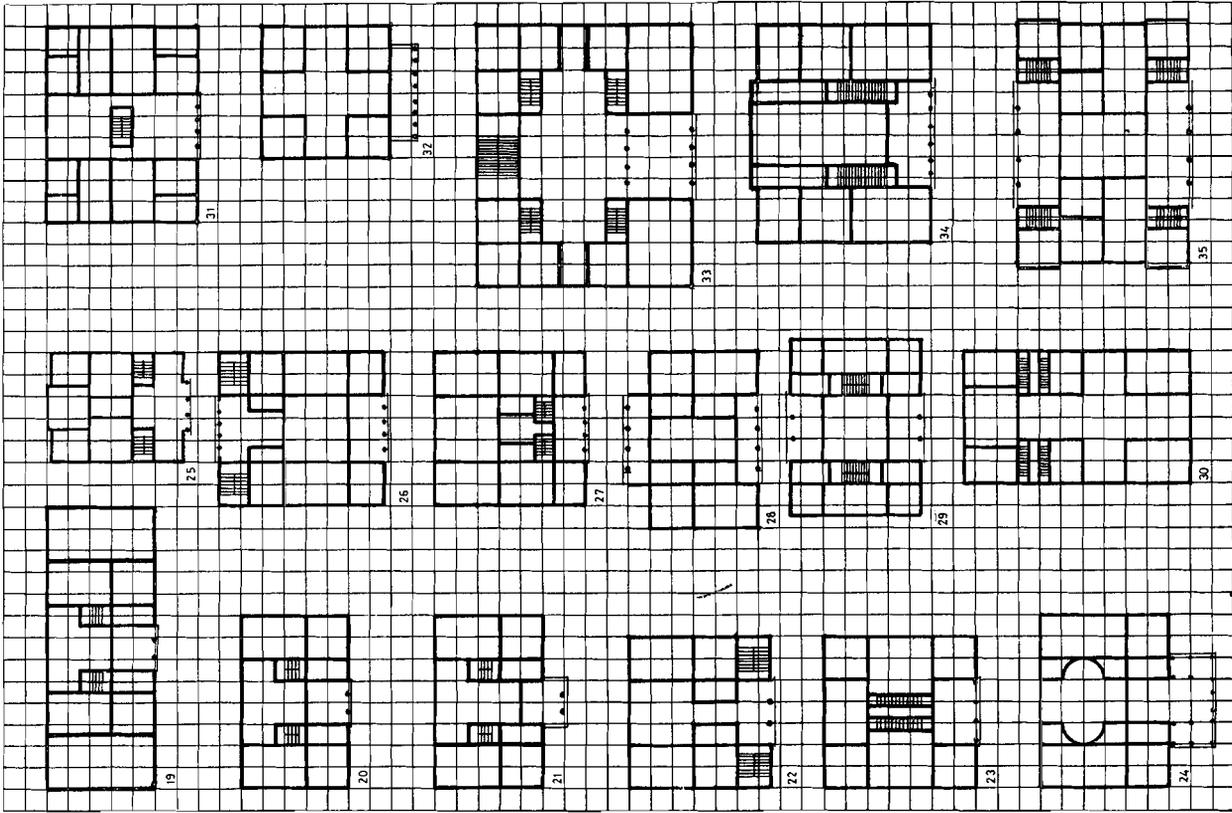
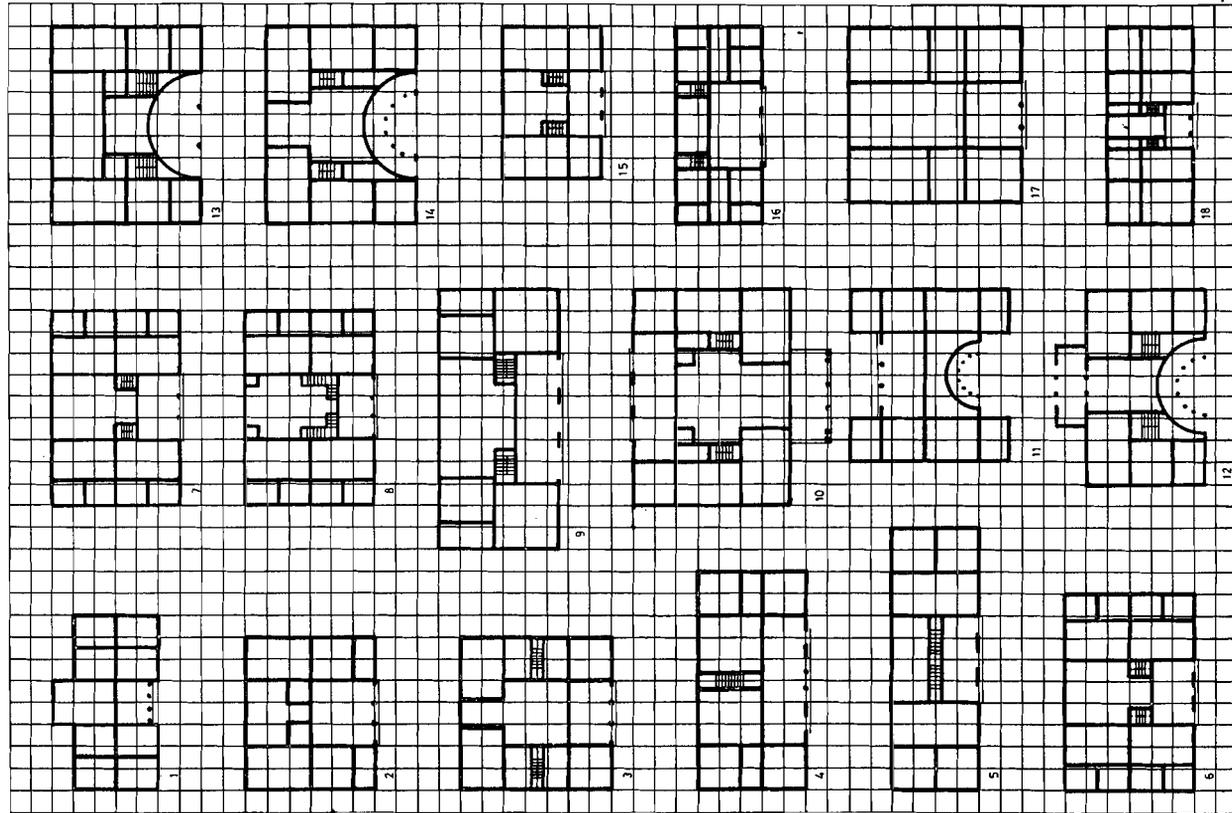


FIGURA 4

Las líneas de sutura en la Villa Cornaro en Piombino Dese



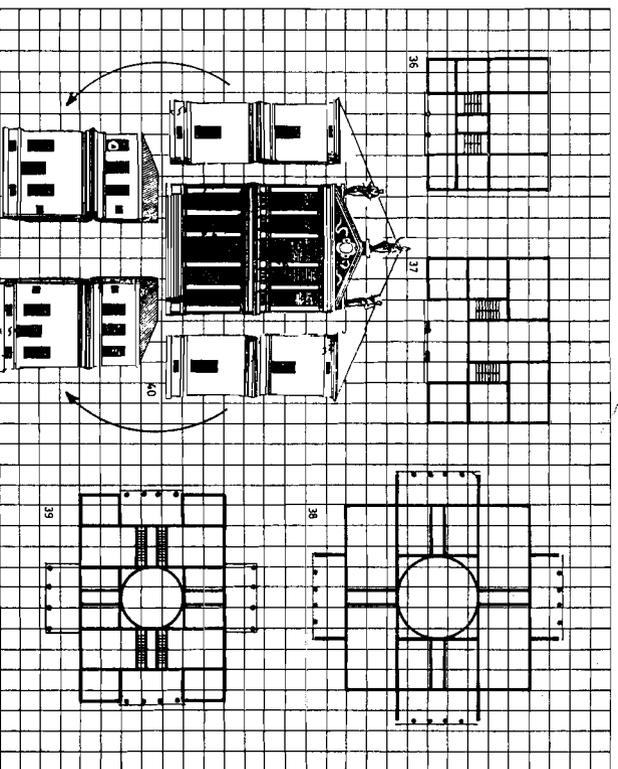
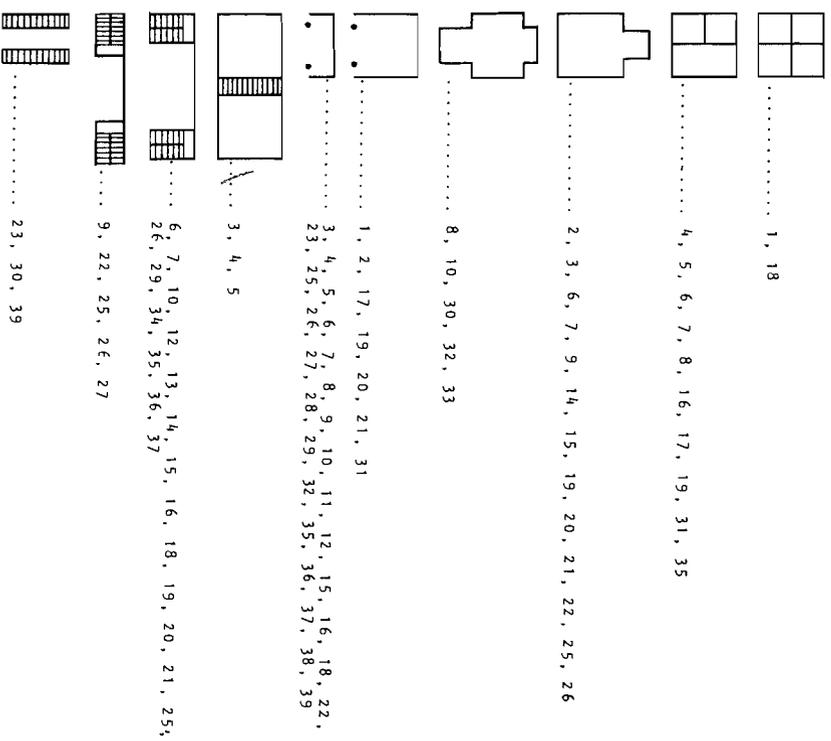


FIGURA 5
Las villas de Palladio y sus elementos simples

1. Villa Godi. Lonedo, 1537 (*Quattro Libri*).
2. Villa Valmarana. Vigardolo, 1541 (RIBA, XVII, 2).
3. Villa (RIBA, XVII, 1).
4. Villa (RIBA, XVII, 15).
5. Villa Garzotti-Marcello. Bertesina (RIBA, XVII, 27).
6. Villa Garzotti-Marcello. Bertesina, 1542 (RIBA, XVI, 18).
7. Villa (RIBA, XVI, 16).
8. Villa (RIBA, XVI, 16).
9. Villa (RIBA, XVI, 16).
10. Villa Pisani. Bagnolo di Lonigo, 1545 (*Quattro Libri*).
11. Villa Pisani. Bagnolo di Lonigo (RIBA, XVIII, 2 v.).
12. Villa Pisani. Bagnolo di Lonigo (RIBA, XVI, 7).
13. Villa Pisani. Bagnolo di Lonigo (RIBA, XVII, 18 v.).
14. Villa (RIBA, XVII, 17).
15. Villa Saraceno. Finale, 1545 (*Quattro Libri*).
16. Villa Thiene. Quinto Vicentino, 1545 (Oxford, Worcester College).
17. Villa Angarano. Angarano, 1548 (s/Du Cerceau).
18. Villa Poiana. Poiana, 1548 (s/Du Cerceau).
19. Villa Poiana. Poiana (RIBA, XVI, 4 v.).
20. Villa Poiana. Poiana (RIBA, XVI, 4 v.).
21. Villa Poiana. Poiana (RIBA, XVI, 3).
22. Villa Pisani. Montagnana, 1552 (*Quattro Libri*).
23. Villa Ragona, 1553 (*Quattro Libri*).
24. Villa Chiericati, 1554 (RIBA, XVI, 20).
25. Villa Anisiero. Vicenza (CISA, Cod. Thixden).
26. Palazzo-Villa Garzadori. Vicenza, 1555 (*Quattro Libri*).
27. Palazzo-Villa Antonini. Udine, 1556 (*Quattro Libri*).
28. Villa Badoer. Fratta Polesine, 1556 (*Quattro Libri*).
29. Villa Thiene. Cicogna, 1556 (*Quattro Libri*).
30. Villa Barbaro. Maser, 1557 (*Quattro Libri*).
31. Villa Mocenigo, 1560 (*Quattro Libri*).
32. Villa Foscari. Malcontenta, 1559 (s/Visentini, RIBA, AF, 3/89).
33. Palazzo-Villa della Torre. Verona, 1561 (*Quattro Libri*).
34. Villa Sarego. Miega, 1562 (*Quattro Libri*).
35. Villa Valmarana. Listera (*Quattro Libri*).
36. Villa Emo. Fanzolo, 1564 (*Quattro Libri*).
37. Villa Zeno. Cesalto (*Quattro Libri*).
38. Villa Almerico-Capra. Vicenza, 1566 (*Quattro Libri*).
39. Villa Trissino. Meledo, 1567 (*Quattro Libri*).
40. Villa Cornaro. Piombino Dese (*Quattro Libri*). Descomposición.



LOS ELEMENTOS SIMPLES EN LAS VILLAS DE PALLADIO. ESQUEMAS DE PLANTA

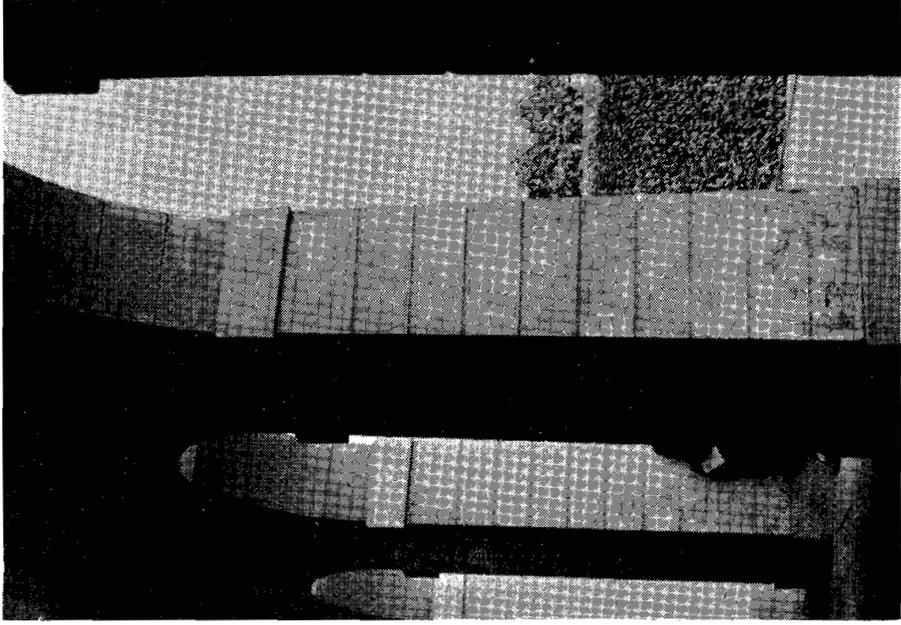
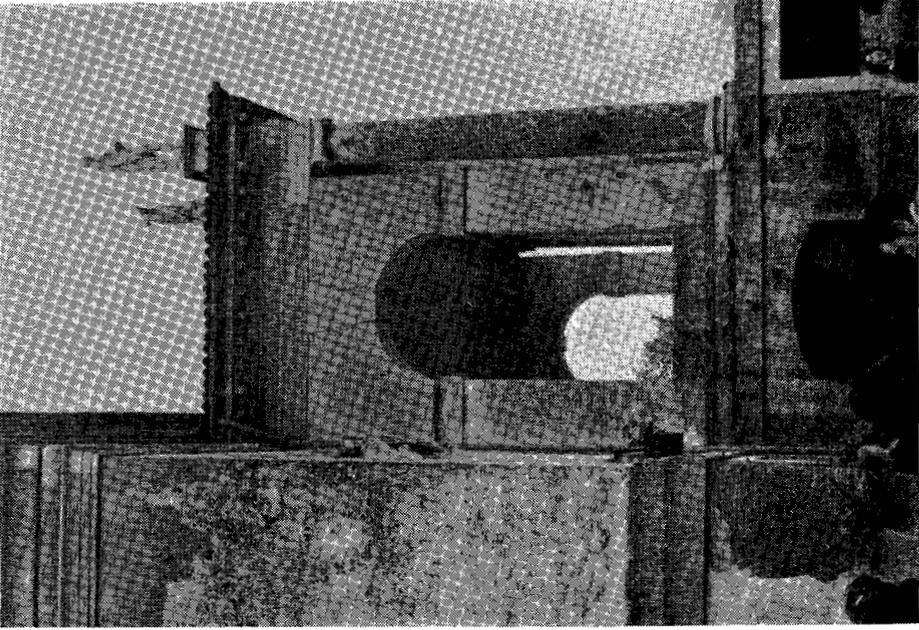
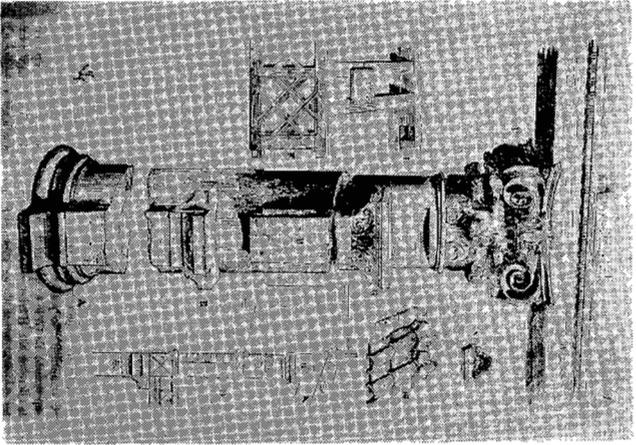
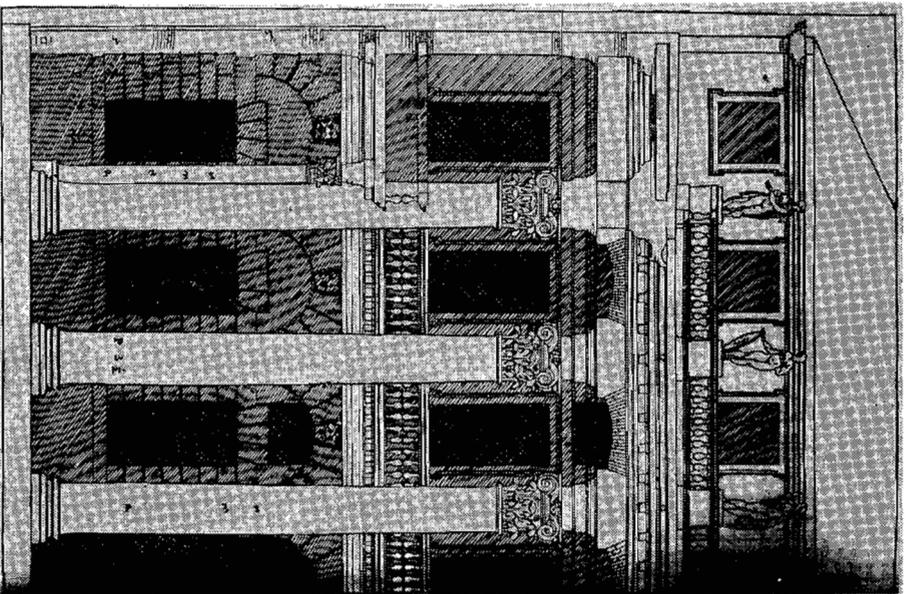


FIGURA 6
La racionalidad constructiva
a) Villa Almerico-Capra (La Rotonda), en Vicenza.
b) Villa Barbaro, en Maser.



d



b

FIGURA 7

La basilica virtrubiana de Fano y el palacio de Iseppo da Porto de Palladio

- a) El orden gigante en la basilica de Fano, según la interpretación del texto de Vitrubio hecha por Viollet-le-Duc (*Entretiens...*, V, pág. 152).
- b) El orden gigante proyectado por Palladio para el palacio Porto de Vicenza (*I Quattro Libri*, Libro II, pág. 10).

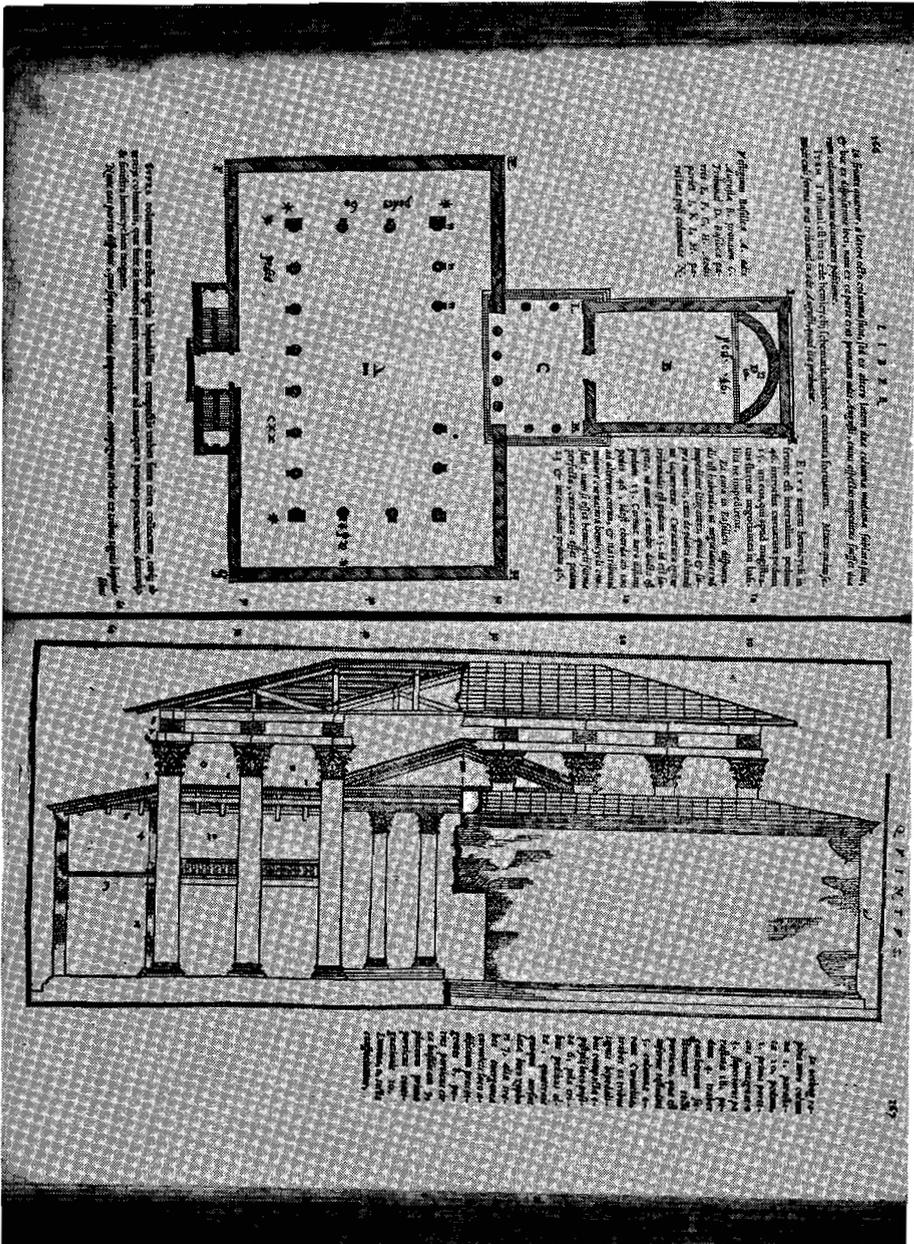
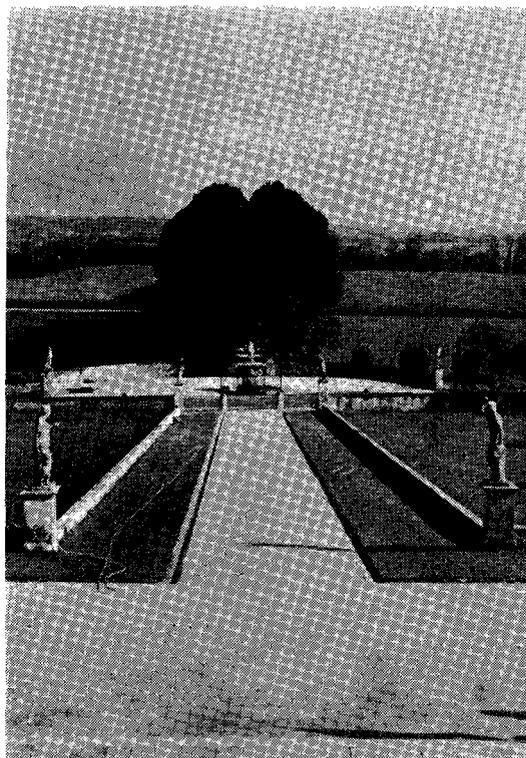
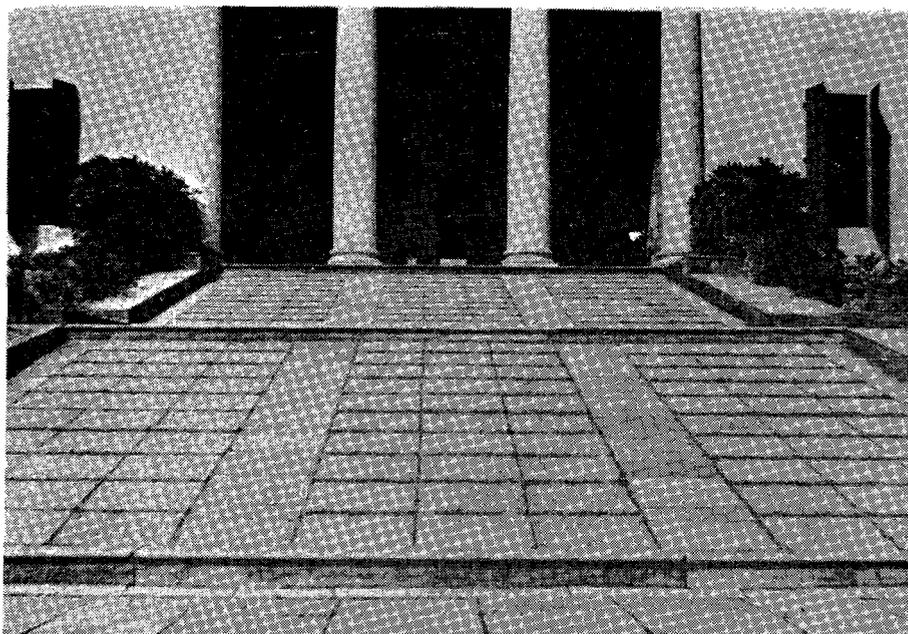


FIGURA 7

c) La basilica de Fano S. Daniele Barbaro (*Libri decem...*, V, 166-67).



a

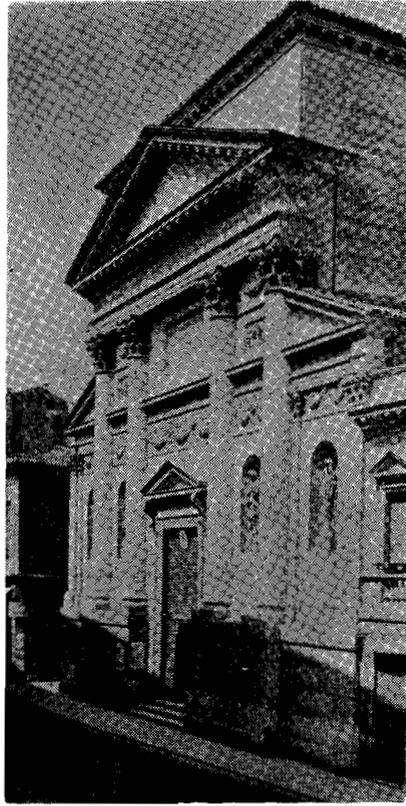


b

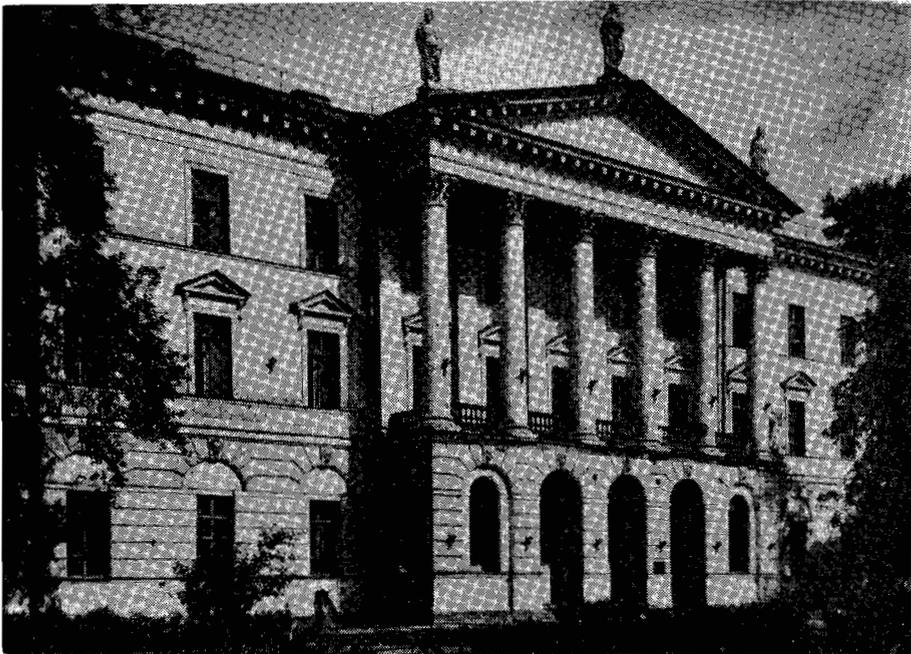
FIGURA 8

El perspectivismo centrado

- a) Villa Barbaro, en Maser.
- b) Villa Emo, en Fanzolo.



a

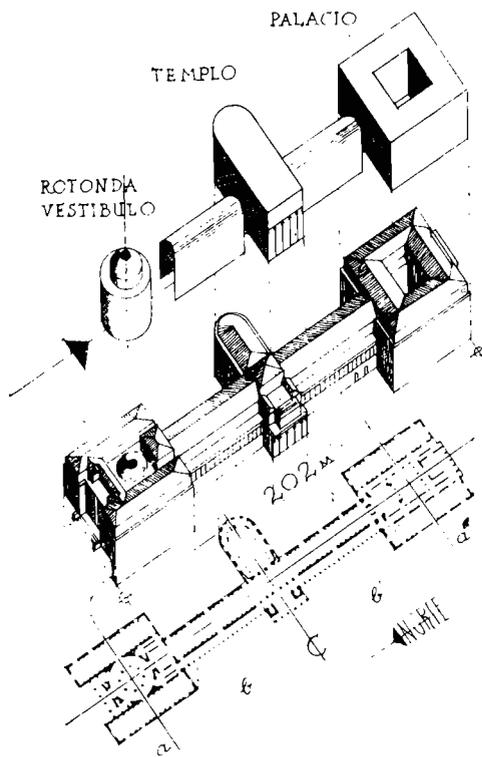


b

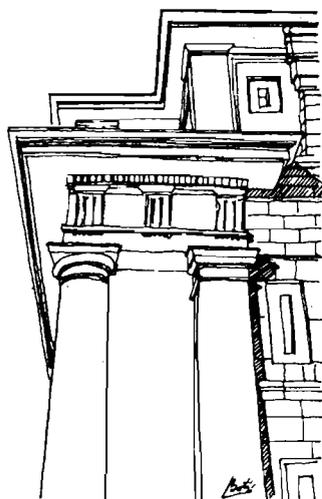
FIGURA 9

El palladianismo

- a) Ottone Calderari. Iglesia de los Filippini, Vicenza (*Bolletino del CISA*, número IX, fig. 31).
b) Giacomo Quarenghi. Banco del Estado. Leningrado (*ibid.*, fig. 102).



a



b

FIGURA 10

El palladianismo

El Museo del Prado, Madrid

a) Descomposición en elementos simples, según F. Chueca (*El Museo del Prado*, Granada, 1972, pág. 19).

b) La sutura del pórtico principal.

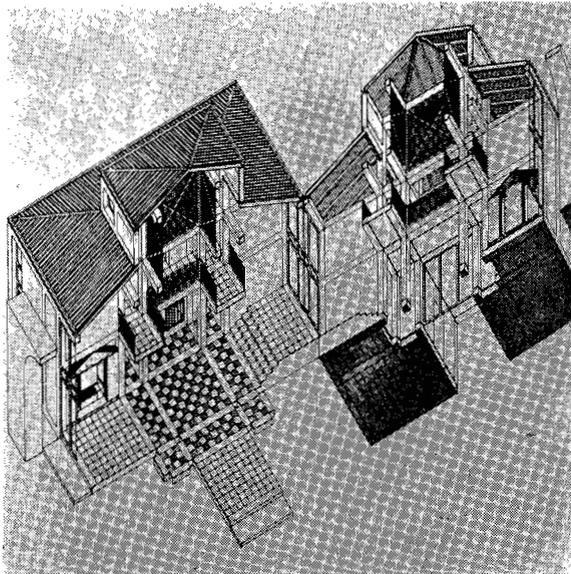
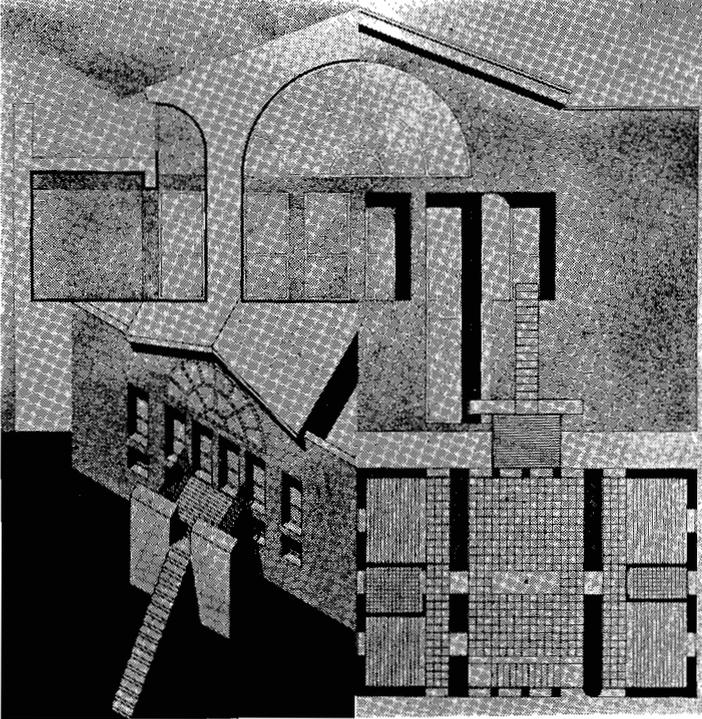


FIGURA 11

El palladianismo

Bruno Reischil y Fabio Reinhart. Casa Tonini. Torricella (A. A., núm. 206, fig. 84).

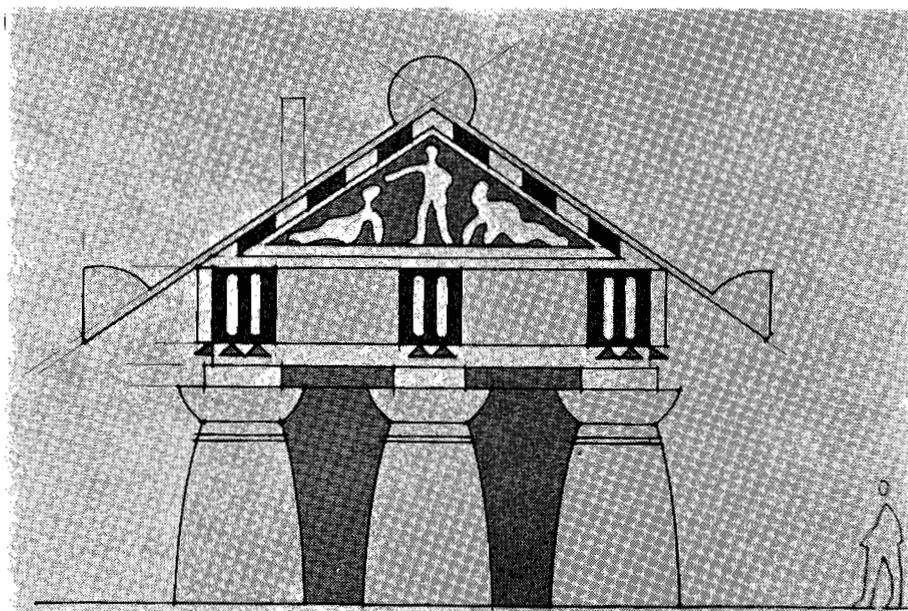


FIGURA 12

El palladianismo en la caricatura

Robert Venturi. Proyecto de villa (A. A., núm. 197, portada).