

Naturaleza-arquitectura. La reflexión de Palladio: diseño, paisaje y territorio

Nature-architecture. Palladio's reflection: design, landscape and territory

Resumen

El estudio indaga la noción clásica y humanista de la relación entre la arquitectura y la naturaleza en la teoría, arquitectura y dibujos de Andrea Palladio y en sus fuentes teóricas, especialmente Daniele Barbaro. En el Renacimiento italiano tal relación se definió a partir de la *renovatioclásica* entendida en función de la *imitatio* de la naturaleza, de los textos y los monumentos de la Antigüedad. Se plantea la importancia de la concepción y conciencia crítica de Palladio respecto a la aplicación de la dialéctica naturaleza-arquitectura como paradigma de la interrelación entre el *disegno*, la forma, la belleza, el espacio, el *locus*, el paisaje y el territorio.

Palabras clave: Naturaleza-arquitectura, diseño, estética, Andrea Palladio, Daniele Barbaro

Abstract

This study explores the classical humanist notion of the relationship between architecture and nature through the theory, architecture and drawings of Andrea Palladio, along with his theoretical sources, especially those of Daniele Barbaro. In the Italian Renaissance, this relationship was defined on the basis of the classical renovation, understood in terms of the imitation of nature, and of the texts and monuments of Antiquity. Also discussed is the importance of Palladio's conception and critical awareness with regard to the application of the nature-architecture dialectic as a paradigm of the interrelation between design, form, beauty, space, locus, landscape and territory.

Keywords: Nature-architecture, design, aesthetics, Andrea Palladio, Daniele Barbaro

Gabriela Solís Rebolledo

Universidad Nacional
Autónoma de México

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

Universidad Nacional
Autónoma de México

Fecha de recepción:
22 de febrero de 2023

Fecha de aceptación:
15 de abril de 2023

[https://doi.org/10.22201/
fa.2007252Xp.2023.27.85762](https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2023.27.85762)



Este trabajo está amparado por una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial, 4.0

El legado de la Antigüedad

En el Renacimiento italiano la relación entre la naturaleza y la arquitectura fue objeto de un importante debate en el programa cultural del humanismo.¹ Este enfoque implicó el estudio de la naturaleza en la teoría y la praxis arquitectónicas para formular los principios del proceso de composición de la forma y el espacio, cuyo fundamento se basó no sólo en el nexo teórico naturaleza-arquitectura establecido en la Antigüedad fundamentado en los principios latinos de *natura, forma, idea, venustas, locus*,² entre otros, sino también en la *renovatio* clásica entendida en función del concepto de *imitatio*, el cual fue considerado en tres sentidos: la *imitación* de la naturaleza, de las fuentes literarias y de los monumentos antiguos.³

La teoría y arquitectura de Andrea Palladio, abordadas como aplicación sistemática de este programa humanista con énfasis en el proceso de diseño y la relación entre naturaleza, belleza, paisaje y territorio,⁴ son aspectos que han sido tratados brevemente y no han sido hasta ahora objeto de una investigación crítica. En ese sentido, siguiendo esta línea de pensamiento se propone, por un lado, un análisis de la teoría de Palladio y de sus fuentes teóricas, en especial, Daniele Barbaro, el cual destacó no sólo la colaboración intelectual de Palladio en la traducción al *volgare* y en los comentarios críticos realizados en su *I Diecilibriddell'Architettura* al *De architectura* de Vitruvio, sino que también hizo hincapié en la innovación de los edificios palladianos referida al estudio e interpretación de la teoría y la arquitectura clásicas.⁵ Por el otro, se examinarán como aplicación del nexo teórico naturaleza-arquitectura, los dibujos y la arquitectura de Palladio y los principios de *imitazione, natura, forma, idea, bellezza, disegno, sito, luogo*, entre otros. En especial, se analizarán los dibujos de las reconstrucciones de los monumentos clásicos como *exempla* de los principios de la naturaleza. En cuanto a la arquitectura, se revisará la concepción palladiana de la villa *all'antica* como

¹ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal, 1987, p. 99.

² Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. i, 6-7, 20, 46, 57, 73, 176-177, 222.

³ James S. Ackerman, "Imitation", en *Antiquity and its interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 9.

⁴ Las nociones de paisaje, territorio y ambiente se toman de Rosario Assunto, véase Rosario Assunto, "Paesaggio-ambiente-territorio. Un tentativo di precisazione concettuale", *Bollettino del cisa*, núm. xviii, 1976, pp. 45-48.

⁵ Daniele Barbaro, *I Diecilibriddell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, 1567, Milán, IL Polifilo, 1987, I, III, p. 64.

exemplum de la relación naturaleza-arquitectura, considerando la importancia que tuvo no sólo para el concepto humanista de esta tipología y la relevancia que Palladio le asignó en su tratado a partir de la inclusión de los dibujos de sus villas, sino también por la trascendencia que tuvo para la transformación del paisaje del Véneto en el *Cinquecento*,⁶ como es el caso de la *Villa Barbaro*.

Imitatio

La reflexión de Palladio sobre la relación entre la naturaleza y la arquitectura está basada en la concepción clásica de *imitatio* que se aplicó en el Renacimiento italiano al proceso de diseño de la forma en lo que concierne a la invención, la belleza y la selección del modelo,⁷ la cual se articuló al definir la arquitectura, siguiendo a Vitruvio, como arte-ciencia.⁸ En *I Quattro libri*, Palladio habló sobre la imitación de la naturaleza al considerar a la arquitectura como arte:

La arquitectura (como todas las demás artes) es imitadora de la naturaleza, nada admite ajeno y lejano de lo que la naturaleza comporta, [...] y no se puede sino desaprobar aquella manera de construirla cual, alejándose de lo que de las cosas la naturaleza nos enseña, y de aquella sencillez que en las cosas por ella creadas se comprende, haciéndose casi otra naturaleza, se aleja de lo verdadero, lo bueno y el *bello* modo de construir.⁹

Así, Palladio consideró a la naturaleza no sólo como paradigma de composición esencial para el diseño, instituyéndola en línea con la Antigüedad,¹⁰ como el sistema de referencia inherente a la disciplina arquitectónica a partir de sus principios y sus formas, sino también, basándose en el pensamiento humanista, consideró que los principios de la naturaleza estaban expresados en las formas

⁶ Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape: Geographical Change and its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*, Leicester, Leicester University Press, 1993.

⁷ James S. Ackerman, "Palladio fralicensa e decoro", en *Palladio 1508-2008*, Venecia, Marsilio, 2008, pp. 14, 17. Sobre la *imitatio*, el proceso de selección y la invención, véase Patricia Solís Rebolledo, "El Templo Malatestiano y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de lineamenta: imitatio, tradición y novis inventis", *Revista Academia* xxii, 13, núm. 25, 2022, pp. 173-174, 176-177, <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83157>.

⁸ Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milán, Il Polifilo, 1980, I, *Proemio*, pp. 9-11. Sobre el concepto vitruviano de arte-ciencia, véase Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 2010, I, I, pp. 86-91.

⁹ Andrea Palladio, *op. cit.*, I, xx, p. 67. La traducción al español de los pasajes de Palladio, Vitruvio y Barbaro es de los autores.

¹⁰ Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, II, 1, 6; III, 1, 4, pp. 137-139, 168-171.

de los monumentos romanos.¹¹ Para situar el contexto teórico de tales formulaciones palladianas, es preciso profundizar en los planteamientos de Alberti y Barbaro, pues en sus textos le dedicaron un espacio amplio de reflexión.

Alberti estableció en *De re aedificatoria* que se debe imitar la naturaleza cuyos principios, formas y proporciones han de ser estudiados para ser interpretados en la composición arquitectónica para la obtención de la belleza, conocimiento que, subrayó, fue aplicado en los edificios de la Antigüedad. Precisó que la investigación de la naturaleza es un estudio dirigido no sólo a analizar la composición de la totalidad del cuerpo y sus partes sino también el orden por ella creado.¹²

Este enfoque metodológico albertiano fue retomado por Barbaro en sus comentarios críticos en *I Diecilibri* cuando en la discusión de la teoría de la imitación escribió sobre el nexo entre la forma, la composición y la materia:

Cuando la Arquitectura, es decir, la ciencia expresa la materia, la forma y la composición de los edificios, e imitando la naturaleza por la oculta virtud de su principio, procede de las cosas menos perfectas a las más perfectas. [...] porque el principio que rige la naturaleza es de infinita sabiduría, [...] hace las cosas tuyas bellas, útiles y durables: convenientemente el arquitecto imitando el arte de la naturaleza debe cuidar la belleza, utilidad y la durabilidad [*bellezza, utilità, & fermezza*] de los edificios.¹³

Barbaro hizo referencia a la tríada vitruviana de *firmitas, utilitas* y *venustas* en el proceso de diseño, cualidades específicas que Vitruvio determinó debe poseer toda obra arquitectónica,¹⁴ a partir de lo cual formuló que la arquitectura es análoga a la naturaleza y es determinada por sus principios estableciendo así su valor cognitivo. En

¹¹ Bruce Boucher, "Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio", *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, núm. 2, 2000, pp. 296, 302-305, 307.

¹² Sobre estos planteamientos de Alberti, véase Patricia Solís Rebolledo, "La composición del espacio arquitectónico a través del término *lineamenta* en el tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti", tesis de doctorado, UNAM-FFYL-III, 2015, pp. 43-44; Patricia Solís Rebolledo, "Circumscriptio, compositio, lineamenta, forma, spatium y locus en el *De pictura* de Leon Battista Alberti: pintura, arquitectura y ciudad", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 44, núm. 121, 2022, pp. 187-188, 191, 196-197, 205, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2022.121.2804>. Sobre el párrafo de Alberti, véase Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, Milán, IL Polifilo, 1966, ix, 5, pp. 816-817.

¹³ Daniele Barbaro, *op. cit.*, I, III, p. 37.

¹⁴ Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, I, III, pp. 120-123.

su comentario sobre la *dispositio* y la *inventio* vitruviana,¹⁵ Barbaro prosiguió con el tema de la imitación de la naturaleza en torno a la composición de la forma, la invención y el proceso mental y visual del *disegno*, precisando que si la naturaleza no aporta las formas e ideas se debe hacer uso del arte, porque el arte busca representar las apariencias de la naturaleza, para lo cual se necesita del pensamiento e invención, cuestión que se desarrolla en el proceso de la disposición mediante las tres formas e ideas, esto es, la planta, el alzado y la sección.¹⁶ Cabe mencionar que Barbaro comentó el párrafo donde Vitruvio, al hablar de la belleza y la forma, no sólo relacionó la *dispositio* con los principios *deutilitas*, *decoro* y *symmetria* en función de la dialéctica *natura-locus*,¹⁷ sino también articuló el vínculo entre la naturaleza, la forma y el lugar en el proceso de diseño. Así, tradujo que cuando se ha establecido la *symmetria* y las proporciones del proyecto, se debe analizar la naturaleza del lugar (*natura del luogo*) respecto al uso y a la belleza del edificio, a partir de definir en la planta el espacio mediante la longitud y el ancho del edificio imaginado teniendo en cuenta las características de los lugares (*luoghi*).¹⁸

Palladio, siguiendo a Barbaro, incluyó el principio de *disegno* en el análisis que hizo de la reflexión vitruviana de la forma en términos de lo inteligible y lo sensible en conexión con la tríada de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.¹⁹ Ahí, Palladio escribió que sólo se puede considerar perfecta la forma si se toma en cuenta cada una de las partes del edificio en el *disegno* y la maqueta y, a la vez, en la misma línea de Vitruvio, advirtió que el arquitecto tiene claro, con los dibujos de la planta y el alzado, cómo va a resultar la forma y su interior respecto a la tríada vitruviana que tradujo al *volgare* con los términos *fermezza*, *utilità* y *bellezza*:

La belleza resulta de la bella forma y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y con el todo; porque los edificios

¹⁵ Daniele Barbaro, *op. cit.*, I, III, pp. 29-32.

¹⁶ *Ibid.*, I, II, pp. 32-33. Gabriela Solís Rebolledo, "El legado de la retórica clásica en *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica", tesis de doctorado, UNAM-FFYL-11E, 2015, pp. 253-256.

¹⁷ Sobre la noción de *locus* en Vitruvio, véase Marco Vitruvio Pollione, *OP. CIT.*, I, II, 7, pp. 120-121.

¹⁸ Daniele Barbaro, *op. cit.*, libro VI, II pp. 277-279, 282. Sobre este pasaje en Vitruvio, véase Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, VI, II pp. 330-333; Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, pp. 181-183.

¹⁹ Para el concepto de *forma* en torno a las seis categorías vitruvianas, la tríada vitruviana, la *proportio* en conexión con el *disegno* en el Renacimiento italiano, véase Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, pp. 45-185, 218-351.

deben parecer, por tanto, un cuerpo entero y bien definido, en cuyo interior cada miembro corresponda con el otro y con todos los miembros, siendo esto necesario para lo que se quiere crear. Se deben considerar estas cosas [la fermezza, la utilità y la bellezza] en el disegno y la maqueta.²⁰

Es claro que Palladio planteó que para lograr la belleza de la forma arquitectónica se debe considerar la correspondencia armónica en la composición a partir del orden y la disposición racional en el espacio entre las diferentes partes y el todo con respecto a la interrelación figura-forma-*disegno*. En ese sentido, el interés de Palladio se centró en aplicar la concepción naturaleza-arquitectura no sólo a las partes que componen el edificio, sino también al contexto ambiental y topográfico para el cual están proyectadas. En otras palabras, estableció un diálogo en el diseño entre la forma y el espacio interior-exterior, considerando tanto las características específicas del lugar desde el punto de vista del paisaje como el territorio. Es necesario precisar que el principio estético de *disegno* en el *Cinquecento* se definió como el proceso intelectual, creativo y de expresión de la composición arquitectónica y se entendió como *idea, diseño, forma, invención, proyecto y dibujo*, pues se formuló como pensamiento abstracto y visualización de la forma y del espacio arquitectónico.²¹

Ahora bien, para reconstruir la relación dialéctica naturaleza-arquitectura-*disegno* en Palladio es necesario considerar que, tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento, la *imitatio* aplicada al proceso creativo arquitectónico se fundamentó en el principio ciceroniano de *imitatio* en lo que concierne a la *inventio* y la selección del modelo que se toma para interpretarlo en nuevas creaciones, pues Cicerón definió que éste no debe considerarse como una reproducción exacta de la realidad, sino como una imitación creativa.²² Vitruvio interpretó esta concepción ciceroniana en la *dispositio*, donde asoció los principios de *inventio, idea, forma y figura* en lo relativo al proceso simultáneo de la *inventio-dispositio* como construcción intelectual y estética de lo inteligible y lo visible en la arquitectura.²³ En ese sentido, para Palladio y Barbaro la *imitatio* implicó el proceso de selección del modelo a partir del estudio de la naturaleza, la teoría vitruviana y los edificios clásicos. Esto les permitió delinear

²⁰ Andrea Palladio, *op. cit.*, I, I, p. 12.

²¹ Gabriela Solís Rebolledo, "Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano", *Acta Poética* 41, núm. 1, 2020, pp.133-155, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.869>.

²² Marco Tulio Cicerón, *El orador perfecto [Orator]*, México, UNAM, 1999, pp. 7-10, 2-3.

²³ Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, pp. 45-184, 226-359.

una teoría de la asimilación de lo antiguo que Palladio tradujo en su arquitectura.

Es por ello que, a través de esta asociación de ideas y partiendo del proceso del *disegno*, Palladio escribió en *I Quattro libri* que estudió sistemáticamente los fragmentos de las ruinas de los monumentos romanos por medio no sólo de los levantamientos *in situ* de los restos de estas estructuras que implican el conocimiento de la naturaleza, sino también interpretó sus principios y proporciones de estas bellas invenciones mediante los dibujos de la planta, el alzado y la sección en proyección ortogonal.²⁴

Asimismo, en ese sentido puntualizó que por medio del estudio de las figuras de los templos de Roma que seleccionó para restituir y representar en su tratado se hallan no sólo los preceptos del arte, sino también las formas de la Antigüedad para ser tomados como ejemplo; y de este modo se conoce la variedad de invenciones para crear nuevas soluciones en la arquitectura,²⁵ con lo que se formula el proceso de interpretación y transmisión del conocimiento arquitectónico.

El concepto de la villa *all'antica*

Es bien sabido que el desconocimiento arqueológico de la mayor parte de las villas clásicas en el *Quattrocento* y el *Cinquecento* hizo que la *renovatio* de esta tipología se fundamentara en las descripciones de los *auctores*, como Cicerón, Vitruvio y Plinio, los cuales a partir de la integración entre arquitectura y naturaleza, que era inherente a la antigua idea de la villa, establecieron su programa compositivo. De aquí que, basados en la concepción clásica de belleza, *locus amoenus* y la tríada *firmitas, utilitas y venustas*,²⁶ describieron las cualidades del espacio, el sitio ideal, la incorporación de elementos de la naturaleza en el diseño, las vistas y la relación del edificio con el ambiente; además, definieron los elementos estéticos, arquitectónicos, pictóricos y del paisaje, entre otros.²⁷ Consecuentemente, Palladio expresó en *I Quattro libri* que reconstruyó la villa *all'antica* a partir de las descripciones de Vitruvio y de Plinio. No obstante,

²⁴ Andrea Palladio, *op. cit.*, I, *Proemio*; III, *Proemio*, pp. 9-11, 187-189.

²⁵ *Ibid.*, IV, *Proemio*, p. 250.

²⁶ Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, I, III, 2; I, V, 1; II *Prefazione*, 3-4, pp. 120-121, 130-131.

²⁷ James S. Ackerman, *La villa: forma e ideología de las casas de campo*, Akal, 1997, pp. 7, 10, 12-13; Gerd Blum, "Palladios *Villa Rotonda* Und Die Tradition Des *Idealen Ortes*: Literarische Topoi Und Die Landschaftliche Topographie", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 70, núm. 2, 2007, pp. 159-200. Sobre la noción clásica de paisaje, véase Chiara Visentin, "I Paesaggidelle Archeologie. Una passeggiata culturale nella memoria", en *Ilpaesaggio agrario italiano protostorico e antico*, Gattatico, Istituto Alcide Cervi, 2010, p. 153.

argumentó que debido al desconocimiento arqueológico de las villas clásicas y por falta de ejemplos concretos, incluyó los dibujos y las descripciones de las villas encargadas por sus comitentes como ejemplo de la villa clásica.²⁸

La concepción de la villa palladiana se constituyó también del estudio de la teoría de Alberti, Barbaro y Alvise Cornaro, entre otras fuentes, donde concretó su noción humanista de la villa clásica.²⁹ Así, Palladio escribió sobre la villa con énfasis en la idea de la naturaleza como modelo para proyectar el edificio a partir de la articulación entre las partes entre sí y con el todo sustentado en el principio clásico de la belleza. En este contexto describió el programa de la tipología de la villa haciendo énfasis en la selección del sitio o lugar (*sito o luogo*) más sano y bello, especificando que en tal selección se debe tener en cuenta las mismas consideraciones al elegirse el sitio para la ciudad. Adicionalmente escribió:

Pero acaso no menos utilidad y consuelo conseguirá quizás de las villas, donde el resto del tiempo se pasará en ver y ornamentar sus posesiones y con la industria y arte de la agricultura aumentará sus bienes. [...] y tranquilamente podrá dedicarse a los estudios de las letras y a la contemplación. Por eso los antiguos sabios solían a menudo retirarse en lugares semejantes, donde [...] tenían casas, jardines, fuentes y semejantes lugares placenteros.³⁰

La reflexión de Palladio sobre el escenario natural y su capacidad de leerlo en sentido arquitectónico lo llevó a proyectar la villa desde la perspectiva de la noción de la *utilitas* vitruviana, la estética, lo hedonístico y lo funcional,³¹ pues al igual que Vitruvio, Alberti y Barbaro consideró que el lugar juega un papel clave en la determinación de la forma y el espacio arquitectónico en correspondencia con el uso al que está destinado según su género.³² Como consecuencia de esta interpretación, el ambiente, el paisaje y el territorio interactúan con la arquitectura estableciendo en la composición de la forma, la asociación intrínseca entre el espacio interior y el exterior con énfasis en el interés no sólo de la producción agrícola de las villas en la

²⁸ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, *Proemio*, pp. 11-12.

²⁹ Leon Battista Alberti, *op. cit.*, V, pp. 404-405; Erik Forssman, "Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa. Interpretazione di un testo palladiano", *Bollettino del CISA*, núm. XI, 1969, pp. 153-154, 156-158, 160-161; Paolo Portoghesi, "Il paesaggiopalladiano", en *La mano di Palladio*, Turín, Allemandi, 2008, p. 225.

³⁰ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, XII, p. 142.

³¹ *Ibid.*, I, I, p. 12.

³² Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, I, III, 2, pp. 120-123; Daniele Barbaro, *op. cit.*, I, III, VI, I, pp. 41, 276.

región del Véneto, sino también en la creación de espacios con jardines, fuentes y lugares placenteros, así como con vistas a la tierra y al paisaje.³³

Bajo esta perspectiva, Palladio reconstruyó intelectualmente y en la *praxis* la forma clásica de la villa, pues la concibió, por una parte, considerando la noción estético-geométrica de la *symmetria* vitruviana, que en la teoría arquitectónica del *Cinquecento* fue traducida con el término de compartimento en relación con la belleza y proporción.³⁴ A partir de lo cual escribió sobre la distinción de los espacios y de la ornamentación en lo que concierne a las áreas de servicio y las habitaciones del comitente, así como del pórtico como elemento estético-funcional y de conexión con el cuerpo principal de la villa.³⁵ Por la otra, determinó la villa como el lugar para dedicarse no sólo al estudio y contemplación de la naturaleza, sino también como el punto de apoyo de una propiedad orientada a la explotación de los recursos de la tierra, pues se basó en la concepción clásica-humanista que estableció la agricultura como arte y virtud.³⁶

Así, con base en los principios clásicos-humanistas de la naturaleza, la tríada *vitruviana* de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, Palladio estableció los preceptos arquitectónicos y las características principales de la villa en *I Quattro libri*,³⁷ donde profundizó sobre: el concepto práctico, filosófico y de placer de la vida en el campo en relación con las características geográficas y climáticas; la calidad y selección del sitio en relación con la región y el área para ubicar el espacio de la villa haciendo énfasis en las cualidades y la belleza del espacio del territorio circunstante;³⁸ la aplicación del principio estético de la *symmetria*

³³ Manfredo Tafuri, "Committenza e tipologia nelle ville palladiane", *Bollettino del CISA*, núm. xi, 1969, pp. 120-136.

³⁴ Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, p. 38.

³⁵ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, XIII, p. 144.

³⁶ Pierre Gros, *Palladio e l'antico*, Venecia: Marsilio, 2006, pp. 75-76.

³⁷ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, XII-XIII; II, XVI, pp. 142-146, 172-173. Sobre la villa palladiana, véase Manfredo Tafuri, *op. cit.*, pp. 120-136; Paolo Portoghesi, *op. cit.*, pp. 225-227.

³⁸ Palladio, siguiendo a Alberti y a Vitruvio, escribió sobre la región que se debe elegir para una ciudad o una villa y el sitio en el cual se debe disponer un edificio sobre una determinada área. En este sentido, Palladio tomó lo que Alberti definió respecto los principios de *regio* y *area*, sobre que la *regio* es una parte seleccionada de la provincia y el sitio es un determinado espacio de la región. Véase Erik Forsman, *op. cit.*, p. 157. Sobre los principios de *regio* y *area* albertianos en términos del espacio, donde la *regio* es una extensión territorial que se define con los elementos naturales que la configuran con base en un sistema de relaciones, y el *area* es donde se delimita y circunscribe el espacio del edificio geoméricamente ordenado sumándose a la configuración natural del terreno. De manera que, el *area* depende y es parte de la *regio*, y por lo tanto, la *forma* del espacio arquitectónico se vincula con la *forma* del espacio natural, véase Patricia Solís Rebolledo, "La composición...", *op. cit.*, pp. 168-172.

vitruviana; la adaptación del edificio en la pendiente de un lugar elevado con el propósito de que se perciba desde lejos y que la naturaleza se manifieste físicamente en el espacio interior y exterior del edificio con una vista panorámica; la disposición de la villa sobre un basamento; la configuración de la forma de la villa respecto a la diversidad y jerarquía de los espacios destinados al propietario y los de trabajo, como la *loggia*, el *cortile*, las *barchesse*, los salones, las habitaciones, los graneros, entre otros y, también, sobre las relaciones que se establecen entre ellos; el suministro de agua tanto para el riego como para los jardines y las fuentes o *nymphaeum*. A su vez, hizo énfasis en la ornamentación de la villa: por ejemplo, el uso del frontispicio en la fachada; la centralidad de la fachada principal; el pórtico como espacio de transición entre el edificio y el paisaje circunstante como la función de mirador; la pintura mural; las esculturas, entre otras cuestiones determinantes para Palladio, lo que revela su asimilación del conocimiento clásico-humanista en su arquitectura.

Naturaleza y monumento

En este punto es necesario analizar el dibujo que Palladio hizo de la reconstrucción del antiguo conjunto monumental del *Templodella Fortuna Primigenia* en Praeneste (Figura 1), mismo que fue tomado como modelo de las villas de los *nobilitas* en la Antigüedad.³⁹ Esto con la intención de evidenciar dos aspectos: el primero, que a partir del estudio *in situ* de dicho complejo arqueológico Palladio restituyó la integración entre el contexto natural y la forma arquitectónica, esto es, la relación naturaleza-locus-vestigio, con lo que renovó la concepción clásica del *espacio escenográfico*, del paisaje y del territorio sustentado en la idea de la belleza en lo que concierne a la correspondencia entre las partes con el todo.⁴⁰ El segundo, el traslado de este conocimiento clásico a la tipología de la villa palladiana en lo que concierne a la investigación arqueológica, la invención y la innovación.⁴¹

³⁹ Filippo Coarelli, "Architettura sacra e architetturaprivatanel la tarda repubblica", en *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République romaine*, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 1983, pp. 191-217.

⁴⁰ Sobre la definición del *espacio escenográfico* en complejos santuarios monumentales vinculada con las nociones de paisaje territorial, topografía, *forma* y el concepto vitruviano de *symmetria*, véase Alessandro D'Alessio, "Spazio, funzioni e paesaggioneisantuari a terrazzeitalici di età tardo-repubblicana", en *Tradizione e innovazione*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011, pp. 28-51. Sobre la relación clásica monumento-locus, véase Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015, pp. 137, 140, 146.

⁴¹ Sobre el concepto de *espacio escenográfico* en Palladio, véase Giulio Carlo Argan, "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio", en *Renaissance Art*, Nueva York, Harper and Row, 1970, pp. 172-179; Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, pp. 284-290.

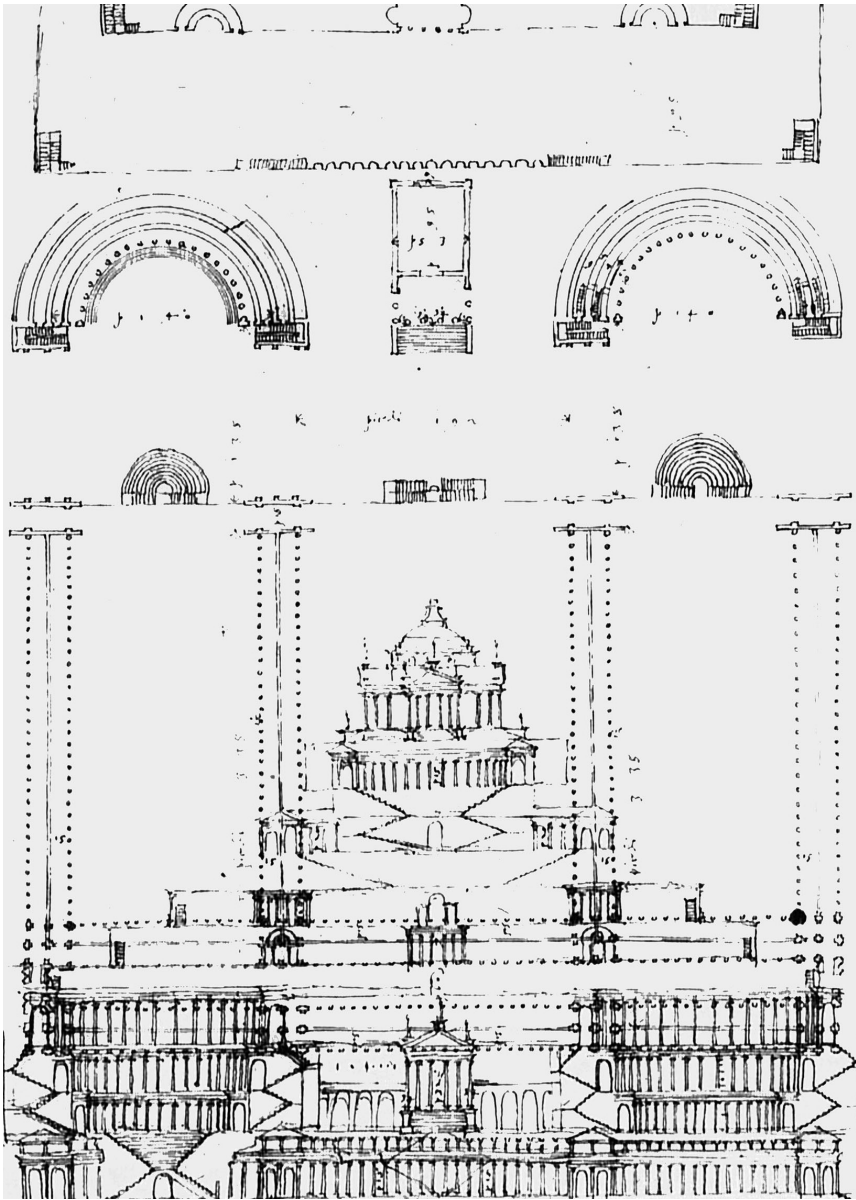


Figura 1. Andrea Palladio, *Tempio della Fortuna Primigenia*.

Fuente: Londres, RIBA, IX, 7.

En la reconstrucción del *Tempio della Fortuna Primigenia* Palladio expuso la concepción clásica de la belleza, el tratamiento del *espacio escenográfico*, del paisaje y de la topografía del sitio que interpretó creativamente para sus proyectos. En ésta asoció visualmente la correspondencia proporcional entre el dibujo del alzado, que ubicó en la parte inferior, y el de la planta, en la parte superior, en el que se distingue claramente la simetría del complejo arquitectónico, la complejidad de la espacialidad a través de la secuencia de diferentes espacios respecto a los múltiples programas y actividades, la escala monumental de los elementos y su inserción en un contexto topográfico preexistente. A su vez, se observa la invención palladiana,

pues mediante la deducción que hizo de las partes faltantes de esta ruina con base en el estudio *in situ* que realizó de los fragmentos, la interpretó como una estructura única formada por una serie de plazas públicas, dispuestas en terrazas a lo largo de un eje central y conectadas por escaleras y rampas. Incluso, documentó los hemiciclos monumentales en las terrazas inferiores, el área del templo que inicia con las rampas laterales rectilíneas dispuestas simétricamente, la adaptación del complejo arquitectónico por medio de la articulación del sistema de terrazas y la solución arquitectónica de la *cavea* compuesta con el santuario, identificándolo con la tipología clásica de templo-teatro. De este modo, enfatizó la solución de la estructura urbana centralizada alrededor del templo ubicado en la parte superior del complejo arquitectónico, el cual evidencia su frontalidad, así como la composición escenográfica y paisajística de la estructura.

Tal idea del *espacio escenográfico* se deduce también a partir de las masas escalonadas, las cuales están diseñadas respetando la topografía del terreno, constituyendo así la relación con la naturaleza, lo cual evidencia la selección y el vínculo con el *locus* y, a su vez, la integración con la imagen del territorio. Así, Palladio puso de manifiesto en los dibujos la disposición de las terrazas en relación con su profundidad y en correspondencia con la diversidad funcional y formal de los elementos que lo configuran, lo que genera el aspecto escenográfico del espacio y le confiere una jerarquía visual. En este contexto, la topografía, hábilmente explotada, incluso manipulada, de este monumento desempeñó un papel decisivo en el diseño de la villa palladiana, no sólo en las implicaciones de las condiciones particulares de visibilidad y accesibilidad, sino también respecto a una relación significativa con la naturaleza que se tradujo en el paisaje rural. De igual manera, la idea del tratamiento del pórtico como espacio de transición y transparencia de la vista del contexto circunstante y las áreas alrededor del núcleo central del edificio fue una solución aplicada por Palladio en el diseño de la villa respecto a las relaciones entre el espacio interior y exterior, el lugar y la naturaleza.

Ahora bien, si se presta atención a los restos materiales del *Templo della Fortuna Primigenia* (Figura 2) y se confrontan con el dibujo, queda claro que Palladio ofreció, a pesar de lo fragmentario de la ruina, la esencia de la totalidad de la composición de este monumento; además, proporcionó una propuesta viable del aspecto original del complejo arquitectónico y de la reconstrucción planimétrica y estableció la relación entre la arquitectura y el *locus* a partir del monumento.

Es así como Palladio no se limitó a reconstruir la morfología de los elementos de la arquitectura clásica; también registró visualmente lo que le interesó renovar de esta estructura para su arquitectura mediante el proceso del *disegno*, pues la Antigüedad constituía



un vasto repertorio que podía adaptarse a soluciones específicas en su arquitectura, dependiendo del sitio, la escala, la jerarquía espacial y la visibilidad.⁴² Con la intención de ilustrar dicho proceso y conocimiento, continuó con la inclusión en su tratado de los dibujos de las villas que proyectó en la región del Véneto como *exempla* de la *imitatio* y restitución de los principios de la naturaleza que consideró inherentes en los fragmentos de los edificios antiguos, que en su discurso formuló en términos humanísticos como la *usanza nuova* o *bella maniera* de hacer arquitectura,⁴³ cuestión por la cual Barbaro lo definió con el término *volgare* de moderno.⁴⁴

Figura 2. *Tempio della Fortuna Primigenia*.

Fuente: M. Merz, *Il santuario della fortuna in Palestrina*, Roma, M. Guerrini, 2016, pp. 4-5.

Fotografía: A. Gamboni.

⁴² Bruce Boucher, *op. cit.*, p. 296.

⁴³ Andrea Palladio, *op. cit.*, I, *Proemio*; II, III, pp. 10, 97.

⁴⁴ Daniele Barbaro, *op. cit.*, I, VI, p. 64.

Villa Barbaro

La relación naturaleza-arquitectura en la teoría y *praxis* de la Antigüedad que trascendió al pensamiento renacentista es particularmente notable en las villas palladianas. Palladio dejó constancia sobre la aplicación de este conocimiento en *I Quattro libri*, donde incluyó los dibujos de sus villas en proyección ortogonal como modelos visuales con las descripciones que hizo de éstas. Así, enfatizó las cualidades de diseño que le interesó resaltar revelando la dialéctica entre la naturaleza y la villa: la topografía y belleza del lugar; la especificidad del paisaje en que se inserta haciendo hincapié no sólo en la importancia de la variedad de los puntos de vista hacia el espacio natural en el diseño, sino también el diálogo con el paisaje y su integración con el territorio agrícola véneto y, a su vez, la transformación formal de éste gracias al análisis tipológico de la villa;⁴⁵ la articulación entre los diversos espacios de la villa; los accesos, los recorridos internos y externos; la integración del jardín en el complejo; los frescos de los salones; incluso habló del sistema hidráulico.⁴⁶

Entre las villas palladianas, la *Villa Barbaro* es la más representativa de los temas discutidos aquí. En ésta se evidencia su interés por la *villegiature*, la *terraferma* con respecto al proyecto territorial,⁴⁷ la forma en línea con la elección específica del sitio y la importancia del contexto circunstante, así como su interés para resolver en términos de la naturaleza las necesidades estéticas, funcionales y agrícolas de la misma. En la descripción, Palladio escribió sobre el programa arquitectónico destacando los elementos que la componen y la estrecha relación de la villa con la naturaleza de Maser-Treviso: los jardines que están en el camino que conduce a la villa encuadrados por las *loggie* que en sus extremos tienen dos palomares, donde debajo de éstos se encuentran los lugares para el funcionamiento de la villa; la fachada de la casa del propietario con sus cuatro columnas de orden jónico; la fuente labrada en la montaña ubicada en el patio posterior de la casa, la cual sirve de criadero de peces y lleva agua a los jardines, a la casa y al huerto.⁴⁸

⁴⁵ Sobre la transformación del territorio, véase Manfredo Tafuri, *op. cit.*, pp. 133; Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*, Madrid, Akal, 1987, pp. 224-230.

⁴⁶ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, XIV-XV, pp. 146-171.

⁴⁷ Sobre el tema, véase Alberto Torsello, "Villa Emo: architettura e paesaggio", en *Palladio materiali tecniche restauri. In onore di Renato Cevese*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 119; Pier Vittorio Aureli, "The geopolitics of the ideal villa. Andrea Palladio and the Project of an Anti-Ideal City", en *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 62-63; Denis Cosgrove, *op. cit.*, pp. 45-57, 75, 311-346.

⁴⁸ Andrea Palladio, *op. cit.*, II, XLV, pp. 151-152.

CAPITOLO XIV

151

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

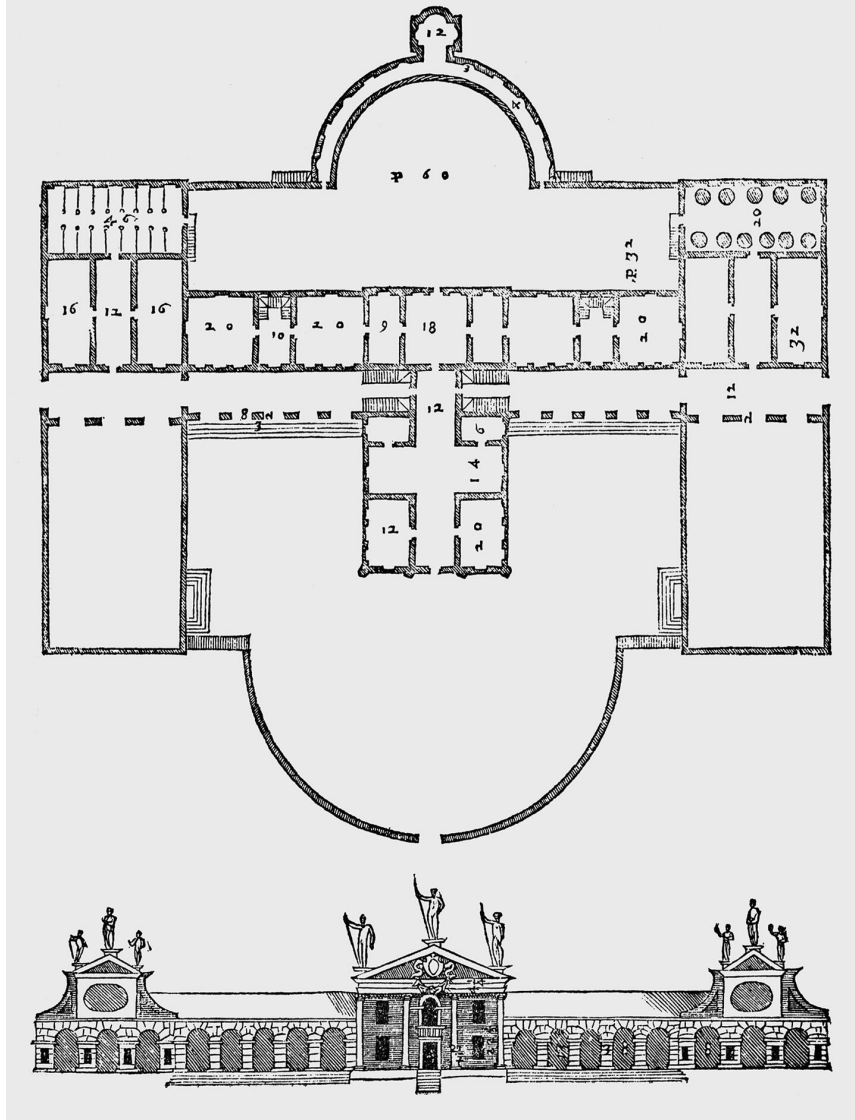


Figura 3. Andrea Palladio, *Villa Barbaro*.

Fuente: Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Milán, Il Polifilo, 1980, p. 151.

Palladio concretó la interrelación de la forma y el espacio con el dibujo de la *Villa Barbaro* (Figura 3), donde articuló la visualización de la geometría, el sistema de relaciones entre los elementos y el diseño del conjunto a partir de la correspondencia proporcional entre la planta y el alzado, evidenciando no sólo la composición planimétrica de la villa y del complejo, sino también la tridimensionalidad implícita a partir de la asociación entre los dibujos. Así, se puede ver

la fachada como una superficie continua, lo que enfatiza el *espacio escenográfico*. Además, se infiere la *symmetria* vitruviana en todos los niveles de la estructura y la axialidad del edificio con el eje central longitudinal que, por un lado, en la planta se enmarca con las dos exedras que dispuso en los extremos, y en torno al cual diseñó el cuerpo principal de la villa que se proyecta hacia delante respecto al plano de los arcos de las *barchesse*, espacio funcional para la actividad agrícola. Por el otro, se percibe con el frontispicio dispuesto en el eje central con su orden jónico, las esculturas y los relieves en el frontón, el cual destaca de los elementos que componen la villa, y con ello expone la solución interpretada por él, del repertorio de los monumentos clásicos con la finalidad de indicar el acceso principal y crear una jerarquía compositiva en la fachada respecto a la totalidad del edificio.⁴⁹



Al confrontar la construcción de la *Villa Barbaro* (Figura 4) con el dibujo se distingue claramente que Palladio la diseñó no sólo a partir de la planta con énfasis en el plano frontal en relación con su profundidad, sino también tomando en cuenta la disposición de los espacios en función de las necesidades de la hacienda agrícola con base en los principios vitruvianos de *firmitas*, *utilitas* y *venustas* y, a su vez, a partir de la asimilación clásica de la composición escenográfica, del tratamiento del paisaje y de la topografía de los conjuntos monumentales antiguos que tradujo en la articulación formal y funcional, tanto de la casa del propietario como de las *barchesse*.

Figura 4. Andrea Palladio, Maser, *Villa Barbaro*, vista de fachada principal y paisaje véneto.

Fuente: colección de los autores, 2015.

⁴⁹ *Ibid.*, II, xvi, pp. 172-173.



Figura 5. Andrea Palladio, Maser, *Villa Barbaro*, rampa del camino ascendente.

Fuente: colección de los autores, 2015.

La integración compositiva entre arquitectura y naturaleza que Palladio propició en la villa, de acuerdo con la geografía del sitio (Figura 5), se identifica desde el inicio del terreno por la rampa del camino

Figura 6. Andrea Palladio, Maser, *Villa Barbaro*, fachada principal.

Fuente: colección de los autores, 2015.





ascendente que concluye con dos plataformas con escalinatas y esculturas en los laterales enmarcando el acceso principal del frontispicio de la casa barbariana, lo cual dispuso a lo largo del eje central del conjunto insinuando la topografía del lugar (Figura 6). La geometría lineal de los jardines ubicados enfrente de la villa y perpendiculares a dicha rampa ayuda a enfatizar el proceso de visualización del *espacio escenográfico*, así como el eje compositivo del edificio (Figura 7). En ese sentido, a la construcción principal le anexó una secuencia de muros, jardines, arcadas y escaleras, con lo que reforzó la idea tanto de lo escenográfico como de la extensión del paisaje, al

Figura 7. Andrea Palladio, Maser, Villa Barbaro, vista del jardín.

Fuente: colección de los autores, 2015.



adaptarse a la pendiente de la colina y, a su vez, evidenció la disposición compositiva del proyecto a escala monumental condicionada por el territorio que genera la unión entre la casa del propietario, los cuerpos laterales, los accesos, los recorridos y la naturaleza del Véneto (Figura 8).

Asimismo, el carácter dialéctico arquitectura-paisaje se percibe en el diseño de las aberturas de las fachadas y de los arcos que, como lugares de transición entre el espacio interior y el exterior, fueron soluciones utilizadas por Palladio para controlar visualmente tanto las transparencias de las intersecciones que articuló entre los espacios como la visual del vasto territorio de la llanura véneta. Así, reconstruyó el discurso antiguo sobre las vistas escenificadas arquitectónicamente de lugares naturales; por ello, las vistas de la tierra, la perspectiva del paisaje circundante y el jardín son una característica particular de sus villas, las cuales están enmarcadas por medio de las ventanas, las puertas y los arcos. Así, el *locus* palladiano enfatiza en la villa el valor de la elección del lugar, las condiciones y cualidades del espacio arquitectónico y la topografía del sitio específico hecho de elementos naturales y artificiales, donde la villa enmarca y define el paisaje existente.⁵⁰

Ahora bien, la decoración interna de los frescos en la *Villa Barbaro* pone de manifiesto la interpretación de Veronese del repertorio clásico-humanista de la pintura mural respecto a la representación de la naturaleza y la perspectiva geométrica para crear un programa que

Figura 8. Andrea Palladio, Maser, *Villa Barbaro*, vista del cuerpo central, la *barchessa* y el palomar. Fuente: colección de los autores, 2015.

⁵⁰ Sobre el concepto de *locus* en Palladio, véase Aldo Rossi, *op. cit.*, p. 119.



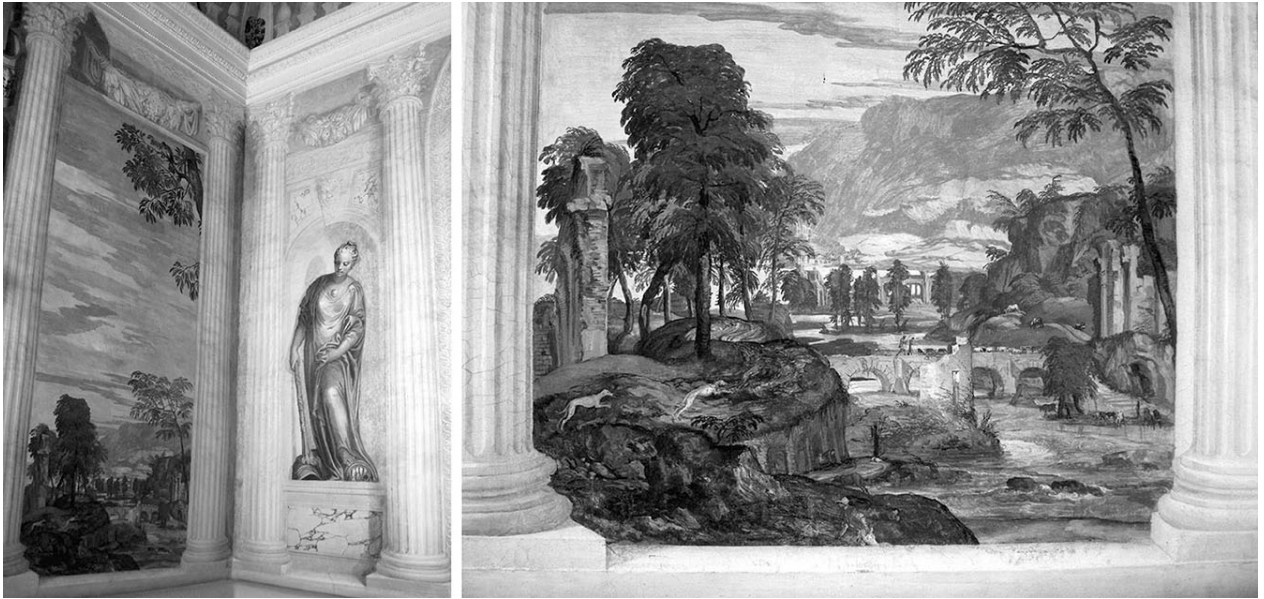
uniera arquitectura y pintura.⁵¹ Los frescos de las habitaciones del *piano nobile* de la villa se caracterizan por la aplicación de la concepción clásica de la belleza en la composición pictórica con las diversas escenas y los paisajes encuadrados en los elementos arquitectónicos pintados y su unificación en un todo. A partir de ello, Veronese le confirió una profundidad ilusoria a la superficie, lo cual parece romper los límites de ésta, haciendo de los frescos los determinantes del espacio. Así, el espacio virtual se integra al real simulando la existencia de un espacio único y estableciendo un diálogo, a su vez, con las perspectivas del paisaje del Véneto que se perciben a través de las ventanas (Figura 9).

Los paisajes de Veronese destacan al estar delimitados en función y proporción del sistema de las columnas de mármol que subdividen las paredes, articulándose con las superficies de los muros

Figura 9. Paolo Veronese, detalle del paisaje pintado en la Sala del Tribunale dell'Amore y vista del paisaje véneto, Villa Barbaro, Maser.

Fuente: R. Cocke, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 35, 1972, p. 36. Fotografía: Böhm.

⁵¹ Sobre el tema del paisaje en la pintura mural, véase Marco Vitruvio Pollione, *op. cit.*, vii, v, pp. 378-383; Leon Battista Alberti, *op. cit.*, ix, pp. 804-805; Daniele Barbaro, *op. cit.*, vii, v, pp. 319-320; Ernst Gombrich, "La teoría renacentista y el nacimiento del paisaje", en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 119-120; Gabriela Solís Rebolledo, "El legado...", *op. cit.*, pp. 290-296.



donde representó las esculturas encuadradas en los nichos, delimitadas, de igual manera, por columnas; ello logra, con estas perspectivas paisajísticas, la prolongación del espacio a través de los efectos que crean al colocar a la naturaleza como protagonista. En este sentido, la tridimensionalidad representada en los paisajes despliega múltiples vistas y diversas perspectivas de las cualidades de los lugares que Veronese decidió representar. En estas escenas aparece el legado figurativo-visual de los diversos programas de la pintura mural clásica respecto a la invención de la pintura de paisaje. Por ejemplo, en la partición arquitectónica de la decoración de la pared sureste de la Sala del Olimpo (Figura 10) se puede apreciar el vasto paisaje natural con escenas de la vida cotidiana entre las antiguas ruinas, donde mediante el puente, la arquitectura y la topografía representada dan al paisaje un aspecto monumental. Al concederles en la vida cotidiana un lugar especial a los paisajes y representar una vista simulada de la naturaleza en los frescos, Veronese ofreció la ilusión de una lectura asociativa y un diálogo con la variedad de perspectivas del paisaje exterior que rodea a la villa. Se entiende así la relación de las partes con el todo respecto a la forma, el espacio arquitectónico y el pictórico, así como con el contexto circunstante.

Figura 10. Paolo Veronese, esquina sureste de la *Sala del Olimpo* y detalle del paisaje.

Fuente: colección de los autores, 2015.

Consideraciones finales

La analogía clásica entre naturaleza y arquitectura que Palladio trajo a su teoría, dibujos y arquitectura, no sólo evidencia su metodología proyectual referida al aspecto estético del proceso de diseño con énfasis en la integración naturaleza-forma-espacio-lugar, sino también que este conocimiento lo llevó a la *praxis*; esto lo demuestra la variedad de tipologías que trabajó en diversos contextos, pues sus proyectos son rigurosamente específicos del sitio: el campo del Véneto, la laguna de Venecia y la ciudad de Vicenza.

Tal concepción también se relaciona con la espacialidad implícita y las diversas soluciones arquitectónicas-estéticas de los restos de los edificios de la Antigüedad y su integración de éstos en un contexto específico, como el *Tempio de Ila Fortuna Primigenia*, el cual le reveló a Palladio, mediante el proceso de *disegno*, la apropiación del sentido clásico de los principios de la naturaleza en las antiguas estructuras romanas.

En ese sentido, la *Villa Barbaro* como paradigma, por un lado, de la aplicación de los argumentos antes expuestos y, por el otro, de su enfoque innovador de la naturaleza-forma-lugar como concepción de su lógica compositiva enfatizan en la arquitectura una combinación paradójica de abstracción formal y especificidad de sitio al hacer explícitas las condiciones geográficas y su conocimiento preciso del territorio circundante, lo que demuestra una comprensión del paisaje. En su desarrollo histórico, la villa mantuvo sustancialmente intactas sus características en virtud de la continuidad inherente a su lógica, según una relación vital entre las partes y el todo, lo que evidencia el valor del complejo e integración entre territorio y edificio. De aquí que la arquitectura de Palladio proporciona una manera de articular el concepto abstracto de naturaleza a través del lenguaje arquitectónico tangible al responder al paisaje físico, cultural e histórico del lugar por medio de un diálogo contextual en armonía con el entorno, por lo que se comprende la permanencia de su pensamiento y obra y, a su vez, su continua contemporaneidad encomendada a la integración y conservación que transmite al futuro.

Referencias

ACKERMAN, JAMES S.

- 2008 "Palladio fralicensa e decoro", en *Palladio 1508-2008*, Venecia, Marsilio, pp. 14, 17.
- 2000 "Imitation", en *Antiquity and its interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 9-16.

ALBERTI, LEON BATTISTA

- 1966 *L'Architettura [De re aedificatoria]*, Milán, Il Polifilo.

ARGAN, GIULIO CARLO

- 1970 "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio", en *Renaissance Art*, Nueva York, Harper and Row.
- 1987 *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal.
- Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, Madrid, Akal.

ASSUNTO, ROSARIO

- 1976 "Paesaggio-ambiente-territorio. Un tentativo di precisazione concettuale", *Bollettino del CISA*, núm. xviii, pp. 45-48.

AURELI, PIER VITTORIO

- 2011 "The geopolitics of the ideal villa. Andrea Palladio and the Project of an Anti-Ideal City", en *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, MIT Press, pp. 45-83.

BARBARO, DANIELE

- 1987 *Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro [1567 facsímil]*, Milán, IL Polifilo.

BLUM, GERD

- 2007 "Palladios Villa Rotonda Und Die Tradition Des Idealen Ortes: Literarische Topoi Und Die Landschaftliche Topographie", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 70, núm. 2, pp. 159-200.
- 2008 "Fenestra prospectiva, das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino", en *Leon Battista Alberti: Humanist-Architekt-Kunsttheoretiker*, Münster, Rhema, pp. 77-122.

BOUCHER, BRUCE

- 2000 "Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio", *JSAH* 59, núm. 2, pp. 296-311.

CICERÓN, MARCO TULIO

1999 *El orador perfecto [Orator]*, México, UNAM.

COARELLI, FILIPPO

1983 "Architettura sacra e architetturaprivatana nella tarda repubblica", en *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République romaine*, Roma, Publications de l'École Française de Rome, pp. 191-217.

COSGROVE, DENIS

1993 *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*, Leicester, Leicester University Press.

D'ALESSIO, ALESSANDRO

2011 "Spazio, funzioni e paesaggio nei santuari a terrazze italiani di età tardo-repubblicana", en *Tradizione e innovazione*, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 28-51.

FORSSMAN, ERIK

1969 "Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa. Interpretazione di un testo palladiano", *Bollettino del CISA*, núm. XI, pp. 149-162.

GOMBRICH, ERNST

1984 "La teoría renacentista y el nacimiento del paisaje", en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 107-121.

PALLADIO, ANDREA

1980 *I Quattro libri dell'Architettura*, Milán, II Polifilo, 1980.

PAYNE, ALINA A.

1999 *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

PORTOGHESI, PAOLO

2008 "Il paesaggio palladiano", en *La mano di Palladio*, Turín, Allemandi, pp. 225-256.

ROSSI, ALDO

2015 *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

SOLÍS REBOLLEDO, GABRIELA

- 2015 "El legado de la retórica clásica en *I Quattro libridell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica", tesis de doctorado, UNAM-FFYL-IE.
- 2020 "Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *diseño* del Renacimiento italiano", *Acta Poética* 41, núm. 1, pp. 133-156, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.869>.

SOLÍS REBOLLEDO, PATRICIA

- 2015 "La composición del espacio arquitectónico a través del término *lineamenta* en el tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti", tesis de doctorado, UNAM-FFYL-IE.
- 2022 "*Circumscriptio, compositio, lineamenta, forma, spatium y locus* en el *De pictura* de Leon Battista Alberti: pintura, arquitectura y ciudad", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 44, núm. 121, pp. 189-190, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2804>.
- 2022 "*El Templo Malatestiano* y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de *lineamenta: imitatio*, tradición y *novis inventis*", *Academia xxii*, 13, núm. 25, pp. 169-192, <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83157>.

TAFURI, MANFREDO

- 1969 "Committenza e tipologia nelle ville palladiane", *Bollettino del CISA*, núm. xi, pp. 120-136.

TORSELLO, ALBERTO

- 2011 "Villa Emo: architettura e paesaggio", en *Palladio materiali tecniche restauri. In onore di Renato Cevese*, Venezia, Marsilio, p. 119.

VISENTIN, CHIARA

- 2010 "I Paesaggi delle Archeologie. Una passeggiata culturale nella memoria", en *Il paesaggio agrario italiano protostorico e antico*, Gattatico, Istituto Alcide Cervi, pp. 153-161.

VITRUVIO POLLIONE, MARCO

- 2010 *Architettura [De architectura]*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.

Gabriela Solís Rebolledo

Facultad de Arquitectura
 Universidad Nacional Autónoma de México
gabriela.solis@fa.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-0443-7504>

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Maestra y doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. Ha sido profesora desde el 2005 a la fecha en la Facultad de Arquitectura-UNAM. En 2011 realizó una estancia de investigación en el Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck, Italia. Sus líneas de investigación incluyen arquitectura, teoría y diseño de la Antigüedad clásica, el Renacimiento italiano del siglo XVI y de los siglos XVIII y XX; retórica, filosofía e historia del arte. Actualmente realiza una estancia posdoctoral DGAPA/UNAM en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, con el Dr. Arq. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes.

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje
 Facultad de Arquitectura
 Universidad Nacional Autónoma de México
juanidelcueto@fa.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-7504-6594>

Arquitecto (FA-UNAM, 1986) y Doctor en Arquitectura (UPC, 1996). Investigador Titular del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP). Especialista en Historia de la Arquitectura del siglo XX, ha participado en congresos y dictado conferencias en varios países. En 2011 recibió el "Premio Juan O'Gorman" del Colegio de Arquitectos de México por su labor de investigación. Es miembro de Docomomo-México y académico emérito de la Academia Nacional de Arquitectura. Sus publicaciones más recientes son *Candela, Isler, Mütther: Positions on Shell Construction* (Suiza, 2020) y *La estela de Félix Candela. Cascarones de concreto armado en México y el mundo* (México, 2021). Desde febrero de 2021 es director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Agradecimientos

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP) de la Universidad Nacional Autónoma de México.