

“IL BEN PASSATO E LA PRESENTE NOIA”¹

NOTAS PARA UN CENTENARIO: ANDREA PALLADIO (1508-1580)

ALFREDO VERA BOTÍ

Resumen:

En el quinto centenario del nacimiento de A. Palladio el autor redacta unas notas para honrar su memoria. Recuerda el ambiente histórico en que nació y se formó y su acceso a la gran Historia de la Arquitectura con la Basílica Vicentina, con especial referencia a sus construcciones suburbanas, las villas, haciendo ese recorrido a través de los elementos de sacralización que empleó en sus alzados, reduplicados luego en las fachadas de sus iglesias, y de los sistemas constructivos tradicionales que supo utilizar para lograr con materiales simples, la creación de obras paradigmáticas que sirvieron de modelo y guía a muchos arquitectos posteriores.

Palabras clave: Palladio, Historia, V Centenario, Arquitectura, Villas.

Abstract:

In the fifth centenary of architect Andrea Palladio's birth, the author writes a few notes in his honor. He recalls the historical times in which Palladio was born and trained as well as his entry to the great History of Architecture with the Basilica of Vicenza. He pays especial attention to his suburban building and villas, focusing both on the sacral elements employed in his façades, which were later reduplicated also on the façades of his churches, and on the traditional systems of construction which he used with simple materials, creating paradigmatic works. These became later a model and a guide for many architects.

Keywords: Palladio, History, V Centenary, Architecture, The *Ville*.

¹ Torquato Tasso, *Aminta*, 2,2

Dirijamos nuestro recuerdo 500 años atrás y a un lugar muy concreto de Italia del norte: a Padua. Esta ciudad situada en las llanuras del borde lombardo, hacía muy poco que se había incorporado a los dominios de la *Serenissima*. Hacía un siglo que había sido tomada por los venecianos llevados por la necesidad de buscar nuevas direcciones en las que invertir los enormes capitales que sus antepasados habían logrado en el comercio marítimo entre Oriente y Centro Europa, a medida que iban perdiendo colonias, caídas en manos de los turcos.

En aquel año de 1508 y en el mes de noviembre nació en Padua, hijo de una humilde familia, un niño sin apellidos, al que bautizaron como Andrea di Pietro della Gondola, sin duda, porque su padre era un molinero que transportaba la harina en algún medio de conducción fluvial, como era habitual en la época, a través de los ríos Bacchiglione, Brentella y Brenta, desde Padua a Vicenza y Venecia, por ejemplo.

Era un año cargado de una gran complejidad política ya que se había constituido una Liga Santa contra Venecia, integrada por casi todos los estados italianos, el Sacro Imperio, el papa Julio II, España y Francia, y cuya finalidad era la de castigar severamente a los venecianos, expulsándolos de los territorios que habían ocupado en la *terraferma* aprovechando la debilidad de los últimos Visconti de Milán y la incapacidad del emperador Maximiliano I a mantener sus feudos italianos bajo control. Padua se estaba fortificando con nuevas murallas y fosos, a toda velocidad, por campesinos traídos de los alrededores que se autoanimaban gritando el nombre de San Marcos, el patrón protector de Venecia, y cuyos proyectos iniciales se atribuyen a fra Giocondo y Sebastiano da Lugano, entre otros. A los pocos meses se produjo la derrota de Agnadelo y al punto estuvo Venecia de verse reducida a las islas de la Laguna, pero los venecianos eran hábiles comerciantes que habían comprado y vendido de todo (especias, sedas, cereales, reliquias, traslado de peregrinos, etc.), desde Oriente hasta Occidente y ahora lograron comprar una media paz, alcanzando un pacto con el papa Julio II, y convirtiendo a los franceses (aspirantes a la herencia de los Visconti) en los enemigos de todos los demás y con ello, Venecia recuperó las tierras perdidas, que se introducían por la Lombardía, nada menos que hasta Bérgamo, camino de los lagos y pasos alpinos; todo un éxito diplomático pues de una apabullante derrota consiguieron sacar el máximo beneficio y estabilizar para muchos siglos, sus dominios en la *terraferma*.

Padua fue rescatada de los imperialistas que la habían ocupado, ya que era hasta entonces era tierra feudataria del Sacro Imperio, pero tras varias escaramuzas logró volver a poder veneciano lo que condujo a nuevas fortificaciones ejecutadas mientras Andrea era un adolescente que veía como se destruía la Padua *extra moenia* en aras de la subsistencia del nuevo sistema político veneciano.

Ese era el ambiente oprimido en que nació y vivió el joven Andrea. Padua ni había sido, ni era, ni lo será en el futuro, una ciudad en la que triunfara espectacularmente el neoplatonismo florentino, sino que, muy al contrario, eran las teorías aristotélicas, basadas en los procesos de ensayo y experimentación, más que las disquisiciones enigmáticas sobre el origen de las ideas, las que caracterizaban al ambiente que emanaba de la Universidad de Padua.



LOGIA CORNARO (G. M. Falconetto)

Padua era una ciudad agrícola, que destacaba, ante todo porque era el centro de atracción de los peregrinos que llegaban de toda Europa detrás de las reliquias del franciscano San Antonio, y cuya afluencia masiva estaba condicionando el desarrollo longitudinal de la principal vía porticada que atraviesa la ciudad en dirección de la basílica del Santo.

En aquel ambiente creció Andrea, en donde la arquitectura renacentista sólo había cuajado en unos pocos edificios como, por ejemplo, la villa Cornaro o los varios ensayos hechos por su arquitecto Giovanni Maria Falconetto en los tipos de puertas-cubo de la muralla padovana. En la villa Cornaro, construida con un Odeón, muy cerca de la Basílica, Falconetto había introducido un elemento importante en su vertebración (tomado de la Farnesina, de su amigo B. Peruzzi), el pórtico concatenado en planta baja, o loggia, que es lo que la identifica y bajo cuyo nombre hoy se la conoce: La *Loggia Cornaro*. Su promotor había sido un humanista, Alvise Cornaro (1484-1566) que la hizo construir cuando Andrea tenía 16 años (1524), precisamente en el mismo año que el futuro arquitecto entraba como aprendiz de alarife en el taller padovano de Bartolomeo Cavazza da Sossano pero que abandonaría muy poco después, cuando decidió marcharse a Vicenza para continuar su formación en el taller de Giovanni di Giacomo da Porlezza, posiblemente porque Vicenza había logrado

un despliegue económico y cultural² más activo que el de Padua, como consecuencia de su situación geográfica, más cercana a los pasos alpinos y con la Lombardía véneta, y además porque Vicenza contaba con un excelente puerto fluvial (lo que hoy es la plaza Matteotti), a cuyas orillas Palladio construiría años después dos de sus obras urbanas más emblemáticas: el palacio Chiericati y el Teatro Olímpico.

Los años de su juventud se caracterizaron porque constituyeron una larga etapa de formación lenta, la misma característica que siguió Andrea en el resto de su vida, ya que sólo después de 10 años de trabajar en las obras que le encargaban al taller de Pedemuro, logró la cualificación de oficial (1534), pero sin independizarse porque con Porlezza seguía trabajando cuando en 1538 fue enviado al frente del equipo de trabajo que Giangiorgio Trissino³ contrató para modificar una vieja villa que tenía cerca de Vicenza, en Cricoli, en la que Andrea demostró su capacidad al dotar al edificio de dos características que no tenía, la simetría conseguida con la construcción de una nueva torre, y la inclusión entre ambas de una loggia análoga a la que había visto construir en Padua.



VILLA TRISSINO EN CRICOLI (A. Palladio)

² Cf. Dalla Pozza, A. M.: *La cultura vicentina nel primo cinquantennio della dominazione veneziana*, Vicenza 1970.

³ Cf. Piovene, G.: “*Trissino e Palladio nell’Umanesimo vicentino*”, en ‘*Bollettino del CISA*’, 1963 p. 13-23.

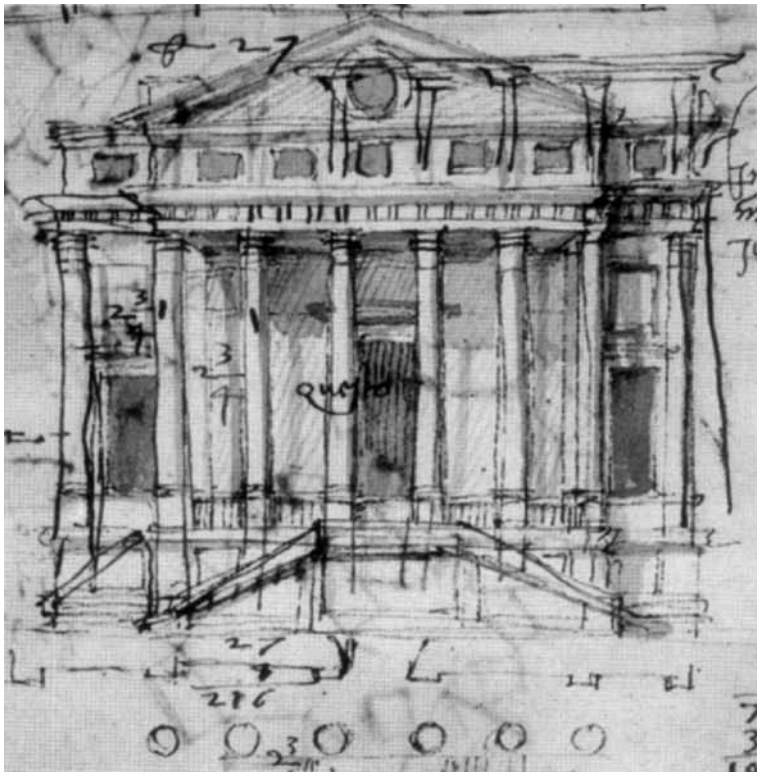
Trissino que era un historiador, gramático, novelista y humanista muy destacado de su época y con una vida que transformó la de sus hijos en una verdadera tragedia griega, descubrió en el alarife unas cualidades nada normales y como debió de pronosticarle un gran éxito en la construcción de villas, lo rebautizó como Palladio, en recuerdo de aquel escritor romano del siglo IV, Rutilius Taurus Aemilianus Palladius, autor de un tratado de agricultura u *Opus Agriculturae*, más conocido como *De Re Rustica*, compuesto en 14 capítulos, en los que el primero lo dedicó a describir las características de las residencias rurales romanas (materiales, cimentaciones, muros, pavimentos, dimensiones, funciones y servicios que debían de acoger; es decir, bodegas, hórreos, almazaras, heniles, establos, corrales de distintos tipos de aves, estanques con peces, leñeras, estercoleros, huertos, jardines, frutales, etc.) con los espacios internos destinados para sus usos alternativos en verano o en invierno, etc.. Era como si el Palladius romano entregara simbólicamente el testigo al Palladio padovano en la extensa actividad constructiva que desarrollará a lo largo de toda su vida, incorporando, poco a poco, las enseñanzas que sacaba de la arquitectura clásica y de los tratados de Columela, Varrón o Catón el Viejo y de las Cartas de Plinio el Joven, en su busca por la tipología de la “*casa degli antichi*”. Trissino para que entrara en contacto con la gran arquitectura clásica se lo llevó por vez primera a Roma (1541), a donde volvería de nuevo en 1545-46, estudiando, una y otra vez, las ruinas imperiales de la ciudad leonina, de Tivoli, de Palestrina, de Albano, etc.. Sin embargo, en aquel primer viaje, además de la arquitectura clásica que analizó y de la que se conservan múltiples dibujos en el Royal Institute of British Architects (RIBA), lo que más le impresionó fueron (aparte de algunas notas rápidas que tomó sobre lo que habían sido los grandes edificios de la época imperial) las reliquias de los santos que se veneraban en las siete grandes basílicas de Roma y que



VILLA MEDICI EN POGGIO A CAIANO (G. da Sangallo)

recogió en un curioso libro, que hoy resulta casi festivo, por lo ingenuo o por lo sarcástico (según se quiera leer), titulado *L' Antichità di Roma* (1554), en el que no hay ninguna referencia a edificios contemporáneos, sino a aquel barullo de cientos de reliquias, de recuerdos y objetos medievales, como por ejemplo, la ventana por la que entró el Arcángel San Gabriel para posibilitar el milagro de la Encarnación, la caña con la que fue azotado Cristo, o el rincón en que oraba San Juan Evangelista en el desierto, etc. por poner sólo tres ejemplos de los más normales, y que no eran muy distintos a los objetos que se veneraban de San Antonio de Padua, o de las reliquias de Santa Lucia, de cuyo templo se ocuparía Palladio años más tarde en Venecia y que se alzaba donde hoy está la estación de ferrocarril.

Con ese ambiente y en esa formación sin prisas vamos a ir descubriendo como sus villas evolucionaron desde la Gondi (1540) a la Capra (1569) y como utilizó casi invariablemente un tema recurrente, la *logia*, que no fue el único, ya



ALZADO DE VILLA (B. Peruzzi, Uffizi 424 Ar)

⁴ Para más detalles sobre estos elementos Cf. Vera Botí: *Elucidario. Arquitectura del Renacimiento*, Murcia 2004, s/v. *Guardapolvo, Logia, Pronaos, Sala, Ventana termal, Villa*, etc..

que su experiencia le llevó a ir sumando partículas gramaticales de un mismo lenguaje como fueron el *salone a quattro colonne*, el *salone a crociera*, el *salone pasante*, los pronaos, las ventanas termales, las ventanas con guardapolvo⁴, etc. e indefectiblemente el orden jónico de columnas asociado siempre a sus logias (encastradas entre fábricas o exentas en forma de pronaos). Pero la logia de Palladio evolucionó hasta aparecer coronada con un frontón triangular, recuperando la idea de los pronaos clásicos. El primero que había incluido el frontón de un templo clásico como elemento de dignificación de una fachada de una residencia suburbana había sido Giuliano da Sangallo a finales del siglo XV, cuando la utilizó en la Villa Medici de Poggio a Caiano. La primera propuesta conocida de hacer una villa con un pronao emergente, tan típico en el repertorio palladiano, no fue Andrea, sino el arquitecto y pintor Baldassarre Peruzzi, que antes de 1527 hizo un diseño de esta tipología, del que nos ha llegado un dibujo que se conserva en los Uffizzi (424 Ar).

Palladio retomó el tema y lo utilizó como si se tratara de un proceso de sacralización de la “*vita in villa*”, transformando la villa en el santuario de la vida campestre que tanto estimaban los poetas con sus temas pastoriles. Sin embargo, el proceso de adopción de los pronaos no le quedó agotado a Palladio, porque cuando en el último decenio de su vida recibió el encargo de las iglesias venecianas, en las fachadas de San Francesco della Vigna, en San Giorgio Maggiore y en el Redentore, el tema del frontón clásico propio de los templos



SAN FRANCESCO DELLA VIGNA (A. Palladio)
s. O. B. Scamozzi

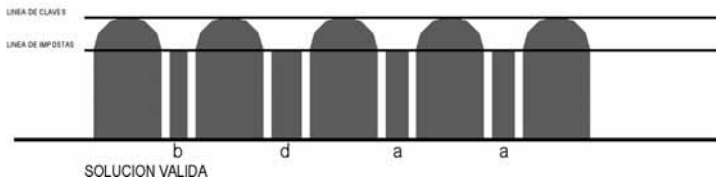
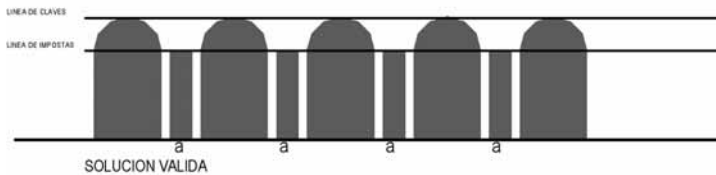
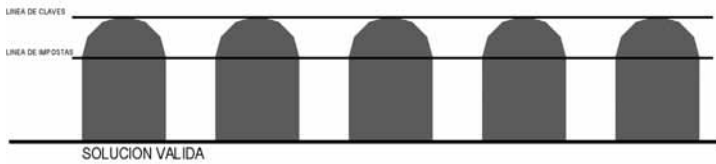
antiguos, él mismo lo había utilizado tanto con ese uso indiscriminado que venía haciendo en las villas, por lo que parece lógico pensar que ahora su traslado directo a los nuevos templos, es decir, en el retorno a sus raíces ideográficas, en las iglesias, quedaba devaluado; la reflexión que hizo hubo de ser muy sencilla: acentuar la sacralización con la reduplicación de los frontis clásicos, colocando uno sobre otro, pisando el de desarrollo más alto a otro dilatado en anchura y más bajo; hoy nos puede parecer un proceso demasiado simple, pero en el fondo no fue más que utilizar por dos veces su manera de entender el diseño, sumando elementos a elementos, sin importarle demasiado el que fueran reiterativos y, consecuentemente, si el frontón triangular era el signo simbólico de los accesos reverenciados, no debía ser utilizado como significante de otras partes carentes de ese significado, como podían ser las ventanas, por ejemplo: para esas recuadraturas bastaban los simples guardapolvos, quedando excluidos los tímpanos.

Otra componente formativa la tuvo en los procesos de adaptación de proyectos de arquitectos sobresalientes de su época, como cuando en 1542 intervino en el inconcluso palacio Thiene de Vicenza, cuyo diseño acababa de hacer Giulio Romano, o cuando el *Podestá* de esta misma localidad le encargó que refundiera las varias propuestas proyectuales (1549) que se habían hecho para la reejecución del envoltorio del *Palazzo della Ragione* (la Basílica vicentina) y en donde la consecuencia final fue que, junto a un lenguaje de triforas flexibles, incorporó la masa muraria típica de las construcciones romanas.



IL REDENTORE (A. Palladio)

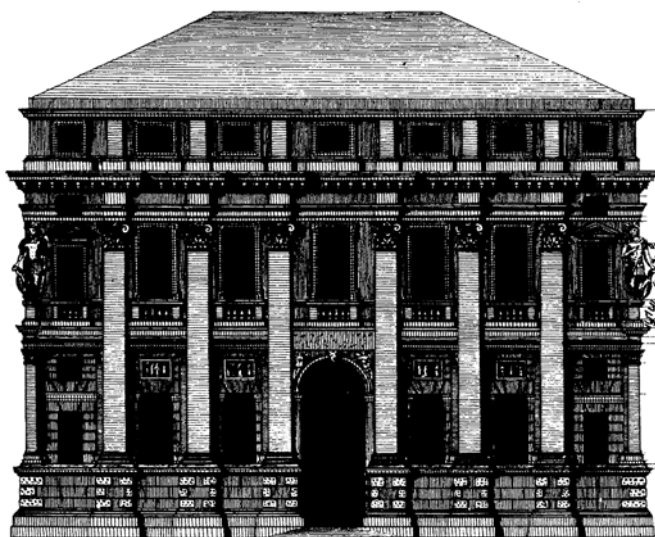
El lenguaje clásico estaba todavía en un proceso creativo de análisis de sus formas y de sus sintagmas y por ello Palladio midió, estudió y dibujó los elementos compositivos de las obras clásicas que finalmente codificó en su tratado, pero ese proceso de análisis unido al de sus experimentaciones propias le llevaba a sumar, a yuxtaponer, partes junto a partes que casi siempre mantenían sus autonomías propias bien manifiestas por la presencia claramente intencionada de suturas muy evidentes. Proceso que le llevó a entender la arquitectura de modo analítico, muy provechoso para él y para sus seguidores, especialmente los arquitectos neoclásicos, y al modo de componerla, incitado muchas veces por aquellos promotores que llegaban a la cultura clásica bien a través de sus inquietudes intelectuales o porque además eran diletantes en arquitectura. El primero de aquellos fue Giangiorgio



LAS TRIFORAS FLEXIBLES DE LA BASILICA PALLADIANA

Trissino, que hemos recordado líneas arriba, cuya afición a la Arquitectura le llevó a iniciar un tratado (*L'Architettura. Sulla città*⁵) del que se conservan unas pocas páginas; el segundo fue Daniele Barbaro, el Patriarca de Aquileia, a quien había conocido en 1550 y que junto con su hermano Marcantonio, le encargaron la villa doble de Maser (1557-58), quien le invitó, además a que hiciera los dibujos para los grabados de la traducción comentada que hizo de Vitruvio, titulada *I Dieci Libri, dell'Architettura tradutti et commentati* (Venecia 1556) sin olvidar a otros humanistas contemporáneos que pudo conocer, como por ejemplo Alvise Cornaro⁶, que también empezó a escribir otro tratado de Arquitectura.

Los Barbari eran venecianos ilustres y a través de ellos entró en contacto con la familia Foscari, para la que levantó la Villa Malcontenta (1559-60), además fueron los que impulsaron su primera intervención en Venecia: la inconclusa reforma del convento de la Carità (1560-62) que le abrió el camino para que cuando falleció el "proto" de San Marco, Jacopo Sansovino (1570), fuera llamado para ser su sucesor e iniciara en la laguna la serie importante de intervenciones parciales o proyectos para casi media docena de iglesias (S. Francesco della Vigna, Santa Lucia, S. Giorgio Maggiore, el Redentore, la iglesia de la Zettete), y diseños (no llevados a afecto) para el Ponte di Rialto o para la reconstrucción del Palazzo Ducale, mientras continuaba haciendo villas en la *terraferma* y palacios en el Vicentino.

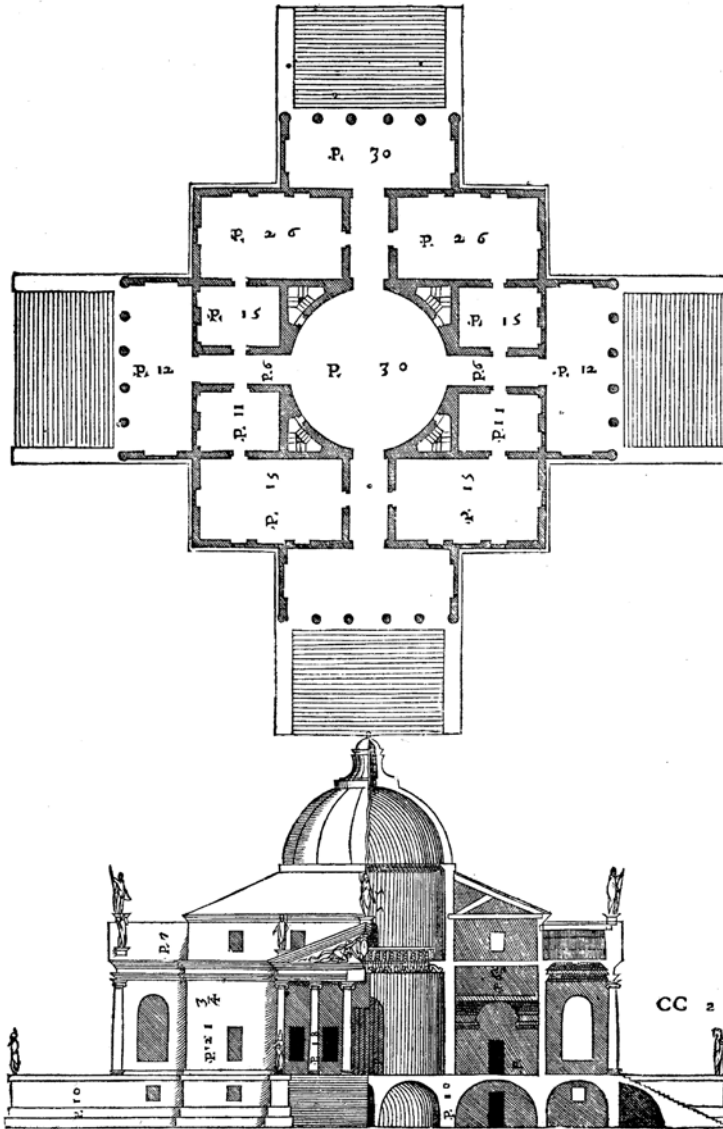


PALACIO VALMARANA (A. Palladio)
s. O. B. Scamozzi

⁵ Manuscrito autógrafa ms 30, Biblioteca Nazionale Braidense de Milán. Cf. Puppi, L.: *Scrittori vicentini d'Architettura del secolo XVI*, Vicenza 1973, p. 79-86.

⁶ Cf. Fiocco, G.: *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Venecia 1965.

No es, por tanto, extraño que ese momento de euforia profesional Palladio se decidiera a publicar sus *Quattro Libri di Architettura* (1570) y que resulta interesante de estudiar, sobre todo por los dibujos de las obras propias que allí publicó, porque nos enseñan cual era su modo habitual de “construir su idea de arquitectura”: por adición de elementos cuidadosamente analizados que luego yuxtapone de forma directa, sin ocultar las suturas, proceso que también aparece en el tratado, por



VILLA CAPRA. LA ROTONDA (Palladio, L. II, P. 19)

ejemplo, cuando a obras ya concluidas, al recordarlas en su II Libro, las completó añadiendo partes que, a veces, podrían haber estado proyectadas, pero que otras no lo pudieron estar por no ser compatibles con el sitio (como en la villa Pisani de Montagnana), y que, a fin de cuentas, en unos y otros casos completaban la idea que él tenía del cuerpo edificado de la villa, análoga a la que había descrito Aemilius Palladius mil años antes que él, es decir, como suma multifuncional integrada dentro de un conjunto, que en planta, por lo menos, pretendía ser unitario.

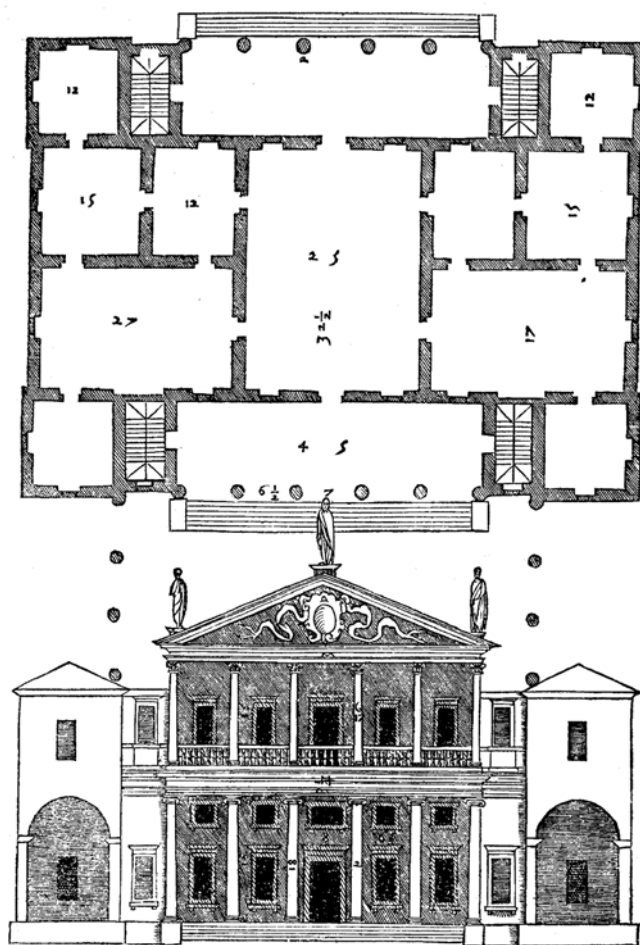
Las villas no eran como las entienden los ingleses en su traducción de “*chalets*”, concepto que se ha extendido, con frecuencia a la literatura arquitectónica; las villas palladianas y, en general, todas las del Veneto, y de otras regiones del norte de Italia, eran grandes complejos agrícolas dedicados a la explotación de campos, muchas veces obtenidos tras la desecación y saneamiento de amplias zonas pantanosas, en donde se alzó un edificio principal, normalmente simétrico, cuyo centro lo ocupó el *corpo padronale* o residencia veraniega del propietario, a cuyos lados o alas, llamadas *barchese*, se disponían los servicios complementarios, es decir, los almacenes, graneros, apriscos, cuadras, palomares, caballerizas, etc., que abrazaban por delante al patio ajardinado con sus estanques (o *peschiere*), y más allá se abría la zona agrícola y el parque, situados a uno y otro lado de la divisoria virtual que creaba el edificio de la villa. Se accedía, con más frecuencia, a través de los cursos fluviales y canales de riego creados en la trama del tejido rural, y también por estrechos caminos de tierra, siempre sin arreglar, lo que con frecuencia explica la ambivalencia entre fachadas opuestas.



VILLA CAPRA. LA ROTONDA (A. Palladio)

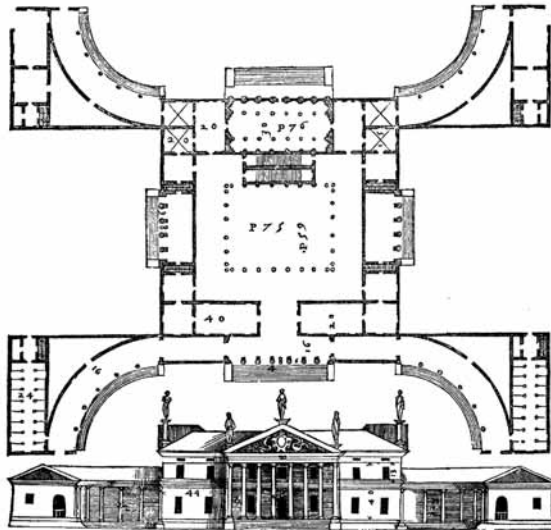
El cuerpo residencial, más o menos complejo, consta de pocas habitaciones dispuestas a los lados del gran salón y las escaleras de comunicación entre las dos plantas principales, casi siempre tenían una importancia secundaria o quedaban no

aparentes, reservando para sus emplazamientos lugares residuales cercanos al centro, mientras que para los locales de servicio de la vivienda (cocinas, tinelo, bodegas, etc.) se dedicaban los semisótanos y para habitáculos de la servidumbre los espacios bajo cubierta. De todas aquellas villas hubo, especialmente una, que surgió con otra finalidad: la de ser un lugar festivo y de reunión desligado de toda función agrícola; fue el caso de la villa promovida por el obispo Almerico Capra, conocida como la Rotonda. Como en todas las villas el lugar elegido para su emplazamiento era, como había dicho Aemilianus Palladius, un altozano que dominara el entorno circundante ya que así aseguraba su menor vulnerabilidad ante las aguas de lluvia, pero ahora no necesitaba (al menos, en un primer momento) de locales de servicio y, por tanto, al no existir las *barchese* la diferenciación entre un delante y un atrás no existía, y lo mismo ocurría con los flancos; y si lo que se deseaba era

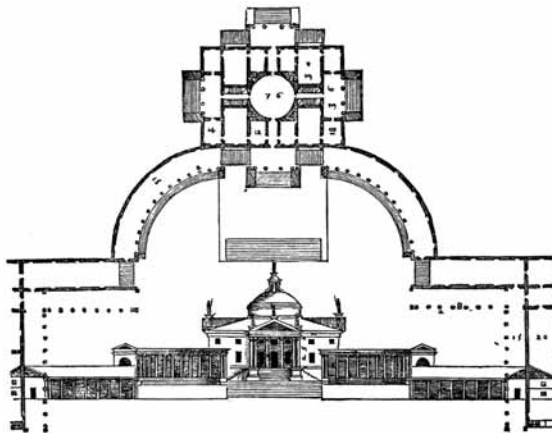


VILLA DE FRANCESCO VALMARANA (Palladio L. 2, P. 59)

crear un “divertimento arquitectónico” lo inmediato era recurrir a las simetrías radiales múltiples, repitiendo el alzado en sus cuatro caras, de modo que tanto las habitaciones de verano como las de invierno, aunque tenían orientaciones distintas, su presencia externa era homogénea. Era el tipo de villa que le gustaba a Alberti, situada a una hora de distancia de la ciudad, para que su propietario pudiera ir y volver en la misma jornada. No era, por tanto, una arquitectura funcional de servicio, era un juego intelectual, que ya se había hecho en San Pietro in Montorio, por ejemplo, aunque con otra intención; pero Palladio había llegado a ese resultado después de haber experimentado aproximaciones sucesivas, de villas con dos pórticos opuestos (villa Badoer, o la Valmarana), o para llegar, entre otras, a la solución tetra-
 frente de la Rotonda.



VILLA DE LEONARDO MOCENIGO (Palladio, L. II, P. 6)



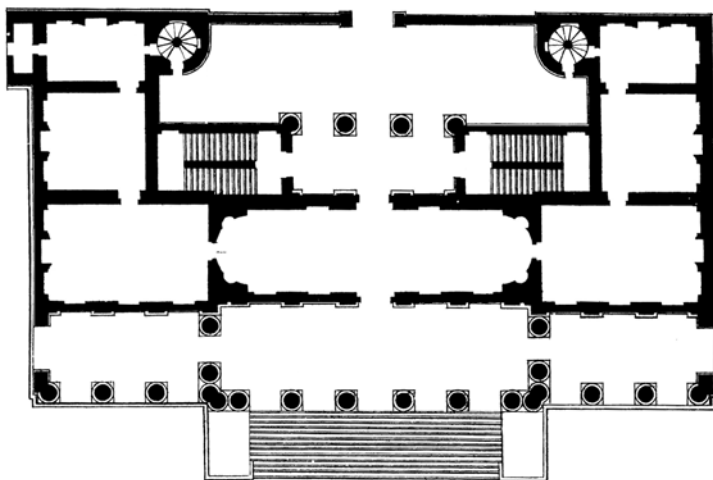
VILLA TRISSINO EN MELEDO (Palladio, L. II, p. 60)

En efecto, en un primer ensayo fue el de una villa doble, la de Leonardo Mocenigo, en donde hasta las *barchese* estaba duplicadas (por lo menos, en el resultado final del proyecto que hizo grabar en su tratado), lo que implicaba el incluir un edificio bisimétrico con dos caras formal y funcionalmente equivalentes; luego vino la repetición hecha en la villa Trissino de Meledo, en donde, a pesar de ser otra villa doble, la simetría se redujo sólo al *corpo padronale*, sin aplicarla a las *barchese* que asumieron una función única no desdoblada, pero la presencia de estos elementos de acompañamiento no hacían necesaria la bisimetría en el edificio que quedaba encastrado entre las dos alas de servicio. En cuanto éstas desaparecieron Palladio llegaría a la solución cristalográfica definitiva de la Rotonda.

Para hacer construir estas villas y lo mismo para sus palacios Palladio recurrió, y ahí estuvo otro de sus grandes méritos, a los materiales y sistemas constructivos propios de la llanura paduana, un valle fluvial, donde había arcillas sedimentarias muy aptas para fabricar ladrillos; en una palabra, que con barro construyó columnas, dinteles, arcos y hasta almohadillados de *bugnato* rústico que lograba recubriendo los ladrillos desmochados, con estucos y revocos de cal, para hacer zócalos y paramentos rústicos.

Sólo en muy pocos casos recurrió a la piedra que era traída de las lejanas canteras de Istria, al otro lado del Adriático, y siempre utilizada en edificios públicos, como fueron la Basílica vicentina o las fachadas de las iglesias venecianas.

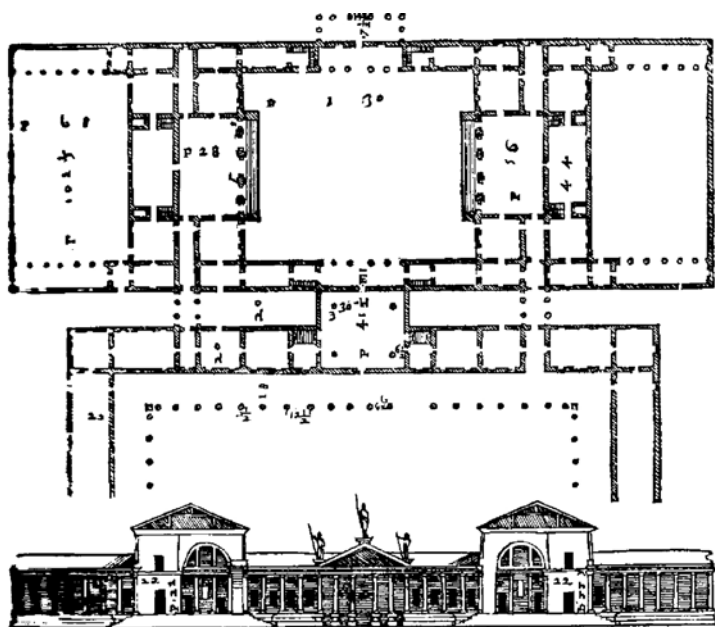
Ni la forma ni la textura de los elementos implicaban necesariamente para Palladio el uso de un material u otro; con materiales cerámicos tan simples como el ladrillo podía hacer (o figurar) columnas monolíticas, escarificando sus cantos para lograr en éntasis de los fustes que finalmente acabada con agramilado superficial, en medio acuoso, mediante asperones o con otras piezas cerámicas de ladrillo frotadas sobre los fustes. Al final un revoco delgado le daba la continuidad (palacio Chiericati, por ejemplo, a las complejas columnas intersecadas), cuando no queda-



PALACIO CHIERICATI (A. Palladio). s. O. B. Scamozz

ban manifiestamente incompletos como ocurrió en la *Loggetta del Capitaniato* o en el claustro veneciano de la *Carità*.

En resumen, una arquitectura simple ejecutada con medios muy sencillas y materiales propios de las zonas donde recibía los encargos, en los que lo importante era obtener una dignificación a través de la simplicidad y el ahorro, dirigiendo su máximo interés a una reiterada experimentación de expedientes en los que iba perfeccionando su lenguaje y los sintagmas de su arquitectura, para abordar incluso soluciones de programas tan complejos como el de la inconclusa villa de Marcantonio y Adriano Thiene en Quinto Vicentino y que conocemos en su totalidad gracias a uno de los grabados de su tratado.

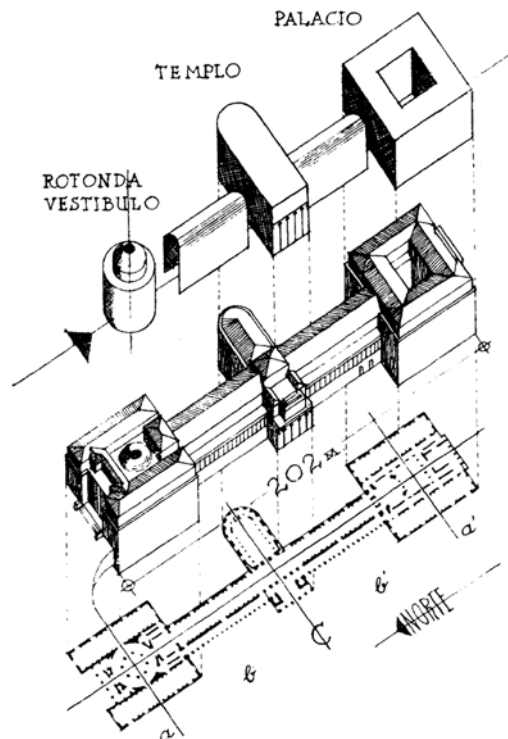


VILLA DOBLE EN QUINTO VICENTINO (Palladio, L. II, p.64)

Los discípulos de Palladio que lo conocieron y que fueron continuadores de sus obras, como Francesco Zamberlan o Vincenzo Scamozzi, ensayaron con frecuencia los mismos tipo de expedientes, aportando algunas soluciones, como la hecha por el segundo de ellos, en la villa Pisani de Lonigo, donde logró mantener el *opaiou* abierto de la villa Capra (expiando el pecado que él mismo Palladio cometió cuando se vio obligado a cerrar por deseo del obispo Almerico), y que como luego no fue alterada su rotonda con la decoración barroca que encontramos en la villa vicentina, hoy se nos presenta como una obra desnuda con la que es más fácil entrar en sintonía; en cualquier caso, estas villas de los post-palladianos, son obras menos rotundas que las de Andrea, como lo prueba un ejemplo tan discutible con el de la Rotonda octogonal hecha en Bassano por Zamberlan, arquitecto que intentó

en varias ocasiones integrar conceptos clásicos indiscriminados (los pórticos peripteros, por ejemplo), pero sin analizar la sintaxis ni explicitar la oportunidad ni la coherencia de tales incorporaciones retóricas.

Fue precisamente aquel otro método de hacer el que permite ver en las obras de Palladio los “*quantum*” con los que se integran sus composiciones arquitectónicas y explican el porqué su arquitectura tuvo tanto éxito, sobre todo, en el neoclasicismo anglosajón: Inigo Jones, Lord Burlington y Willian Kent en Londres, Thomas Jefferson y James Hoban en los EE.UU, etc., lugares en donde, como la arquitectura carecía de una historia de clasicismo, les resultaba más fácil entenderla e incorporarla a partir de las formas simples que se leen en los edificios de Palladio, y quizás en el hecho más importante de todos, en la manera de integrar expedientes de naturaleza diversa por yuxtaposición de partes que podían tener autonomía propia, como por ejemplo hizo Juan de Villanueva en el Museo del Prado, por citar un ejemplo español.



MUSEO DEL PARDO (J. de Villanueva)
s. F. Chuec

Palladio había muerto tras una larga vida profesional, cuando intentaba concluir su última representación en el Teatro Olímpico, dejando detrás de sí un proceso, más importante aun que las formas que utilizó en su búsqueda particular de un

clasicismo que en su época ya no era nada ingenuo, en donde el manierismo había impuesto las soluciones más diversas a base de órdenes gigantes y rústicos, de ninfeos, de estucos, de cariátides y telamones, etc. y cuyo proceso durante siglos sirvió para la formación de generaciones de arquitectos, en aquellas etapas en que era más importante la perfección de las partes que la originalidad. Hoy, después de más de cuatro siglos, de Palladio nos quedan muchas obras (palacios, puentes y proyectos no realizados, junto a numerosos estudios de la arquitectura romana clásica), y sobre todas, brillando la imagen imborrable de la cristalografía arquitectónica de la Rotonda, o sea, de la villa menos villa jamás construida, que había surgido como un *remade* entre un Panteón depurado en miniatura al que se le habían eliminado los encuentros conflictivos del pronaos rectangular con el cilindro de la rotonda (su gran preocupación como lo demostró en otro ensayo, el templete Barbaro de Maser), y entre la geometría regularizante de un isomorfismo radial posible por la ausencia de funciones específicas; le pasaba lo mismo que al templete de San Pietro in Montorio o a las *barrières* de Ledoux, donde las carencias de utilidad pragmática se compensaban con las funciones de presencia simbólica de sus no-usos, y cuya reiteración en los siglos posteriores llevó al agotamiento y a la “*noia*” producida por los que sólo utilizaron los resultados de Palladio como si fuera piezas de ajedrez.