

Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008). Apuntes, acentos

Diego Suárez Quevedo

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
disuarez@ghis.ucm.es

Recibido: 21 de febrero de 2008

Aceptado: 13 de junio de 2008

RESUMEN

Haciendo hincapié en algunos aspectos no atendidos o no suficientemente puestos de relieve por los estudiosos, se trata de realizar una serie de reflexiones sobre Vignola y Palladio, figuras claves de la cultura arquitectónica occidental, teoría y práctica, así como de la perspectiva en el Renacimiento, en razón del quinto centenario del nacimiento de ambos, 1507 y 1508, respectivamente.

Palabras clave: Vignola. Palladio. Pirro Ligorio. Vitruvio. Daniele Barbaro. Egnatio Danti. Perspectiva. Cardenal Farnesio. Cardenal Gambara. Cardenal Montalto. Cardenal Hipólito d'Este. Giovanni Battista Crescenzi. Villa Giulia. Caprarola. Bagnaia. Vicenza. Véneto. Venecia. Roma. Tivoli.

Centenaries of Vignola (2007) and Palladio (2008). Sketchs, accents

ABSTRACT

Reflections about Vignola and Palladio on the occasion of the 5th. centenaries (2007 and 2008) of their births; two eminent architects of the Renaissance, theory and practical, and also about perspective, with a great projection on the occidental culture. This study insits upon some aspects not sufficiently outstanding.

Key words: Vignola. Palladio. Pirro Ligorio. Vitruvius. Daniele Barbaro. Egnatio Danti. Perspective. Cardinale Farnese. Cardinale Gambara. Cardinale Montalto. Cardinale Ippolito d'Este. Giovanni Battista Crescenzi. Villa Giulia. Caprarola. Bagnaia. Vicenza. Il Veneto. Venezia. Roma. Tivoli.

SUMARIO: Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573). Villa Giulia. Palacio Farnesio en Caprarola. Villa Gambara-Lante en Bagnaia. Vignola-Palladio y la planta central. *Regola y Regole*: il Gesù. La *Regola*. Vignola y la perspectiva. Andrea Palladio (1508-1580). Palladio y Vasari. Palladio y la perspectiva. Palladio, Barbaro, Pirro Ligorio y el cardenal Hipólito d'Este. Apéndice documental.

Sobre estas dos paradigmáticas figuras de la cultura arquitectónica occidental, sobradamente conocidas y que no precisan de presentación alguna, sólo unas semblanzas o miradas fugaces, a propósito del quinto centenario de sus nacimientos que,

respectivamente, se ha cumplido en 2007 y se cumple en 2008. Estrictamente coetáneos en sus periplos vitales y profesionales, son dos artistas, cuando menos, ineludibles en relación con el binomio arquitectura y perspectiva durante la segunda mitad del *Cinquecento*, cuyas amplias y largas sombras se proyectaron sobre Europa y alcanzaron el continente americano. Necesariamente ambos, además, han de ser considerados y analizados desde un punto focal bicéfalo de teoría y práctica, o viceversa, pero siempre imbricando idea o pensamiento y su *praxis*.

Apuntes, pues, en el caso de Vignola, sobre aspectos, datos y obras relevantes y significativas, puntualizando, además, algunas cuestiones, en general menos notorias o sobre las que entendemos que no se ha insistido suficientemente –menos frecuentadas, en terminología hoy muy al uso–, sin pretensiones concluyentes, desde luego, sino más bien para simplemente llamar la atención, puntualizar o matizar algún aspecto o incidir en problemáticas, que quieren ser los pretendidos acentos del título. Meras reseñas y escuetos lugares comunes, respecto a Palladio, como para situarlo y, en todo caso, esperar resultados de las conmemoraciones previstas para el presente año, y alguna reflexión más “acentuada” asimismo con ocasión del propio centenario.

Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573)

Con ocasión del quinto centenario del nacimiento de Jacopo Barozzi, es decir en 2007, ha sido publicada una magnífica y completísima síntesis de la obra de este emblemático maestro¹, significativo hito de la cultura artística occidental, universalmente conocido por el nombre de la localidad de su nacimiento, Vignola, en las cercanías de Modena, hace quinientos años. Desde los dos volúmenes, ya clásicos, de Walcher Casotti (1960)² y las contribuciones aportadas a propósito del cuarto centenario del fallecimiento del maestro, publicadas en su *Vignola natal* (1974)³, así como, bajo una consideración global, la más reciente (2002)⁴, hasta la actualidad, constituye, sin duda, el estudio y referente más completo al respecto y, en su caso, el denominarlo síntesis, además de por operatividad, debe entenderse en el más amplio y profundo sentido del término, pues prácticamente lo recoge todo, se alude, se discute, se puntualiza y se matiza todo lo concerniente a Vignola, incardinado en sus precisos contextos y comitencias, considerando tanto teoría como *praxis* artísti-

¹ FAGIOLO, Marcello: *Vignola, l'architettura dei principi*. Roma, Gangemi Editori, 2007, con un completísimo “Catalogo delle Opere”, a cura di Francesca Romana Liserre y con bibliografía específica de cada obra, pp. 257-315, incluyendo también la arquitectura religiosa; contiene, además, un amplio apartado bibliográfico general, donde la significativa ausencia es *Vignola e i Farnese* (Atti del convegno internazionale Piacenza 18-20 aprile 2002), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci, Richard J. Tuttle. Milán, Mondadori Electa S. p. a., 2003, que señalamos aquí sólo por entender que es una contribución importante al tema.

² WALCHER CASOTTI, Maria: *Il Vignola*, 2 vols. Trieste, 1960.

³ *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) nel quarto centenario della morte*, a cura di Christof Thoenes. Vignola, 1974.

⁴ *Jacopo Barozzi da Vignola*, Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel y Christof Thoenes (eds.). Milán, Electa, 2002.

cas, así como influjos e inspiraciones consiguientes, e incluso la conformación y expansión de una suerte de poética vignolesca.

En la presentación, su autor nos puntualiza cómo este estudio, escrito en 1983-1984, quedó sin publicar de manera conjunta hasta su inclusión en el programa de celebraciones y conmemoraciones vignolescas de 2007, habiendo dado a conocer fragmentadamente determinados capítulos durante el amplio *lapsus* temporal entre ambas fechas; en el pormenorizado catálogo de obras hay una puesta al día, 2006, así como en la bibliografía general. *L'architettura dei principi*, subtítulo del libro quiere ser un juego de sentidos y significados, continúa explicándonos su autor, más explícito en italiano que en español, entre principios de arquitectura (*principii dell'architettura*), como arquitecto-teórico y su *Regola* o principios de –o para– arquitectura pretendidamente universales, con arquitecturas para los príncipes (*architetture per i principi*), ante todo los Farnesio, de Paulo III al cardenal Alejandro y a los Farnesio de Parma y Piacenza, así como en relación a los *principi della fabbrica*, en alusión a los encargados de completar la iglesia de San Petronio de Bolonia, o a los *principi dell'accademia*, caso de Achile Bocchi y su palacio boloñés, o a los que denomina *principi del fantastico*, por Vicino Orsini y Bomarzo al plantear el sí o el no de la relación de Vignola con el planificación de esta enigmática obra, o simplemente príncipes en su sentido genérico, como el *Rey Cristianísimo* (Francisco I de Francia) o su *Católica Majestad* (Felipe II de España). Asimismo serán tratados –nos anuncia– ampliamente en relación con Vignola obras problemáticas como la Villa Gambara-Lante en Bagnaia o los Orti Farnesiani del Palatino romano.

Precisamente en España y en 1994, publicó este autor como artículo⁵ la sugestiva primera parte del segundo capítulo de esta obra “Il Vignola e Alessandro Farnese”, y tanto en los citados catálogo y bibliografía general, no falta ninguna de las contribuciones significativas al tema; desde 1960, por ejemplo, además de las muchas del propio Fagiolo, las de Bruschi, Chastel, Fasolo, Frommel, Lotz, Thoenes o Wittkower, y la práctica totalidad de las más relevantes españolas en relación con Vignola y El Escorial. Todo presencias que hacen más llamativas las ausencias⁶.

Pocos son los datos previos a los de Roma: 1538-1540 que nos constan de Vignola, pero algunos fundamentales y decisivos para su actividad futura, como la formación en Bolonia y en la pintura, en un contexto dominado por Rafael desde la llegada a la ciudad, en 1516, de la *Santa Cecilia*; el *Urbinate* será siempre un referente en toda la trayectoria vignolesca. De 1528-1530 data el primer grupo de siete taraceas de madera de fra Damiano Zambelli, integradas en el coro de la basílica

⁵ FAGIOLO, Marcello: “Il Vignola e l'architettura farnesiana”, en *Tiempo y espacio en el arte*, Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, ed. Universidad Complutense de Madrid, 1994, tomo I, pp. 629-645.

⁶ Nos referimos a los estudios de Fernando Checa Cremades sobre El Escorial, o por él promocionados, con los que se podrá estar de acuerdo o no, e incluso si se elude el tema, pero que deberían figurar en una obra tan completa como ésta, donde verdaderamente se echan de menos y, desde una total asepsia, así lo señalamos. Tanto en la bibliografía específica de El Escorial (“Catalogo delle Opere”, pp. 282-283) como en la bibliografía general, cuando menos deberían figurar: la parte correspondiente de NIETO-MORALES-CHECA: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, Cátedra, 1989 [reeds. 1993 y 1997] y, desde luego, *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992 [reed. 1997] e incluso *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

boloñesa de Santo Domingo, para el que Vignola realizó algún cartón; espléndido aprendizaje —el mejor diríamos— para el que será un consumado maestro de perspectiva, rectora a menudo de sus planteamientos. Arraigados plenamente en el joven aprendiz, quedaron a partir de estos ejercicios, la *scaenografía* y el sentido de espacialidad que van a ser aspectos consustanciales del maestro, asumidos ya desde estos prolegómenos. Incluso es probable que, respecto a sus obras arquitectónicas boloñesas, Vignola ya hubiera dado algún paso, alguna idea, tanto para el palazzo Bocchi como para los Portici dei Banchi; este último integrante clave de un planteamiento de *forum all'antico*, y por tanto entendido como arquitectura y espacio público, o arquitectura y ciudad, en tanto que el primero es obra para un excepcional comitente que, de algún modo, iniciaría e imbuiría a Vignola en la *cultura antiquaria* y en la necesidad precisa y preciosa de atender, dibujar y estudiar sistemáticamente las ruinas antiguas o los testimonios conservados de la denominada *Sant'Antichità*.

Aunque es posible que realizara algún viaje previo, en 1538 sí está documentada la presencia de Vignola en Roma; obras y relaciones profesionales modestas, pero en cambio conocimiento directo y continuado del legado de la Antigüedad, los de Bramante y Rafael —sobre todo la “incompleta” *Villa Giulio de' Medici*-Madama del último— así como de Baldassare Peruzzi y su obra —singularmente el *Viridario Chigi-Farnesina* y su Sala de las Perspectivas—. Muy pronto comienza a ser consultado como uno de los miembros de la *Accademia Vitruviana della Virtù*⁷, para realizar algún estudio o diseño *dall'antico*. A las bases boloñesas, pues, se sumaban todos los ingredientes precisos en torno a sí; un último impulso, muy cualitativo en cuanto a la comitencia, le llega a Roma, en 1540, desde Francia: Primaticcio le encarga los vaciados en yeso de esculturas clásicas (el *Nilo* y el *Antino* del Belvedere vaticano, por ejemplo). Es el trampolín para una fecunda estancia, 1541-1543, en el Fontainebleau de Francisco I, empeñado en la fundición en bronce de paradigmáticas esculturas antiguas⁸, pero también asesorando, ideando y seguramente dando trazas para obras arquitectónicas en este emblemático *château*; las hipótesis en este sentido respecto a la celeberrima *Grotte des Pins*, resultan tremendamente sugestivas. Los primeros proyectos arquitectónicos, por tanto, en Fontainebleau,

⁷ Resulta curioso que Claudio Tolomei, *factotum* literario-filológico de la *Accademia* por estos años, hubiera escrito el diálogo *Il politico*, publicado en 1525 bajo el seudónimo de Adriano Franci, donde se oponía a las reformas ortográficas de Trissino, primer mecenas de Andrea Palladio que, a inicios de esta década de los cuarenta, visitaba Roma bajo su amparo.

⁸ Apéndice documental I, extracto 1. Las noticias sobre Vignola, su vida y obras, quedan en Vasari tendenciosamente marginadas; no le “concede” un apartado personal en su edición giuntina (1568) de las *Vite*, sino datos diseminados fundamentalmente en las vidas de Taddeo Zuccaro, Miguel Ángel, Il Primaticcio y en la del propio Vasari. Aunque M. Ángel no es ya el “héroe” a ultranza de las *Vite* de la edición torrentina de 1550, sigue siendo importantísimo en 1568, una vez fallecido Buonarroti en 1564 y habiendo logrado el aretino un digno acomodo de sí mismo al final, un tanto a modo de epílogo concluyente y como culminación, en la edición definitiva de sus *Vite*. Es por ello que Vignola queda relegado con Serlio y Jacopo Melegghino —con este último había iniciado Vignola en Roma sus incursiones en el terreno específicamente arquitectónico—, todos considerados como una suerte de secta boloñesa, de algún modo *non grata* al *divino Michelangelo*, y sí favorecidos, en cambio, Melegghino y Vignola en el seno de la *Accademia Vitruviana*, ante todo bajo los importantes auspicios del noble boloñés Alessandro Manzuoli, personaje muy influyente en los círculos culturales romanos bajo Paulo III Farnesio [vid. CONFORTI, Claudia: “Vignola nelle *Vite* di Giorgio Vasari”, en *Vignola e i Farnese*, *op. cit.*, pp. 19-25].

desarrollando los conocimientos teóricos (Vitruvio) y prácticos (estudio del legado de la Antigüedad clásica) puestos a punto en Roma. A partir de 1543, y de nuevo en Bolonia, despliega ampliamente su actividad ya como un consumado y personalísimo maestro, en posesión de una sólida y completa formación, y no sólo en el campo arquitectónico sino en el de la ingeniería, en la transformación del territorio y técnicas hidráulicas; por consiguiente, en dos niveles claves en su trayectoria: arquitectura y ciudad y arquitectura y naturaleza, así como las relaciones precisas entre los componentes de ambos binomios. Todo lo cual redonda en su fama y prestigio, y le sitúa en el punto preciso para ser reclamado, c. 1550, si es que no existieron contactos previos, por parte de Julio III para la conformación de su villa suburbana en Roma, la denominada *Vigna di Papa Giulio in Via Flaminia*, a partir de la cual es preciso hablar ya de un Vignola genial.

En efecto, la empresa de la villa del papa Ciochi Del Monte, termina con su fallecimiento en 1555; entre este último año y 1573 transcurre la última etapa de Vignola, la de las grandes obras –ante todo las farnesianas, asistido por su hijo Giacinto, nacido en Bolonia entre 1531 y 1535– y, de manera muy especial y tras largas y profundas meditaciones, definida como *alla ricerca di una regola universale*, de la teoría, tanto arquitectónica con la *Regola* (Roma, 1562) como de la perspectiva con *Le due regole* (Roma, 1583, ed. póstuma); esta última obra ve la luz de la imprenta con los comentarios del matemático, astrónomo y cosmógrafo Egnazio Danti⁹ que, asimismo y como introducción, realiza una modélica y sugerente biografía, la primera, del maestro Vignola.

Tras las bases bibliográficas expuestas, que a su vez contienen amplios y pormenorizados repertorios de fuentes y publicaciones sobre Vignola y su obra, haremos nuestras propias reflexiones sobre aspectos que entendemos significativos al respecto.

Resulta determinante en relación con el prestigio y consideración profesionales alcanzados por Vignola, no ajenos, por otro lado, al mecenazgo farnesiano, sobre todo al dispensado por la magnanimidad y munificencia del cardenal Alejandro¹⁰ (1520-1589), el hecho de que, tras la muerte de Miguel Ángel en 1564 e intentar modificar su traza Pirro Ligorio (1513-1583), designado para proseguir las obras de la basílica de San Pedro del Vaticano, se recurriera a Vignola a tal efecto, a quien sucedería, a su vez, a partir de 1573, Giacomo della Porta.

En relación con las intervenciones de Vignola en el palacio Farnesio de Roma, las de mayor fama y predicamento fueron sin duda los diseños para el también cardenal Ranuccio Farnesio (1530-1565), siempre mencionado como *Cardinale Sant'Angelo*, y singularmente los correspondientes a las chimeneas para su apartamento, *a poste-*

⁹ Ignazio, Egnatio o Egnazio Danti (Perugia: 1536-Alatri: 1586), en realidad Pellegrino Rainaldi Danti que, como fraile dominico desde 1555, opta por el nombre de Ignacio; hermano del escultor Vincenzo Danti, está desde 1562 en el convento de San Marcos de Florencia; al año siguiente es requerido por el duque Cosimo I para participar en el gran proyecto del *Guardaroba di palazzo Vecchio*; son treinta los mapas que el dominico realizó aquí. Aunque finalmente no alcanzó la imprenta, la obra de Vignola-Danti, junto al tratado de perspectiva de Daniele Barbaro, fue traducida al español por Felipe Lázaro de Goiti, maestro mayor de la catedral de Toledo, en 1643 [Biblioteca Nacional, Madrid, sección: manuscritos, Ms. 12830; *vid.* DÍAZ MORENO, Félix “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, n° 13 (2003), pp. 191-210].

¹⁰ Por diferenciarlo del homónimo Alejandro Farnesio, su abuelo y, durante el intervalo 1534 y 1549, papa Paulo III, suele ya aludirse a su nieto como Alejandro Farnesio el Joven o *Junior*.

riori alguna dibujada, grabada e invariablemente incluida en los “añadidos” que comentaremos.

Bomarzo-Vicino Orsini-Vignola, dado las excepcionalidades del comitente y su personalidad, el programa y realizaciones efectivas del propio *Sacro Bosco dei Mostri*, es un capítulo *per se* fascinante y atractivo, pero al tiempo muy problemático, y no sólo respecto a Vignola, sus relaciones, aportaciones e intervenciones aquí –a Ligorio y/ o Ammannati suele tradicionalmente aludirse también– sino que toda suerte de luces y sombras planean sobre esta obra, su concepción, sentido y planteamiento¹¹.

Como tales *horti* en sentido plenamente romano aunando arquitectura, ciudad y *natura* en la *Urbs*, los Farnesio¹² en la cúspide de su gloria, pusieron su mirada nada más y nada menos que en el Palatino, y en concreto sobre lo que fuera la *Domus Tiberiana*; todo un ambicioso proceso de adquisición de terrenos (*vigne* y baldíos con ruinas) y realización de un entramado de jardines, pajareras, etc. que, desde una suntuosa portada¹³ de acceso y rampa hasta una gruta-fuente, y desde aquí, medianamente sendas escalinatas laterales y en tramos ortogonales, se accedía a lo alto del conjunto, concebido ante todo como un precioso y privilegiado proscenio urbano desde el que se “contemplaba” y dominaba el que, en 1579, era denominado “FORVM ROMAN./ Campo Vaccino”¹⁴; entre 1565 y 1573, Vignola y sus diseños, han sido indefectiblemente asociados a esta empresa farnesiana que, por sí misma y su paradigmática situación, ha sido sistemáticamente “arruinada” por las excavaciones arqueológicas, sobre todo a partir de la segunda mitad del setecientos, convirtiéndose a su vez estos *Horti* en un muy particular “campo arqueológico”¹⁵.

Del importantísimo capítulo de la obra de Vignola en relación con los Farnesio de Piacenza y Parma, ante todo el duque Ottavio Farnese (1524-1586) y sus proyectos, sólo destacar la contribución vignolesca al tema del teatro *all’antico*. Se trata de su conformación en un patio incluido en el conjunto de estancias y dependencias palatinas; es decir, una *cavea* en un espacio abierto como parte integrante de un diseño global, donde este componente lúdico-arquitectónico va camino de su expresión definitiva en el *Cinquecento*. Desde Rafael y su proyecto para Villa Madama¹⁶ en

¹¹ Vid. BRUSCHI, Arnaldo: “Il problema storico di Bomarzo”, en *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*. Milán, Jaca Book, 2000, pp. 119-167; con el *Boschetto* como cariñosamente lo denominaba su propietario, han sido asociados asimismo los nombres de Raffaello da Montelupo y Jacopo del Duca.

¹² Proceso iniciado por Ranuccio Farnesio, *cardinale di Sant’Angelo*: 1556-1565, luego continuado, desarrollado y llevado a su plenitud por el cardenal Alejandro: 1565-1589. Atendido e incluso mimado por los siguientes Farnesio, se inicia su decadencia y abandono hacia mediados del siglo XVII; hasta entonces significó, desde una óptica político-social y dinástico-familiar, por una parte, el testimonio y memoria del recorrido triunfal de Carlos V en la cuna del *triumphus*, en su momento efectuado por voluntad del papa Paulo III Farnesio, y por otra, como el *palazzo di Caprarola*, una manifestación concreta de una suerte de refeudalización de la sociedad centrada y auspiciada por los Farnesio.

¹³ De factura muy vignolesca, ha sido desmontada, trasladada desde su emplazamiento primigenio y reconstituida, pieza a pieza, en via San Gregorio.

¹⁴ *Campo Vaccino*, M. Cartaro, 1579

¹⁵ Vid. MORGANTI, Giuseppe: *Gli orti farnesiani*. Milán, Electa, 1999.

¹⁶ No conviene olvidar que en esta villa Giulio de’Medici se instaló Margarita de Austria, hija natural de Carlos V, viuda del duque Alessandro de’Medici y que luego casaría precisamente con Ottavio Farnesio. La instalación aquí de *Madama Margherita d’Austria*, terminó por nominar a la villa.

las faldas del romano Monte Mario, que lo incluía en un eje transversal al principal del conjunto, y nunca realizado, las propuestas coetáneas de Pirro Ligorio¹⁷ y Vignola en Piacenza, c. 1560, resultan fundamentales en sí mismas y cara al Teatro Olímpico de Vicenza, de Palladio-Vincenzo Scamozzi, así como a los posteriores teatros de Sabbioneta y Farnesio de Parma. En el invierno de 1560-1561, Pirro Ligorio ideaba la denominada *cavea a gradinata* en el patio inferior del Belvedere adosada a los propios palacios vaticanos, que fue inaugurada en 1565 con una *celebre giostra*. Por su parte el teatro de Piacenza, proyectado por Vignola quedará incompleto; ambos, no obstante, son hitos del tema en la historia de la arquitectura de la Edad Moderna, como *i due maggiori esempi di teatro nel cortile*.

Villa Giulia

Realmente sólo un pálido reflejo de lo que debió ser en su día, lo que hoy conocemos por Villa Giulia era realmente el centro, convenientemente delimitado y diferenciado, de una amplia propiedad agraria entre la colina Parioli –entonces Monte Valentino– y el Tíber, que incluso englobada a la iglesia de Sant’Andrea in via Flaminia, proyectada, c. 1550, por Vignola. No era, pues, una villa suburbana aislada y, en este sentido, el nombre con que entonces era conocida, *Vigna di Papa Giulio*, era el correcto; su planteamiento axial se adaptaba a la topografía del pequeño valle en que se ubicaba, ascendente desde la via Flaminia siguiendo el trazado de la actual via di Villa Giulia; una serie de pérgolas, pajareras, fuentes, etc. conectaban la zona residencial con el entorno agrario.

Reductivo, cambiante y problemático fue asimismo el propio proceso constructivo, según los deseos de un caprichoso Julio III, a decir de Vasari, que se atribuye a sí mismo la primera ideación del conjunto; contactos con el aún cardenal Del Monte existieron en efecto, al menos desde 1548; cambios sobre la marcha de las obras han sido, también, detectados y, lo que constituye el primer teatro del agua en la Roma renacentista, con la fuente baja a partir de la primera *loggia*, es obra de Ammannati recomendado al Papa por Vasari. Es a partir de febrero de 1551 cuando Vignola entra en escena, al parecer, con un proyecto de compromiso que atenuaba el vasariano, a su vez, también finalmente reducido; se trata del denominado *disegno White* publicado en 1914 y que no ha podido ser verificado, atribuido íntegramente a Vignola, con un desarrollo lateral más amplio del edificio actual, lo mismo denominado *Casino*, *Palazzo* que *Palazzina*, tras el que se disponía un patio elíptico flanqueado por sendos espacios rectangulares a modo de jardines secretos.

Concordantemente hoy día tiende la crítica a atribuir a Vignola el palacio y su hemicycle posterior, inspirado, en una primera instancia, en lo construido de Villa Madama, pero comportando un espacio anular cubierto con bóveda de cañón –de algún modo, preludio del circular inferior del patio de Caprarola–, así como sus dos

¹⁷ Respecto a Ligorio, *vid.* el fundamental estudio de COFFIN, David R.: *Pirro Ligorio. The Renaissance artist, architect and antiquarian*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2004. Las “osadías antimiguelangelescas”, que diría Vasari, supusieron que en sus *Vite*, 1568, ni mencionara a Pirro Ligorio.

cuerpos prismáticos extremos “en avance” sobre el primer patio, como versión personal y desarrollo desde una primera idea tomada de los correspondientes de la Farnesina de Peruzzi. Los juegos de netos y vacíos y las zonas de luces y sombras consiguientes, en el alzado exterior de este hemicycleo de Villa Giulia y su peculiar *travata ritmica* con columnas exentas de un orden pequeño incluso entre pilastras de orden gigante y de altos pedestales, son elaboradas aportaciones de Vignola en una refinada sintaxis de elementos arquitectónicos y una personalísima combinación de órdenes jónico y compuesto.

Desposeída de su mobiliario artístico mueble, la villa sufrió desde la muerte de Julio III en 1555, un progresivo abandono y deterioro, sólo reconducido a partir de 1888 en que se convierte en Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia y reconstrucción en uno de los jardines laterales, en 1890, del templo etrusco de Alatri, con varias rehabilitaciones y adecuaciones en su función museística; el denominado *Grottone*, conjunto de tres grutas subterráneas atribuidas a Vignola, ha sido uno de los elementos últimamente restaurados, 1994, al tiempo que se hacía viable su acceso hasta entonces cegado.

Palacio Farnesio en Caprarola

En cuanto a arquitectura –y no sólo– civil acaso sea la gran empresa de Caprarola el *culmen* de la carrera profesional de Vignola, al tiempo que el mejor y más completo ejemplo del mecenazgo del cardenal Alejandro Farnesio que, sólo por esta obra, merece el calificativo –tópico pero cierto– de *príncipe del Renacimiento*; a modo de aparejador queda nombrado para esta obra Francesco Paciotto. Las bases, a varios niveles, estaban puestas, y precisamente por ello resulta aún más importante y grandioso lo aquí logrado por el cardenal Alejandro y Vignola; tras el pontificado de Paulo III (1534-1549) –también Alejandro Farnesio (1468-1549), abuelo del nuestro– y su política nepotista, quedaron cimentadas la nobleza y prestigio de la Casa Farnesio, última de las grandísimas familias italianas a nivel europeo, por así decirlo, consolidada en el siglo XVI y verdaderamente protagonista de los más significativos avatares históricos del momento.

Asimismo respecto al palacio de Caprarola, *il grande avo*, como suele denominar a Paulo III la bibliografía italiana, había dejado a su nieto los fundamentos; en efecto, según trazas, 1529, de Antonio da Sangallo el Joven y dirección de obras seguramente de Baldassare Peruzzi, la fortaleza de Caprarola había quedado conformada en su poderoso cimentaje, su parte subterránea e incluso el inicio en talud de los baluartes, emergiendo ya sobre el terreno, y obviamente la planta pentagonal había quedado fijada cuando, en 1534, las obras se detuvieron. Desde otra consideración, este fundamento *in re* dejado por Paulo III, debió incentivar al cardenal Alejandro a hacer de Caprarola el referente fundamental solariego y de estirpe de la familia, ante todo centrado en un amplio y muy cualificado programa pictórico donde se dan la mano poder, historia e hitos dinásticos, así como alegoría, religión y mitología¹⁸.

¹⁸ Todo en Caprarola habla, se concibe y plasma desde estas coordenadas, en primer lugar la propia arquitectura, pero queríamos hacer aquí una mínima indicación del complejo decorativo y sus protagonistas.

Tras haber discutido ampliamente con el comitente, 1556-1558, las obras comenzaron en Caprarola al año siguiente bajo diseños de Vignola que, en el propio folio del proyecto, anotaba que éste estaba ultimado y a punto *a di ultimo di marzo 1559*, prolongándose la construcción más de veintisiete años; en 1573, año de la muerte de Vignola, el palacio propiamente dicho estaba prácticamente concluido en todos sus pormenores, restando sólo, entre sus ámbitos fundamentales, la decoración pictórica de la *Scala Regia*, que corrió a cargo de Antonio Tempesta y sus colaboradores, 1580-1583. La medalla hecha acuñar por el Cardenal, conmemorativa de la conclusión de obras, data de 1575. La sistematización última de los jardines y la denominada *palazzina del Piacere*, hasta culminar todo en 1586, fue encargada al parecer a Jacopo del Duca, con toda probabilidad siguiendo los diseños dejados por Vignola.

Aunque también al parecer intervino en la compartimentación y distribución de los espacios subterráneos ya construidos, la obra de Vignola consta de tres pisos, el denominado piso sobrealzado o realzado (*il piano rialzato*), el noble (*piano nobile*) y un tercero sin decoración para caballeros y estaferos (el entramado burocrático, político y cultural del cardenal Alejandro); un patio circular de dos pisos constituye el elemento central y distribuidor en función de los dos primeros, con sendas cruji- as anulares; el inferior, sin orden, queda estructurado a base de pilares y medios puntos, con almohadillado muy pulido; el superior también con pilares y pares de medias columnas jónicas y los medios puntos. La base del pentágono hace de fachada hacia la localidad de Caprarola, y queda como fondo hacia el que emboca, “dirigida” perspectívicamente hacia su centro, la arteria viaria principal, ampliada y transformada al efecto en marcado y primigenio rectifilo. Se mantienen los bastiones, aunque sólo a nivel del piso realzado, salvo el quinto o vértice del pentágono que es elevado hasta el piso noble, y donde quedó conformada la denominada *Stanza del Torrione*, lugar de retiro y meditación del Cardenal, con techo lígneo plano y un friso con paisajes entre unicornios, atribuido a un joven Bartholomeus Spranger, c. 1569-1570, entonces al servicio del Farnesio. Dicho *Torrione* a su vez, enlazando idealmente con el rectifilo viario, es tomado como eje en la distribución, respecto a los dos pisos principales, de dos apartamentos de verano e invierno, con-

En primer lugar al gran humanista y bibliotecario del cardenal Alejandro, Anibal o Annibale Caro mentor del programa hasta su fallecimiento en 1566, papel que a partir de entonces recaerá en Onofrio Panvino y Fulvio Orsini, en tanto que el propio Cardenal debió sugerir determinados pasajes bíblico-religiosos. Toda una serie de pintores intervinieron en Caprarola; con mucho el primero, el más cualificado y perfecto traductor a imágenes de los dictámenes de Caro, Taddeo Zuccaro al frente de un prestigioso taller, hasta su muerte acaecida también en 1566; luego su hermano Federico, Giacomo Zanguidi detto il Bertoja, Giovanni de' Vecchi y Raffaellino da Reggio. En la celeberrima *Sala dei Fasti Farnesiani*, c. 1563-1566, obra maestra de Taddeo, se reserva la bóveda a los más importantes hechos relacionados con los antecesores familiares, en tanto que los grandes frescos parietales quedan dedicados a significativos eventos coetáneos, político-dinásticos, en que participara y tuviera un protagonismo efectivo el propio cardenal Alejandro. Constantemente, entre un entramado de refinados grutescos y escudos familiares, aparecen vistas de la propia localidad y del palacio; el mito de Júpiter y la Cabra Amaltea, en relación con la propia Caprarola, adquiere especial relevancia en la Sala de Júpiter; el héroe por excelencia, Hércules, es evocado en una importante Sala que lleva su nombre; la *Sala del Mappamondo*, c. 1573, en cuya bóveda queda plasmado un original y refinado Zodiaco, de autor desconocido, contó con los más cualificados artífices del momento, en cuanto a cosmografía y cartografía, actuantes entonces en el propio palacio vaticano, a saber los diseños de Meser Orazio Mari (*Orazio Trigini de' Marij*) y el especialista en este género pictórico Giovanni Antonio da Varese.

venientemente orientados y con sus respectivos y homónimos jardines cuadrados¹⁹, a cada uno de aquéllos conectado por sendos puentes que salvan el espacio correspondiente al foso del antiguo planteamiento de fortaleza o *Rocca*.

El dominio del amplio volumen arquitectónico, a todos los niveles, es total y contundente, imponiéndose al territorio y a la propia localidad de Caprarola; tanto que puede entenderse y leerse como una auténtica “ciudad” construida que “domina distantemente” a la población y se yergue sobre el entorno, lo cual, teniendo en cuenta que cocinas, despensas y todo lo que constituía el servicio quedaba en la zona subterránea y con acceso propio, la propuesta-dibujo de Leonardo de una ciudad a dos niveles, siendo el superior sólo para los *gentiluomini*, que así eluden de sus vidas el tráfico no deseable del estrato inferior, de algún modo se hace realidad aquí, apurando y manifestando ese sentido de refeudalización de la sociedad señalado; en efecto, todo lo visible, toda la obra de Vignola es sólo para el señor, su ámbito, su corte que, de este modo, no ve y se evita todo lo que es y se entiende por servicio y vulgar cotidianidad. Al tiempo, y por más que en el piso noble la Sala de Hércules “abra” su *loggia* a la población en la fachada principal y varios vanos queden dispuestos en las otras, la impresión es de aislamiento y de organismo cerrado hacia la localidad; de hecho, jardines y lugares de delicia quedan ocultos tras la mole arquitectónica que, en cambio exhibe los contrafuertes correspondientes, bien es verdad que de un desarrollo atenuado. Rampas curvilíneas dan acceso directo al piso sobrealzado, confluyendo en la portada principal y sólo señorial; sus amplios trazados ascendentes inciden en el distanciamiento localidad-fachada principal. Por tanto, fortaleza, palacio, lugar de *villeggiatura* y auténtica corte dominándolo todo a su alrededor; predio y feudo Farnesio que se impone y controla el entorno territorial urbano o no.

La citada *Scala Regia* como obra arquitectónica constituye uno de los hitos de Vignola en esta fábrica de Caprarola; tiene su inspiración en la de Bramante del Vaticano, pero a base de pares de columnas toscanas en sucesión binaria en todo el desarrollo helicoidal, hacia el hueco de la caja de escalera, a las que corresponden, en la pared exterior, precisas pilastras pareadas. La capilla de planta circular y precioso pavimento ideado por Vignola geoméricamente compartimentado en su planteamiento de pétreo taraceado, tiene su correspondencia, en afortunada rima, en la división de las pinturas de su bóveda, probablemente el momento más feliz de la intervención de Federico Zuccaro en Caprarola que, asimismo y con similar acierto, realizó las pinturas parietales en nichos fingidos con Santos entre la articulación del alzado. El denominado *Gabinetto dell’Ermatena*, por Hermes y Atenea, es también uno de los aciertos de Federico, con la pareja de dioses en el tondo central de su cubrición, y en los ángulos

¹⁹ Tras el lado correspondiente al ángulo agudo del pentágono, y, por tanto más “oculto” y privado si cabe, cada uno es concebido a modo de jardín secreto, al tiempo que es “sometido” a una disciplina geométrica total: dos amplias calles perpendiculares conforman cuatro zonas de parterres que, a su vez y mediante similar sistema, quedan divididas en otras cuatro (en un ritmo de subdivisión: 1: 4: 16). Ello contrastando sin solución de continuidad con la naturaleza no domesticada del entorno –bosque y coto de caza o *barco*– que, a su vez, es atravesada por *viali*, uno de los cuales conduce al denominado jardín grande, en que vuelve a plantearse idéntica dicotomía: *natura* sometida por el *ars topiaria*, entendida como *locus amoenus* frente al *locus horridus* boscoso; además, esculturas, fuentes, grutas y la *palazzina del Piacere* a un nivel alto que permite desde una fuente con sendas figuraciones de ríos, iconológicamente *all’antico*, conformar una caída de agua por una acequia en pendiente o *catena d’acqua*.

resultantes a modo de pechinas, naturalezas muertas con los instrumentos del Arte y de la Ciencia, en relación con los atributos de las citadas deidades del Olimpo.

Fue su hermano Taddeo, en cambio, quien magistralmente no sólo plasmó en imágenes los sabios y elaborados dictámenes de Anibal Caro, sino los planteamientos perspectivico-ilusorios de Vignola en Caprarola. Ya en el gran paralelepípedo espacial de la Sala de Júpiter, 1560-1561, se disponen para las superficies mayores, entre los vanos reales, fondos de paisajes tras una serie de ficticios elementos arquitectónicos y hornacinas con esculturas en grisalla que, visualmente horadan los muros, expandiendo y ensanchando la visión; es decir, ampliaciones laterales de la estancia bajo una bóveda relativamente baja, en calculado y preciso planteamiento de ilusionismo perspectivo; de igual modo se procede en las superficies menores sin las vistas paisajísticas en torno a la correspondiente chimenea. Es la mejor consecuencia de la lección de Peruzzi en la Farnesina, cuya idea debe corresponder a Vignola aunque no haya encontrado refrendo documental.

Sí ha quedado en cambio constatada la autoría vignolesca, c. 1563-1566, en otros dos ámbitos de Caprarola, testimoniada por Danti en su biografía y comentarios a las *Due regole* de Vignola. La denominada *Anticamera del Concilio*, contigua a la *Sala dei Fasti Farnesiani*, está específicamente dedicada a las *res gestae* de Paulo III, uno de cuyos frescos parietales, del que deriva su nombre, alude a la convocatoria del célebre Concilio tridentino; en esta pequeña dependencia sólo mediante la sutil colocación de ficticias columnas en sus ángulos, sabiamente dispuestas y destacadas en perspectiva, dilatan, en su justa medida, el reducido ámbito sin que se minusvalore el protagonismo de sus frescos parietales a la hora de ser leídos y contemplados; en otras palabras, sin “distraer” en absoluto de sus mensajes. El logro más espectacular sin duda en esta línea de perspectiva e ilusionismo espacial, fue logrado por Vignola en lo que fuera dormitorio del Cardenal en el apartamento de verano en Caprarola, la denominada *Camera dell’Aurora*; se trata de un planteamiento de *sotto in su* que plasma una dilatación espacial en altura de la estancia, mediante un anillo o tambor oval, con un ritmo 2 : 2: pares de columnas-pares de pilastras y algunas hornacinas con figuras alegóricas sedentes, obviamente todo pictórico, donde la idea se corresponde con la refinada ejecución; o sea, una sintonía perfecta Vignola-Taddeo Zuccaro; en el centro del dispositivo, también ovalado, se representa un complejo alegórico-mitológico con la Noche, la Aurora, el Crepúsculo, la Luna y Mercurio, en amplios celajes abiertos tanto del despuntar del día como nocturnos.

Villa Gambará-Lante en Bagnaia

Desde la consideración arquitectura-*natura*, si el protagonismo de la primera es rotundo y contundente en el enclave farnesiano de Caprarola, la segunda domina en Bagnaia, en un conjunto de dimensiones y pretensiones más modestas pero de análogos refinamiento y cualificación proyectiva en que, de algún modo, la planificación del jardín engloba e incluye a las dos *palazzine* gemelas y dispuestas simétricamente, o sea actúa de continente, de algún modo, de la propia arquitectura.

La pequeña localidad de Bagnaia, *Borgo di Bagnaia* o *Castrum Balneariae*, como se la conocía durante la Edad Media, era, desde inicios del siglo XIII feudo del obispo

de Viterbo, en cuyas cercanías está situada; en sus inmediaciones ya estaba conformado un extenso *barco*, es decir un parque de caza que incluso contaba con un pequeño y sencillo *casino*, cuando en 1568, el cardenal Giovan Francesco Gambara (c. 1533-1587) toma posesión efectiva de Bagnaia que era inherente a su nombramiento, de 1566, como obispo de Viterbo²⁰. Asimismo contaba el predio con abundante agua traída, mediante un primer acueducto de 1532, desde el manantial *Votamare* en el vecino monte San Valentino, que alimentaba una importante reserva en el denominado *Conservone*; un nuevo acueducto es construido, 1553-1555, según proyecto de Tomaso Ghinucci da Siena, que posteriormente trabajará también para el cardenal Gambara.

Sin que específicamente se concrete para qué, la presencia de Vignola en Bagnaia queda documentada al menos en 1568, para atender los requerimientos del cardenal Gambara; por otro lado, consta también estarse realizando los aterrazamientos del jardín y determinados plantíos de árboles, plátanos en concreto, en 1576, así como dudas aún entonces respecto a las construcciones arquitectónicas, ya disipadas dos años después²¹.

La claridad de planteamientos es palmaria, así como el fundamento en el cuadrado como módulo del conjunto; conjunto que queda estructurado en tres terrazas o niveles concatenados mediante un eje central en torno al cual quedan dispuestos simétricamente todos los elementos (rampas, escaleras, balaustradas, alguna pequeña gruta e incluso las mencionadas *palazzine*), en tanto que las fuentes principales se disponen como eslabones fundamentales del citado eje central. Elemento clave y de recurrencia constante es el agua y su caída natural que, en su recorrido, desde un ámbito pretendidamente salvaje y libre –en realidad tan artificialmente construido como el resto– en la zona más alta del complejo (Fuente del Diluvio y su entorno), parece ir progresivamente geometrizando y racionalizando los sucesivos niveles concebidos cada vez más como naturalezas construidas, hasta el denominado *Quadrato*, modularmente subdividido en dieciséis cuadrados menores, planteamiento que remite a los jardines adyacentes al palacio de Caprarola. Al tiempo el fluir continuo del agua sólo se remansa a cortos intervalos, hasta su meta final en el aludido *Quadrato*, sito ante las *palazzine*, con su fuente y estanque de amplias superficies de espejeantes, serenas y cristalinas aguas.

Según lo comentado, y algún dato más que reseñaremos, ¿cómo desechar la tradicional atribución a Vignola? El papel de Ghinucci revalorizado por la amplia documentación sobre sus intervenciones en el denominado *borgo di fuori* de Bagnaia, así como del arquitecto Giovanni Malanca, respecto a la Villa, debe heberse limitado a

²⁰ De la noble familia de los Gambara di Pratalboino de Brescia, el culto y rico cardenal Gambara, que había sido secretario de Julio III e investido, en 1561, de la púrpura cardenalicia por Pío IV, es nominado titular del obispado de Viterbo por Pío V en 1566, en un momento en que, contrariamente a las normas estatutarias locales, el *barco* de Bagnaia había sido arrendado a terceros; tras la consiguiente protesta, el contencioso es resuelto a su favor, tomando posesión del cargo dos años después; además de parentesco con los Farnesio, mantenía relaciones de amistad tanto con el cardenal Alejandro –*factotum* de Vignola en la vecina Caprarola– como con su hermano Ottavio, duque de Parma y Piacenza –comitente de Vignola en las obras de su estado–.

²¹ 1578 es fecha que aparece inscrita en la *palazzina Gambara*, y de ésta aún inconclusa se habla en la crónica de la visita de Gregorio XIII, que ese año de 1578 es ilustre huésped de Bagnaia a donde llega desde el cercano santuario de la Madonna della Quercia; por cierto que, Carlo Borromeo integrante del séquito del papa Buoncompagni recriminaba entonces al Gambara los excesivos gastos efectuados en su “lugar de delicias”, existiendo tantos pobres a los que socorrer.

ejecutar ideas y trazas vignolescas, en obras realizadas evidentemente *postmortem* del maestro²²; en cambio el trazado viario entre la Villa y la propia localidad corresponde a Ghinucci²³, siendo de resaltar el singular tridente conformado desde la Villa, a cuyo sentido geométrico se adapta perfectamente, al tiempo que actúa como elemento de conexión y relación con el núcleo poblacional, visualizando fehacientemente con su linealidad de trazado y perspectiva que tiene como punto focal la torre del palacio episcopal, el total control del territorio urbano y suburbano²⁴.

La Fuente del Pegaso, auténtico prelude de la Villa propiamente dicha, se nos presenta y propone teatralmente con más de la mitad de su perímetro oval, propiciamente reducido a una baja balaustrada que permite e invita al espectador que accede, a contemplar al mítico caballo alado en el centro, en medio del agua²⁵, y como fondo, en una concepción eminentemente escenográfica, una alta pared, asimismo oval, articulada mediante elegantísimas y estilizadas ménsulas de volutas y contravolutas, sobre las que se sitúan los bustos de la Musas; se nos indica, pues, que vamos a penetrar en la casa de las Musas o monte Parnaso, según *topos* que, dada la estrecha relación Gambara-Farnesio señalada, bien pudiera devenir de Fulvio Orsini, a la sazón bibliotecario del cardenal Alejandro Farnesio. Una vez introducidos en este particular “Parnaso Gambara”, el mejor recorrido es el señalado por el agua, desde lo más alto de la colina e ir descendiendo hasta su estrato más bajo.

En el nivel más alto y en su centro, como extremo superior del eje rector del conjunto, la Fuente del Diluvio, entendida como inicio de todo y del discurrir del agua, a modo de *natura* salvaje y primigenia; es concebida como un agreste paredón de piedras informes, literalmente cubierto de vegetación que la humedad propicia como líquenes y helechos; desde lo alto del mismo cae el agua a un receptáculo, de donde emergen pétreos delfines asimismo cubiertos de musgo; todo está calculado para conformar una naturaleza en plena libertad, que incluso se concede a plantas y agua y a sus efectos de erosión, como una íntima imbricación y disolución mutua entre obra construida y actuación natural. Queda esta fuente como fondo de un amplio espacio rectangular, cuyos laterales delimitan las paredes a propósito dejadas en bruto, como conviene a este ámbito, de sendos templetes, concebidos como casas de las Musas y al tiempo en alusión a las dos míticas cumbres del Parnaso; idénticos y simétricamente dispuestos, están conformados mediante una pequeña cella y un relativamente amplio pronaos con una serliana como pórtico; al ser el elemento más significativo de los mismos, suele denominárseles *loggie* de las Musas. Sobre la clave de cada uno de los medios puntos, la parrilla de San Lorenzo, santo patrón de la catedral de Viterbo y, sobre cada dintel un cangrejo de río en alusión al escudo del cardenal Gambara, al que

²² Vid. BRUSCHI, Arnaldo: “Bagnaia”, en *op. cit.*, pp. 95-118.

²³ Aparte de reformas en el palacio episcopal y otras obras en Bagnaia, ya había trazado un eje viario entre ésta y el santuario de la Madonna della Quercia; las labores encargadas a Ghinucci por el cardenal Gambara en su Villa, se refieren ante todo a la sistematización hidráulica.

²⁴ Tridente conformado por la *via Palla Corda*, hoy lleva el nombre de Vignola, que conduce a la Fuente del Pegaso en el *Barco* y elemento clave previo a la propia Villa; la vía del centro, hoy de Giambologna, prolongación externa del eje primigenio de la Villa y la *via dei Condotti*, hoy Zuccari, que, por el otro lateral de la Villa, conecta con el camino que conduce a Caprarola.

²⁵ Se entiende que es alusión a las aguas de la mítica fuente Hipocrene que ha manado a partir del golpe de las patas de Pegaso.



Lámina 1. Villa Gambara-Lante, Bagnai. *Quadrato y palazzine; tridente y Borgo di Bagnai.*



Lámina 2: Fuente del Pegaso, acceso a la Villa Gambara-Lante, Bagnaia.

también hace referencia la inscripción de cada friso. Aquí, en lo que es la culminación de este peculiar Parnaso, el agua circula subterráneamente hasta reaparecer en el límite de esta terraza en la Fuente de los Delfines, hoy día sin el templete octogonal de fingido coral que era su continente original.

El paso al nivel intermedio es relativamente abrupto, lo que conlleva la rápida caída del agua “obligada” a descender por una *catena* (es de señalar la sintonía con la de Caprarola) cuyas zoomórficas volutas conformadoras de su cauce asumen, singularmente en sus extremos, formas de pinzas de cangrejo en referencia a la heráldica del comitente; la espumeante corriente vierte su líquido, ya en la segunda terraza, en la *Fontana dei Giganti*, así denominada por las enormes figuras de los ríos Arno y Tíber (de nuevo la relación con Caprarola, donde, en cambio, la fuente de los ríos es previa –a partir de la misma se configura– a la *catena*); antes de descender al siguiente nivel, el agua se remansa para suavemente recorrer la larga y estilizada acequia central de un singularísimo elemento de esta villa de Bagnaia; dispuesta en la práctica totalidad de la superficie horizontal disponible y siguiendo en toda su longitud el eje rector del conjunto, se trata de la denominada *Tavola del Cardinale*, sutil y sofisticada reinterpretación del *stibadium* de las antiguas villas romanas, como una suerte de *vasca* pétreo muy alargada, cuyas amplias superficies en torno al cauce central del agua, permite que sean utilizadas como auténticos tableros de mesa en convites y ágapes al aire libre.

Finalmente la última y amplia terraza, las más baja del conjunto; aquí el agua llega a la denominada *Fontana dei Lumi*, por sus setenta pequeños surtidores de agua desde estructuras de base a modo de cazoletas que, en contraste con la piedra oscura, sugieren el efecto de argenteas candelas o lámparas; se sitúa esta fuente en el centro y eje del conjunto entre las dos *palazzine* gemelas, un tanto retranqueada respecto a éstas, al insertarse en el muro de contención del nivel anterior, en una suerte de ábside dispuesto al efecto con un graderío a modo de pequeña *cavea* que rima con la estructura escalonada de la propia fuente; de hecho, ésta es también conocida como *Fontana della Cavea*. Y ya el amplio *Quadrato*, cuyos parterres en torno a su fuente y estanque sufrieron importantes modificaciones a fines del siglo XVII, en el sentido de una férrea geometrización bajo imperativos del modelo francés a lo *Le Nôtre* entonces dominante²⁶.

En la actualidad, y por iniciativa del cardenal Montalto, sobrino de Sixto V que, desde 1590, como obispo de Viterbo toma posesión de la Villa, la fuente del *Quadrato* es conocida como *Fontana dei Mori* por las cuatro figuras de piedra oscura que, en su centro, sostienen los montes coronados por la estrella del escudo Montalto; grupo escultórico que sustituye a la gran pirámide del cardenal Gambara, según el precioso testimonio de Michel de Montaigne que, en 1581, visitaba Bagnaia: "(...) lugar del Cardenal Gambara, de mucho ornato y bien provisto, entre otras cosas, de fuentes (...) Entre mil otros miembros de este maravilloso cuerpo, se ve una pirámide alta, de la que brota agua de muchísimas formas distintas: una sale hacia arriba, otra cae. En torno a esta pirámide están dispuestos cuatro pequeños lagos, claros, limpios, llenos de agua. En medio de cada uno de ellos, una pequeña nave de piedra con dos arcabuceros de los que también brota el agua y la arrojan contra la pirámide; y hay también un trompetero en cada una, que también echa agua. Y se pasea alrededor de estos lagos y pirámide por bellísimos caminos, con balaustradas de piedra, trabajadas con mucho arte"²⁷.

Los dos pequeños núcleos habitacionales proyectados al unísono, aunque de realización en diferentes momentos, son dos prístinos volúmenes cúbicos, análogos y simétricamente dispuestos que, como hemos señalado, quedan integrados y perfectamente engarzados en la propia naturaleza y disposición del jardín. Estructurados en dos plantas, la inferior con sendas *loggie* abiertas al *Quadrato*, con otras dependencias tras las mismas; a modo de *loggia* ciega, con diseño muy plano de arquerías y articulación de pilastras, quedan en ambas dispuestas las segundas plantas; una especie de

²⁶ Seguramente por iniciativa, c. 1685, de las hermanas Trémouille que habitualmente residían aquí; una de ellas era la Princesa de los Ursinos, personaje importante de la primera etapa del reinado de Felipe V, primer Borbón español, casada en segundas nupcias con un Orsini, de ahí su nombre; la otra era la sazón duquesa de Lante; desde 1656 y hasta el siglo XX, los Lante serán los poseedores de la villa de Bagnaia.

²⁷ *Diario del viaje a Italia*; corresponde a la tercera parte del mismo redactada por Montaigne en italiano; las dos anteriores en francés; citamos por edición bilingüe (francés-español e italiano-español), introducción, traducción y notas de José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut, Madrid, Debate/ CSIC, 1994, p. 186. Salvo la pirámide, todo responde al relato de Montaigne; un estanque cuadrado en el centro del *Quadrato* y ante las *palazzine*; cuatro pasarelas de piedra con sus balaustradas comunican con el círculo central, también de piedra, a su vez subdividido en tres mediante balaustradas circulares en torno al pedestal, circular una vez más, donde se yerguen los *Mori*. Los "lagos" de Montaigne son las cuatro subdivisiones del estanque, con sus pétreas barcas en los respectivos centros, en efecto.



Lámina 3. *Catena d'acqua*. Villa Gambara-Lante, Bagnaia.



Lámina 4. *Fontana dei Giganti y Tavola del Cardinale.* Villa Gambara-Lante, Bagnaia.

torreta remata las dos estructuras²⁸. La *loggia* inferior de la *palazzina Gambara*, c. 1578, está decorada con frescos, atribuibles a Raffaellino da Regio y Giovanni de' Vecchi, actuantes entonces en Caprarola que, incluyen, entre grutescos, símbolos heráldicos y hermas, vistas de la propia Villa Gambara, de la Villa d'Este en Tivoli y de Caprarola. Aunque comenzada por el cardenal Gambara, su gemela lleva el nombre de *palazzina Montalto* pues debe su configuración definitiva a Alessandro Damasciano, cardenal Montalto a quien, como obispo de Viterbo entre 1590 y 1623, correspondió la posesión de la Villa; con la colaboración de Carlo Maderno fue, en efecto, completada, y su *loggia* inferior decorada, c. 1613-1615, con frescos del Cavalier d'Arpino y sugestivas cuadraturas de Agostino Tassi.

Vignola-Palladio y la planta central

Ambos arquitectos encararon este tema en edificios religiosos durante la segunda mitad del siglo XVI cuando, de forma clara y contundente, se imponía el planteamiento axial y la planta longitudinal para los templos, a los que asimismo ambos aportaron contribuciones fundamentales.

Los diseños de Vignola fueron ejercicios y soluciones, seguramente con inspiración en dibujos de Peruzzi, sobre la planta oval, de tanta importancia posterior y ante

²⁸ Como tales *palazzine* remiten ante todo a construcciones de índole similar –palacio o palacete de jardín– diseñadas por Vignola, c. 1561, para el duque Octavio Farnesio.

todo para Bernini y Borromini; el óvalo como base, pues, y el uso de su eje mayor para marcar la direccionalidad principal del edificio. Ya c. 1550 responde a esta idea la pequeña iglesia de Sant'Andrea in Via Flaminia que, como hemos señalado quedaba incluida en los terrenos de Villa Giulia, y usualmente conocida como *Il Tempio del Vignola*; es una de las significativas adiciones a la *Regola*, como comentaremos. Un austero volumen de paralelepípedo enmascara exteriormente el planteamiento oval del edificio, cuya entrada principal queda realizada al exterior por un sencillo pórtico de planitud extrema en sus elementos. Sí es notoria exteriormente la cúpula oval y su tambor, que pasa por ser la primera construida.

Más ambicioso es el planteamiento, 1565, de la iglesia de Sant'Anna dei Palafrenieri, pero desarrollando similares ideas y soluciones que las del *Tempio*, con una articulación interior de la nave ovalada a base de robustas columnas empotradas en el muro, que contrastan con las lisas pilastras que articulan los planos paramentos exteriores.

Palladio, en cambio, centra, nunca mejor dicho, su atención e intereses en el círculo como base y en el volumen cilíndrico como resultado, marcando y potenciando la axialidad mediante estructuras complementarias, como amplios pronaos con sus pórticos, según ideas de índole tipológico derivadas de sus estudios, medidas y levantamientos del Panteón de Roma.

La planta preliminar de Il Redentore de Venecia, 1576-1577, y aquí nos movemos sólo a nivel planimétrico que es lo único conservado²⁹, pues este proyecto no fue seguido finalmente, consta de una nave circular, a cubrir presuntamente con una cúpula, que queda inscrita en un cuadrado, salvo en su cabecera que es un ábside para el coro, con la correspondiente pantalla de columnas que divide pero no separa ambos ámbitos, solución que recogerá el proyecto definitivo; como fachada un profundo pronaos con dos columnas en ambos laterales y un pórtico hexástilo.

Sí se construyó el pequeño *Tempietto* de Maser, 1580, por voluntad de Marcantonio Barbaro ya fallecido su hermano Daniele; aquí círculo de base para la cilíndrica nave, que muestra su curvatura al exterior, cúpula y, de nuevo pronaos, con sutiles detalles personales del gran vicentino: muretes con arcos en sus laterales y pórtico cuyos extremos son pilares que flanquean a cuatro columnas.

Regola y Regole: il Gesù

El diseño de Vignola, 1568, de la iglesia matriz de la orden jesuítica en Roma³⁰, que contó con el decidido patrocinio del cardenal Alejandro Farnesio, es, sin más, un hito de la historia de la arquitectura occidental. Los principios de su propia *Regola*, 1562, son aquí experimentados por su autor para una orden religiosa de estrictas *Regole*, que exigía también una estricta funcionalidad para su templo pri-

²⁹ Royal Institute of the British Architects [RIBA], XIV/ 13.

³⁰ Como recientes reflexiones sobre el tema, *vid.* SCHWAGER, K.: "La chiesa del Gesù di Roma", en *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milán, 2002, *op. cit.*, pp. 272-299; SCHLIMME, R.: "Il progetto esecutivo di Vignola per il Gesù. Ricostruzione e analisi della concezione spaziale" (pp. 73-83) y D'AMELIO, M. G.: "I Farnese e la Compagnia Ignaziana: le modificazioni alla cupola del Gesù di Roma per la decorazione seicentesca" (pp. 84-98), en *Vignola e i Farnese*, Milán, 2003, *op. cit.*

migenio, *exemplum* para los restantes de la orden ignaciana; sabido es que era preciso enviar las trazas a Roma para ser sancionadas, lo que conllevó que la planta jesuítica de Vignola quedara establecida como prototipo, casi como una “regla” más. En el ámbito ibero-americano esto fue un hecho, como en los casos de Austria, Bohemia y Baviera. Invariablemente esta planta se incluye como añadido al tratado vignolesco, e incluso, en ocasiones, la fachada de Vignola, por más que fuera desechada a favor de la diseñada por Giacomo della Porta.

A la demanda de funcionalidad de los jesuitas, respondió perfectamente Vignola con su proyecto, de tal modo que si cabe hablar de una arquitectura de la Contrarreforma, éste es su mejor y más contundente ejemplo. Una nave amplia y capaz para una numerosa feligresía y una serie de capillas intercomunicadas. Planteamiento axial y longitudinal del templo, estructurado a base de anchos pilares cuyos frentes hacia la nave quedan articulados por pares de pilastras; estructuración que se repetirá constantemente hasta el siglo XVIII. Planta rectangular que marca simbólicamente la cruz de Cristo mediante las sucesivas capillas y el crucero, ancho pero de brazos cortos, en función de la acústica ya que la palabra —el sermón— era el “arma” de las campañas religiosas de la Compañía de Jesús. Nave y crucero amplios, pues, y también diáfanos y bien iluminados para la práctica religiosa pública; amplios vanos termales fueron dispuestos por Vignola al efecto; capillas en cambio con una semipenumbra propicia a la devoción particular, que también tuvo en cuenta el arquitecto; por su parte, la comentada intercomunicación permitía la circulación del fiel sin estorbar ni ser estorbado por el ritual oficial desarrollado en la nave.

Son éstas las líneas básicas y fundamentales del modelo jesuítico, inspirado en *il Gesù*, siendo el resto accesorio, variable o como mucho deseable, pero no preciso. Una cúpula en el centro del crucero es muy deseable, aportando además luz cenital a este ámbito del templo; *il Gesù* la tiene; tribunas sobre las capillas laterales, para uso de altos dignatarios de la orden, son convenientes en templos importantes; *il Gesù* las tiene. Como decoración interior Vignola preveía sólo la proporcionada por los propios elementos estructurales, y su purismo al respecto fue tergiversado por los abundantes añadidos del siglo XVII, convirtiendo el interior en lo que Weisbach consideraba un espacio barroco, en realidad calificativo sólo aplicable al aparato decorativo, generando la ya clásica polémica con Pevsner que, en cambio, hablaba de espacio manierista en tanto que a la fuga longitudinal de la nave se oponía, sin solución de continuidad y sin resolverse en ningún sentido, la fuga ascensional en la cúpula, que tampoco; dadas las amplias dimensiones de ambas, son casi diecisiete metros de anchura de la nave, de lo que no cabe hablar es de fugas, o espacios fugados. Un espacio que coadyuva *per se* a la persuasión del fiel, sería más razonable y, como no podía ser de otra forma, más contrarreformista.

La Regola

Se trata de una esencial codificación, de enorme practicidad y operatividad, de los principios esenciales de la arquitectura clasicista, expuestos asimismo de manera esencial. Una breve introducción y treinta y dos ilustraciones sobre los cinco

órdenes arquitectónicos con los detalles de sus partes, es decir todos los miembros del orden conjuntamente expuestos, normalizados y normativizados, sometidos a un módulo fácilmente equiparable a medidas locales; la triple esencialidad reseñada, quiere dar a entender su condición de vademécum según la primera acepción española del término, como libro de informaciones fundamentales³¹.

Tras un exhaustivo estudio de las ruinas romanas —o en su defecto, como en el orden toscano, recurriendo a la autoridad de Vitruvio—, Vignola realizó una selección de las proporciones que consideró más idóneas y bellas, según nos confiesa, siendo sus láminas patrones para el arquitecto ejecutante, que tiene ante sí claras imágenes y sus detalles, todo puntualmente medido y especificado y con muy breves aclaraciones al pie de cada una de las mismas; la última, es la expresión geométrica del orden salomónico con fuste de seis espiras.

Clara, concisa y objetiva la *Regola*³² tiene tras sus lacónicas propuestas un gran trasfondo teórico que, en los estudios más recientes sobre Vignola, ha sido puesto de relieve en una auténtica disección del tratado³³. Ya es suficiente prueba el que Vasari le dedique un comentario positivo en sus *Vite*, 1568, bien es verdad que “perdido” en el amplio entramado de la biografía de Marcantonio Raimondi y otros *intagliatori di stampe*³⁴, lo cual, por otro lado, incide en poner de manifiesto el valor primordial de las ilustraciones.

El éxito del tratado fue total, las reediciones incontables y las traducciones muchas; la primera española es relativamente temprana, de 1593, debida a Patricio Caxés o Caxesi, bajo impulso de Juan de Herrera. Su predicamento en España e Hispanoamérica fue muy amplio³⁵; la recurrencia a *la orden dorica de Biñola* en nuestro siglo XVII aparece constantemente en la documentación. Asimismo parece haberse hecho necesaria la actualización del tratado vigolesco, en las primeras etapas de funcionamiento de la Academia de San Fernando de Madrid, tal como testimonia la pulcra edición³⁶, de 1764, con ilustraciones a partir de dibujos de Diego de Villanueva.

A partir de la primera edición, 1562, los añadidos al tratado de Vignola, láminas ante todo, fueron constantes y cada vez en mayor número; en principio de obras del propio Vignola (II Gesù, Caprarola, portada de Villa Giulia, *il Tempio* y otras), llegando la situación a tal extremo que, al parecer en 1569, Pío V emitió un *Motu Proprio*

³¹ Según el D[iccionario de la] R[eal] A[cademia] E[spañola de la] L[engua], 1: Libro de poco volumen y de fácil manejo para consulta de nociones o informaciones fundamentales.

³² *Regola delli cinque ordini d'architettura in 32 tavole; editio princeps* sin lugar ni año de publicación, pero de 1562 según testimonia una carta de su hijo; obra dedicada al cardenal Alejandro Farnesio.

³³ En concreto: MOROLLI, Gabriele: “Il ‘fiore della regola’. Le componenti modanari e il proporzionamento dei ‘cinque ordini’ di Vignola” (pp. 174-205) y CANALI, Ferruccio: “Il corpus ‘nascosto’. Individuazione e considerazioni critiche sul corpus lessicale della ‘Regola’: ‘nomi’ e ‘vocaboli’, ‘forme’ e ‘principi’” (pp. 206-218), en *Vignola e i Farnese*, Milán, 2003, *op. cit.*

³⁴ Apéndice documental II, extracto. Marcantonio Raimondi, boloñés, en efecto: Sant’ Andrea in Argini, cerca de Bolonia: c. 1480-Bolonia: c. 1534.

³⁵ Existe edición facsímil de esta edición española, con estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Iacome de Viñola. Regla de los cinco órdenes de arquitectura*. Valencia, Albatros, 1985.

³⁶ “Regla de las (sic; femenino) cinco ordenes de arquitectura de Iacome de Uñola (...)”. Madrid, Joaquín Ibarra, “(...) Delineado por Don Diego de Uillanueva Director de Arquitectura de la R¹. Academia de San Fernando año de 1764” [Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL Res. 251].

para regular la cuestión³⁷ que, de hecho, no fue efectivo³⁸. En la propia Roma y mediante diseños de antigüedades o de obras de otros arquitectos, la situación se prolongó, que sepamos, al menos hasta la segunda década del siglo XVII; bajo patrocinio y encargo de Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), son muy conocidos los añadidos, 1617 y 1619, de Francesco Villamena (1555-1624). Las traducciones francesas³⁹ del Vignola, en todos los sentidos, fueron aún más lejos, con amplios comentarios e ilustraciones hasta mediados del siglo XVIII, llegando a convertirse so pretexto de la *Regola* en un auténtico muestrario de elementos estructurales (enmarques de ventanas y chimeneas fundamentalmente) y decoración a base de *rocaille*, que es lo más alejado de Vignola que darse pueda. Atrás fue quedando del todo la esencialidad vignolesca; su tratado pasó a ser también un vademécum en donde cabía todo y donde todo encajaba; es decir, según la segunda acepción española del término⁴⁰.

Pero aquí el acento querríamos ponerlo en un ejemplar singular que, además de la propia *Regola*, contiene añadidos varios y con grabados de una extraordinaria calidad; se añade el tratado⁴¹ de Antonio Labacco (1495-1570) y algunos elementos arquitectónicos de Miguel Ángel en el *Campidoglio*, el primero al final del volumen y los segundos intercalados con las ilustraciones de la propia *Regola* que ya “arrastra” varios añadidos (obras del propio Vignola y los consabidos Villamena). Pero lo verdaderamente interesante es la inclusión, con portada propia que responde al diseño de Giovanni Battista Montano (1534-1621) (“Giouanni Battista montano Milanese Inuentor”, consta al pie del frontispicio), de la denominada “NVOVA ET VLTIMA AGGIVNTA DELLE PORTE D’ARCHITET^A. DI Michel Angelo Buonaroti (*sic*)”⁴² que, en principio, parece ser solamente un añadido más⁴³, pero que detenidamente analizado y valorado resulta cuando menos muy interesante y más en función del contexto hispano. En

³⁷ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 9809, que bien pudiera ser un ejemplar de la considerada como segunda edición de la *Regola*, c. 1570, con muy escasos añadidos y que incluye el citado *Motu Proprio*, de cuyo encabezamiento sólo puede leerse “PIV”, dado sus deterioros; en ningún caso aparece data alguna, lo cual caracterizó, al parecer, las primeras ediciones del tratado vignolesco; asimismo temprana en fecha, pero sin constancia: *ibidem*, sig. BH FLL 10540.

³⁸ DÍAZ MORENO, Félix: “Tratados de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense (siglos XVI-XVII)”, en *La Universidad Complutense y las Artes*, actas del congreso nacional de igual título (Facultad de Geografía e Historia, U.C.M., noviembre-diciembre, 1993). Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1995; en concreto respecto a Vignola, pp. 488-490 y 503-504.

³⁹ Tenemos constancia de las siguientes, todas de los fondos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid): sig. BH FLL 9569, París, 1665, que incluye cuatro grabados de El Escorial; sig. BH FLL 11686, París, 1694, con comentarios y diccionario de Auguste Charles D’Aviler (1653-1701) y sig. BH FLL 26475, París, 1750, con una biografía de D’Aviler y nuevos diseños de Pierre-Jean Mariette (1694-1770).

⁴⁰ DRAEL, 2: Cartapacio en que los niños llevaban sus libros y papeles a la escuela.

⁴¹ *Libro appartenente a l’architettura nel quale si figurano alcune notabili antichità di Roma*. Roma, 1552.

⁴² Apéndice documental III, extracto; asimismo como *Regola*, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 20113; de éste, con el añadido de un espléndido grabado del baldaquino vaticano, es reedición, Roma 1680: *Ibidem*, sig. BH FLL 26780, que, en la *aggiunta* miguelangelesca, sustituye el “apresso Andrea Vaccario, 1610”, por “In Roma apresso. Gio. Battista de Rossi, Si uendono in Piazza Nauona nella stamperia di Matteo Gregorio Rossi Romano”.

⁴³ Podría pensarse que las láminas de Buonarroti intercaladas en la *Regola* hayan sido “desgajadas” de este pequeño álbum, y todo sea producto de una “irregular” encuadernación posterior, e incluso que la pro-

efecto, incluso prescindiendo de si en su momento fue un añadido a la *Regola* o no, su fecha, 1610, el “autor”, “Michel Angelo Vaccario” y el que aquí figura como “impresor”, “In Roma appresso Andrea Vaccario all’Insegna della Palma”, seguramente dibujante y grabador respectivamente, actuantes ambos y al servicio, como se hace constar a pesar de las dudas en las abreviaturas, de “Gio. Battista Crescentio”, hacen de esta *aggiunta* un dato importante y a tener en cuenta.

Confirma rotundamente y en todos sus puntos, la apreciación de que “Crescenzi [fue] coleccionista, pintor y arquitecto aficionado, y también empresario, si así puede denominarse a un noble romano que, entre otras actividades, contrataba artistas para la realización de diferentes proyectos arquitectónicos y decorativos primero en Roma y, posteriormente, a partir de 1617, en España, a donde llegó en el séquito del cardenal Zapata (...) había entablado relación con Montano a comienzos del siglo XVII”⁴⁴. Y además, en 1610, año en que se estaban completando las obras de la *Cappella Paolina*, en Santa Maria Maggiore de Roma, consagrada en 1613, en las que actuaba como superintendente en nombre de Paulo V Borghese; habiendo de considerar también a Andrea y Michelangelo Vaccario, entre los artistas a su servicio⁴⁵. En el frontispicio de Montano, Miguel Ángel, compás en mano, ocupa el lugar de Vignola en el correspondiente de la *Regola*; a ésta y a su autor parece querer rendírsele un homenaje mediante el soporte de la derecha, con parte de su fuste de desarrollo helicoidal.

En relación con la autoría de las trazas del Panteón Real de El Escorial, aún en debate entre Gómez de Mora y Crescenzi, lo reseñado, parece acercarse más al último –hombre culto, refinado y auténtico *connaisseur* de arquitectura– a la idea de un superintendente y asesor, ante todo en temas decorativos de los marmóreos alzados interiores, que a la de un arquitecto propiamente dicho.

Vignola y la perspectiva

Ya hemos aludido, sobre todo en el apartado dedicado a Caprarola, a las contribuciones de Vignola al tema de la perspectiva; asimismo ha quedado referenciado su tratado al respecto *Le due regole* de publicación póstuma, con los comentarios –primera biografía del maestro incluida– de Egnatio Danti⁴⁶.

Aquí y ahora la pretensión es poner un muy especial acento en la importancia de tales contribuciones; en las reediciones sucesivas a la de 1583, varias de las ilustraciones del Vignola-Danti fueron cambiadas; andando el tiempo, llegó a aludirse

pia *aggiunta* también lo sea y, como tal, no un añadido al Vignola sino a otros grupos de obras de Miguel Ángel, en álbumes previos, y finalmente todo resultado de la encuadernación *a posteriori*; es siempre algo a considerar, pero no nos consta, como *aggiunta* miguelangelesca, más que ésta.

⁴⁴ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “Álbum de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVII)” (pp. 315-363), en concreto p. 317, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991.

⁴⁵ Andrea Vaccario, sí consta como editor y grabador activo en Roma, c. 1599-1620; de Michelangelo Vaccario, en cambio, nada hemos conseguido averiguar.

⁴⁶ *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacopo da Vignola. Con i commentarij del R. P. M. Egnatio Danti dell’ordine de Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna*. Roma, Francesco Zanetti, 1583; *vid.* ed. facsímil, con Prefazione di Ciro Luigi Anzivino. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978.



Lámina 5. Frontispicio de la *aggiunta* miguelangelesca a la *Regola* de Vignola, 1610. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid): BH FLL 20113.

al mismo como una serie de datos, por todos conocidos, y que, en su contexto, prácticamente nada aportaban, siendo, en todo caso, lo más interesante la biografía de Danti. Las investigaciones más recientes⁴⁷ han puesto las cosas en su lugar debido, valorando con justicia y objetividad la significativa contribución de Vignola en este tratado, obra de juventud redactada por el maestro cuando realizaba los diseños comentados para las taraceas de Santo Domingo de Bolonia, por cierto, encargo de Francesco Guicciardini; de haberse publicado tal como lo concibió su autor, hubiera sido un opúsculo de textos breves e ilustraciones claras y rotundas. Tal como lo conocemos, con los amplios y eruditos comentarios añadidos, resulta que Danti, *come Barbaro nei confronti di Vitruvio, scrisse un trattato nel trattato*.

En su justa medida, matemáticos coetáneos valoraron las contribuciones vignolescas al tema; de este modo, su prestigio al respecto, fue reconocido al incluirle entre los interpelados para opinar, fundamentalmente en cuestiones de perspectiva, a propósito de realizaciones llevadas a cabo en la catedral de Milán por Pellegrino Tibaldi, bajo comitencia de Carlo Borromeo, en 1567 y años siguientes; se pedía opinión a Palladio, Vignola, Vasari y Giovanni Battista Bertani, según el requerimiento de Martino Bassi a los diputados de la Fábrica del Duomo milanés, y que, en 1572, fue publicado como un pequeño opúsculo, que constituye un interesantísimo y significativo documento sobre las relaciones entre perspectiva y arquitectura, que ha sido excelentemente estudiado y comentado⁴⁸.

Andrea Palladio (1508-1580)

Este vicentino universal, nació realmente en Padua e hijo del modesto molinero Pietro della Gondola, pero en 1523 le hallamos ya instalado en la ciudad bérica; acaso aquí dirigiendo y supervisando la conformación de su Teatro Olímpico, acaso en Maser haciendo lo propio respecto al citado *Tempietto* Barbaro, falleció en 1580 el que desde más de cuarenta años atrás fuera rebautizado, por su primer gran protector Giangiorgio Trissino (1478-1550), como Palladio⁴⁹ en alusión a Palas Atenea, clasi-

⁴⁷ Nos referimos al completísimo y documentadísimo estudio de CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, premessa di Martin Kemp. Milán, Mondadori Electa spa., 2006; "Giacomo Barozzi da Vignola e Egnazio Danti", pp. 160-175.

⁴⁸ *Ibidem*, en su última parte, previa a las conclusiones, y si cabe aún mejor, "Prospettiva aedificandi": "Dispareri": Palladio, Vignola, Vasari e Bertani", pp. 271-284; el opúsculo de Martino Bassi lleva el título: *Dispareri in materia di Architettura e Prospettiva con pareri di eccellenti et famosi architetti che li risolvono*; por cierto que en el capítulo dedicado a "Daniele Barbaro", pp. 147-159, y su tratado de perspectiva, asimismo queda justipreciada la contribución, casi un siglo anterior, de Piero della Francesca, erróneamente llamado Pietro da Borgo S. Stefano, que es considerado autor de *alcune pratiche leggeri poste senza ordine, et fondamento, et explicate rozzamente (...) che per gli idioti ci potriano servire*; "É un giudizio difficile da spiegare che appare contraddetto dall'uso massiccio di precetti et regole, nonché di illustrazioni, tratte chiaramente dal *De prospectiva pingendi*" [p. 149]. Obviamente aludimos a Daniele Barbaro (1513-1570) y su obra *La pratica della perspectiua (...) opera molto vile a pittori, a scultori, & ad architetti (...)* [Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 10050 (1), "In Venetia: apresso Camillo & Rutillo Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1569", que es su *editio princeps*].

⁴⁹ Palladio era mensajero de los dioses en el interminable y erudito poema de Trissino *Italia liberata dei goti*, seguramente tomado, a su vez, del mito de Atenea, Palas hija de Tritón y el Paladio o *Paladyon*, sal-

cista personificación de la sabiduría, al intuir y atisbar su *ingenium*, que fue desarrollando al máximo desde el *ars* mecánica de *tagliapietra* y, por tanto, a partir de un bajo principio, que diría Vasari, supo elevarse al estatus de un consumado arquitecto.

En la síntesis que aquí pretendemos realizar sobre Andrea Palladio y su obra, de modo que sea coherente y válida a pesar de todo, en los tres apartados o bloques básicos y fundamentales, a saber Palladio y las villas del Véneto; Palladio y Venecia y Palladio y Vicenza, contamos con un excelente instrumento y referente⁵⁰, cuyos sugestivos epígrafes incluso iremos reseñando. Como introducción, formación práctica, encuentro con Trissino, su acogida y “bautizo”, así como las relaciones con la aristocracia vicentina que fue proporcionando a Palladio, primeros pasos teóricos, viajes y obras hasta el decisivo encargo de la Basílica de Vicenza, e incluso primeros contactos con Daniele Barbaro y gestación de su Vitruvio con el concurso palladiano, quedan englobados bajo el más que apropiado y atractivo epígrafe: *Un talento disvelato*⁵¹.

El título *Le mille e una villa*⁵² preside admirablemente el fenómeno de las villas palladianas del Véneto, desde la Villa Godi a la Rotonda, con especial énfasis en la Villa de Giorgio Cornaro, iniciada en 1552, en Piombino Dese, la Villa Barbaro y su *Tempietto*, la Villa Emo, iniciada en 1557 y *La Malcontenta*, iniciada al año siguiente; esta última, interesantísima a todos los niveles, no sólo por su planteamiento sobre un alto pedestal que evita y aleja las humedades del Brenta, sino porque a su condición agraria auna de manera perfecta todos los criterios de representatividad apetecidos por los Foscari, tanto por sus marcadas formas y modos clasicistas como, también, porque su cercanía a la propia Venecia y el poder disponerse del canal navegable del Brenta, palacio urbano y villa quedaban conectados, siendo posible la comunicación entre ambas posesiones familiares, desde los canales venecianos y la citada vía fluvial mediante embarcaciones, diríamos de puerta a puerta⁵³. En conjunto todo este capítulo de las villas palladianas no puede ser desgajado de la reconversión agraria del Véneto, la denominada *terraferma*, una vez que el imperio comercial veneciano comienza a declinar, las vías desde y hacia Oriente cada vez más cerradas por el poder otomano y el control de la *Serenissima* sobre el Mediterráneo en decadencia; reconversión que sólo podían llevar a cabo las grandes familias enriquecidas tradicionalmente por el citado comercio y poseedoras de amplios latifundios en la zona continental, que había que drenar –lo normal eran zonas pantanosas e insalubres– para poderlos adecuar a cultivos, lo que conllevaba grandes inversiones que era preciso controlar *in situ*. De ahí la instalación de estos señores en el campo, que seguían pensando como señores de ciudad y de

vanguardia de Troya; más que nada la vocación clasicista de Trissino y de la aristocracia vicentina, era de oposición y rechazo de la *Serenissima*, potencia dominante en toda la zona y vista como impulsora de un lenguaje gótico que, de algún modo, será “contestado” por el clasicismo palladiano.

⁵⁰ Nos referimos a la magnífica síntesis, llena de sugerencias y estructurada de manera excelente, y síntesis por síntesis, el término es de absoluta admiración de ROMANELLI, Giandomenico: *Palladio*. Florencia, Giunti, 1995.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 4-15.

⁵² *Ibidem*, pp. 16-31.

⁵³ Todo ello queda puesto de relieve por BATTILOTTI, Donata: *Le ville di Palladio*. Milán, Electa, 1990, en el apartado correspondiente a “Villa Foscari detta la Malcontenta”, pp. 104-108; se trata de un excelente y documentado trabajo sobre las villas palladianas, no mil obviamente pero sí hasta cuarenta entre autógrafas y atribuidas con fundamento.



Lámina 6. Palladio, Villa Sarego, det. de lo construido. Santa Sofia di Pedemonte, Verona.

ahí también que, en general, más que de *villeggiatura*, habría que hablar de *civiltà delle ville*; en muchos casos, incluso, las propias instalaciones agrarias conectan y quedan indisolublemente unidas a la vivienda del *padrone*; ésta puede estar decorada con los exquisitos frescos de Veronés, caso de la Villa Barbaro, responder al diseño arquitectónico de Palladio y no desdeñar para nada las *barchesse*, arquerías laterales adosadas al cuerpo principal que tienen funciones y usos agrarios; tal es también el caso manifiesto de Villa Emo (iniciada en 1557).

En otro orden de cosas, las villas Sarego, 1565, en Santa Sofia di Pedemonte (Verona) y Porto, 1572, en Molina de Malo (Vicenza), autógrafa con sólo una parte construida la primera, y atribuida a Palladio y solamente iniciada la segunda, son planteamientos e ideas del gran arquitecto en su madurez, espectaculares y con unas dimensiones, a tenor de lo construido y en el caso de la primera atendiendo al diseño incluido en *I quattro libri*, que verdaderamente desbordan totalmente el concepto de villa palladiana⁵⁴.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 121-123 y p. 131, respectivamente; la Villa Sarego de Santa Sofia di Pedemonte, en *I quattro libri*, libro II (en ed. española, pp. 238-239, *vid. infra*). La plasticidad de los fustes facetados mediante tambores cilíndricos superpuestos, en columnas exentas de orden gigante, en Santa Sofia di Pedemonte, sólo

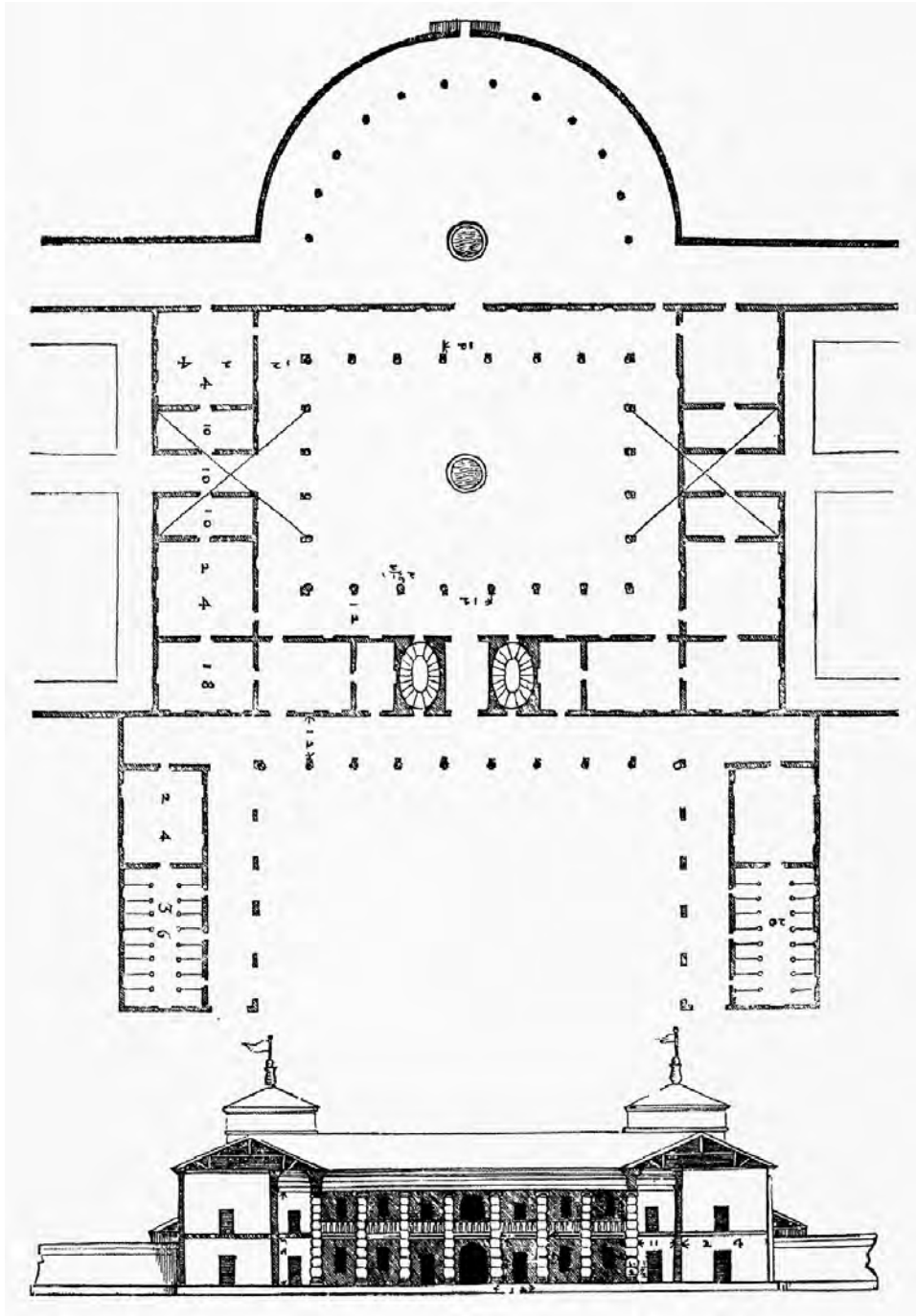


Lámina 7. Palladio, Villa Sarego. Santa Sofia di Pedemonte en *I quattro libri*.

*Chiese di laguna*⁵⁵ resulta un elocuente y expresivo título del tema Palladio y sus relaciones profesionales con Venecia; en ésta no fueron aceptados en definitiva proyectos civiles palladianos, y sí los de arquitectura religiosa que, además, tuvieron un gran predicamento, cuando mayoritariamente sucedió todo lo contrario en Vicenza y el Véneto. La arquitectura sacra veneciana constituye *per se* un singularísimo capítulo de la obra palladiana, de enorme personalidad y admirablemente resuelto por el gran maestro vicentino, respecto a todos los retos que se le presentaron y que asumió. Al fachadismo veneciano que tradicionalmente era inherente al sentir local, tanto en San Francesco della Vigna (fachada, iniciada en 1562) y San Giorgio Maggiore (obras iniciadas en 1565-1566), como en el caso más perfecto y elaborado de Il Redentore (iniciado en 1577), respondió Palladio mediante la genial solución de orden gigante y frontón triangular completo y orden pequeño y medio frontón, según la importancia y envergadura del respectivo espacio interior (nave central más alta y ancha que las laterales, o que las capillas en el caso de Il Redentore); es decir, claves estrictamente clasicistas manejadas y ensambladas en una desprejuiciada sintaxis de elementos, y contando con el excelente mármol de Istria.

Contundentes, innovadores y de consumado dominio proyectual, fueron los resultados conseguidos, asimismo, en los varios ámbitos que ideó y estructuró tanto para los benedictinos de San Giorgio Maggiore como en Santa Maria della Carità (iniciado en 1561), pero acaso sea la iglesia de Il Redentore el caso más significativo en una planificación axial de nave y capillas intercomunicadas, tras el abandono del citado primer proyecto centralizado.

Il Redentore fue un templo votivo⁵⁶ que la *Serenissima* levantó como acción de gracias por el cese de la terrible epidemia de peste de 1576, cuyo amplio y diáfano presbiterio, con su alta cúpula y ancho crucero de extremos absidados, era el adecuado espacio para la ceremonia correspondiente; nave y capillas cumplen a la perfección, por su parte, las funciones parroquiales de la iglesia, del mismo modo que el coro en su cabecera, con una iluminación más controlada como en las capillas, obedece a su condición de iglesia conventual, ya que su custodia, uso y cuidado fue oficialmente encomendado a los capuchinos; la estructuración interna en cuanto a órdenes y sus tamaños, responde a la “anunciada” en la fachada, en tanto que presbiterio y coro de los monjes quedan divididos y separados pero no desconectados mediante la genial solución de una pantalla absidata de columnas⁵⁷, que permite la continuidad espacial; la visualización de todo este conjunto en su triple dimensión, es completa desde el ingreso tras atravesar la fachada.

encuentra parangón en la parte exterior de Porta Palio de Sanmicheli en Verona, ya muy avanzada su construcción a fines de la década de 1550, o en el patio del florentino palacio Pitti, de Bartolomeo Ammannati, construido a partir de 1561, como agudamente señala Battilotti.

⁵⁵ ROMANELLI, Giandomenico, *op. cit.*, pp. 33-39.

⁵⁶ Con el Dux a la cabeza el Senado veneciano en pleno, se obligó a visitar el penúltimo domingo de julio, festividad del Redentor, la iglesia y asistir a la correspondiente ceremonia en la misma, a lo que responde su amplio presbiterio; y ello tras atravesar mediante un puente de barcas el canal de la Giudecca, a lo que respondía, con todo su empaque, la citada fachada.

⁵⁷ Solución seguramente inspirada en las denominadas termas de Agripa en Roma, en torno al Panteón, cuyas ruinas interesaron a Palladio que las dibujó (Londres, RIBA, VII/ 3). Tal dispositivo es recto en San Giorgio Maggiore.

*Una città d'autore*⁵⁸, en fin, define el binomio Palladio-Vicenza, arquitectura y ciudad, imbricación que ha sido completa y total para ambos; aquí el carácter de las actuaciones y realizaciones palladianas son eminentemente civiles, y verdaderamente van pautando y definiendo su tejido urbano como destacados objetos arquitectónicos, con hitos como el palacio Barbaran da Porto (iniciado en 1570), el palacio Valmarana y su cuidada y escenográfica fachada (iniciado en 1565) o la *loggia* del Capitaniato (1571; conmemorativa de la batalla de Lepanto) que, en la *piazza dei Signori*, se yergue como el adecuado complemento de la Basílica. Totalmente interiorizado es, en cambio, el Teatro Olímpico (1580), por más que en sus inmediaciones la *loggia* inferior –auténtico soportal urbano– del palacio Chiericati (iniciado en 1551) haga las veces de oportuna *stoa* de aquél; este último palacio citado, sede actual del Museo Cívico de Vicenza, en lo que llegó a construirse del mismo entonces, es un contundente *exemplum* de un armónico juego ritmado de zonas cerradas y abiertas, de alzados planteados en netos y vanos.

A su consumada formación y experiencia práctica, desde su descubrimiento por Trissino, c. 1538, y bajo su protección primero y muerto el noble vicentino en 1550, en relación con Daniele Barbaro, Palladio, en continuado y constante estudio, fue cimentando su formación teórica, tanto a partir de los tratados, Vitruvio ante todo, pero también Alberti, Serlio y luego Vignola, como mediante el análisis, mediciones y dibujos de ruinas romanas, singularmente en la propia *Urbs* en sus viajes de la década de 1540 con Trissino y luego con Barbaro. Al tiempo, asumió las enseñanzas de Alvise Cornaro (1484-1566), tanto de sus ideas sobre arquitectura condensadas en su *trattatello* como en las obras de Giovanni Maria Falconetto (c.1468-1535) realizadas en Padua para aquél; del mismo modo, Michele Sanmicheli (1484-1559) y sus arquitecturas, sobre todo las de Verona, y también Giulio Romano y Jacopo Sansovino; en Roma Bramante, Rafael, Peruzzi e incluso aspectos de Miguel Ángel fueron “atendidos” por Andrea, en su afán formativo y de asimilación del clasicismo, en todas sus opciones y aportaciones, que fue decantando y desarrollando personalmente en toda una *opera* teórica y práctica coherente y de raciocinio pleno.

En relación con la reflexión teórica sobre la arquitectura, todo ello fue dando sus frutos y significativas contribuciones que tienen su primer eslabón⁵⁹ en *L'Antichità di Roma*, publicada simultáneamente en Roma y Venecia en 1554, obra todavía imprecisa y con falta de madurez pero donde ya domina su interés eminentemente tipológico en análisis y recorridos, fruto de una posición desprejuiciada y ajena a planteamientos académico-cultistas a la sazón imperantes ante el hecho clásico, así como la medición constante y apurada de todos los elementos, que hacen de este opúsculo la base precisa para el paso siguiente que es su aportación a la edición,

⁵⁸ ROMANELLI, Giandomenico: *op. cit.* pp. 41-46.

⁵⁹ Vid. PALLADIO, Andrea: *Las Antigüedades de Roma*, introducción, traducción y notas de José María Riello Velasco; prólogo de Diego Suárez Quevedo. Madrid, Akal, 2008. Sí supo ver la Iglesia la validez de estas Antigüedades palladianas, incluso más que una coetánea descripción de iglesias de Roma, de tal modo que se entendió que cumplimentaban a la perfección, en una óptica de breve comentario arquitectónico-anticuario de Roma, que inmediatamente fue capítulo ineludible de la mayoría de guías para peregrinos fomentadas por la Contrarreforma hasta bien entrado el siglo XVII, en una auténtica re-actualización y eclosión de las *Mirabilia Urbis Romae*

1556, del Vitruvio de Daniele Barbaro; ambos episodios resultan fundamentales en lo que será la culminación de todo el proceso teórico palladiano, sus *I quattro libri dell'architettura* publicados en Venecia en 1570.

En relación con la última obra citada, el auténtico tratado de arquitectura de Palladio⁶⁰, meditado, pulido y fruto de una amplia reflexión y maduración de todas sus experiencias, conviene precisar que cuando de sus propias obras se trata, lo que es fundamental en el libro segundo sobre todo, son elucubraciones *a posteriori* del autor, tanto en lo que a texto se refiere, casi siempre conciso, como a los dibujos ilustrativos que inserta, que, en general, hay que entender como propuestas o ejercicios propios de un tratado, con base en las propias construcciones pero completados y reelaborados posteriormente para la publicación. De este modo, proyectos que quedaron incompletos, como el palacio Valmarana de Vicenza, aparece como propuesta íntegra y ultimada en el tratado; pero aún hay más, y son casos que invitan a la reflexión.

La celebérrima Villa Rotonda, 1566, quintaesencia de la arquitectura palladiana y auténtico icono de villa renacentista es, en efecto, totalmente suburbana respecto a Vicenza, ideada y construida al margen de lo agrario, como lugar de *villeggiatura* y bajo ideales del *otium* clásico sin ninguna otra intencionalidad, pero no se trataba de una segunda vivienda, que diríamos hoy, para Paolo Almerico, que la construyó al retirarse a su ciudad natal tras una dilatada carrera eclesiástica, cuyo ápice se desarrolló en Roma bajo los pontificados de Pío IV y Pío V, y que, para construirla, vendió el palacio urbano familiar sito en el Pozzo Rosso de Vicenza; de este modo esta villa por excelencia queda incluida en el apartado dedicado a los palacios urbanos en el tratado palladiano, precisamente tras el citado palacio Valmarana, y las rectificaciones efectuadas durante el curso de las obras que afectaron al exterior de su cúpula central, no quedan recogidas en el mismo, sino que la cúpula es dibujada como fue en el proyecto inicial, hemisférica que trasdosa su curvatura y sin el peculiar escalonamiento de su cubierta, debido éste a Vincenzo Scamozzi completando la obra del maestro, pero que fue, con casi total seguridad, el propio Palladio el que decidió rebajarla al comprobar de manera práctica y fehaciente la desmesura y desproporción que conllevaba el diseño inicial. La Rotonda, como es sabido, fue adquirida, en 1591, por los hermanos Odorico y Mario Capra.

Aún más interesante resulta el caso de la Villa Pisani, 1552, en Montagnana, que es al tiempo villa suburbana y palacio urbano, en su momento inmediata a las murallas de la localidad; sobremontadas por los correspondientes frontones triangulares, su espinazo central tiene sendas *loggie* de dos alturas o cuerpos, digamos cerrados o con absoluto predominio del neto hacia la localidad y abiertos en la *loggia* posterior hacia el campo; en ambos casos con columnas jónicas en los cuerpos altos y toscanas pero sin basas en los bajos, lo mismo que las cuatro columnas interiores de la estancia principal tras el acceso urbano; es decir, todas son columnas de fuste liso entendidas como dóricas y el friso correspondiente a los entablamentos inferiores de los pórticos-fachadas, con sus triglifos y metopas, se continúan a modo

⁶⁰ De éste existe una muy válida edición española: PALLADIO, Andrea: *Los cuatro libros de arquitectura*; traducción del italiano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo e introducción de Javier Rivera. Madrid, Akal, 1988.



Lámina 8: Palladio, Villa Pisani, fachada posterior. Montagnana, Padua.

de cinturón completo por los cuerpos laterales del edificio; pues bien, en los *quattro libri* las columnas inferiores aparecen ortodoxamente planteadas con sus basas, además de añadir dos cuerpos laterales en forma de torretas que conectan con el cuerpo principal del inmueble mediante sendas estructuras a modo de arcos de triunfo⁶¹.

En estas consideraciones genéricas y sumarias sobre Palladio, y precisamente en este quinto centenario de su nacimiento, convendría reseñar las fuentes y bibliografía al respecto en sus hitos fundamentales, casi inexcusables algunas, ya clásicas otras y la mayoría, al menos como punto de partida y referente, absolutamente válidas hoy día. Así las obras de Temanza⁶² y Bertotti Scamozzi⁶³ como fuentes básicas. Asimismo, como bibliografía, los estudios de Wittkower⁶⁴, de Zorzi⁶⁵, de

⁶¹ Villa Pisani, Montagnana (Padua), en *I quattro libri*, libro II (en ed. española citada en pp. 215-216).

⁶² Tommaso Temanza: *Vita di Andrea Palladio*. Venecia, 1772.

⁶³ Ottavio Bertotti Scamozzi: *Fabrice e disegni di Andrea Palladio*. Vicenza, 1776-1786.

⁶⁴ Rudolf Wittkower: "Los fundamentos de la arquitectura de Palladio", en *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949); ed. española, Madrid, Alianza, 1995.

⁶⁵ G. G. Zorzi: *Le opere pubbliche e i palazzi privati; Le chiese e i ponti; Le ville e i teatri*. Venecia, 1965-1969.



Lámina 9. Palladio, Villa Pisani, det. interior. Montagnana.

Ackerman⁶⁶, de Puppi⁶⁷ y la labor continuada desde 1968 del *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*⁶⁸.

Del mismo modo, aludir a los importantes fenómenos de palladianismos y neopalladianismos, que informaron a la arquitectura occidental, fundamentalmente en el mundo anglosajón (Inglaterra, Irlanda y E.E.U.U.)⁶⁹. El influjo y recorrido palla-

⁶⁶ J. S. Ackerman: *Palladio*. Harmondsworth, 1966; ed. española, Madrid, Xarait, 1980.

⁶⁷ Lionello Puppi: *Andrea Palladio*. Milán, 1973.

⁶⁸ C.I.S.A. A. Palladio, su serie de boletines y la conformación de los fundamentales *Corpus Palladianum* y *Novum Corpus Palladianum*.

⁶⁹ En esta línea: Rudolf Wittkower: *Palladio and English Palladianism*. Londres, 1974 7y la completa síntesis de R. Tavenor: *Palladio e il Palladianesimo* (1991); ed. italiana, Milán, 1992; así como *Palladio. La sua eredità nel mondo*. Vicenza, 1980, catálogo dirigido por Wolfgang Lotz.



Lámina 10. Palladio, Villa Pisani, fachada principal. Montagnana.

dianos en España fue escaso, a pesar de una temprana traducción, 1578, de los *quattro libri* que no alcanzó la luz de la imprenta⁷⁰; sí se publicó, Valladolid, 1625, el Libro I por Francisco de Praves y ya bajo estímulos de la Academia de San Fernando de Madrid⁷¹ a fines del siglo XVIII.

Palladio y Vasari

Aunque incluidas en la biografía de Jacopo Sansovino, la relativamente amplia, pormenorizada y muy positiva consideración que Giorgio Vasari en sus *Vite*-1568, concede a Andrea Palladio contrasta grandemente con la dedicada a Vignola.

⁷⁰ Remitimos a *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio. Traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada*. Estudio introductorio, edición y notas de M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona. Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo)/ Universidad de León, 2003.

⁷¹ Aunque se indica que son los cuatro, sólo se traducen y publican los dos primeros libros, en Madrid, 1797, “traducidos e ilustrados con notas por don Joseph Francisco Ortiz y Sanz Presbítero” y que incluye grabados ilustrativos [Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 14463].

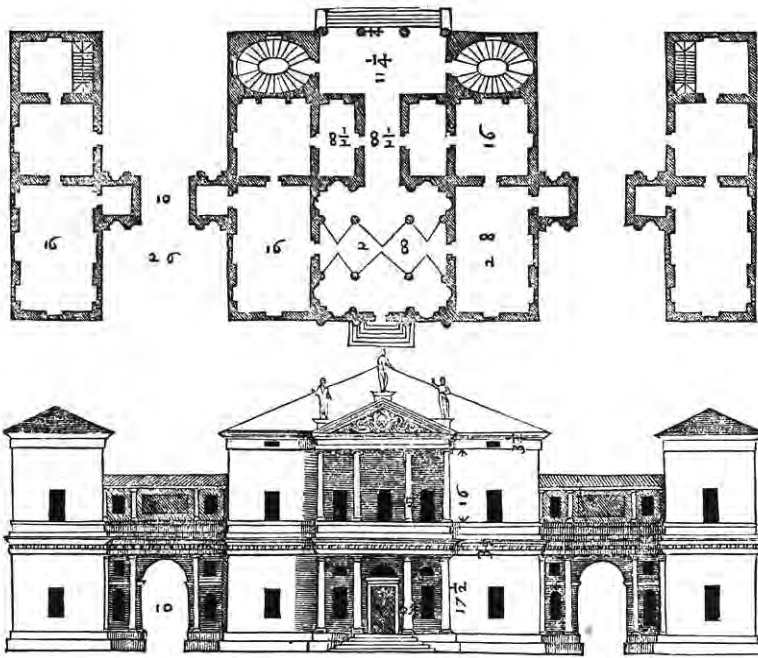


Lámina 11. Palladio, Villa Pisani. Montagnana en *I quattro libri*.

Queda destacado muy por encima de los restantes artífices vicentinos, citando incluso a los maestros –a los que obviamente superó– de los que fue socio Andrea en la *bottega di Pedemuro*; aún como miembro de ésta, c. 1537, trazaba ya la Villa Godi. Reseña el aretino entre otros edificios palladianos en Vicenza, la Basílica o *palazzo della Ragione*, aunque alude a *due portici de componimento dorico*, seguramente lo hecho hasta entonces sin la *loggia* jónica superior, en este edificio cuyas obras se prolongaron desde 1545-1547 hasta 1607; los palacios Porto y Valmarana son asimismo muy alabados⁷².

En cuanto a las villas del véneto, también alude encomiásticamente Vasari a varias; la citada de Girolamo Godi, la Villa Foscari o *Malcontenta* sobre el Brenta, en efecto, en Gambarare di Mira, la Villa Cornaro o la Villa Pisani en Montagnana, por ejemplo⁷³; menciona asimismo la villa hecha para Daniele Barbaro, *che ha scritto sopra Vitruuio* y Marcantonio suo fratello, *con tanto bel'ordine, che meglio e più non si può imaginare*⁷⁴.

Respecto a edificios en la propia Venecia, alude al refectorio e inicios de las obras de la iglesia de San Giorgio Maggiore⁷⁵; a la fachada de San Francesco della

⁷² Apéndice documental I, extracto 2.

⁷³ Apéndice documental I, extracto 3.

⁷⁴ Apéndice documental I, extracto 4.

⁷⁵ Apéndice documental I, extracto 6.

Vigna, con reseña expresa aquí a la *pietra Istriana* como material⁷⁶, pero dedicándole una muy especial atención al convento *della Carità*⁷⁷, con su atrio y peristilo *a imitazione delle case, che soleuano far gl'antichi*. La soberbia escalera de caracol oval que Palladio diseña aquí, no deja de ser comentada y valorada; tema que podemos ver culminado en *I quattro libri*, 1570 (Libro I, capítulo XXVIII⁷⁸).

Concluye Vasari que lo hecho hasta la fecha por Palladio, bastaría para conformar una *città honoratissima, & un bellissimo contado*⁷⁹, y remitiendo al lector para no seguir relacionando obras, a la próxima publicación -que es realmente un anuncio- de *I quattro libri*, aunque sólo reseña tres, y que éstos darán idea de su condición de excelente arquitecto que, siendo aún joven y atendiendo constantemente a los estudios del arte, se puede esperar *ogni giorno da lui cose maggiori*⁸⁰, para concluir con lo que, tratándose del escritor aretino, hemos de ver como culmen de *tanta uirtù*, a saber que *ha meritato d'essere stato acettato nel numero degl'Accademici del disegno, Fiorentini*⁸¹, institución de la que entonces el propio Vasari era su *factotum*; lo cual vuelve a referir, y así confirmarlo, en la relación de tales académicos del diseño⁸², incluida en capítulo posterior de las *Vite*-1568.

Palladio y la perspectiva

Ya señalábamos la intervención de Palladio en los *Dispareri*-Bertani, lo cual, entre otras cosas, implica que entonces, c. 1570, contaba con un prestigio y reconocimiento al respecto.

La sencilla afirmación, que todo manual que se precie suele hacer, de que el teatro palladiano de Vicenza, 1580, erigido a instancias de la Academia Olímpica es, como edificio autónomo⁸³ el primer teatro *all'antico* de la Edad Moderna, aportando ésta al tema la gran conquista de la perspectiva en su *scaenae*, es obviamente certera. Sólo queremos resaltar aquí que la validez de tal comentario, no debe hacernos olvidar el trasfondo denso y pleno de ideas, propuestas y meditadas soluciones, que fueron gestándose durante el siglo XVI y en buena medida al calor del *vitruvianismo* coetáneo, tiene en Palladio un vértice contributivo importante y, de algún modo, que en su teatro vicentino queda concretado un dato culminante.

⁷⁶ Apéndice documental I, extracto 7.

⁷⁷ Apéndice documental I, extracto 5.

⁷⁸ Trata e ilustra con sus dibujos aquí Palladio varios tipos de escaleras, tema que verdaderamente le interesa; alude a escaleras rectas en dos tramos, o cuadradas que giran en cuatro tramos, inventadas, nos confiesa, por Alvise (Luigi) Cornaro, según puede verse en la bellísima *loggia* y en las adornadas habitaciones de su residencia en Padua; trata luego de las escaleras de caracol tanto circulares como elípticas, con expresa cita de las de Chambord, las de Bramante en el Belvedere vaticano, las del Pórtico de Pompeyo, las de subida a *Montecavallo* y de acceso a la cúpula del Panteón en Roma y de las suyas propias del Monasterio veneciano de la Carità.

⁷⁹ Apéndice documental I, extracto 8.

⁸⁰ Apéndice documental I, extracto 9.

⁸¹ Apéndice documental I, extracto 10.

⁸² Apéndice documental I, extracto 11.

⁸³ El tema, como hemos visto, no era nuevo, contando con proyectos y realizaciones como teatro de patio. En este caso no se trata de una construcción al aire libre, aunque su plana cubierta con pinturas de nubes y celajes, quieren persuadir de lo contrario.

Entendiendo que la aportación palladiana hay que cifrarla ante todo en el apartado de perspectiva y teatro, y contando con los ilustres precedentes de Leonardo y sus diseños al respecto en el Milán sforzesco, de Bramante y su “escena trágica”, 1495 y de Rafael y su participación, según el boceto conservado, en la puesta en escena de *I suppositi* de Ariosto, 1519, puede ser válido el siguiente resumen que, cuando menos, precisa e incide en los hitos del proceso⁸⁴.

Es necesario hacer referencia, como eje medular, a la parte final del *Secondo libro* de Sebastiano Serlio⁸⁵ (1475-c.1554), donde nos propone el tema, entonces novedoso, de la escenografía teatral; algo que el boloñés conocía muy bien tras sus experiencias con Girolamo Genga (1476-1551), Baldassare Peruzzi (1481-1536) y ya en primera persona construyendo, precisamente en Vicenza, un teatro de madera según el modelo de los teatros antiguos, en el patio de Ca’da Porto.

Del citado libro II sobre Perspectiva, 1545, sus *escenas cómica, trágica y satírica*, son consumados *exempla* en el tema, al que restaba un compendio que, al tiempo, atendiese a los principios teóricos y a las operaciones prácticas; ésta es la aportación de Daniele Barbaro (1513-1570) en su tratado de perspectiva un tanto, pero sobre todo en la *scaenographia vitruviana* de sus comentarios a la edición (Venecia, 1556) de *I dieci libri dell’architettura de M. Vitruvio* y en doble edición ampliada, italiana y latina (Venecia, 1567); aquí la contribución palladiana es importante, volcando en sus diseños toda su experiencia sobre el teatro *all’antico*, tema por el que se había interesado tanto en sus estancias romanas como respecto a ejemplos conservados fuera de la *Urbs*, dibujándolos, midiéndolos y confrontando sus resultados con los datos vitruvianos.

Con estos referentes y el propio bagaje acumulado y madurado, diseña Palladio el Teatro Olímpico de Vicenza, que la muerte en 1580 le privó de ver concluido y puesto en funcionamiento. Es a Vincenzo Scamozzi (1548-1616) a quien, en 1581, los *accademici olimpici* encargan completar los trabajos de la *frons scaenae* para la representación de la tragedia de Sófocles *l’Edipo tiranno* con la cual, en efecto, el 3 de marzo de 1585, quedó inaugurado el coso vicentino; la idea era representar a Tebas, la de las Siete Puertas, que efectivamente quedaron conformadas como embocaduras de siete calles dispuestas en perspectiva y convergentes en el escenario,

⁸⁴ Para todo, remitimos al completo y exhaustivo trabajo de Filippo CAMEROTA, *op. cit.*; en concreto: pp. 139-146 (Serlio), pp. 147-152 (Barbaro-Palladio) y pp. 285-292 (Palladio-Scamozzi). Asimismo, *vid. MITROVIC’*, Branco-SENES, Vittoria: “Vincenzo Scamozzi’s Annotations to Daniele Barbaro’s Commentary on Vitruvius’De Architectura”, *Annali di architettura* (Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza), n° 14 (2002), 105-213.

⁸⁵ *Primo Libro. Di Geometria y Secondo Libro. Di Perspectiva*, impresos y publicados juntos, en italiano y francés, en París, 1545 (traducción francesa de Jean Martin). De la *editio princeps* conjunta y bilingüe de ambos libros I y II, París, 1545, existe ejemplar en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH DER 1232, donde el “Trattato sopra le Scene” corresponde a fol. 64 vuelto-fol. 73 recto. Por cierto que en una edición posterior, Venecia, 1566, que incluye los Libros I al V y el Extraordinario de Serlio, asimismo en los fondos de esta Biblioteca Histórica, sig. BH DER 1580, está dedicada precisamente a Daniele Barbaro –es dedicatoria de uno de los editores: Francesco de’Franceschi Senese– donde se hace constar: “AL REVERENDISSIMO MONSIEG. DANIEL BARBARO ELETTO D’AQUILEIA (...) è buon testimonio il Vitruvio, ristorato da lei come hoggidì (*sic*) si uede, con tanto piacere, & gusto de gli (*sic*) huomini letterati, con così (*sic*) belle, & utili annotationi (...)”, Venecia, 25 de mayo de 1566.

es decir visualizadas *dalle sette strade convergenti verso il palcoscenico*, que se concibe como ideal plaza-ágora-palacio, del mismo modo que esta Tebas remite a una ideal Vicenza con calles donde se intuyen edificios diseñados por el propio Palladio que, en su concepción, no dejaría de reflexionar hasta donde había llegado desde aquellas arquitecturas efímeras que, en 1543, había ideado para la triunfal *Entrada* en Vicenza del obispo Niccolò Ridolfi y que, en buena medida, habían sido el inicio de todo. A su vez, en 1585-1588, Scamozzi vertería su saber y experimentación en el teatro de Sabbioneta.

Palladio, Barbaro, Pirro Ligorio y el cardenal Hipólito d'Este

El citado Vitruvio Barbaro-Palladio, Venecia 1556 y 1567, en sus primeras ediciones, constituyó en su momento un hito dentro del vitruvianismo del siglo XVI. Ha sido, y sigue siendo, cantera de significativos datos y noticias que, a su vez, propician nuevos análisis, enfoques e interpretaciones, o permiten el planteamiento de dudas razonables e hipótesis sugestivas; en tal sintonía queremos reseñar aquí las siguientes reflexiones.

La edición de 1556 está dedicada al cardenal Hipólito d'Este⁸⁶ y, en efecto, en ésta Daniele Barbaro compara el legado vitruviano, en poética y escultórica metáfora, a una estatua cuyos miembros (se entiende que los diez libros) completan y dan forma a un arte, la arquitectura, que es *Capomaestra di tutte* –exactamente *Capomaestra (come il nome suona) di tutte le Arti*–, y que, apenas descubierta tiene necesidad de ser restaurada y pulida, aunando también ribetes arqueológicos. La dedicatoria concluye con un elogio a las arquitecturas realizadas bajo comitencia del cardenal de Ferrara en Francia e Italia⁸⁷; exactamente se alude a *fabriche regali*, o sea dignas de reyes, *fatte in Italia, in Franza, e dove è stata*, en referencia a la persona del Cardenal; no se menciona, pues, ninguna obra concreta.

De este modo, se especula, parece natural una visita *al cantiere di Villa d'Este (iniziata nel 1550)*, así como a las excavaciones de Villa Adriana, por parte de Barbaro y Palladio durante la estancia romana de ambos en 1554, tanto más cuanto que “messer Pirro Ligorio” es elogiado a propósito de los “estudios que ha hecho y hace de las cosas antiguas en beneficio del mundo”, al aludir Barbaro en sus comentarios al Circo Máximo de Roma⁸⁸.

⁸⁶ Apéndice documental, IV, extracto; queremos agradecer desde aquí, y muy encarecidamente, a Santiago Arroyo Esteban los datos generosamente proporcionados a este respecto, desde la propia Venecia.

⁸⁷ Vid. FONTANA, Vincenzo: “Daniele Barbaro e Vitruvio. Osservazioni sul commento a Vitruvio del 1556. Barbaro, Palladio, Giuseppe Porta, Marcolini”, en *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignati*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiegl, Augusto Gentili. Padua, Il Poligrafo, 2008, p. 162; en este mismo estudio (pp. 159-180), vid. el interesante apartado: “Palladio e Vitruvio”, pp. 176-179.

⁸⁸ *Ibidem*; en nota 4, p. 162, se reseña que en Venecia, 1553 se publicó el *Libro di M.P.L. napoletano delle antichità nel quale si parla de circi e anfiteatri*, única obra suya impresa. Asimismo se puntualiza razonablemente que Barbaro en su viaje a Inglaterra como embajador de la *Serenissima*, pasó seguramente por Fontainebleau donde pudo admirar la *Grande Ferrare* del cardenal d'Este de Serlio, 1544 y siguientes, remitiendo a *Pirro Ligorio's. The drawings in Ms XIII. B. 7 in the National Library in Naples*, edited by Erna

Resulta clara y evidente la admiración de Barbaro por la figura, obras y mecenazgo del cardenal Hipólito d'Este y asimismo por Pirro Ligorio. Por tanto, la hipótesis sugerida para la estancia de Barbaro y Palladio en Roma en 1554, resulta congruente; desde luego en relación con la visita a las excavaciones de Villa Adriana, en curso ya desde 1550 bajo dirección de Ligorio que, entre 1549 y 1555, consta como *antiquario* del Cardenal; esto sí, seguramente fue así y resulta enteramente factible. En cambio lo que son obras efectivas en Villa d'Este en Tivoli, como tales *cantiere*, no tanto; sí pudieron haber conocido a nivel de proyecto las obras de Ligorio, pero en la propia Villa más bien entonces sólo podrían ver infraestructuras y trabajos de acondicionamiento de terrenos. Las edificaciones efectivas a las que Barbaro alude, además de la *Grande Ferrare* de Fontainebleau, debían ser ante todo las del Cardenal⁸⁹ en la propia ciudad de Roma.

Pero es que, además, en la también señalada reedición del Vitruvio de Barbaro-Palladio, de 1567, ampliada y doble –en italiano y en latín– la dedicatoria, que es de nuevo al cardenal Hipólito d'Este, no sólo es de diferente redacción sino que ahora se alude a *magnifiche, & eccellenti fabriche* hechas y que aún hace el Cardenal *in diuerse parti del mondo con merauiglia de gli (sic) huomini*, como aquéllas *che con tanta splendidezza ha fatto in Roma, & a Tioli (sic), nelle quali la natura conuiene confessare di essere stata superata dall'arte*.

Es decir, ahora sí se hace referencia explícita a la Villa d'Este en Tivoli, cuyos jardines y fuentes, las obras de Pirro Ligorio tan admiradas por parte de Daniele Barbaro, son encomiásticamente comentadas y alabadas: *come in uno istante siano natti giardini, & cresciute le selue, & gli alberi pieni di soauissimi frutti, in una notte ritrouati, anzi delle ualli usciti i monti, & ne i monti di durissime rocche fatto i letti a i fiumi, & aperta la pietra per dar luogho alle acque, & allagato il secco terreno, & irrigato di fonti, et di riui correnti, et di peschiere rarissime*⁹⁰.

Expuesto lo anterior, lo que sí parece razonable es que el ninfeo con su pequeño estanque, que Palladio diseña para la Villa Barbaro de Maser⁹¹ (¿1554?; iniciada en 1556), insólito elemento en todo el conjunto de villas palladianas, debe ser una querencia de Daniele Barbaro –y, además, de algún modo, algo impuesto– como cita-recuerdo de Pirro Ligorio y en referencia a la *Fontana dell'Ovato* de Tivoli y su gruta semianular de fondo; de este modo queda planteado en Maser, pero su frente cóncavo no es voluntariamente dejado en bruto y abrupto, sino pulido y articulado mediante una serie de esculturas a modo de atlantes; presenta un acceso central, que

Mandowsky and Charles Mitchel. Londres, The Warburg Institute/ University of London, 1963, estudio y referente absolutamente válidos aún hoy.

⁸⁹ Remitimos al Apéndice documental VI, en que una semblanza o mínimo estado de la cuestión respecto al Cardenal y a las obras de Villa d'Este en Tivoli, en sus planteamientos e inicios, puede ayudar a aclarar la cuestión.

⁹⁰ Apéndice documental V, extracto. En la edición facsímil de Milán, Il Polifilo, 1987, efectuada precisamente sobre la edición del Vitruvio de Barbaro de Venecia, 1567, de la dedicatoria al cardenal d'Este nada se dice [vid. *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, que son obviamente sobre el texto vitruviano].

⁹¹ Hoy Villa Barbaro-Volpi, en Maser, fue trazada al parecer en 1554 tras el regreso de Palladio de Roma, iniciándose las obras en 1556; los trabajos se prolongaron hasta c.1560-1562 en que Veronés completa sus frescos.

en cambio no existe en Tivoli donde sólo se habilitan en los extremos, y el interior queda presidido por una escultura de personificación de río o deidad fluvial, siendo todo el interior de auténtica gruta que aún conserva restos de los frescos veronesianos. La parte escultórica debe ser de Alessandro Vittoria (1525-1608), aunque también se ha especulado con la intervención de Marcantonio Barbaro, diletante de escultura. En cualquier caso, se trata de un elemento importante del conjunto, puesto en la parte posterior del edificio pero en su eje principal, en línea con la fachada del *corpo padronale*.

Significativo resulta, por otra parte, que Vasari en su referencia a esta obra palladiana, destaque precisamente este elemento y, creemos que de modo tendencioso para alejar cualquier posible relación con Ligorio, al que ha proscrito de sus *Vite*, 1568, como opositor declarado a los diseños miguelangelescos para San Pedro del Vaticano, según ya hemos apuntado, y explícitamente relacionándolo con *una fontana* que asegura que es *molto simile* a la mandada hacer por Julio III *in Roma alla sua vigna Giulia* con ornamentos de estuco, *e pitture fatti da maestri eccellenti*⁹²; similitud que sólo parece advertir el escritor aretino.

Apéndice documental

Transcripción literal de párrafos, con la oportuna aclaración si entendemos que ayuda a su comprensión.

I. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FG 3515 Vol. 3: Giorgio VASARI, *Vite*, 1568, edición giuntina; realmente segundo volumen de la *Terza Maniera* vasariana.

“DELLA/ VITE DE’PIV ECCELLENTI/ PITTORI, SCVLTORI, ET ARCHITETTORI/ *Scrite da M. Giorgio Vasari/* PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO/ *Nel quale si comprendeno le nuoue Vite, Dal anno 1550. al 1567./* Con vna breue memoria di tutti i piu ingegnosi/ Artefici che fioriscano al presente/ NELL’ACCADEMIA DEL DISEGNO/ In Fiorenza, et per tutta Italia, et Europa, &/ delle piu importanti Opere loro./ *Et con vna Descrizione degl’Artefici Antichi./ Greci & Latini, & delle piu notabili/ memorie di quella età/ Tratta da i piu famosi Scrittori/* CON LICENZA E PRIVILEGIO”.

— extracto 1: referencia a las labores de Vignola, vaciado de esculturas y fundición en bronce, dentro de los encargos de Francisco I de Francia, Roma, 1540, a Il Primaticcio, incluida en la biografía vasariana, 1568, de este último.

— p. 798: “(...) [Francisco I de Francia] lo mandò l’anno 1540. a Roma a procacciare d’hauere alcuni marmi antichi nel che lo serui con tanta diligenza il Primaticcio, che fra teste, torsi, e figure ne comperò in poco tempo cento uenticinque pezzi. Et in quel medesimo tempo fece formare da Iacopo Barozzi da Vignola, & altri, il cauallò di bronzo, che è in Campidoglio: una gran parte delle storie della colonna; la statua del Commodo, la Venere, il Laoconte (*sic*), il Teuere, il Nilo, e la statua di Cleopatra, che sono in Beluedere; per gettarle tutte di bronzo”.

⁹² Apéndice documental I, extracto 4.



Lámina 12: Palladio, ninfeo de Villa Barbaro. Maser, Treviso.

— extracto 2: referencia a Palladio y obras suyas en Vicenza, con mención incluso de Giovanni da Porlezza y Girolamo Pittoni, con los que formó compañía a los inicios de su carrera; ésta y las siguientes hasta la relación de miembros de la academia florentina, están incluidas en la biografía vasariana de Jacopo Sansovino.

— p. 837: [Giovanni da Porlezza: “Giuovanni intagliatore & architetto, che sono ragioneuoli: ancor che la sua propria professione sia stata di fare ottimamente fogliami & animali, come ancora fa, se bene è vecchio”. Girolamo Pittoni: “Parimente Girolamo Pironi (*sic*) Vicentino ha fatto in molti luoghi della sua città opere lodeuoli di scultura, e pittura”]. “ma fra tutti i Vicentini merita di essere sommamente lodato Andrea Palladio architetto, per essere huomo di singolare ingegno, & giudizio, come ne dimostrano molte opere fatte nella sua patria, et altroue, e particolarmente la fabrica del palazzo della comunita (*sic*), che è molto lodata; con due portici di componimento dorico, fatti con bellissime colonne (...) Et un’altro [palazzo] simile al Conte Giuseppe (*sic*) di Porto, che non puo (*sic*) essere ne piu magnifico, ne piu bello, ne piu degno d’ogni gran Principe di quello che è (...) molto simile per maesta (*sic*), e grandezza all’antiche fabriche tanto lodate. similmente a i Conti di Valmorana (*sic*; Valmarana) ha gia (*sic*) quasi condotto a fine un’altro superbissimo palazzo che non cede a niuo (*sic*) dei sopra detti in parte ueruna”.

— extracto 3: reseña de una serie de villas palladianas.

— p. 838: “A Lunede (*sic*; Lonedo di Lugo) n’ha fatto vn’altra da (*sic*) villa al Signor Girolamo de’Godi, (...)”.

— p. 838: “Alle Gambariaie, luogo vicino a Vinezia sette miglia, in sul fiume della Brenta ha fatto l’istesso Palladio una molto comoda habitazione a M. Niccolo, & M. Luigi Foscari, gentil’huomini Viniziani”.

— p. 839: “A Piombino una a M. Giorgio Cornaro, vna alla Montagnama (*sic*; Montagnana) al Mag. M. Francesco Pisani (...)”.

— extracto 4: reseña de Villa Barbaro.

— p. 839: “(...) similmente uicino ad Asolo, Castello del Treuisano, ha condotto una molto comoda habitazione al Reuerendiss. S. Daniello Barbaro, eletto d’Aquilea (*sic*), che ha scritto sopra Vitruuio, & al clariss. M. Marcant. (*sic*; Marcantonio) suo fratello, con tanto bell’ordine, che meglio e piu (*sic*; più) non si puo (*sic*; può) imaginare. e fra l’altre cose ui ha fatto una fontana molto simile a qlla (*sic*; quella), che fece fare Pp. (*sic*; Papa) Giulio in Roma alla sua vigna Giulia, con ornamenti p. (*sic*; per) tutto di stucchi, e pitture fatti da maestri ecc. (*sic*; eccellenti)”.

— extracto 5: reseña del convento veneciano de la Carità.

— p. 838: “In Vinezia ha principiato il medesimo molte fabbriche, ma una sopra tutte, che è marauigliosa, & notabilissima, a imitazione delle case, che soleuano far gl’antichi nel monasterio (*sic*) della Carità. L’atrio di quella è largo piedi quaranta, e lungo 54. che tanto è apunto il diámetro del quadrato, essendo le sue ali una delle tre parti e mezzo della lunghezza. Le colonne, che sono corinte, sono grosse piedi tre, e mezzo, & alte 35. Dall’Atrio si ua nel peristilo, cioè in un claustro (*sic*) (cosi (*sic*) chiamato (*sic*; chiamano) i frati i (*sic*) loro cortili) il quale dalla parte uerso all’Atrio è diuiso in cinque parti, e da i fianchi in sette, con tre ordini di colonne l’una sopra l’altro, che il dorico è disotto (*sic*), e sopra il Ionico, & il Corinto. Dirimpetto all’Atrio è il refettorio, lungo due quadri, e alto insino al piano del peristilo, con le sue officine intorno commodissime. Le scale sono a luma (*sic*; lumaca; caracol) che a (*sic*) in forma ouale. e non hanno ne muro, ne colonna, ne parte di mezzo, che la regga. sono larghe piedi tredici: e gli scalini nel posare, si reggono l’un l’altro, p (*sic*; per) essere fitti nel muro. Questo edificio è tutto fatto di pietre cotte, cioè mattoni, saluo le base delle colonne, i capitegli, l’imposte degl’archi, le scale, le superficie delle cornici, e le finestre tutte, e le porte”.

— extracto 6. reseña de San Giorgio Maggiore, Venecia.

— p. 838: “(...) il medesimo Palladio a i monaci Neri di san Benedetto nel loro monasterio (*sic*) di san Giorgio Maggiore di Vinezia, ha fatto un grandissimo, e bellissimo refettorio col suo ricetta innanzi; & ha cominciato a fondare vna nuoua Chiesa, con si bell’ordine, secondo che mostra il modello, che si sie (*sic*; si è) condotta a fine, riuscirà opa (*sic*; opera) stupenda, e bellissima”.

— extracto 7: reseña de la fachada de San Francesco della Vigna, Venecia.

— p. 838: “Ha oltre cio (*sic*; ciò) cominciato la facciata della Chiesa di s. Franc. (*sic*; San Francesco) della Vigna, la quale fa fare di pietra Istriana il Reuerendissimo Grimani, Patriarca d’Aquileia, con molto magnifica spesa. Sono le colonne larghe da pie (*sic*; piè) palmi quattro, & alte quaranta d’ordine Corinto, e di gia e (*sic*; già è); murato da pie tutto l’imbasamento”.

— extracto 8: loa vasariana a Palladio y su obra.

— p. 838: “(...) in somma ha tante grandissime, e belle fabbriche fatto il Palladio dentro, e fuori di Vicenza, che quando non ui fussero altre, possono bastare a fare una città honoratissima, & un bellissimo contado”.

— extracto 9: referencia a la próxima publicación de *I quattro libri*.

— p. 839: “E pche (*sic*; perché) tosto uerrà in luce un’opa (*sic*; un’opera) del Palladio, doue saranno stampati due libri d’edifizij antichi, & uno di qlli (*sic*; quelli), che ha fatto egli stesso edificare, non dirò altro di lui: pche (*sic*; perché) qsta (*sic*; questa) bastera (*sic*; basterà) a farlo conoscere, pqllo (*sic*; per quello) ecc. (*sic*; eccellente) architetto, ch’egli è tenuto da chiunche uede l’ope (*sic*; l’opere) sue bellissime, senza che essendo anco (*sic*) giouane, & attendendo continuamente agli studij dell’arte, si possono spare (*sic*; sperare) ogni giorno di lui cose maggiori.”

— extracto 10: como loa también, el ser académico florentino.

— p. 839: “Non tacerò che a tanta uirtu (*sic*; virtù) ha congiunta una si affabile, e gentil natura, che lo rende appresso d’ognuno amabilissimo. Onde ha meritato d’essere stato accettato nel numero degl’Accademici del disegno, Fiorentini, insieme col Danese, Giuseppe (*sic*) Salviati, il Tintoretto e Battista Farinato da Verona, come si dirà in altro luogo, parlando di detti Accademici”.

— extracto 11: confirmación de lo antes anunciado.

“DEGL’ACCADEMICI DEL DISEGNO/ PITTORI, SCULTORI ET ARCHITETTI/ E DELL’OPERE LORO/ E PRIMA DEL BRONZINO”

— p. 873: “Nella medesima Accademia sono anco (*sic*) molti ecc. (*sic*; eccellenti) artefeci forestieri de’quali si è parlato a luogo (*sic*; lungo) disopra (*sic*) in piu (*sic*; più) luoghi. e pò (*sic*; però) bastera (*sic*; basterà) che qui si sappino i nomi, accio (*sic*; acciò) siano fra gl’altri Accademici in qsta (*sic*; questa) parte annouerati. Sono dunque Federigo Zuccherò, Prospero Fontana, e Lorenzo Sabatini Bolognesi, Marco da Faenza, Tiziano Vccello (*sic*; Veccelio), Paulo (*sic*) Veronese, Giuseppe (*sic*) Salviati, il Tintoretto, Alessandro Vettori (*sic*), il Danese scultori, Batista (*sic*) Farinato Veronese pittori (*sic*), & Andrea Palladio architetto”.

II. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FG 3514 Vol. 2: Vasari, *Vite*, 1568; se trata de la primera parte de la *Terza Maniera* vasariana.

— extracto: Comentario positivo de la *Regola* de Vignola, tras haber mencionado a “Antonio Abbaco (*sic*)”, Labbaco o Labacco; en la “*Vita di Marcantonio Bolognese, e d’altri intagliatori di stampe*”.

— p. 318: “Ne meno ha in cio (*sic*; ciò) operato Iacopo Barazzo (*sic*) da Vignola, Architetto, il quale in vn libro intagliato in Rame ha con vna facile regola insegnato ad aggrandire, & sminuire secondo gli spazii de cinque ordini d’Architettura; la qual opera è stata vtilissima all’arte, e si gli deue hauere obligo, si come anco per i suoi intagli, e scritti d’Architettura si deue à (*sic*) Giouanni Cugini da Parigi”. [esta última referencia es a Jean Cousin el Viejo y su *Livre de Perspective*. París, 1560].

III. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 20113: “REGOLA DELLI CINQUE/ ORDINI D’ARCHITETTURA/ DI M. IACOMO BAROZZIO/ DA VIGNOLA/ LIBRO PRIMO. ET ORIGINALE”.

— extracto: portada de “NVOVA ET VLTIMA/ AGGIVNTA DELLE/ PORTE D’ARCHITET^A/ DI/ Michel Angelo Buonaroti (*sic*)/ Fiorentino Pittore Scultore &/ Architetto Eccell^{mo}./ Al Molto Jll^{re}. Sig^r. et Protc mio Ofs^{mo}. (?) Jll^{re} Sig^r. Gio. Battista Crescentio/ Di V S. Molte (?) Jll^{re}. (?) Humilly^{mo}. Ser. (?) Michel Angelo Vaccario DD./

In Roma appresso Andrea Vaccario all’Insegna della/ Palma l’A°. 1610./ Giouanni Battista Montano Milanese Inuentor”.

IV. Biblioteca Nazionale Marciana (Venecia), sigs. 74. D. 6 y 95. D. 9: Dedicatoria al cardenal Hipólito II d’Este del tratado de Vitruvio de Daniele Barbaro/ Palladio, en su edición de Venecia, 1556; el destacado es nuestro.

— extracto: “ALLO ILLUSTRISIMO ET/ REVERENDISSIMO CARDINAL/ DI FERRARA D. HIPOLITO DA ESTE/ DANIELE BARBARO ELETTO/ D’AQUILEGGIA. S.

Le belle inventioni degli Uomini Illustrissimo & Reverendissimo Signor mio fatte a commune utilità portano a chi non le intende meraviglia, & a chi le intende diletto grandissimo, perche a quelli pare, che la natura sia vinta, e superata dell’arte, a questi fatta migliore, & perfetta. (...) mi son posto con gran fatica allo studio della Architettura, come di cosa, che abbraccia tutto il bello delle inventioni, (...). Lo appoggio di questa alta e faticosa impresa è stato Marco Vitruvio, antico, buono, e solo Authore, il quale come ammaestrato nella Dotrina de Greci, svegliato della grandezza de Latini, aiutato dalla propria inclinazione, (...) si diede allo studio & all’opera de si glorioso Arte, anzi Capomaestra (come il nome suona) di tutte le Arti, et ridusse in uno tutti i scielti precetti di essa, & facendone come un corpo le diede miembra, & parti convenientissime, di modo, che si può vedere intiera, & compita la forma sua. Vero è che come una statua nuovamente di soterra ritrovata ha bisogno di molti acconciamenti, & abbellimenti, perché possa esser veduta netta, & polita (...), così questo Authore ha contratto in se, per molte cagioni molti difetti, & molte oscurità, dove era necessario racconciarlo, & fare, che le sue bellezze si scoprissero (...) al che essendomi io posto già molti anni con amore, studio, e fatica non piccola, cercando da ogni parte aiuto, e consiglio, (...), ricorro a voi Illustrissimo & Reverendissimo Signor mio, & con quella sicurezza che piglia ogni studioso di tutta l’Europa, conoscendo già molto tempo l’humanità, bonita, e giudicio suo, chiamo, e richiamo la sua protezione, & le dedico tanta fatica laquale prima, che V. S. Illustrissima zápese doverle essere consecrata (...). **A me sarà assai, che allegando a favor mio, le Fabriche Regali, che ella ha fatte in Italia, in Franza, e dove è stata, con l’esempio di quelle io salve le regole, & i precetti contenuti nell’opera mia.** Perche avendo voi gettati i fondamenti (...) nell’eternità della virtù, lo splendor del sangue, (...) vi fanno riguardevole, come un’ornato, e celebre Edificio (...) è in tutto fuori dalla satrada, e del vero camino./ **Di Venetia, MDLVI”.**

V. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), sig. BH FLL 26651: extracto; el destacado es nuestro. También en esta Biblioteca Histórica otro ejemplar en italiano de 1567: BH FLL 36624 y en latín, asimismo de 1567: BH FLL 10018.

— extracto de la edición en italiano del Vitruvio de Daniele Barbaro/ Palladio, de Venecia, 1567; por tanto reedición del de Venecia, 1556; dedicatoria al cardenal d’Este; el destacado es nuestro.

“ALLO ILLVSTRISIMO, / ET REVERENDISSIMO/ CARDINAL DI FERRARA/ D. HIPPOLITO DA ESTE,/ DANIEL BARBARO ELETTO/ D’AQUILEGGIA S.

TVTTE le belle opere, Illustrissimo, & Reuerendissimo Signore (...) per dare uno illustre testimonio delle magnifiche, & eccellenti fabbriche, che ella [se alude a la persona del Cardenal] ha fatto, & fa Tuttauia in diuerse parti del mondo con merauiglia de gli huomini: (...) sono quelle, che con tanta splendidezza ha fatto in Roma, & a Tioli (sic; Tivoli, precisamente Villa d'Este), nelle quali la natura conuiene confessare di essere stata superata dall'arte & (...) come in uno istante siano natti giardini, & cresciute le selue, & gli alberi pieni di soauissimi frutti, in una notte ritrouati, anzi delle ualli usciti i monti, & ne i monti di durissime rocche fatto i letti a i fiumi, & aperta la pietra per dar luogho alle acque, & allagato il secco terreno, & irrigato di fonti, et di riui correnti, et di peschiere rarissime; (...)/ Di Venetia del M D LVII."

VI. Breve semblanza del cardenal Hipólito II d'Este (1509-1572), de la génesis de su Villa en Tivoli y Pirro Ligorio (Nápoles: 1513-Ferrara: 1583).

Hijo de Alfonso I d'Este y Lucrezia Borgia, Hipólito d'Este, como muchos de los segundogénitos de las grandes familias, fue destinado a la carrera eclesiástica, sucediendo a su tío Hipólito I d'Este como arzobispo de Milán con sólo diez años; en 1536 fue enviado a la corte de Francia como representante de la Casa d'Este, donde cimentó su prestigio de hombre culto, refinado, ávido coleccionista sobre todo de antigüedades y protector de artistas, de tal modo que en su entorno gravitó constantemente una auténtica corte cultural. A instancias de Francisco I Valois, fue investido cardenal por Paulo III en 1539, siendo nombrado el año siguiente miembro del Consejo Privado del Rey Cristianísimo.

Las rentas eclesiásticas del Cardenal y por ende sus posibilidades económicas, lo que le permitía una extraordinaria prodigalidad, fueron famosas en la época; ello, además, fue ejercido mediante una cuidada selección y a niveles muy altos cualitativamente hablando. Basta sólo recordar que fue mecenas y generoso protector de poetas como Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso, del orfebre y escultor Benvenuto Cellini, del músico Pierluigi da Palestrina, de los latinistas Paolo Manunzio, Uberto Foglietta y Marc-Antoine Muret, así como de los arquitectos Sebastiano Serlio y Pirro Ligorio.

La gran ambición del Cardenal era el solio pontificio, pero a pesar del constante apoyo del rey de Francia, del prestigio de la Casa d'Este y de las ingentes sumas invertidas en lograr votos efectivos del Colegio cardenalicio —esto y promesas de futuros beneficios si se era elegido, era la práctica común entonces y no sólo del cardenal Hipólito—, su gran sueño de ser elegido Papa fue desvaneciéndose en cinco sucesivos cónclaves en que participó, y que, en cambio, supusieron la elección de Julio III (1550), Marcelo II (1555), Paulo IV (1555), Pío IV (1559) y Pío V (1566). El camino que el agua recorre, en el primer gran eje transversal de Villa d'Este, desde la Fuente de Tivoli o *dell'Ovato*, siguiendo la leve y natural inclinación del terreno con las *Cento Fontane* literalmente cuajadas de águilas estenses, hasta la Fuente de Roma o *Rometta*, magistrales diseños y planteamientos de Ligorio en claves áulicas, simbología e iconología clasicistas, se planteaba como el anhelado camino del Cardenal de Tivoli a Roma, desde su villa tiburtina a la Cátedra de San Pedro.

Tras el cónclave de 1549-1550, el gobierno de Tivoli fue asignado al cardenal d'Este, que lo aceptó rápidamente tomando posesión del mismo en septiembre de

1550, a pesar de lo ingrato de la cuestión por la fama litigante y de protestas de que gozaba la población del lugar; al parecer, ya lo había rechazado el cardenal Alejandro Farnesio y al mismo había renunciado el cardenal Hércules Gonzaga. Tres datos del territorio tiburtino atrajeron fuertemente a Hipólito d'Este: la abundancia de agua y manantiales por los que Tivoli era famosa desde la Antigüedad; su clima sano, muy conveniente a la precaria salud del Cardenal y, sobre todo, la presencia constatada de un tejido continuo de villas y edificios romanos, cuyos restos afloraban literalmente en el campo y excavados mínimamente; entre ellos nada más y nada menos que Villa Adriana, cuyas excavaciones se iniciaron de inmediato bajo supervisión y dirección de Pirro Ligorio, documentado como *antiquario* del Cardenal durante el período 1549-1555.

El otro dato documental hallado respecto a Pirro Ligorio y Tivoli, es mucho más tardío, constatando su presencia profesional en Villa d'Este en el intervalo 1567-1568; de todos modos, es unánimemente aceptada la autoría de Ligorio respecto al jardín tiburtino y sus fuentes fundamentales realizadas para el cardenal Hipólito d'Este. Interesa reseñar finalmente los siguientes aspectos.

En todos los lugares donde residía, aunque fuera por breve tiempo, el Cardenal prodigaba su mecenazgo; y esto era ya reseñado en testimonios de la época. Así, el *palazzo de Belfiore* en Ferrara, suntuosamente atendido en su forzado exilio de 1555-1560; el delicioso *Casino* de Fontainebleau, *Grade Ferrare*, proyectado por Serlio; el palacio romano de *Monte Giordano* y la villa, auténtico *hortus* en sentido romano, de *Montecavallo*, futura residencia papal del Quirinal; poseía una inmensa colección de objetos de arte, hoy dispersos por los museos de Europa. Como testimonio, sólo resta hoy día Villa d'Este en Tivoli, asimismo privada de todo su mobiliario y piezas de arte aquí acumuladas por el cardenal d'Este.

Acusado de simonía, fue obligado a abandonar los Estados Pontificios durante el papado de Paulo IV; detención consiguiente en las obras de Tivoli, sólo retomadas a pleno y frenético ritmo a partir de 1560, cuando Pío IV suspende su exilio y continúan hasta su muerte, por más que en 1566, Pío V, priva al Cardenal de sus prebendas y rentas eclesiásticas.

Como palacio-residencia fue reestructurado y rehabilitado el convento benedictino existente en Tivoli, cuya iglesia anexa, Santa Maria Maggiore, no consiguió expropiar el Cardenal, lo mismo que la iglesia de San Pedro, cuyo ábside literalmente se incrusta en el jardín dispuesto en el Valle Gaudente, tras otras varias expropiaciones que se fueron sumando y a una importante labor de aterramiento del terreno; uno de los costados de la citada iglesia de Santa Maria conforma, a su vez, un lateral del patio del palacio; fue un proceso costoso, en todos los sentidos, criticado y protestado por la ciudadanía de Tivoli, que necesitó de ingentes inversiones, lo mismo que la construcción de acueductos para la traída del agua, labores sancionadas por las fuentes cultas y proclives de la época como el trabajo de un nuevo Hércules, el Cardenal, cuyos referentes estaban en la propia Villa d'Este en Tivoli.