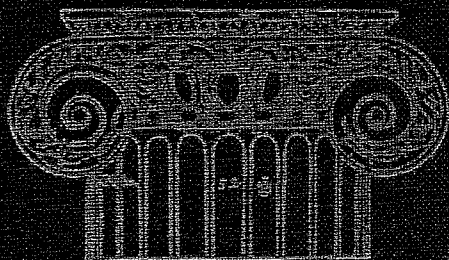


LOS CUATRO LIBROS
DE ARQUITECTURA
DE ANDREA PALLADIO

TRADUCIDOS POR JUAN
DEL RIBERO RADA



J. del Ribero Rada

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
UNIVERSIDAD DE LEÓN

LOS CUATRO LIBROS
DE ARQUITECTURA
DE ANDREA PALLADIO

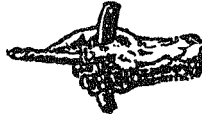
TRADUCIDOS POR JUAN
DEL RIBERO RADA

UNIVERSIDAD DE LEÓN



904043425

FZ. 035
PAL



COLECCIÓN HUMANISTAS ESPAÑOLES

27

JUAN DEL RIBERO RADA

LOS CUATRO LIBROS
DE ARQUITECTURA
DE ANDREA PALLADIO

TRADUCIDOS DEL ITALIANO
AL CASTELLANO POR JUAN
DEL RIBERO RADA

Estudio introductorio, edición y notas

M.^a DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Consejería de Cultura y Turismo
UNIVERSIDAD DE LEÓN

2003

Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio / traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada ; Juan del Ribero Rada ; estudio introductorio, edición crítica, notas, índices y transcripción del manuscrito original de Ribero Rada conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9258, [por] M^a. Dolores Campos Sánchez-Bordona. – [Valladolid] : Consejería de Educación y Cultura ; León : Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2003

LX, 451 p. : il. ; 25 cm. – (Humanistas españoles ; 27)

Bibliogr. Índice

ISBN 84-9773-073-9. – ISBN 84-7719-237-5 (Colección Humanistas)

1. Arquitectura—Obras anteriores a 1800. 2. Ribero Rada, Juan del—Manuscritos—1578. I. Ribero Rada, Juan del. II. Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. III. Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. IV. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. V. Título. VI. Serie

72"15"=03.131.1=134.2

091Ribero Rada, J. del"1578"

Fundador:

GASPAR MOROCHO GAYO

Director científico de la colección:

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

Revisor:

JUAN FRANCISCO DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ

La Subdirección General de Proyectos de Investigación (BFF 2000-1279-C03-01/03) y la Junta de Castilla y León (LE 56/01) subvencionan el Proyecto «Humanistas Españoles. Estudios y Ediciones críticas. La tradición clásica y humanística en España e Hispanoamérica»

© De sus textos: Los autores

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES Y MEDIOS AUDIOVISUALES DE LA UNIVERSIDAD DE LEÓN

© 2003, de esta edición:

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

Consejería de Cultura y Turismo

Motivo de cubierta: Capitel Jónico de la obra de Andrea Palladio y firma autógrafa de Juan del Ribero Rada.

Printed in Spain - Impreso en España

ISBN: 84-7719-237-5 (Colección Humanistas)

ISBN: 84-9773-073-9

Depósito Legal: S. 1.568-2003

Imprenta KADMOS

Salamanca 2003

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	XI
INTRODUCCIÓN	XV
LA FIGURA DE ANDREA PALLADIO	XV
LOS CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO	XXVII
ESTRUCTURA DE <i>I QUATRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA</i> DE ANDREA PALLADIO	XIX
LOS DIBUJOS E ILUSTRACIONES DEL TRATADO DE ANDREA PALLADIO	XXII
LA FORTUNA DE PALLADIO FUERA DE ITALIA	XXIV
LA INFLUENCIA DE PALLADIO EN ESPAÑA	XXVII
LA TRADUCCIÓN DE LOS CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO POR JUAN DEL RIBERO RADA	XXXII
JUAN DEL RIBERO RADA Y LA ARQUITECTURA DEL CLASICISMO EN ESPAÑA	XXXVII
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMACIÓN DE JUAN DEL RIBERO	XXXVII
GÉNESIS, FORMULACIÓN Y DIFUSIÓN DEL LENGUAJE CLASICISTA	XLV
EDICIÓN CRÍTICA	
CRITERIOS DE EDICIÓN Y NORMAS DE TRANSCRIPCIÓN	LIX
SIGLAS Y ABREVIATURAS	LX

LIBRO PRIMERO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

Libro primero de la <i>Architettura</i> de Andrea Palladio. Prohemio al lector	5
Capítulo I. <i>Quali cose debben considerarse et prepararse antes que al fabricarse venga</i>	10
Capítulo II. <i>De la madera</i>	12
Capítulo III. <i>De las piedras</i>	12
Capítulo IIII. <i>De la arena</i>	14
Capítulo V. <i>De la cal y modo de empastarla</i>	15
Capítulo VI. <i>De los metales</i>	16
Capítulo VII. <i>De la calidad del terreno donde se an de poner los fundamentos</i>	19

Capítulo VIII. De los fundamentos	21
Capítulo IX. De las maneras de los muros	21
Capítulo X. Del modo que tenían los antiguos en hazer los edificios de piedra	25
Capítulo XI. De las disminuciones de los muros y de las partes suyas	27
Capítulo XII. De las cinco órdenes que usaron los antiguos	27
Capítulo XIII. De la hinchazón y disminución de las columnas, de los yntercolumnios y de los pilares	28
Capítulo XIII. Del orden toscano	33
Capítulo XV. De la orden dórica	38
Capítulo XVI. De la orden jónica	47
Capítulo XVII. De la Orden corintia	57
Capítulo XVIII. De la orden compuesta	63
Capítulo XIX. De los Pedestales	69
Capítulo XX. De los abusos	70
Capítulo XXI. De las lonjas, de las entradas de las salas y de las estancias y de la forma suya	72
Capítulo XXII. De los suelos e de los çaquizamies	73
Capítulo XXIII. De la altura de las ystancias	74
Capítulo XXIII. De las maneras de las bueltas	77
Capítulo XXV. De las medidas de las puertas	78
Capítulo XXVI. De los hornamentos de las puertas y ventanas	80
Capítulo XXVII. De las chimenas	84
Capítulo XXVIII. De las escalas y varias maneras de ellas y de número y grandeça de gradas o pasos	85
Capítulo XXIX. De los cobertigos	92

LIBRO SEGUNDO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

Libro segundo de la arquitetura de Andrea Paladio en que se contienen los diseños de muchas casas hordenadas por el dentro y fuera de la çidad y los diseños de las casas antiguas de los griegos y de los latinos

Capítulo I. Del decoro y preminencia que se a de guardas en las fábricas particulares	99
Capítulo II. Del compartimiento de las estancias y de los otros lugares	100
Capítulo III. De los diseños de las casas de la ciudad	101
Capítulo IV. Del atrio toscano	128
Capítulo V. Del atrio de quatro columnas	130
Capítulo VI. Del atrio corintio	130
Capítulo VII. Del atrio testudinado y de la casa particular de los antiguos romanos	136
Capítulo VIII. De las salas de 4 columnas	139
Capítulo IX. De las salas corinthias	139
Capítulo X. De las salas egipcias	144
Capítulo XI. De las casas particulares de los griegos	144
Capítulo XII. Del sitio que se a de elegir para las fábricas de villa	146
Capítulo XIII. Del compartimiento de las casas de villa	149
Capítulo XIII. De los diseños de la casa de villa de algunos nobles veneçianos	150

Capítulo XV. De los diseños de algunas casas de villa y de algunos gentilesombres de terra firme	168
Capítulo XVI. De las casas de villa de los antiguos	189
Capítulo XVII. De algunas ynbençiones según diuersos sitios	191

LIBRO TERCERO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

Libro tercero de la Arqutatura de Andrea Paladio. En la qual se trata de las uías, de las puentes, de las plaças, de las baselicas y de los gistos.

Prohemio a los lectores	207
Capítulo primero. De las uías o caminos	209
Capítulo II. Del compartimiento de las calles dentro de la çiudad	211
Capítulo III. De las uías, caminos fuera de la çiudad	215
Capítulo IIII. De lo que en el fabricar las puentes se a de guarda y del sitio que se debe elegir	219
Capítulo V. De las puentes de madera y de los adbertimientos que en el edificarlas se a de tener	220
Capítulo VI. De la puente hordenada por César sobre el Rin	222
Capítulo VII. De la puente del Çismón	226
Capítulo VIII. De otras ynbençiones según las quales se pueden haçer las puentes de madera sin poner palos en el río	228
Capítulo IX. De la puente del Basano	232
Capítulo X. De las puentes de piedra y de lo que en el edificarlas se a de guardar	234
Capítulo XI. De algunas puentes çélebres edificadas por los antiguos y de los diseños de la puente de Rimini	237
Capítulo XII. De la puente Viçencia que está sobre el Bachillón	240
Capítulo XIII. De una puente de piedra de mi ynbençión	241
Capítulo XIIIII. De una y otra puente de my ynbençión	245
Capítulo XV. De la puente de Viçencia que está sobre el Rerón	246
Capítulo XVI. De las plaças y de los ediçijos que alrededor de ella se hazen	248
Capítulo XVII. De las plaças de los griegos	252
Capítulo XVIII. De las plaças de los latinos	255
Capítulo XIX. De las basílicas antiguas	258
Capítulo XX. De las basílicas de nuestros tiempos y de los diseños de la de Viçencia	262
Capítulo XXI. De las palestras y de los gistos de los griegos	265

LIBRO CUARTO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

Libro quarto de la arqutetura de Andrea Paladio en el qual se describren y figuran los templos antiguos que están en Roma y algunos que están en Ytalia y fuera de ella

Prohemio a los lectores	275
Capítulo I. Del sitio que se a de elegir para fabricar los templos	277
Capítulo II. De las formas de templos y del decoro que en ellos se deue guardar	279
Capítulo III. De los aspectos de los templos	282

Capítulo III. De cinco especies de templos.....	284
Capítulo V. De los compartimientos de los templos	286
Capítulo VI. De los diseños de algunos templos antiguos que ay en Roma y primero el de la Paz.....	289
Capítulo VII. Del templo de Marte Bindicator.....	294
Capítulo VIII. Del templo de Nerba Trajano	303
Capítulo IX. Del templo de Antonino y de Faustina.....	312
Capítulo X. De los templos del Sol y de la Luna	319
Capítulo XI. Del templo bulgarmente llamado Las Gallucas	323
Capítulo XII. Del templo de Júpiter.....	325
Capítulo XIII. Del templo de la Fortuna Biril.....	333
Capítulo XIII. Del templo de Besta	338
Capítulo XV. Del templo de Marte.....	342
Capítulo XVI. Del Bautismo de Constantino.....	348
Capítulo XVII. Del templo de Bramante.....	351
Capítulo XVIII. Del templo de Júpiter Estator.....	354
Capítulo XIX. Del templo de Júpiter Tonante	358
Capítulo XX. Del Panteón, llamado la Redonda	361
Capítulo XXI. De los diseños de algunos templos que están fuera de Roma, y por Ytalia, y primero por el templo de Baco.....	376
Capítulo XXII. Del templo cuyas señales se ben junto a la yglesia de San Seuastían, sobre la uía Apia	380
Capítulo XXIII. Del templo de Besta.....	382
Capítulo XXIII. Del templo de Cástor y Pollux.....	387
Capítulo XXV. Del templo que está en bajo de Trebi.....	390
Capítulo XXVI. Del templo de Scysi.....	396
Capítulo XXVII. De los diseños de algunos templos que están fuera de Ytalia y primero de dos templos de la Polia	400
Capítulo XXVIII. De los templos de Nimes y primero del que se llama Maçon Quare....	404
Capítulo XXIX. De otro templo de Nimes.....	412
Capítulo XXX. De otros dos templos de Roma y, primero, de la Concordia	419
Capítulo XXXI. Del templo de Neptuno	424
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPOGRÁFICO	431
BIBLIOGRAFÍA	437

PRESENTACIÓN

Por primera vez en nuestra colección de *Humanistas Españoles* se presenta un libro relacionado con la Historia del Arte, dentro de la interdisciplinariedad que se pretende desarrollar en nuestro proyecto. La autora, Dra. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, es una especialista del Renacimiento español que ha trabajado esencialmente los focos artísticos occidentales de la Meseta norte, precisamente, coincidiendo con los lugares donde desarrolló su labor el autor de la traducción que hoy presentamos, Juan del Ribero Rada, arquitecto de singulares obras como el "patio herreriano" de San Benito de Valladolid, la cabecera de la catedral de Salamanca, la portada de la catedral de Zamora, la Universidad de Oviedo y un importante conjunto de edificios en la ciudad de León, tales como el antiguo ayuntamiento, la iglesia de San Marcelo, la iglesia del monasterio de la Concepción y la Casa de las Carnicerías. Sin duda, todos estos edificios leoneses son la mejor representación del arte clasicista del siglo XVI y una verdadera impronta de la obra de Ribero Rada.

Pero, además de sus muchos trabajos artísticos, el mencionado arquitecto abordó aspectos teóricos de su materia, de lo que es buen ejemplo la traducción que hizo de la obra de Palladio, que hoy presentamos, y que es la primera que conocemos que se realizara en español y la primera versión no italiana de la historia del tratado palladino. A pesar de todo, dicha obra manuscrita había permanecido inédita hasta este momento, guardada en la biblioteca Nacional de Madrid, y, por tanto, nos parecía que bien merecía su publicación con un estudio introductorio y las notas correspondientes.

La fidelidad al original con la que se hizo esta traducción nos hace pensar que Juan del Ribero tenía intenciones de publicarla, de hecho se trata de un borrador inicial al que luego pretendería dar forma impresa, lo cual no parece que llegase a realizar nunca. Lo cierto es, que como nos pone de manifiesto la autora de este trabajo, se nos muestra el interés que Ribero Rada, como otros arquitectos españoles del momento, tenía por los aspectos teóricos de su arte. Junto a ello, queda patente el interés que despertaba el mundo italiano en el hispánico durante el siglo XVI. Debemos tener en cuenta, además,

que el manuscrito de esta traducción no contaba con los dibujos que hoy incluimos del propio Palladio, casi con seguridad porque Ribero se manejaba paralelamente con una edición del autor italiano. En esta obra que hoy tenemos entre las manos, sin embargo, hemos publicado tales dibujos en la medida que nos parecen imprescindibles para una mejor comprensión del trabajo realizado por el trasmerano, cuya consulta del original puede hacerse en la Biblioteca Nacional. Por eso, las ilustraciones que se incluyen corresponden a la edición que al parecer manejó el arquitecto y uno de cuyos originales se guarda en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, que graciosamente los puso a nuestra disposición. A ambas bibliotecas queremos desde aquí agradecer la deferencia que han tenido con nosotros.

El siglo XVI fue la gran época de los tratados de arquitectura y buen ejemplo de ello son obras como la de Cesariano, que, en 1521, hizo una edición de Vitrubio; Durero escribiría sus *Instituciones de Geometría*, en 1525; Serlio, sin duda uno de los teóricos más influyentes en el mundo hispánico, fue publicando sus libros entre 1537 y 1551; Vignola daba a las prensas la *Regla de los cinco órdenes*, en 1562, etcétera. Y todos esos tratados tuvieron sus repercusiones en los territorios de la corona española, incluida América, donde algunos de ellos, especialmente el de Serlio, se convirtieron en una especie de catecismo o recetario de arquitectos y maestros de obras al otro lado del Atlántico, donde la recurrencia a buenos especialistas estuvo muy limitada durante el siglo XVI. Por tanto, la obra de Palladio, como las publicadas con anterioridad se convirtieron para los artífices españoles y americanos en fuentes más o menos directas para sus trabajos.

Cierto es que en el caso de Juan del Ribero Rada, ninguna de sus obras parece tener un claro resabio palladiano o, al menos, no tanto como cabía esperar desde el momento en que había hecho una traducción de su tratado. Sin embargo, no nos cabe duda que algunas de las soluciones que aportó en sus obras pudieron salir de la influencia del maestro italiano.

De acuerdo con lo anteriormente dicho, un aspecto importante para los estudiosos sería saber hasta que punto tuvo influencia Palladio en la obra de nuestro arquitecto o en la de otros españoles del momento. La autora hace todo un estudio en este sentido, en su introducción, que puede ser de un gran interés para los especialistas. Desde luego, en Ribero, tal influencia no nos parece demasiado llamativa y su traducción, a parte de por la información que pudiese aportar y demostrarnos la influencia italiana, tampoco habría que desvincularla del carácter docente que pudo tener de cara a quienes se formaban en el entorno del arquitecto trasmerano.

Éste es, pues, un trabajo que contribuye a cubrir un vacío más dentro de la historia del arte y del pensamiento español del quinientos y en ello radica su especial interés. A partir de este trabajo se podrán sacar otras conclusiones

de importancia por los estudiosos y se podrán ampliar los conocimientos sobre la Historia del Arte Español del siglo XVI.

Como director del equipo de investigación y de la colección *Humanistas Españoles* quiero desde estas líneas agradecer sus desvelos a la Dra. Campos Sánchez-Bordona para que este libro pudiese ser entregado a las prensas y esperamos que siga desarrollando sus trabajos de historia del arte a favor de un mejor conocimiento del Humanismo español. Además, también quiero expresar, en nombre de todo el equipo, la colaboración de otras personas e instituciones que han hecho posible este trabajo, con especial atención a la Biblioteca Nacional de Madrid y a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, donde se encuentran el manuscrito de Juan del Ribero y el impreso de A. Palladio, respectivamente, que han servido para la elaboración de este estudio.

León, 17 de agosto de 2003

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

INTRODUCCIÓN

LA FIGURA DE ANDREA PALLADIO

Andrea di Pietro della Góndola, conocido como Andrea Palladio, nació en Padua en 1508, hijo del molinero Pietro della Góndola y de Marta La Zota. Murió en 1580. En 1523 ya figura trabajando como albañil y cantero en Vicenza. Pero será a partir de su estrecha relación con el humanista Gian Giorgio Trissino cuando se le abrirán un amplio camino de posibilidades como arquitecto y cuando se le brindará la oportunidad de profundizar en los conocimientos teóricos y arqueológicos de la antigüedad clásica. Fue el propio Trissino quien le dio el sobrenombre de Palladio, aludiendo a la diosa de la sabiduría, Palas Atenea y quien le inició en la escuela filosófica aristotélica paduana. Fue también este humanista quien le animó y acompañó en su primer viaje a Roma, en 1545, donde permaneció durante dos años estudiando la arquitectura de la antigua ciudad Imperial y donde se sintió gratamente deslumbrado por las obras de sus contemporáneos, como Bramante, Sangallo, Peruzzi, Giulio Romano y Miguel Ángel. Experiencia que repetiría en 1547 y en años posteriores.

Tras la muerte de Trissino en 1550, Palladio era ya un maestro bien formado, tenía una elevada idea sobre la creación artística y un profundo conocimiento de la praxis y de la teoría arquitectónica, en la que Alberti y Serlio habían sido fuentes primordiales, como lo demuestran las obras realizadas por esos años en Vicenza y en otras localidades de la república véneta (Basílica de Vicenza o el palacio Thiene)

A partir de los años cincuenta de la centuria, el vacío dejado por Trissino en la vida de Palladio será ocupado por otro gran humanista: Daniele Barbaro, patriarca de Aquileya. A diferencia del aristotelismo de Trissino, este hombre culto acercará a Palladio al platonismo y le motivará para proseguir, bajo un riguroso arqueologismo, el estudio de la arquitectura romana, objetivo primordial de nuestro arquitecto en el nuevo viaje efectuado a la Ciudad

Santa en 1554. Fruto de esta experiencia será el libro de Palladio impreso bajo el título *L'Antichità di Roma*. La relación con Barbaro alcanzó su punto álgido en la estrecha colaboración de ambas personalidades para la realización del texto de los *Comentarios* a los Diez libros de arquitectura de Vitruvio, publicado en 1556 con algunas ilustraciones de Palladio.

El conocimiento de la obra de Vitruvio, unido al riguroso análisis arqueológico de los monumentos de la antigüedad clásica greco-romana, fueron los dos pilares esenciales en la formación palladiana, tal y como se pondrá de manifiesto años después en sus creaciones artísticas y, sobre todo, en *I Quattro libri della Architettura* (1570).

Los años cincuenta y sesenta fueron decididamente importantes en la vida y en la actividad arquitectónica y constructiva de Palladio. Las ciudades y villas cercanas a Vicenza, Padua, el Véneto y el Piamonte ven cómo en sus localidades se levantan algunas de sus creaciones más singulares (las villas: Rotonda, Cornaro, Pisani, Badoer, Foscari, Barbaro, en Maser, los palacios: Chiericati, Iseppo Porto, Valmarana, el convento de la Caridad veneciano, por citar algunos ejemplos).

La fama y el prestigio del arquitecto se incrementan en la década de los años setenta, tanto en Italia como en otras regiones europeas. San Petronio de Bolonia (1572), El Redentor de Venecia (1577) y el proyecto del Teatro Olímpico de Vicenza (1580), son paradigma del justificado reconocimiento artístico por parte de sus contemporáneos. En su dilatada carrera, Palladio logró transmitir una forma de trabajar y una forma de entender la arquitectura, basada en claros principios de raíz clasicista, y un estilo que ha venido denominándose "palladianismo". Con todo ello se convirtió en uno de los arquitectos de mayor influencia en la historia de la arquitectura universal, con especial atención en las zonas anglosajonas y centroeuropeas. Este singular fenómeno tiene su mejor explicación en la formulación de una tipología constructiva: las casas de villa y en la capacidad comunicativa y pragmática de sus Cuatro Libros de arquitectura.

Las casas de villa constituyen sin duda la creación más original de Andrea Palladio. En ellas el arquitecto supo captar una forma de vida particularmente unida a un mundo cultural y social estrechamente relacionado con la poderosa república véneta, que por aquellos años conocía una etapa de esplendor económico e intelectual. Por razones familiares, profesionales, y sobre todo por su amistad con Trissino, Palladio se vio inmerso en ese marco geográfico, social, político y económico, donde se potenciaba la cultura urbana dirigida por poderosas élites locales, para las que la actividad agraria era una fuente de riqueza y de poder. Debido a estas condiciones sociales, el Véneto conoció por esos años una importante estructura urbana paralela a una interesante estructura rural centrada en la "civiltà di villa". Es en este marco donde surge la creatividad de Palladio y desde él es desde donde

deben comprenderse y analizarse sus proyectos de casas de villas. Estas fábricas responden plenamente a la concepción vital y estética de una noble clientela véneta, humanista y culta, a medio camino entre lo urbano y lo rural, donde el ocio, el retiro y el contacto con la naturaleza se compaginan con un impulso y una intensa dedicación al sistema de producción agraria, entendida como forma de incrementar su poder económico y social. No son por ello simples villas de recreo, sino casas de labor en medio de la campiña, adaptadas a las diversas funciones que la vida agrícola requiere (almacenes, graneros, cuerdas, casas de apeos etcétera) y con un núcleo central más importante dedicado a la vivienda del patricio. La funcionalidad, el pragmatismo y la plena adecuación del espacio arquitectónico a esos esquemas vitales y sociales, unido al uso de un lenguaje clasicista, han convertido a estas creaciones palladianas en un modelo muy válido y frecuentemente repetido en el mundo anglosajón en las centurias siguientes.

LOS CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

En 1570 se publicaron en Venecia *I Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio. El tratado es una magnífica síntesis de las ideas y de la forma de concebir la arquitectura del arquitecto italiano. El discurso teórico y las propuestas metodológicas se acompañan de imágenes, lo que en opinión de L. Magagnato, hace de esta obra uno de los monumentos del arte tipográfico del Renacimiento¹.

La redacción del texto y la preparación de los dibujos posiblemente fueron realizados entre 1555 y 1570, año de su edición. Durante ese amplio período de tiempo, Palladio adquirió una sólida formación teórica y arqueológica, sustentada en el estudio de fuentes, como Alberti y Serlio y en la lectura de los clásicos, como Vitruvio; ampliada tras su relación y amistad con humanistas, como Trissino y Barbaro, a lo que añadió el conocimiento de las propuestas arquitectónicas de sus contemporáneos, así como de las obras y monumentos de la antigüedad romana, cuyos edificios analizó, midió y dibujó de manera pormenorizada, hasta constituir una parte esencial de sus escritos y del tratado. Paralelamente, durante esos quince años, compaginó la actividad de escritor con importantes proyectos arquitectónicos, definió y materializó las tipologías de villas y palacios que conformarán la parte más singular de su creación artística y constituirán tema primordial de su tratado.

Aunque la obra se imprimió en 1570, sin embargo todo indica que la génesis del tratado, en lo referente al texto e ilustraciones, ya estaba preparada

1. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura*, edición crítica e introducción de L. Magagnato, Ed. Il Polifilo, Milán 1980, p. XI.

en 1555-1556. Este esquema inicial sería modificado diez años después al preparar el escrito para su publicación en las linotipias venecianas de Domenico de Franceschi, de donde salió a la luz en 1570, con el título *Quatro libri dell'Architettura*. La fortuna y el interés por los escritos de Palladio comenzaron ya antes de esta primera edición, como lo atestiguan las citas de Anton Francesco Doni, Daniel Barbaro y Vasari. El primero, en su *Seconda Libreria* (Venecia, 1555), hace referencia a los escritos y bellos diseños realizados por Palladio². El segundo, que publicó en Venecia, en 1556, *Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio*, contó con la colaboración de Palladio para algunos de los dibujos, alude al borrador o manuscrito preparatorio que el arquitecto había iniciado³. Por su parte, Vasari, también se hace eco del tema y anuncia que pronto verán la luz dos libros con dibujos sobre los edificios de la antigüedad y uno sobre los que el propio Palladio había proyectado⁴. Los tres testimonios coinciden, por lo tanto, en la existencia de una obra escrita ya en años anteriores a su publicación. Una idea que se refuerza con la aparición del manuscrito *Cicogna*, fechado hacia 1565, y conservado en la Biblioteca Correr de Venecia, que contiene fragmentos de sucesivas redacciones, algunos completados por los hijos de Palladio, y textos preparatorios de la edición definitiva⁵. En el *Proemio* al lector que figura en este manuscrito veneciano, Palladio afirma haber realizado tres libros y anuncia su deseo de llenar el vacío existente sobre la arquitectura privada, apenas reseñada por Vitruvio y bastante desatendida por otros tratadistas que le han precedido. De hecho, la redacción de los fragmentos de estos tres libros manuscritos citados se relaciona sustancialmente con el *I, II, y III Libri de Architettura* de Palladio, dedicado, el primero, a cuestiones generales de teoría y técnica, el segundo a las fábricas urbanas y públicas y, el

2 F. DONI, *La seconda libreria... ristampata novamente con giunta de molti libri*, Venecia, 1555, p. 155.

3 Fue A. DIEDO, en *Elogio di Daniele Barbaro Eletto Patriarca di Aquileia*, Venecia, 1817, p. 11, quien llamó la atención sobre esta referencia, en la que se han basado autores posteriores.

4 VASARI, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani...*, Florencia, Ed. G. Milanese, 1906, t. VII, pp. 527-532. Literalmente Vasari afirma: *dove seranno stampati due libri d'ofizi antichi e uno de quelli che a fatto egli stesso edificare*.

5 El *Manuscrito Cicogna* se conserva actualmente en la Biblioteca del Correr de Venecia, *Codice Cicogna* 3.617, "Fragmenti del I, II, III Libro dell'Architettura di M. Andrea Palladio". Estos escritos fueron publicados en 1845 por A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padua, Apéndice IX y X. En el Apéndice VIII, Magrini publicó también un Proemio al lector que se conserva en la Biblioteca Smithiana, texto que ya había sido publicado antes, por G. B. PASQUALI, *Biblioteca Smithiana, seu catalogus librorum D. Joephi Smithii Angli per cognomina authorum dispositus*, Venecia, 1755, pp. CCCXLV-CCCXLVI. También G. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958, pp 153-193, estudia y publica los textos del Manuscrito Cicogna y considera que el conjunto de los fragmentos conservados corresponden a dos redacciones, una realizada en 1565-1567 y otra a 1566-1569.

tercero, a las villas y arquitectura privada. Materia que coincide con la que más tarde aparecerá condensada en dos libros titulados *I Due libri dell'architettura*, publicados a finales de 1570, meses después de la edición *princeps* de *I Quattro Libri*.

En consecuencia, para algunos autores el texto definitivo de *I Quattro Libri dell'Architettura*, publicado en Venecia en abril de 1570 hace pensar en la existencia de otro manuscrito diferente al de la Biblioteca Correr⁶. En todo caso, muy poco tiempo después, a finales de ese año, el mismo editor veneciano, Domenico de Franceschi, sacaba a la luz otros dos textos, la primera parte titulada *I Due libri dell'architettura* y la segunda, *I Due Primi Libri dell'Antichità*. El contenido de la primera parte coincidía con el proyecto de los tres libros aludidos en el citado manuscrito Cicogna⁷.

No es el lugar de hacer un amplio elenco de las sucesivas ediciones del tratado palladiano, tarea que en parte ha venido siendo efectuada por otros historiadores desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Basta recordar alguno de los catálogos y estudios que se han publicado en este sentido, como los de Temanza. Magrini, Puppi, L Magagnato, Ferrari, Cappelletti, Wittkower, Schweikhart, Gutiérrez, Azzi Visentini, citados en la bibliografía que acompaña al presente trabajo.

ESTRUCTURA DE *I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA* DE ANDREA PALLADIO

Los cuatro libros que salieron a la luz en 1570 suman un total de 314 páginas con 235 ilustraciones. El conjunto de la obra se puede dividir en dos grandes apartados (dividido a su vez en otras dos partes o libros). Uno, conformado por los Libros I y II, se reserva a los problemas generales de la arquitectura en el campo teórico, normativo, técnico, compositivo y tipológico, incluida la arquitectura privada⁸; el segundo bloque, reunido en los libros III y IV, se centra en los modelos de la Antigüedad clásica con un sentido arqueológico y rigorista donde se describen las obras públicas y la arquitectura religiosa. Ambos apartados, si bien explican la doble edición de la obra publicada

6 En Londres se guarda un breve fragmento del IV Libro, dentro del corpus de los diseños y dibujos de Palladio del Burlington-Devonshire del R.I.B.A. Dato publicado por L. MAGAGNATO en la "Introducción" a la edición de Andrea Palladio *I Quattro libri...*, p. LXVIII.

7 Estas ediciones fueron menos divulgadas que la primera de *I Quattro Libri* y contiene ligeras variantes sobre algunas obras y dibujos. Sobre ellas remitimos a L. MAGAGNATO, "Introducción...", pp. XIV-XV.

8 El título del Libro primero, *Cuales cosas deben considerarse y prepararse antes que al fabricarse venga*; el del Libro segundo, *contiene los Diseños de muchas casas, ordenadas por dentro y por fuera de la ciudad y los diseños de las casas antiguas de los griegos y de los latinos*.

unos meses después de salir a la luz el volumen con el tratado de los *I Quattro libri*, son un claro reflejo del pensamiento de Palladio y de su intención de ofrecer un manual donde pudiera divulgar toda la teoría fundacional de la arquitectura sustentada en la Antigüedad, en Vitruvio, en la tratadista del Renacimiento, en las matemáticas y en la arqueología, sin escatimar críticas a los conceptos y planteamiento establecidos y ofreciendo en contrapartida una amplia variedad de soluciones, ya sean tomadas de monumentos de la antigua Roma, como de sus propias creaciones arquitectónicas.

El punto central del tratado es la restitución de la arquitectura a su esplendor antiguo, es decir, devolver al mundo moderno los usos y formas de la antigüedad clásica para crear una *Bella maniera*⁹. Para ello, en sus Cuatro Libros, Palladio simplifica y concreta un sistema de reglas, medidas proporcionales, elementos estilísticos, símbolos formales, organización espacial y aspectos estructurales rigurosamente fundamentados en la Antigüedad y en Vitruvio, así como en los principios sintácticos albertianos. En este sentido, el tratado constituye un claro reflejo del proceso mental palladiano y de su enorme pragmatismo.

La reconstrucción y el análisis de la antigüedad clásica, a través de los monumentos y detalles más representativos, fue uno de los instrumentos de los que se sirvió Palladio para exponer de forma gráfica sus ideas. Los dibujos sobre estas fábricas del mundo antiguo fueron utilizados, adaptados e insertados como referencia en aquellas partes del tratado que más le interesaba. Tales dibujos muestran un profundo estudio y una observación directa de las obras, además del conocimiento de los dibujos y diseños que sobre tales edificios habían ya realizado sus contemporáneos, como Serlio. No obstante, Palladio se presenta como un dibujante más preciso y riguroso, y sobre todo, a diferencia de Serlio, en sus dibujos aplica rigurosamente el método proyectivo ortogonal, una característica habitual en nuestro arquitecto paduano-vicentino, que ya había puesto de manifiesto en los diseños para la edición comentada de Vitruvio realizada por D. Barbaro en 1556¹⁰. Una cuestión que, como apunta Lotz, posiblemente estuviera relacionada con el deseo de sustituir la perspectiva utilizada por los pintores por un modo específicamente arquitectónico. De hecho, el sistema de representación de proyección ortogonal prevalece sobre los otros métodos¹¹. Por otro lado, en la detallada representación de los monumentos de la antigüedad clásica, Palladio inserta la obra en un contexto urbano, de manera que también ofrece un propuesta de reconstrucción planimétrica de la antigua Roma y a la vez presenta una multiplicidad de soluciones formales basadas en tales conjuntos, con especial atención a los

9 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XVIII.

10 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XIX.

11 W. LOTZ, "Osservazioni intorno ai disegni palladiani", *Bollettino C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 61-68.

órdenes arquitectónicos. Su continuo medir y contrastar datos de elementos arquitectónico, como columnas, capiteles, cornisas, etcétera, le posibilitan no sólo a fijar una reglas y unas proporciones, sino también establecer las posibles variantes que tales elementos permiten dentro de un ordenamiento clásico¹². Para Palladio, una vez establecida la norma general, es factible la aplicación de soluciones diversas a un mismo elemento arquitectónico. En ello cuestiona con frecuencia lo establecido por Vitruvio e incluso se aleja de determinadas propuestas defendidas por alguno de sus contemporáneos renacentistas. Se mantiene en una postura crítica frente a la estricta y rígida normativa vitruviana, por el contrario, se inclina por una concepción historicista de la evolución de las formas¹³. Esta posición crítica constituye uno de los aspectos más sobresalientes de la teoría palladiana y el punto desde el cual facilita la opción de innovar y aportar propias soluciones, sin perder de vista los cánones clásicos.

La obra vitruviana ha estado siempre presente en Palladio. Desde su juventud conoció y estudió al arquitecto romano, quizás inicialmente guiado por el propio Trissino y más tarde de la mano de D. Barbaro. Profundizó en el complejo texto latino y de ahí surgió la necesidad de facilitar su comprensión y visualizar soluciones de los pasajes más difíciles del escritor romano. En gran medida esa fue la labor que Palladio realizó con Barbaro hacia 1556, cuando éste llevó a cabo sus *Cometarii* a los diez libros de arquitectura de Vitruvio, alguno de cuyos dibujos salieron de la mano de Palladio. Esta estrecha colaboración con Daniel Barbaro brindó a Palladio la posibilidad de conocer en profundidad los aspectos filológicos, matemáticos y teóricos-filosóficos de Vitruvio. Aspectos que Barbaro, como excelente humanista y latinista, dominaba. Este riguroso conocimiento le abrió también el camino para la revisión crítica del texto y la norma vitruviana. De hecho, alguno de los dibujos realizados por Palladio para la publicación de los *Comentari* denotan una postura crítica y constituyen los diseños más originales y críticos respecto de otras ediciones anteriores del texto vitruviano, en especial en lo que hace referencia a los órdenes clásicos, un aspecto que prelude la postura y el carácter innovador de las xilografía e imágenes que aparecerán en la publicación de *I Quattro libri* de Palladio, en 1570.

En consecuencia, la participación de nuestro arquitecto en la obra de Barbaro fue un ensayo del esquema mental que seguirá en su posterior tratado. Aquí Vitruvio es la fuente y la autoridad para abordar todo lo referente a la reconstrucción de la antigüedad greco-romana. Pero esa fuente se interpreta bajo la óptica de sus propias soluciones y convicciones, como sucede a la hora de perfilar las fábricas de las villas, los puentes o los templos. Vitruvio está

12 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXIII. Es así como, por ejemplo, expone y representa gráficamente dos variaciones sobre capiteles jónicos y tres del compuesto

13 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXIV.

presente en la fase inicial del método creativo y en la concepción del proyecto arquitectónico, en tanto en cuanto éste es siempre un intento de reconstrucción a partir de las propuestas vitruvianas y de los esquemas clasicistas. Pero enseguida Palladio da un paso más y no permanece fijo en tales planteamientos, sino que busca la correspondencia de las partes con el todo y para ello se vale tanto de su propia experiencia como de sus rigurosos estudios arqueológicos, o de los esquemas albertianos. Con ese bagaje crea su propio lenguaje tipológico y formal, en el que ciertos elementos, como las villas, los atrios, los frontispicios, las escaleras y la columna adquieren un nuevo valor semántico.

LOS DIBUJOS E ILUSTRACIONES DEL TRATADO DE ANDREA PALLADIO

Uno de los principales problemas que presenta hoy el estudio del tratado palladiano es la "infidelidad" de los dibujos que ilustran el texto. Un aspecto que ya fue advertido en el siglo XVIII por Temanza¹⁴ y Bertotti-Sacozzi¹⁵ y sobre el que han incidido otros historiadores más recientes como, Zorzi¹⁶, Barbieri¹⁷ y Puppi¹⁸, quienes han hecho ver la falta de correspondencia de los diseños que figuran en el tratado respecto de las obras y proyectos realizados por Palladio o tomados como referencia. Por su parte Pane, subraya el valor artístico de estas obras ilustradas e imputa tales errores a los ejecutores de las fábricas o la descoordinación entre la materialización de los dibujos entregados a los maestros encargados de los edificios y los que fueron xilografiados¹⁹.

Partiendo de esa falta de correspondencia, la cuestión se contempla hoy con otro sentido, ya que en gran medida queda justificada al conocerse que la mayor parte de los diseños que aparecen en la edición de 1570 fueron realizados después de la construcción del edificio, por lo tanto es lógico que pueda existir una diferencia entre el proyecto inicial, el proyecto verdaderamente materializado y el proyecto ideal que finalmente quedó plasmado en la

14 T. TEMANZA, *Vita di Andrea Palladio vicentino*, Venecia, 1762.

15 O. BERTOTTI-SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, IV tomos, Vicenza, 1776-1783, t. III, p. 15. En 1996 se ha editado en CD ROM, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Rotary Club Vicenza-Berici, C.I.S.A. A. Palladio, Vicenza 1996.

16 G. G. ZORZI, «Errori deficienze e inesattezze de *Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio*», *Bollettino C.I.S.A.*, III, 1961, pp. 12-17. En otros trabajos suyos ya citados insiste también en este tema.

17 F. BARBIERI, "Il valore dei Quattro libri", *Bollettino C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 63-79.

18 L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1973; Idem, "Dubbi e certezze per Palladio costruttore in villa", *Arte Veneta*, XXVIII, pp 93-105; *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città*, Catálogo de Exposición a cargo de L. PUPPI, Milán, 1980.

19 R. PANE, *Andrea Palladio...*, pp. 69-87; Idem, "I Quattro Libri", *Bollettino C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 121-138.

impresión. Tales diferencias, sin embargo, no restan valor a las ilustraciones, en tanto cuanto éstas fueron realizadas con una finalidad didáctica y estaban destinadas a facilitar la comprensión del texto teórico y la aplicación de la normativa .

La falta de adecuación entre la imagen dibujada y el proyecto materializado es también, en ocasiones, consecuencia de un proceso de replanteamiento y corrección del proyecto inicial y su análisis contribuye al mejor conocimiento de la forma de trabajo de Palladio²⁰.

Como ya se ha señalado, los dibujos del tratado están realizados conforme al sistema de proyección ortogonal y sólo de forma esporádica se recurre al método de representación en perspectiva o axonométrica. En ejemplos como el puente Cesare o en las formas de muros, Palladio utiliza un sistema de representación de "vuelo de pájaro" muy eficaz desde el punto de vista descriptivo y analítico²¹.

A esta variedad de formas de representación se añade la denominada "en forma menor", utilizada habitualmente en las fábricas de las villas en las obras descritas en el libro II, en las que Palladio presenta la imagen concentrada de la planta y alzado de las villas, reservando la "forma mayor" para los detalles. La finalidad de este sistema es proporcionar un esquema reducido de la obra que sirva de referencia al texto y ofrezca la idea, la capacidad de invención, en un dibujo esquemático general, reducido al número. Por el contrario, cuando quiere incidir en los detalles de las fábricas y llamar la atención sobre aspectos puntuales de los edificios antiguos, entonces se esfuerza por presentarlos conforme a una estructura general minuciosamente dibujada.

En algunos casos también existe cierta falta de correspondencia debida a la discordancia entre el proyecto, la materialización de la fábrica y la estampación del tratado. Esta falta de correspondencia no es un error del arquitecto, sino que de nuevo se justifica por el propio proceso de ejecución de la obra, a veces paralelo al de la obra impresa y, en algunos casos, posterior a las labores arquitectónicas.

Los dibujos del tratado presentan medidas y dimensiones expresadas en pies y submúltiplos. Un dato, que, como subraya R. Wittkover, tiene el interés de ser el verdadero testigo de que Palladio ha utilizado el sistema armónico de proporciones de Alberti y de D. Barbaro, en la *ordinatio* y *compositio* de las plantas²². Palladio asume el discurso albertiano y el concepto filosófico y matemático de Barbaro y lo aplica al esquema dimensional de las fábricas,

20 Como ha señalado L. Magagnato, tal ocurre en la Villa Thiene, a Quinto, o en la Villa Godi en Lonedo. Sobre este tema Cfr: L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXIX.

21 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXX.

22 R. WITTKOVER, *Principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo*, p 126; L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXXIII.. Así queda perfectamente reflejado en el *Libro I* de Palladio, capítulo XXIII y XXV.

recurriendo al lenguaje numérico y a un sistema de proporciones armónicas, esencial en la proyección de sus fábricas y representado en las ilustraciones que acompañan al texto. En este sentido, Wittkover insiste en que las fábricas diseñadas en el tratado se configuran conforme a series proporcionales bien precisas, donde se repite la secuencia 12, 16, 24, 32, un aspecto que se relaciona con los principios de la teoría musical del siglo XVI²³. La teoría de la armonía musical posiblemente fue conocida por Palladio a través de Trissino, aunque no hay que olvidar que se trata de uno de los conceptos más queridos al tardo humanismo, de inspiración pitagórico-platónica, corriente que contribuyó a introducir en la teoría arquitectónica un interés por la armonía numérica como refrendo de la armonía universal y cósmica. La unidad y armonía del cosmos establecida como el orden proporcional de las partes fue uno de los principios básicos que mayor influencia tuvo en la obra de Palladio.

La armonía quedaba fijada como uno de los principios constitutivo de la belleza en la que la relación de las partes con el todo se configura como uno de los pilares esenciales. En este sentido el papel de las proporciones cobra un alto significado dentro de los tres principios canónicos de Palladio: *comodità*, *perpetuità* y *bellezza*. Con ellos traza su creación más singular: la casa, el espacio de habitabilidad para el hombre, como reflejo de la gran máquina del mundo.

El interés de Palladio por la arquitectura privada no nace únicamente de una necesidad o deseo de satisfacer a una clientela que conformaba la clase dirigente de la república véneta –*gentiluomi veneziani*–, sino de la convicción de haber encontrado un cierto rango de libertad para llevar a cabo la experiencia de renovación del arte²⁴. Sus fábricas iban destinadas a un grupo social y cultural bastante homogéneo y privilegiado, generalmente inclinado a las corrientes humanísticas, lo que permitió a Palladio trazar esquemas análogos y tener cierta libertad de creación y de comprensión para desarrollar programas arquitectónicos y éticos asociados a la idea de belleza y sentido de la equidad de sus comitentes, sin olvidar el modelo de la antigüedad romana.

LA FORTUNA DE PALLADIO FUERA DE ITALIA

El tratado de Andrea Palladio, alcanzó una amplia y rápida difusión dentro y fuera de Italia. A partir de la edición *princeps* de 1570 y de la posterior publicación de los dos libros realizada, por separado, también en Venecia en 1570, por Domenico de Franceschi, se llevaron a cabo varias ediciones italia-

23 Según cita L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XXXVI, en la Malcontenta Paladio aplica esta misma serie armónica.

24 L. MAGAGNATO, "Introducción...", p. XLI.

nas, como las ya citadas de 1581, 1601 y 1616 a las que siguieron otras durante años posteriores. Estas ediciones italianas fueron muy pronto conocidas en los círculos artísticos europeos, con especial atención en Francia, Inglaterra y España. Alguno de estos ejemplares sirvieron como material de estudio y de trabajo para otros artistas, como fue el caso de uno de los impresos correspondientes a la edición veneciana de 1601 utilizada y profusamente anotada por Íñigo Jones en 1613²⁵, o los utilizados en el siglo XVIII por E. Lovett-Pearce y Lord Burlington²⁶.

No es este el lugar para abordar el complejo tema de la influencia de Palladio o el "palladianismo", en la Historia del Arte y de la arquitectura, debate que ya ha sido planteado por diversos investigadores y recogido en múltiples estudios, especialmente en lo concerniente al mundo anglosajón. Los nombres de G. Zorzi²⁷, Fiocco²⁸, R. Witkover²⁹, R. Pane³⁰, B. Zevi³¹, E. Forsman³², J. S. Ackerman³³, L. Puppi³⁴, G.K Loukomski³⁵, Lotz³⁶,³⁷ L. Magagnato y

25 El ejemplar que perteneció y utilizó Jones se guarda hoy en el Worcester College de Oxford y ha sido reproducido en facsímil, con transcripción de B. Allsop, Oxford, 1970.

26 C. M. SICCA, "Il palladianesimo in Inghilterra", *Andrea Palladio e la sua eredità nel mondo*, Venezia, 1980.

27 G. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958; Idem, "I problema dei disegni palladiani", en *Bollettino C.I.S.A.*, VI, parte II, 1964, pp. 144-156; Idem, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venecia, 1965; Idem, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venecia, 1966; Idem, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venecia, 1968; D. TOBO, *Giangiorgio Zorzi. Gli scritti di storia dell'architettura e dell'arte (1908-1969). Bibliografia*. Vicenza, 1999.

28 G. FIOCCO, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, 1965. Este autor realizó en 1933 una monografía titulada *Andrea Palladio paduano*, Padua, 1933, pero su aportación más importante se centra en los estudios de la obra y la personalidad de A. Cornaro y su relación con Palladio.

29 R. WITKOWER, *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, con edición italiana de Turín en 1964 y edición castellano, Buenos Aires, 1958.

30 Son muchos los trabajos de R. PANE sobre la figura de Palladio. Entre ellos subrayamos la monografía dedicada al arquitecto, *Andrea Palladio*, Turín, 1948 y red. 1961 y su artículo sobre "I Quattro libri", *Bollettino C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 121-138.

31 B. ZEVI, "Palladio, Andrea", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, 1963, coll. 458-458.

32 E. FORSSMAN es uno de los mejores conocedores de la obra palladiana y cita obligada para cualquier aproximación a la obra escrita y tratado del italiano, ya que ha efectuado un profundo análisis de su concepción de la arquitectura y de los órdenes clásicos. Su primera monografía se publicó en 1965, *Palladio Legebäude*, Estocolmo-Upsala, 1965, a ella han seguido otras investigaciones, como "Palladio e la antichità", en *Palladio*, Catálogo de la exposición de Venecia, 1973, así como la "Introducción" a *I Quattro libri dell'architettura de Andrea Palladio*, Hildesheim-N.York, 1979. A ellos se añade, *Palladio: in che senso classico?*, Vicenza, C.I.S.A., 1994.

33 J. S. ACKERMAN, *Palladio*, Hasmondsworth, 1956, red. Turín, 1972 (edición en castellano, Madrid, 1980); Idem, *Palladio's, Villas*, N. York, 1967.

34 L. PUPPI, *Palladio*, Florencia, 1966; Idem, *Andrea Palladio*, Milán, 1973 (traducción castellana se publica en Barcelona, 1968); también "Bibliografía e letteratura palladiana", en

P. Marini³⁸, son obligada consulta para entender la trascendencia de la obra y la teoría de Andrea Palladio en períodos posteriores y en diferentes ámbitos geográficos y artísticos. Por otro lado, la amplitud de ese tema escapa a la disponibilidad de este trabajo, razón por la que únicamente nos centraremos en el ejemplo español, motivo central de nuestro estudio, no sin antes remitir a las diversas publicaciones e investigaciones de carácter científico que se han ido recopilando en el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza (C.I.S.A.). Entre estas últimas destacamos el *Corpus Palladianum* y *Novum Corpus Palladianum*³⁹; así mismo, las actas de los congresos, seminarios y cursos celebrados sobre el arquitecto italiano y sobre la arquitectura de su época o sobre la que se considera influenciada por su obra⁴⁰; a ellos se suman catálogos de exposiciones, textos, fuentes, y diversos estudios sobre el tema⁴¹. Finalmente, este centro de investigación ha recopilado cuantiosas y valiosas aportaciones en la publicación periódica *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio* (aparecida entre 1959 a 1984) y en *Annali di Architettura*, que se viene editando desde 1989.

Por lo que respecta a España, son también numerosos los historiadores que han contribuido al conocimiento del arquitecto italiano y han perfilado el alcance de su influencia en el ámbito hispano. En este sentido son cita preceptiva los nombres de R. Gutiérrez y G. Viñuales⁴², P. Navascués⁴³, A R. Gutiérrez

Palladio, Catálogo de la exposición de Venecia, 1973, pp. 173-190; por último, *Andrea Palladio: scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988.

35 G. K. LOUKOMSKI, *Andrea Palladio. Sa vie, son oeuvre*, París, 1980. No obstante una de sus mejores contribuciones fue su anterior trabajo "I disegni dei Palladio a Londra" en *Palladio II*, 1938, pp. 15-16.

36 W. LOTZ, "Reflessioni sul tema Palladio urbanista", *Bollettino C.I.S.A.*, VIII, 1966, pp. 123-127; "Palladio e Sansovino", *Bollettino C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 13-23; Idem, *Palladio e la sua eredità nel mondo*, catálogo, Vicenza, 1980.

37 P. MURRAY, "Il Palladianesimo", *Mostra del Palladio*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1973, pp 158 y ss.

38 L. MAGAGNATO y P. MARINI, Introducción y anotación de la edición crítica *Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'architettura*, Edit. Polifilo, Milán, 1986.

39 Incluyen los estudios monográficos de los edificios y conjuntos arquitectónicos relacionados con Palladio que fueron publicados hace varios años y las reediciones o nuevas aportaciones que sobre los mismos se van realizando en la actualidad.

40 Entre estas actas subrayamos las correspondientes los Seminarios: AAVV. *Andrea Palladio: nuovi contributi*, dirigido por A. Chastel y R. Cevese, publicadas en Milán en 1990; AAVV, *Classicismo-classicismi*, a cargo de G. Ciucci, Milán, 1995.

41 Sobre este amplio número de publicaciones existe una relación en la biblioteca de dicho centro C.I.S.A., de Vicenza.

42 R. GUTIÉRREZ y G. M. VIÑUALES, "La fortuna del Palladio in Spagna", *Bollettino C.I.S.A.*, XIII, 1971, pp. 320-329.

43 P. NAVASCUÉS, "Reflexiones sobre Palladio en España" en el estudio introductorio a la edición y traducción en castellano de la obra de Ackerman, *Palladio*, Madrid, 1980.

rez de Ceballos, A. Bustamante⁴⁴, F. Marías⁴⁵, C. Sambricio⁴⁶, J. Ribera⁴⁷, A. Cámara⁴⁸.

LA INFLUENCIA DE PALLADIO EN ESPAÑA

Desde que N. Pevsner, en el Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Venecia en 1955, afirmó que Palladio había tenido muy poco eco en España⁴⁹, diferentes historiadores han tratado de profundizar sobre la presencia y la influencia de la obra del arquitecto italiano en el arte español. Tal es el caso de George Kubler, quien considera importante el influjo de Palladio en dos momentos significativos del arte hispano, el primero durante los últimos años del siglo XVI y el segundo coincidiendo con el desarrollo del neoclasicismo español. Así lo ha expuesto en sus dos estudios sobre El Escorial y sobre Juan de Villanueva⁵⁰. Más recientemente la cuestión ha ido perfilándose y el debate se ha polarizado en dos aspectos diferentes. Por un lado, se ha tratado de constatar el alcance de la teoría y la normativa palladiana, centrandose los estudios en la presencia del tratado italiano en el panorama cultural y artístico español⁵¹. Por otro lado, se ha incidido en las repercusiones de la obra Palladio utilizada como modelo en la creación arquitectónica de los maestros hispanos, con la consiguiente discusión sobre qué se entiende por "palladianismo" y si es posible hablar de "palladianismo español"⁵².

44 A. BUSTAMANTE, "En tono al clasicismo. Palladio en Valladolid", *A.E.A.*, 1979, pp. 35-54; *Idem*, *Arquitectura clasicista del foco de Valladolid*, Valladolid, 1983.

45 F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Il Palladianesimo in Spagna", *Bollettino C.I.S.A.*, XXII, 1980, pp. 95-109.

46 C. SAMBRICIO, "Il Palladianesimo in Spagna e Portugallo", en W. LOTZ, *Palladio e la sua eredità nel mondo*, Catálogo, Vicenza, 1980.

47 J. RIVERA, *La arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982; *Idem*, "El clasicismo castellano-leonés. Francisco de Praves y A. Palladio", introducción a la edición facsímil de *Libros I y III de A. Palladio traducido por F. de Praves en 1625*, Valladolid, 1986.

48 A. CÁMARA, "Palladio y la fiesta barroca. Valladolid, 1614", *Fragmentos*, n° 8-9, 1986, p. 156 y ss.

49 N. PEVSNER, "Palladio e L'Europa" en *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 1956, p. 83. La expresión literal de Pevsner fue que Palladio había tenido poca voce in Spagna.

50 G. KUBLER, "Palladio e l'Escorial" y "Palladio e Juan de Villanueva", *Bollettino C.I.S.A.*, V, 1963, pp. 44-52 y pp. 53-60.

51 En este sentido es especialmente interesante el trabajo de R. GUTIÉRREZ y G. M. VILUJALES, "La fortuna del Palladio in Spagna", *Bollettino C.I.S.A.*, XIII, 1971, pp. 320-329. También P. NAVASCUÉS, "Reflexiones sobre Palladio en España" en J. S. ACKERMAN, *Palladio*, Madrid, 1980.

52 F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Il Palladianesimo in Spagna", *Bollettino C.I.S.A.*, XXII, 1980, pp. 95-109.

En el primer caso, diferentes estudios documentales y artísticos han demostrado la existencia y el conocimiento de los escritos de Palladio en España durante el último tercio del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. El tema se inserta dentro de la amplia difusión de la teoría arquitectónica del renacimiento italiano en determinados focos artísticos peninsulares, en donde Alberti y, sobre todo, Serlio y Vignola eran lectura obligada y estaban contribuyendo a la formulación de una arquitectura clasicista⁵³. La temprana traducción y edición del Libro III y IV de Serlio en 1552, por Villalpando, y el reconocimiento de Vignola como manual indispensable, facilitaron el desarrollo del léxico clasicista. No hay duda sobre el importante papel desempeñado por ambos tratadistas y la enorme fortuna que sus obras alcanzaron en la España del quinientos. Sin embargo, cuando se intenta situar a Palladio en ese lugar, las opiniones difieren o, cuando menos, se toman con reserva, ya que el arquitecto paduano-vicentino no parece haber ejercido una influencia teórica tan contundente y, a lo sumo, en la mayoría de los casos, se considera como una fuente secundaria, excepto en ámbitos muy puntuales como el castellano-leonés.

Son varias las razones que explican esa escasa incidencia de Palladio en el marco artístico español. La complejidad de su tratado, la falta de adecuación de su arquitectura civil a la realidad social y económica de la corona española y la tardía publicación de su obra, fueron algunos de los obstáculos. A pesar de todo ello, como ha señalado A. Bustamante, su modo de ver la Antigüedad fue un factor decisivo en el desarrollo del clasicismo hispano⁵⁴.

Si Palladio no triunfó de forma tan mayoritaria y evidente como lo hicieron Serlio o Vignola, sí fue un vehículo destacado de la asimilación de la teoría arquitectónica renacentista y sus escritos en italiano fueron tempranamente conocidos por una minoría culta e intelectual del siglo XVI español. Así lo demuestran las repetidas citas a su tratado⁵⁵, la presencia de *I Quattro Libri* en las bibliotecas de influyentes personalidades, como Juan del Ribero Rada⁵⁶, Pablo de Céspedes, Rodrigo Caro, Juan Bautista Monegro, el Greco y su hijo,

53 A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid; Idem, "Palladio en Valladolid", *A.E.A.*, n° 205, 1979, pp. 35-54.

54 A. BUSTAMANTE, "Palladio en Valladolid...", p. 39

55 Entre ellas subrayamos las referencias a la obra de Palladio en las condiciones dadas en 1579 por Juan del Ribero y Juan de Nates para la realización de la obra de la iglesia del Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid. Dato publicado por E. GARCÍA CHICO, "El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid", *Revista de Archivo Bibliotecas y Museos*, t. LXVIII-2, 1960, p. 761. También El Greco mostraba cierta admiración por algunos detalles de la obra y de los órdenes arquitectónicos propuestos por Palladio como ha sido puesto de relieve por F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981.

56 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", *Academia*, 62, 1986, pp 121-154.

Jorge Manuel Theotocopuli, Francisco de Mora⁵⁷. La inexplicable ausencia del tratado en las librerías de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera puede tener su explicación en que ambos inventarios fueron realizados en fechas previas a la edición italiana de 1570⁵⁸. En la misma línea de afirmación se sitúa la existencia de distintos manuscritos y traducciones del ejemplar toscano al castellano, realizadas en las últimas décadas de la centuria decimosexta y comienzos de la siguiente, que vienen a corroborar el deseo de divulgar su obra. Es en este campo donde se sitúa el esfuerzo realizado en 1578 por Juan del Ribero Rada, al llevar a cabo la primera traducción del texto italiano a otra lengua diferente, en este caso el castellano.

Cronológicamente se trata de la primera versión europea no italiana de la obra de Palladio, manuscrita ocho años más tarde de su impresión veneciana y cuando todavía vivía el maestro. En la actualidad se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. A ella dedicaremos gran parte de este trabajo y los apartados siguientes, razón por la cual ahora únicamente dejamos constancia del lugar e importancia desempeñada por este texto dentro del proceso de divulgación de la teórica y de la tratadística palladiana en España.

Un segundo manuscrito con la traducción en castellano del tratado de Palladio, fechado en 1581, fue encontrado por R. Gutiérrez y G. Viñuales en la Biblioteca del Centro Cultural de los Ejércitos en Madrid⁵⁹. Se trata de una traducción diferente a la precedente, lo que indica que no tuvo como referencia a la de Ribero Rada. Comprende 126 folios y cuatro dibujos de puentes. En ella figura mencionado Francisco de Praves como autor y arquitecto mayor de las obras reales de Felipe IV, datos, sin duda, que inducen a dudar de dicha paternidad, ante los errores que en ellos se vierten⁶⁰.

En 1616 se data de manera sospechosa otro manuscrito con la traducción de los *Cuatro Libros* custodiado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

57 F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Il Palladianesimo in Spagna...", p. 99.

58 L. CERVERA VERA, "Los libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", *La Ciudad de Dios*, CLXIII-CLXIV, 1951, pp. 583-622 y 161-188.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941.

59 R. GUTIÉRREZ y G. VIÑUALES, "La fortuna del Palladio...", p. 322. La obra aparece citada desde 1889 en el fondo correspondiente a la antigua Biblioteca del Ejército y de la Armada, Ms. 3.908, según consta del catálogo de la misma realizado y publicado por E. de la IGLESIA en Madrid, imprenta de Infantería de Marina, en 1889. En el frontispicio se indica que el ejemplar perteneció a Francisco de Santiago y Palomares, toledano.

60 R. GUTIÉRREZ y G. VIÑUALES, "La fortuna del Palladio...", pp. 322-327. Han llamado la atención sobre el hecho de que en 1581 no gobierna Felipe IV, sino Felipe II y sobre la dudosa autoría de Praves, por entonces muy joven y sin la cualificación adecuada para ostentar el cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales, dato del que no existe constatación documental. Sin embargo, su padre, Diego de Praves, con el que Francisco trabaja asiduamente, sí era por entonces un artista consumado y estaba dentro del círculo clasicista vinculado a Valladolid y a los seguidores de Ribero Rada. Todo ello determina ciertos puntos oscuros sobre la autoría de este manuscrito.

y también atribuido a Praves⁶¹. Al parecer podría ser una copia del anterior si nos atenemos a la similitud del colofón, donde también se anota la fecha de 1581, y a la presencia de algunos errores similares en ambos ejemplos.

El último manuscrito corresponde a la traducción del *Tercer Libro de Arquitectura de Palladio*, realizado por Francisco de Praves en 1625, dedicado al Conde Duque de Olivares y preparado para ser impreso con 49 folios y 21 dibujos⁶². No hay duda de que se trata de uno de los tres libros del conjunto que formaban el tratado que este arquitecto estaba dispuesto a publicar en su totalidad, ya que tiene idéntico frontispicio y características de *Libro Primero de Arquitectura de Andrea Palladio*, única parte que bajo su dirección finalmente salió a la luz en las linotipias de Valladolid en ese mismo año de 1625. No pudo sin embargo ver cumplido su deseo de completar la edición de los *Cuatro Libros*, como él mismo afirmaba⁶³. Las dificultades que atravesaba la imprenta y las fechas ya tardías en las que se proponía dar a conocer la teoría palladiana, en pleno desarrollo del barroco, fueron motivos suficientes para el fracaso de esta ambiciosa empresa. No obstante, la parcial edición del Libro Primero, en 1625, convierten la obra Francisco de Praves en la primera traducción de Palladio, no solo en España sino en Europa. Con ella culminaba una interesante aventura que cuarenta y tres años antes había comenzado Juan del Ribero.

Ambos textos españoles, aunque inédito uno e incompleto el otro, fueron los pioneros en la historia de la traducción del tratado del arquitecto italiano. Hemos de esperar a 1650 para ver la primera publicación completa en lengua francesa, debida a Roland Freart de Chambray (París, E. Martin) y a 1698 para tener la edición alemana de los libros I y II, a cargo de Georg Andreas Boeckle

61 Este manuscrito perteneció a la colección Marañón. Está hoy en la Biblioteca Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, signatura XVII-20. Figura en ella como *Anónimo [F de Praves]*. En el frontispicio se lee *Libro Primero de Architectura de Andrea Palladio. En Madrid, 1616*. La fecha 1616 parece estar añadida posteriormente. A este primero le siguen los otros tres libros del tratado de Palladio. Sin embargo, en el colofón figura la fecha 1581. Carece de dibujos y comprende un total de 139 folios. Sobre esta obra, Cfr: R. GUTIÉRREZ y G. VIÑUALES, "La fortuna del Palladio...", pp. 322 y ss.

62 El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7373, *Libro tercero de la Architectura de Andrea Palladio que trata de caminos y calzadas y del modo de edificar puentes de madera y piedra, traducido del toscano en castellano por Francisco de Praves, Arquitecto y Maestro Mayor de las obras de Su Magestad, 1625*. Este texto manuscrito ha sido editado en facsímil conjuntamente con la publicación del *Libro Primero*, con estudio introductorio de J. RIVERA BLANCO, en Valladolid en 1986.

63 En la introducción del texto manuscrito del Tercer Libro, Praves señalaba: *„Agora sacó a la luz el tercero por ser tan necesario a los edificios públicos, y siendo este trabajo bien recibido me animaré a imprimir dos libros que restan deste autor que tratan de las antigüedades de las casas y templos y otros propios muy ymportantes para toda suerte de edificar... Cfr. Libro Tercero de Architectura de Andrea Palladio traducido por F. Praves, f. 4, edición facsímil a cargo de J. Rivera, Valladolid, 1986.*

(Nuremberg, J.A. Endter, Seel. Söhne); la versión inglesa saldría a la luz entre 1715-1720, a cargo de G. Leoni y N. Dubois, en una edición donde se insertaba conjuntamente el texto en francés, inglés e italiano (Londres, J. Watts).

Desde esta perspectiva, el manuscrito español cobra un alto valor testimonial como muestra del interés suscitado en nuestro marco artístico y cultural por la obra de Palladio. Un interés que solamente cuajó en círculos minoritarios y nunca alcanzó una amplia difusión.

Constatado el conocimiento de la tratadística palladiana en el marco artístico y cultural español, al filo de los siglos XVI y XVII, resta comprobar si esa divulgación teórica se correspondió en la *praxis* arquitectónica peninsular. En este terreno, las posturas están bastante encontradas, ya que no siempre se interpreta el término "palladianismo" en el mismo sentido. Partiendo de las definiciones formuladas por Peter Murray en 1973⁶⁴ y de acuerdo con la triple clasificación de *Palladianesimo* establecida por E. Forssman en 1980, estamos de acuerdo con los trabajos de F. Marías y A. Bustamante⁶⁵, quienes consideran que la influencia de Palladio en España tuvo en sus primeros momentos un carácter vago y escasamente definido y que en la mayor parte de los ejemplos del Quinientos no pasó de ser, en palabras de Forssman, un *palladianesimo imitativo*. Habrá que esperar al siglo XVIII para observar como la herencia del arquitecto italiano adquiere una categoría de estilo.

A pesar de esa indefinición generalizada en la plena asimilación de Palladio en la *praxis* arquitectónica española del renacimiento, sin embargo algunos ejemplos puntuales demuestran que el impulso dado a su obra por parte de ciertos artífices, como Ribero Rada y otros nombres relacionados con el foco vallisoletano, no cayó en saco roto y dio sus frutos. A. Bustamante ha puesto de relieve la influencia de Palladio en Valladolid y en la Meseta Norte, sobre todo en proyectos vinculados a Ribero Rada y Juan de Nates, como son las fábricas de la escalera del Monasterio de la Santa Espina, que deriva del

64 P. MURRAY, "Il Palladianesimo...", pp. 158 y ss. Murray diferencia tres tipos: llama *Palladianesimo* a la escuela o seguidores de Palladio que trabajan en la Italia septentrional a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Junto a este, existe un "palladianismo" vago y mal definido que utiliza algunos elementos empleados o propuestos por el arquitecto paduano, sin conformar un estilo propio. Por último admite la existencia de un "palladianismo" anglosajón.

E. FORSSMAN, "Il Palladianesimo. Un tentativo di definizione" en *Andrea Palladio la sua eredità nel mondo*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1980, pp. 5-10. En este trabajo se perfilan tres tipos: Palladianismo imitativo, neopalladianismo y palladianismo como estilo. El primero, el más habitual en España se limita a citas aisladas de elementos de Palladio, sin llegar a mantener una identidad estructural y conceptual con la obra del arquitecto italiano. Se trata por lo tanto de una influencia superficial.

65 F. MARIAS y A. BUSTAMANTE. "Il Palladianesimo in Spagna...", pp. 96-104; A. BUSTAMANTE, "En torno al clasicismo...", pp. 35-41.

modelo propuesto en el *Libro I* de Palladio, la fachada del monasterio de San Benito el Real de esa ciudad, la iglesia de la Angustias vallisoletana, la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo (Salamanca), las obras de Ribero Rada en León⁶⁶. Una influencia que sería recogida de una forma menos estructural y más superficial por Francisco de Mora y Fr. Alberto de la Madre de Dios en Lerma y en Madrid, por Francisco de Praves en Valladolid y por Alcántara y otros maestros en Toledo a comienzos del siglo XVII⁶⁷.

A pesar de estas citas, la presencia de Palladio en la arquitectura española no fue más allá de una autoridad que ofrecía modelos afines al clasicismo y algunos elementos para formular el léxico clasicista. Pero sus tipologías y, sobre todo, sus innovadoras propuestas arquitectónicas, a veces alejadas del dogmatismo vitruviano, apenas tuvieron eco en nuestra península.

LA TRADUCCIÓN DE LOS CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO POR JUAN DEL RIBERO RADA

El texto original manuscrito por Juan del Ribero con la traducción al castellano de la obra italiana se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9248. Su existencia fue puesta de manifiesto en 1891 por Picatoste Rodríguez⁶⁸ y posteriormente confirmada y difundida por historiadores como García Chico y Menéndez Pelayo⁶⁹. Pero desconocemos en qué fecha entró a formar parte de la Biblioteca Nacional ni a quien perteneció el ejemplar.

Dicho manuscrito carece de portada, comienza con el *Proemio* al lector, similar al que figura en *I Quattro Libri* de Andrea Palladio. Consta de 160 folios rectos y vueltos. Presenta breves anotaciones en los márgenes, con las que se pretende llamar la atención sobre algunos de los temas o aspectos citados en el texto. Muchas de estas anotaciones están incompletas al haberse guillotinado en exceso el ejemplar, lo que dificulta su lectura y comprensión. Algunas se han realizado con una tinta algo más oscura que el resto del texto, lo que induce a pensar en su posterior ejecución, si bien la grafía es muy similar en todo el manuscrito.

66 A. BUSTAMANTE, "En torno al clasicismo...", pp. 35-55, Idem, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano...*, pp. 84-90.

67 Sobre estas obras y artistas remitimos a los ejemplos citados en F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "El Palladianesimo in Spagna", pp. 103-108; F. MARÍAS, *Arquitectura del Renacimiento en Toledo*, 4 vols. Toledo-Madrid, 1983-1986.

68 F. PICATOSTE RODRÍGUEZ, *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid, 1891.

69 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, t. I, Arquitectos*. Valladolid, 1940; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, C.S.I.C., Madrid, 1962.

La traducción de los *Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio* es la única obra de estas características que hasta la fecha conocemos del maestro español Juan del Ribero Rada, si bien a su actividad literaria se ha venido atribuyendo un *Libro de Linajes*, de dudosa autoría⁷⁰.

El texto fue transcrito y traducido en León, ciudad en la que Ribero residía y donde por entonces desempeñaba la profesión de arquitecto⁷¹. Según consta al final del manuscrito, el trabajo se concluyó en 1578, como el propio autor refiere:

Fin de la obra de los quatro libros de Andrea Paladio, sacado de lengua ytliaiana en castellano, por Juan de Ribero, arquiteto, en León, este año de 1578, en felicísimo día octava de la Ynmaculada Concepción de la Madre de Dios, a los 15 de diziembre del dicho año y hora 4, después de comer, estando el sol en su verdadero lugar, 4 grado de Capricornio, minutos 9, segundos 10.

Todo para honra y gloria de nuestro Señor Jesuxristo.

FIN.⁷²

No sabemos cuanto tiempo dedicó a esta labor, ni siquiera cuando o cómo llegó a sus manos el ejemplar del tratado italiano publicado en Venecia en 1570, que le serviría de base para efectuar la traducción al castellano. Es posible que en todo ello tuviera algo que ver la buena relación que Juan del Ribero mantenía con el foco artístico de Valladolid y por lo mismo con personalidades cercanas a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera⁷³. También pudo influir su hipotético acercamiento a la capital del reino, Madrid, e incluso la colaboración en su primera etapa profesional con Rodrigo Gil de Hontañón, de quien fue aparejador en León en la década de los años sesenta del siglo XVI, cuando aquél no sólo era un artista altamente reconocido en el

70 Del *Libro de Linajes* se conservaba un ejemplar manuscrito en la Biblioteca Municipal Menéndez Pelayo de Santander (BMS, ms. 1513, doc. 1511). En la actualidad tal manuscrito se encuentra en paradero desconocido, por lo que tan sólo se puede estudiar a partir de la copia microfilmada. Sobre este texto se ha realizado un reciente e interesante estudio a cargo de J. PÉREZ GIL, "El libro de Linages de Juan del Ribero Rada, arquitecto" presentado en el Congreso sobre el Arte de la cantería. Centenario de Rodrigo Gil de Hontañón, celebrado en Santander en diciembre de 2000. También se hace referencia a esta obra en M. D. CAMPOS BANCHEZ-BORDONA, "Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada", en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, Ed. J. M. Nieto Ibáñez, León 2002, pp. 311-333.

71 Sobre la vida y la obra de Juan del Ribero remitimos al apartado a él dedicado en este trabajo, donde se hace una síntesis de estos aspectos y se anota la bibliografía correspondiente.

72 Así figura en el folio 160v del manuscrito original de la Biblioteca Nacional de Madrid.

73 A. BUSTAMENTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, p. 90; M. D. CAMPOS BANCHEZ-BORDONA, "Juan del Ribero Rada arquitecto clasicista", *Altamira*, LII, 1996, pp. 517-541.

panorama artístico español, sino también un maestro preocupado por la teoría y las cuestiones arquitectónicas⁷⁴.

En todo caso, en 1578, fecha de finalización del manuscrito, Ribero Rada era un artífice bien formado conforme a las pautas exigidas a los arquitectos clasicistas, es decir, no solo había aprendido la *praxis*, sino que disponía de una nutrida biblioteca privada donde figuraban los tratadistas y teóricos de la arquitectura y del arte renacentista italianos, franceses y alemanes. En la relación de libros se mencionan las obras de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Durero y Philippe de L'Orme. La presencia de estos tratados implica una voluntad por acercarse a la cultura arquitectónica clasicista y responde a un hecho frecuente dentro del ambiente artístico del siglo XVI europeo⁷⁵. Junto a esas obras Ribero había reunido otras de matemáticas, geometría, cosmografía, geografía, mecánica, medicina, literatura, poesía, derecho, emblemática, mitología, heráldica, economía y obras devocionales y piadosas. La mayoría de las obras estaban escritas en castellano, pero no faltan títulos en francés, latín e italiano, así como diccionarios de dichas lenguas. En resumen, una variedad temática propia de una personalidad humanística y de un profesional de la moderna arquitectura, en el sentido vitruviano y renacentista del término⁷⁶.

Aunque el artista español no nos confirma en ningún momento las razones que le condujeron a llevar a cabo esta insigne labor traductora, hemos de suponer que el esfuerzo se orientaba a facilitar la comprensión de la teoría arquitectónica del quinientos italiano a los círculos artísticos hispanos y muy especialmente al foco clasicista castellano-leonés, en el que él se movía y donde ocupaba un lugar como prestigioso arquitecto⁷⁷.

Tampoco sabemos qué tipo de dificultades impidieron que su texto manuscrito viera la luz y saliera impreso en la época, para poder cumplir la principal finalidad con la que había sido concebido, la de divulgar la obra de Palladio entre los artífices españoles, bastante necesitados de textos comprensibles que les facilitaran la tarea arquitectónica. Es posible que sus colaboradores más cercanos conocieran la obra manuscrita e, incluso, la posterior edición

74 Sobre la figura y la personalidad de R. Gil de Hontañón, Cfr: *Compendio de Arquitectura y simetría de los Templos de Simón García*, Ed. facsímil, Colegio Oficial Arquitectos de Valladolid, 1991; J. HOAG, *Rodrigo Gil Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985; A. CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Salamanca, 1988, A. BONET CORREA, *Figuras modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 179.

75 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", *Academia*, 62, (1986), 122-154.

76 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada...", pp. 122-150 y M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada", pp. 311-332.

77 A. BUSTAMENTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, pp. 84-88.

en castellano de Francisco de Praves del *Libro I de Andrea Palladio*, publicada en Valladolid en 1625⁷⁸, seguramente hay que relacionarla con la frustrada edición del manuscrito de Juan del Ribero, aunque el texto de éste no sirviera como referente a la traducción de Praves.

La personalidad y amplia formación del arquitecto español, su conocimiento de la tratadística y de la teoría del renacimiento italiano, su filiación clasicista y el marco artístico leonés y vallisoletano en el que se mueve, fueron aspectos determinantes en la decisión de llevar a cabo esa novedosa traducción.

Debía tener buenos conocimientos de la lengua toscana, como lo demuestran los abundantes impresos y diccionarios en italiano que guardaba en su biblioteca particular y, sobre todo, el hecho de haber sido capaz de llevar a término la traducción completa de los *Cuatro Libros de Arquitectura de A. Palladio*. No consta ningún indicio documental de que tal dominio del idioma italiano hubiera sido aprendido en un viaje o estancia en ese país. Posiblemente no existió un conocimiento directo del mundo italiano, pero sí un estudio profundo y una reflexión de las propuestas teóricas y formales aprendidas a través de los textos y fuentes impresas y también a través de intercambios culturales y contactos con otros artistas y personalidades de la época, cercanos a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

La traducción de la obra de Palladio efectuada por Juan del Ribero tiene un carácter muy literal. Se trata de un tipo de traducción técnica, con pocas posibilidades de creación. Se mantiene siempre fiel al texto italiano, sin añadir ni completar citas, recurriendo con frecuencia al empleo de los mismos términos italianos, que a veces deja sin traducir al castellano, o a lo sumo incorpora junto al vocablo toscano el sinónimo español para hacerlo más comprensible y facilitar su uso. Se aprecia en este aspecto un deseo de vulgarización del lenguaje técnico, aunque Juan del Ribero se mantiene siempre enormemente respetuoso con la fuente que tiene delante, sin atreverse a cuestionar o modificar nada de lo que allí figura escrito.

A pesar de esa fidelidad al tratado italiano, existe una importante diferencia entre la traducción manuscrita de Juan del Ribero y el ejemplar impreso en Venecia en 1570 con la obra y dibujos de Palladio. Tal diferencia radica en la ausencia de ilustraciones que presenta el original castellano. La cuestión tiene su explicación si partimos del hecho de que estamos ante un texto manuscrito, preparatorio para servir de punto de partida a una edición impresa, donde, con toda seguridad, estaba previsto la inserción de los corres-

78 *Libros I y III de Andrea Palladio, traducido por Francisco de Praves en Valladolid, en 1625*, Ed. facsímil y estudio introductorio a cargo de J. RIVERA, Valladolid, 1986; C. HERRERO MAESO, *Francisco de Praves (1586-1637)*, Valladolid, 1995.

pondientes dibujos o xilografías similares a las que aparecían en la versión italiana. Así se desprende de las referencias que se incluyen en el manuscrito español, donde se remiten a todos y cada uno de los dibujos aclaratorios del texto, con idénticas llamadas y letras y notas que figuran en el impreso italiano de 1570. Es evidente que cuando Juan del Ribero escribió su manuscrito tenía delante las planchas o ilustraciones realizadas por Palladio y que además era consciente de que la comprensión y lectura de la obra escrita exigía la visualización de tales imágenes. Sin ellas se perdía el carácter didáctico y pragmático del tratado, al privar al lector de los modelos referenciales y explicativos. No dudamos de que en su ánimo siempre estuvo acompañar y completar la edición española de los *Cuatro Libros de Arquitectura* con los mismos dibujos del maestro italiano. Es por este motivo, por lo que en esta ocasión hemos introducido alguna de estas imágenes en la presente edición del manuscrito. Corresponden a las que ilustran el ejemplar de *I Quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio*, impreso en Venecia en 1570 y conservado hoy en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca⁷⁹.

⁷⁹ Agradecemos a dicha institución el permitirnos la consulta y reproducción de tales ilustraciones.

JUAN DEL RIBERO RADA Y LA ARQUITECTURA DEL CLASICISMO EN ESPAÑA

"Guiado por natural inclinación me di en los primeros años al estudio de la arquitectura y porque siempre fui de la opinión que los antiguos romanos, como en otras muchas cosas, así en el fabricar bien, se avían con mucha ventaja adelantado a todos aquellos que después de ellos an sido, me propuse por maestro y guía a Bitrubio, el qual es solo antiguo escriptor en esta arte, y me metí en la ynvestigación de las reliquias de los antiguos edificios, los quales, contra la ynjurja del tiempo y de la crueldad de los bárbaros, an quedado..."

(Traducción de Juan del Ribero Rada del *Proemio al lector*, del *Libro I de Architectura* de Andrea Palladio).

Desde hace algún tiempo, a Juan del Ribero Rada se le viene considerando una de las figuras claves en el desarrollo del clasicismo español del siglo XVI. Sin embargo el conocimiento de esta personalidad tan singular ofrece todavía muchas parcelas inéditas. Cuestiones relacionadas con su biografía, vida privada, formación, posible estancia en Italia e intervención en ciertos conjuntos monumentales permanecen aún sin dilucidar. La aclaración de estos interrogantes es una tarea que resta por hacer y que a través de futuras investigaciones esperamos ir precisando para configurar un análisis riguroso de esta personalidad artística¹. A pesar de las lagunas que existen en torno a este arquitecto, nuestro trabajo intentará un acercamiento a su obra y al papel desempeñado en la configuración y asimilación del clasicismo hispano².

1 El estudio de la figura y la obra de Juan del Ribero es un trabajo que estamos llevando a cabo en la actualidad y cuya completa redacción pronto verá la luz.

2 Parte del presente trabajo ha sido ya publicado bajo el título *Juan del Ribero Rada. Arquitecto clasicista*, en la revista *Altamira* en 1996, nº LII, pp. 127-166. Se trata de una síntesis sobre el papel desempeñado por este arquitecto en el panorama artístico de su época. El estudio no está orientado de manera exclusiva a los aspectos biográficos, ni tampoco pretende ofrecer una relación detallada de todas y cada una de las obras efectuadas por este nuestro a lo largo de su dilatada trayectoria profesional. Hemos preferido fijarnos en los ejemplos más representativos y resaltar las cuestiones más importantes de su quehacer

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMACIÓN DE JUAN DEL RIBERO

Juan del Ribero Rada nació en la localidad cántabra de Rada en torno a 1540³. Al igual que la mayoría de los maestros trasmeranos, sus primeros contactos con el arte de la cantería se desarrollaron dentro del ambiente familiar y local, posiblemente al lado de su tío Nicolás de Ribero o junto a otro maestro menos conocido, Juan de Ribero, hermano del anterior y a quien se considera probable padre de nuestro arquitecto⁴. A través de estos lazos familiares, pudo iniciar su temprana actividad en la zona de Guadalajara⁵ y sobre todo en el entorno de la Universidad de Alcalá de Henares, en donde los hermanos Nicolás y Juan de Ribero figuran, en 1551, dentro del grupo de artífices que están eje-

artístico. Sobre los asuntos que aquí han sido brevemente desarrollados existe una amplia bibliografía, que ha sido reseñada en las notas a pie, con el fin de facilitar el mejor conocimiento de esta importante figura del arte español del Renacimiento.

3 Alguno de los datos biográficos de Juan de Ribero se conocen por las referencias que aporta su testamento, otorgado en Salamanca en octubre de 1600, año de su muerte, y por el inventario de bienes efectuado el 6 de abril de 1606, para distribuirlos entre sus herederos. En un documento de 1588 afirma *tener 48 años más o menos*, lo que induce a situar la fecha de nacimiento en torno a 1540. Nació en la localidad cántabra de Rada, donde tuvo su casa principal y varias heredades y bienes. Estuvo casado con Catalina Zorlado de la que tuvo varios hijos: Pedro (eclesiástico, vinculado a Salamanca), Lucas del Ribero Rada (Licenciado), María Saiz del Ribero (casada con Juan de la Puente Concha y en segundas nupcias con Leonardo de la Cajiga), Antonia (casada con Ortega de la Peña), Catalina (casada con Miguel del Río, escribano Real) y Ana-María del Ribero (casada con Pedro Llánuez y madre de los canteros Pedro, Francisco y Juan Llánuez). Juan del Ribero residió en León desde finales de la década de los sesenta y en esta localidad permaneció hasta 1589, en que se trasladó a Salamanca, en donde será vecino hasta su muerte. Sobre la biografía de este artista remitimos a: J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982; A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. CASASECA, "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora" en *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-109; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", *Academia*, n° 62, 1986, pp. 212-154; M. C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. A. ARAMBURU-ZABALA, B. ALONSO RUÍZ, *Los Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Santander, 1991, pp. 563-565; M. A. ARAMBURU-ZABALA y L. DE ESCALLADA, "La partición de bienes de Juan del Ribero Rada", *Altamira*, LXI, 2003, pp. 119-149.

4 Sobre estos dos maestros trasmeranos: F. SOJO y LOMBA, *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, pp. 154-156; M. C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. A. ARAMBURU-ZABALA, B. ALONSO RUÍZ, *Los Artistas cántabros ...*, pp. 560-561.

5 Nicolás de Ribero es uno de los maestros de cantería más activo de la zona de Guadalajara, en algunas de las obras que llevó a cabo participó su hermano Juan de Ribero, como en los ejemplos de las iglesias de Alovera, la Yunqueira, Campillo de Ranas. La relación de ambos artífices perduró en años sucesivos fuera de esta provincia y prosiguió en Madrid. Sobre este tema J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La arquitectura del manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, pp. 147-150.

cutando la fachada del Colegio de San Ildefonso bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón⁶. La estrecha relación alcanzada por Nicolás de Ribero con Rodrigo Gil, del que llegó a ser albacea, pudo potenciar una primera vinculación del entonces aprendiz, Juan de Ribero Rada, con este maestro.

La primera referencia que hasta la fecha existe del arquitecto de Rada, data de 1564, año en el que Juan del Ribero figura trabajando bajo la maestría de Rodrigo Gil en el palacio de los Guzmanes en León⁷. En este momento, con unos veinticuatro años y culminada con creces su etapa de formación, el trasmerano había adquirido ya la capacidad para hacerse cargo de una obra de envergadura, como era el palacio leonés, en donde no solo proseguirá la labor diseñada por Rodrigo Gil, sino que infundirá al edificio un sello propio en el que afloran elementos clasicistas y un recurso a los órdenes vitruvianos que difieren del lenguaje "moderno" de Gil de Hontañón⁸. Es a partir de aquí donde surgen las primeras dudas sobre su formación. Si ésta se llevó a cabo junto a Rodrigo Gil de Hontañón, no se explica muy bien esa diferente interpretación del lenguaje artístico, ni esa clara y temprana inclinación de Ribero Rada por el clasicismo, más cercano a las influencias italianas que a las características definitorias del maestro Gil de Hontañón.

Por ello, cobra cierta verosimilitud la opción que sostiene la posible formación de Juan del Ribero en el entorno de la corte madrileña y de Juan Bautista de Toledo, en donde así mismo aparece la personalidad de Juan de Herrera desde los años sesenta. Las razones que respaldan esta tesis son de orden conceptual y estilístico, ya que de momento carecen de base documental, y se fundamentan en la unidad de criterio artístico, en la analogía estética, en la identidad de la opción clasicista que asume, en la aceptación del modo romano y en el conocimiento de una cultura teórica libraria italiana. Aspectos que Ribero Rada no pudo aprender de Rodrigo Gil y que denotan una aproximación al núcleo gestor del clasicismo peninsular en la década de los sesenta⁹.

Por último, resta comentar su probable estancia juvenil y formación en Italia, hecho aludido por otros autores ante el dominio de la lengua italiana demostrado en 1578 con su traducción de la obra de Palladio¹⁰ y ante el len-

6 P. NAVASCUÉS PALACIO, "Rodrigo Gil y los entalladores de la Universidad de Alcalá", *Archivo Español de Arte*, 1972, p.105; R. GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad de Alcalá: esculturas de la fachada*, Torrejón de Ardoz, 1980, p. 94.

7 J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad ...*, pp. 179-80.

8 Consideramos que Juan del Ribero es quien concluye el edificio leonés, y a él se debe la fachada oriental y la parte sureste del palacio, en donde realiza los balcones en ángulo y la puerta dórica de la calle del Cid. Trabajó también en algunos elementos del patio interior.

9 Opinión que ya ha sido mantenida anteriormente por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 1975, n° 190-191, pp. 205.

10 La traducción al castellano de *Los Cuatro libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, realizada en 1578 por Juan del Ribero se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9248, sin que se tenga noticia de su impresión.

guaje clasicista que impera en su quehacer arquitectónico. Esta suposición carece de testimonio documental y su fundamentación no sobrepasa el terreno de la hipótesis, constituyendo una de las principales lagunas de la personalidad de Ribero Rada¹¹. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que no existió un conocimiento directo del mundo italiano, aunque sí un profundo estudio y reflexión de sus propuestas teóricas y formales aprendidas a través de la cultura libraria y quizás mediante la proximidad al círculo de Juan Bautista de Toledo o de Rodrigo Gil.

Sea cual fuere la vía recorrida por Ribero Rada para lograr su formación, lo que sí es seguro es que a través de ella se convirtió en uno de los arquitectos del quinientos español de mayor capacidad creativa, cuyos sólidos conocimientos teóricos y empíricos le posibilitaron la realización de variadas tipologías arquitectónicas, labores de ingeniería y urbanismo. En función de esta misma formación asumió el nuevo concepto profesional de la arquitectura, actividad considerada por él plenamente intelectual y proyectiva, entendida en la línea vitruviana y humanista. Todo ello le permitió la simultaneidad de los encargos y su extensión a un área geográfica bastante diseminada, recurriendo a un adecuado sistema y división del trabajo en el que, una vez diseñado el proyecto, la obra era encomendada a sus múltiples aparejadores y ayudantes¹². Ejemplo claro de su idea moderna de la figura del arquitecto, fue su consagración al dibujo y la enorme importancia concedida a la traza global del edificio, cuyo diseño será realizado no tanto en perspectiva o al modo tradicional, sino como representación gráfica en la que predomina el dibujo técnico y el lenguaje matemático, sistema habitual de los arquitectos del clasicismo¹³. Quizás por ello Ribero conservó hasta su muerte "un tablero de trazar

11 A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, p. 90; F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 551. Este autor supone que pudo realizar el viaje a Italia a principios de los años sesenta, concretamente a la Venecia de Jacobo Sansovino y quizás en la comitiva de algún prelado que marchara a Trento. Sin embargo, otros autores dudan de la estancia italiana y se inclinan por su formación en torno a la Corte y a Juan Bautista de Toledo, como A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla Cerralbo...", p. 205; J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad...*, p. 51; J. M. MUÑOZ JIMENEZ, "Juan del Ribero Rada (1540-1600), arquitecto paladiano y antiherreriano", *Historias de Cantabria*, nº 6, 1993, pp. 24-61.

12 La relación de los colaboradores y aparejadores de Juan del Ribero es muy numerosa. Algunos estuvieron emparentados con el maestro a través del matrimonio de sus hijas. En sus múltiples proyectos trabajó con Juan López, Baltasar Gutiérrez, Diego de la Hoya, Juan y Hernando de Nates, Felipe y Leonardo de la Cajiga, Andrés y Juan de Buega, Rodrigo Margote, Juan Ortega Peña, Mateo Elorriaga, Domingo Mortera, Pedro Llénez, Francisco del Río, Francisco de la Puente, Miguel de Ontiveros, Juan del Campo, Simón Monasterio, Juan de Nates Naveda, Felipe de Alvarado, Juan y García de la Vega. A ellos se suman canteros y artífices que intervinieron en sus obras o mantuvieron con el arquitecto una relación profesional como fiadores, tasadores, etcétera.

13 Se conservan algunos dibujos originales de este maestro, entre ellos destacan: el del monasterio de San Benito de Valladolid (A.H.N.M. Sec. Clero secular), el del paredón de

de nogal con su pie", artificio indispensable en el quehacer puramente arquitectónico¹⁴.

Como ejemplo óptimo de su buena formación profesional y humanista, Juan del Ribero recopiló una importante biblioteca, conocida conjuntamente con el inventario de sus bienes, realizado en 1600 en Salamanca, donde el artista había otorgado testamento poco antes de su muerte¹⁵. El número total de volúmenes citados es 151 –alguno de ellos incluye varios títulos o libros diferentes–, cifra bastante abundante si la comparamos con las bibliotecas de otras personalidades de la época, como las de Juan de Arfe, el Greco, o Gómez de Mora, y sólo superada por figuras como Juan de Herrera o Juan Bautista Monegro y, quizás, Juan Bautista de Toledo¹⁶.

Toda biblioteca supone un testimonio de determinadas corrientes de pensamiento, de una opción cultural; por ello, en el caso de Ribero Rada, no nos interesa únicamente el copioso número de ejemplares sino el contenido y la orientación de la misma. Como ha demostrado A. Rodríguez G. de Ceballos, en ella abundaban los libros de historia, arquitectura, matemáticas, perspectiva, geometría, cosmografía, geografía, mecánica, medicina, literatura, poesía, derecho, emblemática, mitología, heráldica, economía y, por supuesto, libros de devoción y piadosos¹⁷. La mayoría de los textos estaban escritos en castellano, pero no faltan títulos en francés, latín e italiano, ni diccionarios de esta lengua. En resumen, abundancia y variedad temática orientada a una personalidad humanista y a un profesional de la moderna arquitectura.

la plaza de Regla en León (A.C.L., doc. 5787), el del monasterio benedictino leonés de San Claudio. Se le atribuye el diseño de un templo centralizado junto a la catedral leonesa (J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, León, 1994).

14 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto...", pp.121-154. Esta referencia aparece en el inventario que se efectúa tras el testamento otorgado por el arquitecto en 1600. Además de este utensilio guardaba otros relacionados con su profesión como poleas, escuadras, cartabones, compases, picas, paletas, niveles, martillos y palaquetas. También figuran algunos instrumentos en el inventario de sus bienes de 1606 publicado por M. A ARAMBURU-ZABALA y L. DE ESCALLADA, "La partición de bienes de Juan del Ribero Rada...", pp. 119-149.

15 Ibidem.

16 Sobre estas bibliotecas remitimos a F. FERNÁNDEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941; L. CERVERA VERA, "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", *La Ciudad de Dios*, t. CLXII, 1950, pp. 584-622, t. CLXIII, 1951, pp. 161-188; F. MARIAS, "Juan Bautista Monegro. Su biblioteca y *De divina proportione*", *Academia*, 1981, pp. 81-117; J. L. BARRIO MOYA, "El pletero Juan de Arfe y el inventario de sus bienes", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XIX, 1982, pp. 1-10.

17 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto ...", la distribución por materias que establece este autor es la siguiente: 46 libros de historia (30,46%), 33 de arquitectura y perspectiva (21,85%), 24 libros técnicos de matemáticas, geometría, geografía, cosmografía, mecánica, medicina etc. (15,89%), 16 libros de literatura, poesía y entretenimiento (10,59%), 6 libros de heráldica, emblemática y mitología (3,97%), 4 libros jurídicos y de economía (2,64%), y 1 diccionario de la lengua toscana e italiana.

A pesar de la escueta intitulación de los libros inventariados y de la dificultad que entraña para resolver cuestiones tan importantes como el autor, título exacto y edición de cada obra, su contenido revela, a nuestro juicio, un dato interesante, la evidente similitud entre los textos recopilados por Ribero y los propuestos por Juan de Herrera en los Estatutos o *plan de estudios* de la Academia Real Matemática, que había sido fundada en Madrid en 1582, con el beneplácito de Felipe II. En ese documento fundacional sobre la Institución, impreso en 1584¹⁸, Herrera selecciona las materias y los autores que, bajo su criterio, constituyen obligado conocimiento para obtener una buena formación como matemático, arquitecto, mecánico, etcétera. En dicha programación, Herrera diferencia los contenidos necesarios para una completa formación científico-humanista, de las lecturas que tienen como finalidad la de ilustrar a aquellos alumnos que van a ejercer una actividad concreta. En cualquier caso, y de acuerdo a un pensamiento de influencia luliana, las matemáticas son consideradas como *la puerta que abre la entrada a las demás ciencias por su grande certitud y mucha evidencia* y el número es la base del conocimiento¹⁹. A partir de estas premisas perfila la amplia relación de autores y títulos, punto en el que se produce una interesante coincidencia con los elegidos por Juan del Ribero para su librería particular.

No se trata únicamente de la identidad de materias propuestas por Herrera, ni de la aconsejada lectura de disciplinas versadas sobre aspectos tan dispares como álgebra, matemáticas, astrología, gnómica, horologiographia o relojes, cosmografía, perspectiva, arquitectura, mecánica, geometría, materias todas ellas presentes en el inventario de Juan del Ribero, sino que la coincidencia se hace extensiva a los títulos y autores aconsejados por Juan de Herrera.

El hecho puede deberse a una simple identificación cultural y a una simpatía por la misma corriente de pensamiento de filiación humanista y estéticamente *clasicista*. Pero puede responder también a una formación común dentro de un círculo artístico cercano al clasicismo de J. Bautista de Toledo, o, incluso, cabe la hipótesis de que Ribero Rada hubiera conocido directamente las propuestas de la Academia en su estancia madrileña, cuando, en torno a 1580, se hace cargo de las obras del puente de Segovia.

En el caso de las matemáticas, piedra básica para el conocimiento científico, Juan de Herrera propone los nueve primeros libros de Euclides²⁰, del que

18 Juan de HERRERA, *Institución de la Academia Real Mathematica*, 1584, Ed. facsímil, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1995, con estudios preliminares de J. Simón Díaz y L. Cervera Vera.

19 *Ibidem*, f.4, p. 50.

20 L. CERVERA VERA, "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera en la Institución de la Academia Real Matemática", en la Edic. facsímil de Juan de HERRERA, *Institución de la Academia Real Matemática*, Madrid, 1995, p. 57.

Juan del Ribero conservaba dos ejemplares²¹; para el estudio de la aritmética, Herrera aconsejó *Elementa Arithmetica* de Jordano Memorario o la *Aritmética* de Boecio, a los que añade los de Tartaglia²², autores estos dos últimos que también están presentes en la relación del arquitecto de Rada²³. Para los que quisiera *passar a la arte mayor que llaman Aljebra*, Herrera selecciona, entre otros, el libro *Décimo de Euclides, el álgebra y arimética* del doctor Pedro Nuñez²⁴, texto que posiblemente pueda ser el que se hace referencia en el inventario de la biblioteca del artista montañés bajo el título *Arte de arismética y jometría en tabla*²⁵. Prosigue con las alusiones a geómetras y mecánicos, para los que los estudios de la Academia recomendaban, además de Euclides, los *Esféricos* de Teodosio, los *Cónicos* de Pergeo, las obras de Guido Ubaldo y Jordano Nemorario, la *Mecánica* de Aristóteles, las *Máquinas* de Tartaglia y el libro décimo de Vitruvio, disciplinas que Ribero también conoció y de las que adquirió el libro *Mécanicas de mano* de Aristóteles²⁶.

Conforme a la visión científico-mágica del mundo que desarrolla el renacimiento, ambos artistas mantuvieron una unidad de criterio en su interés por la astronomía, la astrología y, al menos en el caso de Herrera, su derivación a temas herméticos. Por tal razón en el inventario de Juan del Ribero encontramos *La segunda parte del uso del astrolabio de mano* y *La Esfera de Sacrobosco*, recomendados como lecturas en la Academia Matemática y sobre todo figura una relación de temas vinculados a la *horologiographia* y la *Gnomica*, así mismo materia docente en esa Institución dentro de la Astrolo-

21 En el inventario se citan: *El Euclides en tabla; otro de jometría de Uclides*. A juicio de A. Rodríguez G. de Ceballos se trata de la primera traducción al castellano *Los seis primeros libros de Euclides*, traducidos por Rodrigo Zamorano e impresa en Sevilla en 1576.

22 L. CERVERA VERA, "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera...", p. 57. El propio Herrera poseía en su biblioteca el texto de Boecio y de Eucides.

23 En la citada relación efectuada por A. Rodríguez de Ceballos se anotan: *Jometria de Obacio* (sic), *Arte de arimética y jometría en tabla*, Joan Byllon de *Arismética de mano y molde en tabla*. De Tartaglia este autor supone que Ribero conservaba *General Tratatto di Numeri e Misure*, impreso en Venecia, 1556?, con el que puede identificarse el título del inventario "Otro libro de medidas".

24 Juan de HERRERA, *Institución de la Academia Real Mathematica*, 1584, Edic. facsimil, p. 57 f. 8.

25 Podría tratarse de *Libro de algebra en arithmetica y geometria, compuesto por el doctor Pedro Nuñez, cosmografo Mayor del rey de Portugal y cathedratico Iubilado ...*, Amberes, 1564 y 1567. Uno de estos ejemplares pertenecía a Herrera. Sobre este tema *vid.* L. CERVERA VERA, "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera...", pp. 57 y 73; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto ...", p. 140.

26 Con ese título figura en el inventario de su librería. En opinión de A. Rodríguez G. de Ceballos debe tratarse de *La Mecánica* de Aristóteles traducida de griego en castellano por don diego Hurtado de Mendoza y dedicada al Duque de Alba (A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto ...", p. 140). Sin embargo existieron otras ediciones como la de Alejandro Piccolomini (1547) y la de Guido Ubaldo (1581) –ambas en la biblioteca de Juan de Herrera– que también pudieron ser las que conservaba Juan del Ribero

gía. De ellos se desprende la afición por los relojes de Ribero Rada, reflejo posiblemente de su espíritu humanista y científico que se siente interesado por cuestiones astrológicas, geográficas y cosmográficas. Se justifica de esta manera la posesión de títulos como *Suma geográfica*, *Cosmografía* de Pedro Apiano y varios libros de relojes, entre ellos uno de los tratados más importantes de la época, considerado por Herrera como texto básico para la formación de los horologiográficos, como es el de Pedro Roiz, en el que se exponen el cálculo de relojes horizontales y verticales con su trazado geométrico, así como relojes solares²⁷

Insistimos en que se trata de una analogía de pensamiento y de una misma orientación en cuestiones científicas y, sobre todo, en el deseo de profundizar en el conocimiento de las matemáticas, disciplina básica para todo espíritu clasicista, cuyo sistema de órdenes, proporciones y medidas no se comprende sin el dominio de esa ciencia. Sin embargo, el resto de la biblioteca de Juan del Ribero nos ofrece una personalidad con distintos matices a la de Herrera. Es precisamente en los apartados dedicados a los temas de la arquitectura y artes plásticas, donde surgen las primeras diferencias, ya que el arquitecto de Rada busca, a través de la amplia lectura de los tratados, profundizar en las teorías artísticas y en las cuestiones estéticas propuestas por los italianos. Desea llegar más allá de ese tecnicismo herreriano y de esos conocimientos matemático-científicos, considerados por Juan del Ribero un punto de partida para alcanzar una conceptualización de la arquitectura global, en donde forma y función se consideran aspectos de un mismo quehacer y en la que el número es la base para configuración de una estructura y de una estética, pero sin olvidar que la obra arquitectónica ha de insertarse en la compleja realidad humana, a la que ha de servir.

Quizás por su diferente formación, o por su propia consideración hidalga²⁸, Ribero no concibe la obra artística como algo aséptico, distante, puramente técnico y geometrizado. El trasmerano es un humanista, propenso a utilizar en ocasiones la historia, la alegoría o el ornamento, para convertir el edificio en la expresión de ideas o simbolismos, recurriendo para ello a lo

27 Sobre este libro vid: Juan de HERRERA, *Institución de la Academia Real Mathematica*, 1584, Edic. facsímil, p. 57 f. 8; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto...", p. 139.

28 Como es sabido, Ribero siempre hizo gala de su título de Hidalguía, y por ello era un buen conocedor de la historia, la heráldica y de los linajes nobles, llegando a escribir un "*Libro de Linajes*". Esta faceta pudo aproximarle a una arquitectura en la que quedase patente no solo el sentido abstracto y matemático sino su relación con los promotores, clientes o destinatarios, de forma que el edificio, a través de sus símbolos, expresara distintos matices del lenguaje y de su funcionalidad. Sobre la relación de Ribero con la hidalguía vid. M. A. ARAMBURU-ZABALA, *La arquitectura de puentes en Castilla y León*, Valladolid, 1992, p. 38.

escultórico, como en el caso de la escalera prioral de San Isidoro de León²⁹. A veces asume la importancia de los elementos arquitectónicos entroncados en la tradición –con la que se muestra respetuoso– prosiguiendo conforme a ese sistema los conjuntos así trazados, sin intentar su alteración. Prueba de su evidente conocimiento de los esquemas constructivos tardo-medievales y “modernos”. En tales ejemplos, sólo se atreve a introducir el nuevo lenguaje artístico cuando considera que el giro hacia una tendencia más innovadora va a suponer la plena adecuación del conjunto monumental a las nuevas ideas, que a partir de entonces ha de reflejar, como sucedió en la cabecera de la catedral de Salamanca o en algunos centros monásticos.

GÉNESIS, FORMULACIÓN Y DIFUSIÓN DEL LENGUAJE CLASICISTA

Para Juan del Ribero, los órdenes arquitectónicos no representan únicamente un elemento formal dispuesto conforme a una norma, o realizado de acuerdo a un modelo tomado de la antigüedad o de las propuestas gráficas y textuales de un “tratadista”. Como buen clasicista, el orden es para él un sistema arquitectónico, un término más amplio que comprende toda una concepción espacial, mural y estructural, trazada a partir de una ordenación y de una proyección global del edificio, en el que los órdenes actúan como elementos codificadores de la obra diseñada.

La cuestión, por lo tanto, no ha de centrarse sólo en los aspectos formales de los modelos utilizados por Ribero a lo largo de su amplia trayectoria, sino en la formulación de un sistema. Morfológicamente, los órdenes empleados por el arquitecto trasmerano responden a los esquemas de los denominados cinco órdenes clásicos y vitruvianos. Entre todos ellos, muestra especial inclinación por el uso del dórico y del jónico, tanto de manera aislada como en ordenamientos superpuestos. Esta preferencia presenta además otra particularidad, y es el recurso continuo a los preceptos y al sentido de los órdenes de Sebastián Serlio, asumiendo su codificación y las sugerencias iconológicas de cada uno de ellos conforme a las ideas del boloñés y a la orientación mantenida en el círculo de Bramante³⁰. El sistema serliano en ocasiones se altera con elementos tomados de Vignola y de Andrea Palladio. De esta manera, logra crear un lenguaje personal, algo ecléctico, pero siempre expresivo y de cierta grandiosidad, que sin abandonar el clasicismo y manteniéndose dentro de la

29 M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M. GARCÍA, “El prontuario de medallas de 1552, fuente de inspiración en el programa iconográfico de la escalera prioral de San Isidoro de León”, *Rev. Ephialte*, nº IV, 1993, pp. 212-221.

30 E. FORSMAN, *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1983.

tradicción romana, es capaz de adaptarlo a las peculiaridades de la arquitectura hispana del quinientos³¹.

El proceso de génesis y consolidación de la creatividad artística de Juan del Ribero evoluciona hacia un rigor clasicista, sin distanciarse nunca del sentido italiano y permaneciendo fiel a la tratadística del renacimiento.

Su actividad inicial se produce en torno a los últimos años de la década de los sesenta. En esos momentos, Juan del Ribero actúa en León bajo la influencia y dirección de Rodrigo Gil de Hontañón, como maestro de cantería, sin desarrollar aún una creatividad proyectiva de interés y limitándose a la finalización de las obras trazadas previamente por Rodrigo Gil, del que debió ser su aparejador en el palacio de los Guzmanes de León³². Los numerosos proyectos de aquél determinaron que Ribero se hiciera cargo del palacio e infundiera su sello personal a los elementos realizados bajo su maestría, como sucede en la portada oriental, en los vanos angulares de la fachada sureste y en el patio. De esta manera, en sus primeras intervenciones conocidas, Juan del Ribero muestra una mayor asimilación del lenguaje renacentista italiano y se inclina abiertamente por las corrientes clasicistas, distanciándose del arte "moderno" de Gil de Hontañón.

A partir de 1570 comienza uno de los períodos más fructíferos del arquitecto de Rada. Afincado en León, donde todavía prosigue los trabajos en el palacio de los Guzmanes, su actividad se extenderá a conjuntos monásticos locales, como el desaparecido convento de Santo Domingo, donde recibe en 1571 el encargo de la capilla funeraria de don Juan de Quiñones, obispo de Calahorra. La relación profesional con el convento se mantiene en 1575, cuando, en calidad de aparejador de la obra de este centro religioso, es contratado por la señora de Toral, Isabel de Rojas, para ciertas obras en el espacio coral³³.

Es también en estas mismas fechas cuando inicia su vinculación profesional con la orden benedictina y en concreto con los monasterios dependientes de la Congregación de San Benito de Valladolid, como San Pedro de Eslonza y San Claudio de León, San Vicente de Oviedo, San Vicente de Salamanca, San Juan de Corias en Asturias, a los que seguirán algunos centros más en etapas sucesivas³⁴. Las reformas llevadas a cabo por dichos cenobios

31 Este tema ya ha sido abordado por nosotros en otros trabajos anteriores a los que remitimos M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan de Ribero Rada", *Actas del X Congreso del CEHA, Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 467-478; Idem, "Juan del Ribero rada y el orden dórico", *Academia*, n° 81, 1995, pp. 517-541.

32 J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura en la segunda...*, p.173.

33 C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. A. MARTÍN FUERTES, *Catálogo del archivo de los Condes de Luna, LEÓN*, 1977, n° 623 y 647, pp. 177 y 183.

34 En el testamento de Juan del Ribero se hace alusión a otros centros monásticos que le deben dinero por su trabajo en ellos, sin especificar cual fue el cometido concreto.

con motivo de las transformaciones operadas en el seno de la orden, condujeron a la alteración de sus estructuras espaciales, para transformar los recintos medievales en conjuntos que habían de responder a la nuevas directrices espirituales y religiosas. La mayoría de estos centros iniciaron el proceso de cambio arquitectónico en el primer tercio del siglo XVI incorporándose al lenguaje de la modernidad de forma un tanto indefinida, a través de las construcciones iniciadas, pero no finalizadas, a lo largo de esa centuria.

Desde 1571 y hasta finales de la década de los ochenta, Ribero Rada se hace cargo de los citados conjuntos monásticos. Sus primeras labores se limitan a finalizar los recintos claustrales trazados por Juan de Badajoz el Mozo en San Pedro de Eslonza (1571), San Claudio de León (1572) y San Vicente de Oviedo (1585). En ellos se adapta a lo ya levantado sin introducir modificaciones sustanciales y respetando las características formales y tectónicas impuestas por Badajoz. No ocurrirá lo mismo con aquellas partes de dichos centros religiosos que en esas fechas no habían sido aun comenzadas, como sucedía con los templos y algunos recintos claustrales, que a partir de 1580 quedarán bajo la dirección de Ribero Rada, quién impondrá en ellos su creatividad, su estética clasicista.

En las iglesias benedictinas, de las que únicamente se conservan la de San Vicente de Oviedo (1587), algunas ruinas de la de Eslonza (1572-90), referencias documentales con someras descripciones y varios dibujos de la de San Claudio (1580-1609) y la muy alterada de San Juan Bautista de Corias en Asturias (1592), Ribero eligió el modelo que ya había ensayado poco antes en el templo de las Huelgas Reales de Valladolid (1579) y con el que introdujo plenamente el clasicismo en ese foco artístico³⁵. La planta es de cruz latina inscrita en un rectángulo, con testero plano, cúpula en el crucero y coro a los pies; el espacio se cubre con bóveda de cañón con lunetos y vanos termales. El aspecto más interesante es la proporción espacial de la cabecera –de planta cuadrangular– y su conjunción con el crucero, rematado en media naranja vaida (sistema que mantendrá en San Claudio y en San Vicente de Oviedo, mientras que en San Juan de Corias se transforma en cúpula sin tambor); sobresale también la disposición de dos espacios levantados al lado de la cabecera –que se repetirán en las iglesias leonesas de San Claudio y San Marcelo– y la equilibrada articulación de las capillas secundarias o laterales perfectamente vertebradas con el espacio central.

Además de los reseñados en el texto se mencionan los de San Pedro de Cardeña, San Pedro de Arlanza, Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla, Santa María Real de Nájera y San Salvador de Coria. Sobre el documento testamentario, *vid.* el trabajo ya citado de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS sobre la librería del arquitecto Juan del Ribero.

³⁵ La iglesia de las Huelgas fue realizada por Juan de Nates y Ribero entre 1579-1585. Sobre este edificio *vid.* A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, pp. 84-

En estas iglesias el arquitecto montañés traslada la idea de planta central y su simbolismo renacentista y la fusiona con el sentido místico de la nave longitudinal, un esquema que recoge las propuestas de Vignola y que repite lo trazado por Juan Bautista de Toledo en El Escorial, por Pedro de Tolosa en Villagarcía de Campos y Juan de Herrera en la catedral de Valladolid. El recurso a los espacios centralizados tienen además su justificación simbólica en alguno de los ejemplos, como en de San Claudio y San Marcelo, donde la veneración de las reliquias de los santos mártires adquiere un carácter funerario. Para completar la incorporación de estos edificios al lenguaje clasicista Ribero recurre a la cita de Palladio como autoridad y en función de sus enseñanzas articula los muros interiores a través del orden, corintio en las Huelgas de Valladolid³⁶ y en San Claudio³⁷, jónico en San Vicente de Oviedo, dórico en Corias³⁸.

En la misma década de los ochenta, el proceso de configuración de templos centralizados culmina con la traza de la iglesia de San Marcelo de León (1581-1592)³⁹. En este caso, el espacio sacro se proyecta como cuadrado inscrito en cruz griega, repitiendo un esquema muy similar a la primera traza de la iglesia del monasterio de San Claudio⁴⁰. Como en el ejemplo del desaparecido monasterio benedictino leonés, sendas estancias cuadradas se ubican a ambos lados de la cabecera y se constituyen en los ejes de convergencia respecto del centro del crucero cubierto con media naranja vaida. La austeridad del orden toscano se impone en el interior y en el exterior del recinto. En esta construcción Juan del Ribero y sus seguidores potencian la valoración del muro, que a partir de su estructuración y concepción pasa a convertirse en

36 En las condiciones sobre las trazas de las Huelgas de Valladolid, Ribero expone que el interior de la iglesia será "...de orden corintio, bien labrado y asentado y bien observado, como Palladio lo demuestra y enseña". En la misma referencia documental son frecuentes las citas al tratadista italiano del que Ribero acababa de traducir su obra en 1578. Vid: A. BUS-TAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, p. 86.

37 En San Claudio de León Ribero proyecta el corintio como orden regulador del interior de la iglesia y el dórico para el exterior. La documentación de este edificio ha sido publicada por J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 85-121.

38 I. PASTOR CRIADO, *La arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.

39 Las trazas de este edificio fueron encargadas en 1581. La primera piedra se colocó en 1588 bajo la prelatura del obispo Trujillo. En esas fechas la obra se remata en Juan del Ribero y Baltasar Gutierrez, quienes nombran a diferentes aparejadores, entre ellos a Felipe de la cajiga, Andrés de Buega, Leonardo de la Cajiga. El templo se consagra definitivamente en 1628. En este amplio período el edificio sufre alteraciones del proyecto inicial, lo que sin duda ha perjudicado el resultado final de la obra en la que se contemplan diferentes manos y características artísticas. El proceso constructivo y las referencias documentales de esta iglesia han sido estudiados por J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 147-159.

40 Sobre este monasterio remitimos al estudio y publicación de los dibujos sobre la iglesia del cenobio en J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 85-119.

uno de los protagonistas de la arquitectura clasicista, en la que recibe un nuevo tratamiento. El muro se revitaliza y se transforma en una superficie válida por sí misma, deja de ser considerado exclusivamente como algo funcional o como elemento de carga. Por tal motivo sufre un proceso de desornamentación y se articula a través de finas pilastras y fajas muy planas para configurar una retícula geométrica e infundir un ritmo a la composición mural. Por las características anteriores, la iglesia de San Marcelo constituye otro de los hitos del clasicismo en esta región y en la Meseta Norte.

Estas ideas, perfectamente asimiladas y difundidas por Juan del Ribero en los años ochenta, alcanzan su culminación en la siguiente década, última etapa del arquitecto, momento de pleno desarrollo de esta tipología, en la que destaca la construcción de la cabecera de la catedral de Salamanca, de la que se hace cargo en torno a 1589⁴¹, y sobre todo la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo (1595)⁴² y la iglesia de San Andrés de la ciudad del Tormes (1600)⁴³.

Nombrado maestro mayor de la Iglesia salmantina, Ribero recibe el encargo del Cabildo de llevar a término la inconclusa cabecera del templo catedralicio. Una vez más se encuentra con un edificio previamente trazado conforme al sistema "moderno", herencia de Rodrigo Gil de Hontañón, el último maestro de esta obra. Demostrando un perfecto conocimiento de esa gramática, Juan del Ribero intentará concluir el espacio fusionando el doble lenguaje "moderno" y clasicista. Para ello, acomoda las estructuras de la girola y capillas absidiales, (que figuraban en las últimas trazas de la cabecera poligonal diseñada por Rodrigo Gil), a una capilla mayor plana y cuadrangular. Resuelve parte de los problemas con la ejecución de dos torres, también cuadradas, con las que cierra las capillas absidiales. Interiormente mantiene los abovedamientos de crucería y externamente impone su concepción clasicista, desarrollando el testero recto, hipervalorando el sentido murario y simplificando los medios arquitectónicos. La idea adoptada por Ribero recuerda a la cuarta colegiata de Valladolid proyectada por Herera y en ella, sin duda,

41 F. CHUECA GOITIA, *La catedral de Salamanca*, Salamanca, 1951, pp. 180-187; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. CASASECA, "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora", en *Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-109.

42 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo español de Arte*, nº 190-191, 1975, pp. 199-215. La obra fue contratada en 1585 por el arquitecto Pedro de Valencia, maestro que se había formado con Juan Bautista de Toledo y posteriormente trabajó en El Escorial con Juan de Herrera. El espacio sacro estaba patrocinado por Francisco Pacheco, Cardenal de Santa Cruz y personalidad muy vinculada al mundo italiano. Al morir éste, continuó haciéndose cargo de la fundación su hermano, Rodrigo Pacheco y Toledo, I Marqués de Cerralbo. Tras la desaparición de Pedro de Valencia en 1591 las obras quedarán a cargo de Ribero Rada.

43 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. CASASECA, "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca...", p. 105.

debió inspirarse, como demuestra la carta remitida en 1589 por Juan de Nates Naveda al cabildo salmantino⁴⁴. De nuevo, entre el abanico de posibilidades, Juan del Ribero se fija en la más italiana, la más clasicista y la que mejor se adaptaba a las ideas tridentinas que dominaban la esfera espiritual del momento.

En lo que toca a la capilla funeraria de Cerralbo, y a pesar de las condiciones inicialmente impuestas para finalizar la obra sin alterar lo trazado por Pedro de Valencia, Ribero debió introducir algunas modificaciones sin desentonar con lo ya diseñado y confiriendo a la obra una unidad artística. El templo mirobrigense representa un buen exponente del clasicismo hispano, con elementos propios del sistema herreriano y con aspectos de clara ascendencia italiana. La iglesia de cruz latina, cubre su amplia nave con bóveda de cañón con lunetos y marca el acento en el crucero, espacio cúbico que se cierra con cúpula extradorsada sin tambor. La forma anillada de la media naranja remite a los modelos serlianos y al diseño de Bramante para San Pedro de Roma⁴⁵. En el interior, el alzado de muros adquiere originalidad a través de las pilastras jónicas pareadas y las hornacinas empotradas en las paredes laterales, aspectos ambos de filiación italiana y relacionados una vez más con la tratadística del quinientos⁴⁶. El ritmo impuesto al interior de la nave y el contraste de luz provocado por las hornacinas había sido ensayado por Ribero en la iglesia del convento de monjas Concepcionistas de León en 1579⁴⁷. Como en casos anteriores, el exterior denota la hipervaloración de muros pétreos, subrayando la nobleza del material constructivo y articulando la superficie con juegos de líneas a través de fajas muy planas.

Poco antes de su muerte, en 1600, Juan del Ribero recibió el encargo de la iglesia del convento de la orden carmelita de San Andrés de Salamanca. La obra concluida en el siglo XVII, muestra la severidad clasicista y sobre todo desarrolla una planta de cruz griega, cubierta con cinco cúpulas, que repre-

44 Ibidem, p. 99.

45 El modelo aparece en el libro III de Sebastián Serlio vinculado a las iglesias con plantas centrales. Esta idea ha sido puesta de relieve por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", p. 208.

46 La tipología de orden jónico de la capilla Cerralbo responde a los modelos del Libro V de Serlio con friso convexo. Ribero había hecho uso de ese elemento en otros casos anteriores como en el Ayuntamiento de León o el claustro del monasterio de la Santa Espina. Los capiteles sin embargo responde a las propuestas de Vignola, y han sido calificados de sansovinianos por F. MARÍAS *El largo siglo...*, p. 553.

47 La iglesia de las Madres Concepcionistas es también de nave única con hornacinas laterales y cabecera cuadrangular y plana, rematada por semicírculo interior para el altar. La obra fue trazada por Ribero en 1579 por patrocinio de Alonso de Quiñones, sobrino de los fundadores del convento, doña Leonor de Quiñones y su hermano Fr. Francisco de Quiñones, el cardenal de Santa Cruz, quienes fueron enterrados en ese centro religiosos. Se encargó de su ejecución material su aparejador Diego de la Hoya. (J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 121-133).

senta la plena aceptación y desarrollo de las estructuras centralizadas en la zona castellano-leonesa⁴⁸.

A través de estos ejemplos religiosos Juan del Ribero potencia y difunde en un amplio marco geográfico una tipología de templo clasicista que, si bien tiene precedentes en la colegiata de Villagarcía y en la traza de la catedral vallisoletana, se convertirá en el modelo a imitar, no solo en otros conjuntos monásticos, sino en un importante número de edificios sacros de la Meseta Norte y región Asturiana. En este sentido, sus creaciones alcanzaron una influencia más inmediata y directa que las de Herrera y Pedro de Tolosa.

Además de los espacios sacros reseñados, también en los recintos claustrales levantados en la década de los ochenta Juan de Ribero muestra su plena madurez. En este caso no podemos fijarnos solo en los numerosos ejemplos que trazó para la orden benedictina, ya que desafortunadamente la mayoría han desaparecido. Por ello, junto al magnífico diseño para el monasterio de San Benito de Valladolid (1582-84), es preciso añadir los que proyecta para otros centros religiosos, como el cisterciense de la Santa Espina de Valladolid (1576) o el catedralicio de Zamora (1591). En ellos, y de manera simplificada, mantendrá el sintagma albertiano y la proporción dupla. Recurre a la variedad de recursos en la molduración y morfología de los órdenes, en los que combina modelos de Serlio, Viñola y Palladio, con clara preferencia por los que figuran en el *Libro IV de Arquitectura* del boloñés y con ecos de los espacios claustrales de El Escorial.

En estos recintos, Ribero impone su concepción romana de los órdenes, resultado de un sistema arquitectónico que denota evidente influencia de la antigüedad romana y de los modelos de Bramante y Sangallo, conocido a través de la visión que le ha proporcionado su cultura libraria italiana y quizás la proximidad a Juan Bautista de Toledo. Al igual que sucede en el arte romano, también en estos recintos españoles se potencia el sentido tectónico, de forma que soportes y entablamento adquieren un valor estructural no solo como elementos portantes sino como elementos que sustituyen al muro y su acción de masa. Por esta misma razón, los órdenes y en especial los soportes, aparecen siempre ligados al muro, entrelazados con él, sin llegar a independizarse uno de otro, hasta convertirse en un muro discontinuo, similar a la concepción de Palladio, en la que la columna representa la parte residual del muro y los vanos o intercolumnios la parte de dicho muro que ha sido suprimida. En relación con estas premisas, Ribero muestra su preferencia por las columnas

48 Existen dudas sobre la paternidad de esta obra y la intervención de Ribero en la traza. La atribución se establece en el hecho de que en esa fecha Ribero está trabajando en una parte del convento salmantino y que en esos años se decida la construcción del templo. Sobre este tema A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Juan Moreno y la arquitectura proto-barroca en Salamanca", *Archivo Español de Arte*, 1977, pp. 258-261; B. VELASCO BAYON, *El colegio mayor universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, 1978, pp. 44-47.

adosadas al muro-pilar, ya que permiten el paso gradual a la pared y, sin llegar a liberarse plenamente de ella, conforma un plano diferente, con sucesivos salientes. El esquema fue aplicado por el arquitecto trasmerano no solo a los recintos claustrales sino a una de sus mejores creaciones, el Ayuntamiento de León (1584).

Al analizar la configuración de estos conjuntos, o al recordar la *loggia* de la portería del convento salmantino de San Esteban (1590-91), y sobre todo al contemplar la escalera principal del monasterio de la Santa Espina (1576-78) y leer sus alusiones a Palladio, surge el problema sobre el palladianismo de Juan del Ribero. Es evidente que el arquitecto conocía la obra de Palladio, cuyo tratado tradujo al castellano en 1578, y no hay duda de que en esas fechas traslada las ideas y dibujos del italiano a la escalera del citado monasterio cisterciense, ubicada de manera independiente respecto a las crujiás claustrales, trazada con doble rampa paralela y cubierta con cúpula elíptica con luz cenital⁴⁹. Pero ello no implica que el de Trasmiera hubiera asimilado plenamente la concepción palladiana, ni que su valoración de la columna fuera una fiel repetición de la de Palladio, para quien este soporte representa la síntesis elemental de la buena arquitectura basada en los requisitos de utilidad, solidez y belleza, lo que le conduce a liberarla plenamente del muro⁵⁰. Tan solo en la portería del convento de San Esteban de Salamanca (1590-91), y en el patio de la universidad ovetense (1585) –de dudosa atribución a Ribero– el arquitecto montañés recurre al empleo de la columna exenta con similar espacialidad *diástila* de los intercolumnios. Sin embargo, el verdadero esquema conceptual de Juan del Ribero se distancia de estas propuestas y sigue empleando el sintagma columna-arco entablamento, más cercano a la arquitectura italiana de principios del quinientos.

Más dificultad entraña aún hacer extensiva la influencia palladiana a las portadas características de Juan del Ribero, incluso la tantas veces citada como tal de la catedral de Zamora (1592), rematada por amplio frontón. En estos ejemplos, como en aquellos otros en los que Ribero cita textualmente los modelos y el magisterio de Palladio, como sucede en la iglesia del monasterio de las Huelgas de Valladolid (1578), o los reproduce como en la capilla Cerralbo, lo que se está produciendo es una copia de soluciones formales, pero sin que existan demasiados resortes para adscribirlos exclusivamente a esa corriente. En palabras de Forssman, podríamos calificarlos de *palladianismo imitativo*⁵¹ y situarlos dentro de la influencia del renacimiento italiano

49 El modelo debe de estar tomado del dibujo que figura en el *Libro I de Andrea Palladio*. La semejanza es muy evidente y en ella sin duda se inspiró Juan del Ribero, ya que no existe precedente hispano de esta tipología.

50 Erick FORSMANN, "Palladio e le colonne", *Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura*, Vicenza, n° XX, 1978, pp. 71-86.

51 Erick FORSMANN, "El Palladianesimo: un tentativo di definizione", en *ANDREA PALLADIO: La sua eredità nel mondo. Catalogo della Mostra, Venezia, 1980*, pp.5-10.

en la que están presentes, además de las de Palladio, las ideas de otros maestros como Alberti, Serlio, Vignola, con las que Juan del Ribero configura su propio lenguaje sin apartarse de la estética clasicista.

En consecuencia, tampoco el palladianismo es el único recurso empleado en la configuración de las portadas características de Ribero Rada. El modelo de portada más repetido por este arquitecto es la de arco triunfal enmarcado por dobles columnas que sustentan el entablamento y balcón en el cuerpo superior, rematado por frontón, generalmente partido. Su origen puede asociarse al sintagma albertiano y más directamente al *Libro IV de Arquitectura* de Sebastián Serlio. De este tratadista toma además elementos formales y ornamentales con los que configura parte de su gramática, completando el resto del lenguaje con ejemplos de Vignola y Palladio⁵². Entre las distintas tipologías sobresalen las portadas de orden dórico con pedestal y basa ática, trazadas de acuerdo a las medidas vitruvianas de siete módulos y medio. Con ellas logra provocar un efecto de monumentalidad, tal y como se refleja en la temprana portada prioral de San Isidoro de León (1574-1580), San Benito de Valladolid (1582-84), la oriental del palacio leonés de los Guzmanes (ca. 1570) y las adinteladas de la Universidad de Oviedo (1585-87) y portería de San Esteban de Salamanca (1590-91). El esquema se repite en las portada única de la hospedería del monasterio vallisoletano de la Santa Espina (1576-78) y en la iglesia de San Vicente de Oviedo (1585), en las que vuelve a insistir en el juego de volúmenes, donde la superficie plana de la fachada se altera suavemente con los soportes columnarios, los espacios de rehundidos u hornacinas de los intercolumnios, las líneas de los entablamentos y la disposición y configuración de los vanos. Destaca la proporcionalidad, la proyección del orden conforme al número. En todos estos conjuntos sobresale el clasicismo, la presencia de fuentes de inspiración véneto-italiana y sobre todo el sentido volumétrico y a veces escultórico que Ribero confiere a sus creaciones, marcando una diferencia respecto de la corriente desornamentada y excesivamente dogmática impuesta por Juan de Herrera. Los esquemas diseñados por Ribero tuvieron un fuerte eco en Valladolid⁵³.

Este mismo calificativo ha sido sugerido por F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Palladianismo in Spagna", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, n° XXII, 1980, pp. 97-109.

52 La morfología de las portadas de Ribero no se adscribe a un único modelo. Toma de Serlio y Vignola el "dórico con pedestal"; del boloñés imita también la clave del arco decorada con voluta, el modelo de basa ática, la ornamentación de los frisos dórico y jónico y de la cornisa y molduración de los entablamentos. A veces imita de Palladio el frontón curvo, aunque también aparece en las obras de Miguel Angel.

53 La influencia se observa en las obras levantadas a finales de la centuria como la portada de las iglesias de la Vera Cruz, Las Angustias, San Lorenzo y el palacio de Fabio Malli de Valladolid o la de Santiago de Medina de Rioseco. En esta misma línea se traza por Herrera la fachada de la cuarta colegiata de Valladolid.

Uno de los aspectos más sobresalientes de Juan del Ribero como arquitecto clasicista es su actividad en las obras públicas y el empeño demostrado en la realización de proyectos destinados a las instituciones civiles y urbanas. Es posible ver en este hecho una influencia de la concepción de L. Battista Alberti sobre la finalidad de la arquitectura, cuya actividad primordial ha de orientarse al bien cívico y cuya principal razón de ser no radica en el patrimonio exclusivo de poderosos, sino en la utilidad de todos los individuos. También en este terreno es factible establecer una relación con el interés concedido a la arquitectura civil privada y pública por parte de Palladio. El maestro trasmerano denota, cuando menos, una aceptación de la mentalidad y el pensamiento humanista, en el que la ciudad cobra nuevo interés. Como hombre de su tiempo, es consciente del hecho histórico que se desarrolla en la modernidad, por el que se incrementa la presencia y la representación municipal en la esfera política. El Regimiento y la actividad ciudadana adquieren independencia y autonomía respecto de los estamentos y poderes tradicionales.

En 1579 Juan del Ribero traza dos conjuntos urbanos en diferentes zonas de la ciudad de León. El primero, destinado a Casa de Carnicerías, el segundo, vinculado a la Catedral, tiene como finalidad la configuración espacial y la realización del *paredón* que cerraría la Plaza de Regla delante del templo catedralicio leonés⁵⁴. A pesar de la distinta funcionalidad, ambos ofrecen una gran analogía y unas mismas características artísticas, como edificios plenamente articulados y "ordenados" en conformidad con el lenguaje clásico, con fachadas rectangulares y dos pisos de altura⁵⁵. El cuerpo inferior se concibe como la zona de acceso, como obra "abierta", a través de la realización de amplios vanos centrales de medio punto, dos arcos de *orden rústico* serliano en el *paredón* de Regla, tres grandes arcadas en las Carnicerías, como corresponde a la función de lonja o edificio comercial. El resto del cuerpo inferior se articula mediante juego de vanos superpuestos, dispuestos de forma rectangular y de diferente tamaño, enmarcados por fajas muy planas y pilastras. Sin embargo, el piso superior se concibió como galería o corredor, volcado hacia

54 La Casa de las carnicerías ha sido estudiada por J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 201-215; W. MERINO RUBIO, *Historia de la Casa de las Carnicerías de la ciudad de León*, León, 1991. Sobre la obra de la plaza de Regla remitimos a nuestro trabajo "Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León", *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º IV, 1992, pp. 144-150.

55 La sorprendente analogía de los dos edificios solo se puede comprobar si se analizan los proyectos originales de ambos, ya que las Carnicerías han sufrido importantes transformaciones en el siglo XVIII. En el caso del *paredón* de Regla únicamente se conserva el dibujo del Archivo Catedral de León y a él remitimos (A.C.L., doc. 5787). La Casa de las Carnicerías, víctima de varias alteraciones de su fachada y de la funcionalidad del edificio, ha sido restaurada en 1991, aproximándose algo más a su traza primitiva. En ella hoy se reconoce la similitud de planteamientos respecto del *paredón* de Regla.

el exterior, con ventanales adintelados enmarcados por finas pilastras, en las Carnicerías, o por columnas dóricas, en la plaza de Regla, rematados los dos por entablamento dórico. El sintagma es serliano, pero el carácter abierto de las obras las acerca a la arquitectura véneta. Una de las cuestiones más sobresalientes es que ambos casos se proyectan como edificios aislados, como conjuntos autónomos pero a la par enmarcados en el espacio urbano situado en torno suyo, espacio que Ribero configura conjuntamente, abriendo una plaza delantera en el caso de las Carnicerías o ampliando la longitud en la de Regla⁵⁶.

Unos años después de la realización de los proyectos anteriores, en 1584, Ribero procede a la construcción del Ayuntamiento o Casa Consistorial de la ciudad de León⁵⁷. Se trata de una obra de carácter plenamente civil, en la que no existen alusiones ni recuerdos a aspectos militares, detalles que fueron característicos de este tipo de edificios en épocas tardo-medievales. En este ejemplo, la obra se concibe como obra abierta o *loggia*, de clara influencia véneta. La fachada principal se configura en su parte inferior mediante vanos que repiten el sintagma albertiano y que servían de pórtico – hoy día cerrado mediante rejas que no estaban en el proyecto inicial – en un esquema análogo al que ofrece Serlio en su *Libro III de Arquitectura*, con ortodoxa superposición de los órdenes dórico y jónico. Prima la unidad matemática y proporcional, el sistema de orden romano y la combinación de modelos formales de los tratadistas habituales en Ribero, es decir, además del boloñés, algunas citas de Palladio y de Vignola⁵⁸.

El ayuntamiento leonés simboliza la importancia adquirida por la ciudad y por la representación de la municipalidad en la Edad Moderna, en la que llegó a convertirse en uno de los ejes de la vida pública, frente a los poderes y estamentos que primaron en la sociedad medieval. La destacada presencia y autonomía socio-política en el marco urbano será captada por Juan del Ribero, diseñando un edificio civil, de carácter eminentemente público, sin connotaciones tradicionales. El arquitecto ha optado por la elección del clasicismo, cuya estética se adecua a la concepción del poder ciudadano basada en el orden, en la supeditación de las partes al todo, es decir, en el mantenimiento del orden preestablecido, donde la norma es el medio de control. La *concinnitas* vitruviana se identificaba con la ideología política de la modernidad. Qui-

56 El antiguo edificio de las Carnicerías se alzaba en una encrucijada de calles bastante angosta. Es Juan del Ribero quien en 1581 proyecta la ampliación del espacio ubicado delante de las nuevas carnicerías que él ha diseñado, para crear la plaza que actualmente recibe el nombre de San Martín. Sobre este tema remitimos al estudio de W. MERINO BUIJO citado en la nota anterior.

57 J. RIVERA BLANCO, *La Arquitectura de la segunda mitad...*, pp. 215 y ss.

58 M. D. CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, *Juan del Ribero Rada y el orden dórico...*,

zás por eso mismo el clasicismo se impuso en otros consistorios de finales de la centuria, como el de Toledo, o el de Valladolid, vinculados a la personalidad de Juan de Herrera.

Conforme a las enseñanzas del *Libro Tercero* de Palladio y de acuerdo con su formación y actividad, Ribero fue también un destacado constructor de puentes. Sobresalen en este aspecto, el de Palencia⁵⁹, la reforma del cercano al convento de San Marcos, en León y, sobre todo, su participación en la construcción del puente de Segovia en Madrid, en donde tuvo ocasión de acercarse al círculo de Juan de Herrera y la Corte⁶⁰.

A modo de conclusión, Juan del Ribero constituye uno de los iniciadores y difusores del clasicismo español, en un proceso paralelo al llevado a cabo por otras personalidades como Juan de Herrera. Es evidente que existió una cierta relación entre ambas figuras. Más difícil es afirmar que tipo de contacto profesional tuvo lugar entre ellos y, sobre todo, si hubo influencia mutua. El interrogante sobre la posible asimilación de los preceptos herrerianos por parte de Ribero, o sí, por el contrario, ambos participaron de las mismas fuentes a partir del núcleo de Juan Bautista de Toledo y del entorno de la Corte, no tiene aún respuesta satisfactoria. El análisis de la obra de Juan del Ribero da como resultado la plena asimilación del clasicismo y en él se mantuvo durante toda su vida profesional, sin licencias manieristas, sin que deba ser considerado un palladiano. Realiza una lectura global de la teoría y de tratadística italiana, perfectamente asimilada por él, lo que le permite tomar aquello que más le interesa de cada uno, sin atenerse a un único modelo. En algunos aspectos se asemeja a Juan de Herrera, pero existen importantes diferencias entre ambos. Los dos son vitruvianos rigoristas, aunque sin perder cierta flexibilidad de interpretación, característica más destacada en el caso de Ribero, que sabe adecuar el edificio a su funcionalidad, sin que ese cierto alejamiento de la norma le convierta en un manierista. Herrera es más dogmático, más técnico, más obsesionado por las matemáticas y la forma geométrica; posiblemente también más intelectualizado y hermético. Sin embargo, Ribero es más humanista, confiere mayor vitalidad al edificio, no es tan distante, y sus órdenes tienen un sentido más escultórico.

El clasicismo de Ribero Rada alcanzó amplia difusión por un área geográfica bastante extensa a través de los múltiples proyectos diseñados y realizados en colaboración con numerosos aparejadores y artífices. Con ellos creará una tendencia que se irradiará a los focos de León, Valladolid, Salamanca,

59 M. A. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, *La arquitectura de puentes en Castilla y León, 1577-1650*, Valladolid, 1992, pp. 142 y 150.

60 La participación en esta obra ha sido publicada por A. BUSTAMANTE GARCÍA, "En torno a Juan de Herrera y la arquitectura", *B.S.A.A.*, XLII, 1976, pp. 227-249. Así mismo agradezco a la profesora M. J. REDONDO CANTERA el haberme proporcionado algunos documentos inéditos sobre este tema.

Asturias, Zamora y, en general, a la Meseta Norte. Es en estos seguidores donde pueden radicar las claves interpretativas sobre las personalidades de Juan del Ribero y Juan de Herrera, ya que con frecuencia colaboraron en las obras de uno y otro, a veces casi de manera simultánea, con lo que el círculo de influencias se cierra y se hace más complicado en su identificación.

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

CRITERIO DE EDICIÓN Y NORMAS DE TRANSCRIPCIÓN

Para esta edición se ha tomado como base el manuscrito inédito con la traducción del italiano al castellano de los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio, realizada en 1578, por Juan del Ribero Rada. El texto original se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9248.

Se ha llevado a cabo una transcripción paleográfica del citado manuscrito y, aunque hemos intentado respetar en todo lo posible el texto original, hemos permitido algunas licencias para hacer hacerlo más legible¹:

- Se ha modernizado el sistema de puntuación, adaptándolo al actual.
- El uso de mayúsculas y minúsculas se hace conforme a las normas vigentes.
- Hemos desarrollado las palabras abreviadas, escribiéndolas con todas sus letras. Para facilitar la legibilidad no hemos transcrito en caracteres cursivos las letras que se hallan abreviadas en cada palabra.
- Para preservar en lo posible la traducción y las características del texto original, se ha conservado la *u* en aquellos casos que aparece con valor consonántico, aunque ello dificulte algo su lectura.
- Simplificamos la doble *s*, la doble *r*, la doble *f* para facilitar la legibilidad.
- Con idéntica finalidad, no respetamos la contracción de *con* palabra siguiente iniciada por vocal, ni la contracción de *que* cuando la palabra siguiente empieza vocal, en ambos casos restituimos en la transcripción vocal de la proposición.
- Mantenemos la numeración romana.
- Transcribimos las palabras tal y como se hallan en el manuscrito, con *ç*, *z*, etc.
- Respetamos así mismo la ortografía de las palabras, aunque no se corresponda con la actual. Por ello mantenemos la transcripción de la *u* con valor consonántico.
- Utilizamos corchetes para indicar que las letras en ellos contenidas no hallan en el texto, pero son necesarias para una lectura correcta. También

1 Nuestro agradecimiento a la Dra. Ana I. Suárez por sus sugerencias e indicaciones en la transcripción del texto manuscrito.

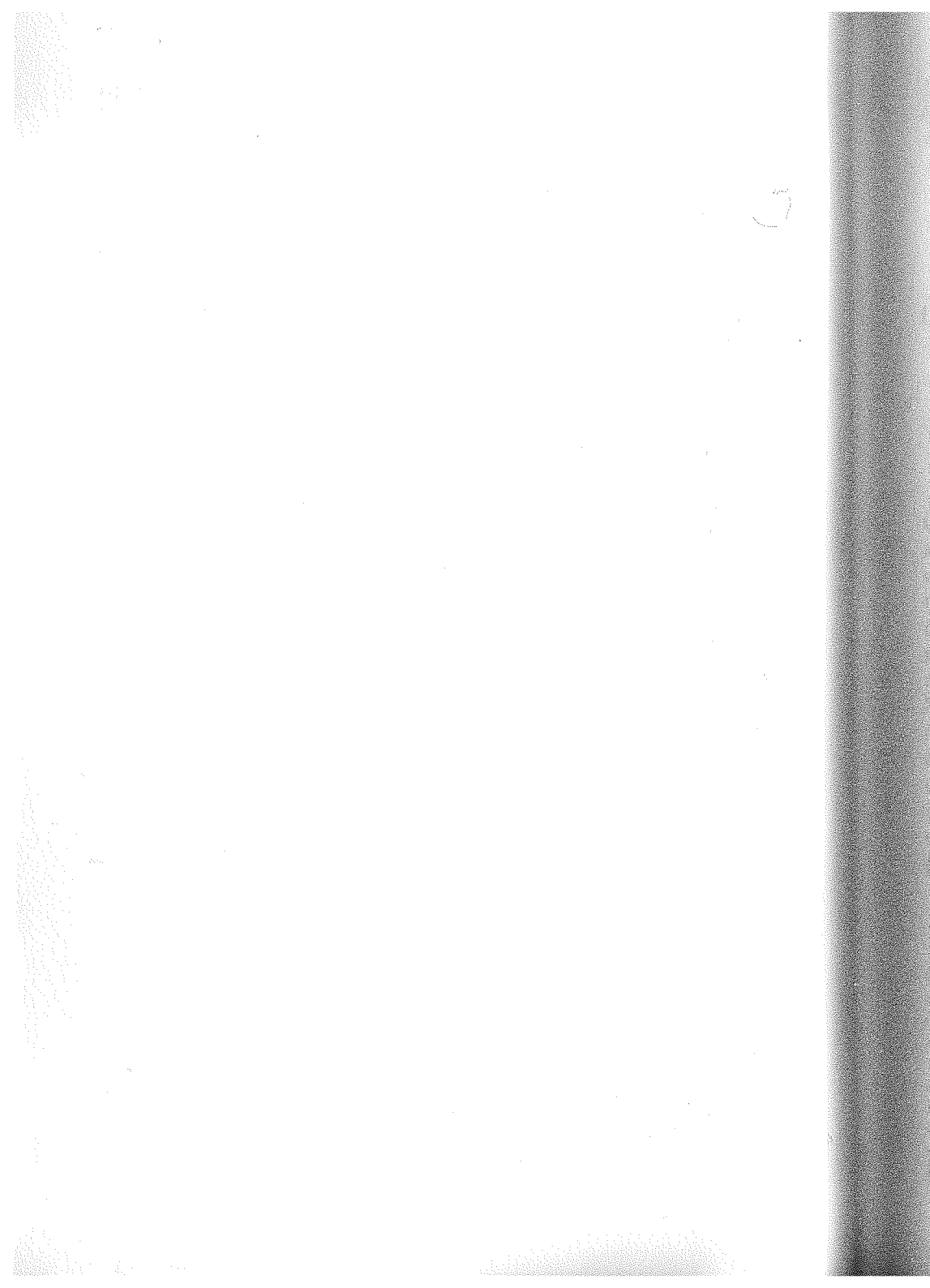
empleamos corchetes para consignar las palabras tachadas o sobreescritas, lo señalamos con: tachado, sobreescrito.

- Indicamos el cambio de página con una doble barra //.
- Las apostillas y frases marginales se añaden en nota a pie de página.
- Finalmente, aunque la obra carece de dibujos, pero en el texto se hace reiterada mención a los que posiblemente iban destinados al texto impreso, hemos respetado sus indicaciones y leyendas, tal y como fueron manuscritas.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACL.	Archivo Catedral de León.
A.E.A.	Archivo Español de Arte.
AHNM.	Archivo Histórico Nacional de Madrid.
CEHA.	Congreso Español de Historiadores de Arte.
C.I.S.A.	Centro Internazionale di Studi di Architettura " Andrea Palladio".
Ed.	Editor.
Ms.	Manuscrito.
R.I.B.A.	Royal Institute of British Architects.

LIBRO PRIMERO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO

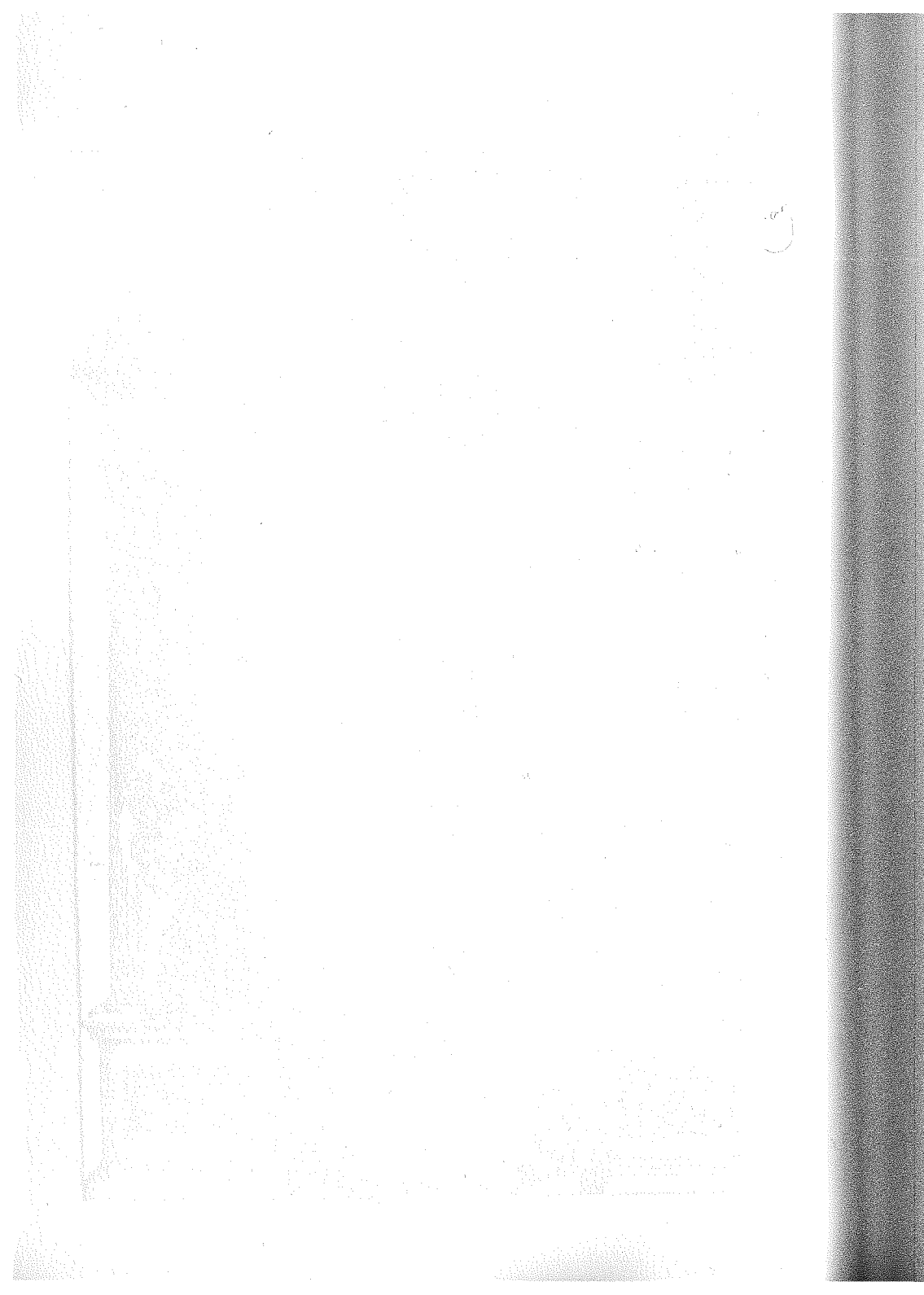


REGINA VIRTVS

IL PRIMO
LIBRO
DELL'ARCHITETTURA
Di Andrea Palladio.

NELQVALE SI CONTENGONO I
disegni di molte case ordinate da lui
dentro, e fuori della Città,
ET I DISEGNI DELLE
case amiche de' Greci, & de' Latini.

IN VENETIA,
Appresso Dominico de'
Franceschi.
1570.



[f. 1]

Libro primero de la Architethura de Andrea Paladio¹

Prohemio al letor

Guiado por natural ynclinación me di en los primeros años al estudio dela arquitectura y porque siempre fui de la opinión que los antiguos Romanos, como en otras muchas cosas, ansí en el fabricar bien se avían con mucha ventaja adelantado a todos aquellos que después de ellos an sido, me propuse por maestro y guía a Bitrubio, el qual es solo antiguo escriptor en esta arte y me metí en la ynbestigación de las reliquias de los antiguos edificios, los quales contra la ynjurja del tiempo y de la crueldad de los bárbaros an quedado, y hallándolos dignos de mucha mayor obserbación que yo primero auía pensado, comenzé a medir menudísimamente con suma diligencia cada una parte de ellos, de las quales fui tan solícito ynbestigador no sabiendo allí conoçer cosa que con razón y con bella proporción² no fuese hecha que después no una, sino muchas vezes, me fui a diuersas partes de Ytalia, y fuera, por poder enteramente conprehenderlas del todo quales fuesen y reduçirlas a desenheno por lo qual biendo//

1 A diferencia de las ediciones italianas de Palladio, el manuscrito de Ribero Rada ha omitido la dedicatoria de los dos primeros libros del tratado a Giacomo Angarano, mecenas de la edición y para el que el arquitecto realizó alguna villa cerca de Bassano. Tal dedicatoria figura habitualmente delante del *Proemio al lector*. Los libros tercero y cuarto del tratado de arquitectura serán, sin embargo, dedicados a Manuel Filiberto de Saboya.

2 Desde el principio se aborda uno de los aspectos teóricos relacionados con la arquitectura y el arte renacentista, como es el tema de la belleza y la proporción armónica. Cuestiones a las que Palladio dedicará mayor atención en el capítulo XXIII de este libro I, como tendremos ocasión de precisar. Sobre el estudio de estos conceptos en la obra palladiana cfr. WITTKOWER, *Principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo* 1964, en especial pp. 108-135; ACKERMAN, *Palladio*, 1972, pp. 79-80.

[f. Iv]

quanto este común uso de fabricar esté lejos de las obseruaciones por mi hechas en los dichos edificios y en las leydas en Bitrubio, León Baptista Alberto, y en otros ecelentes escriptores que después de Bitrubio an sido, y también de aquellos que de nuevo an sido por mi practicados con mucha satisfacción y loor de aquellos que se an seruido de mi trauajo, me a pareçido cosa digna de ombre que no solo a nasçido para si mismo, pero también para la utilidad de los otros, sacar a luz los deseos de aquellos edificios que en tanto tiempo con tanto peligro mio e recogido, y poner brebemente en ellos los que me a paresçido más digno de consideración y, ultra de esto, aquellas reglas que en el fabricar e obseruado y obseruo, a fin que aquellos los quales serán estos mis libros puedan serbir de aquel tanto de bien que en ellos abrá y suplir con aquellas cosas en las quales, que serán muchas, yo abré faltado, de donde poco a poco se aprenda a dejar a parte los estraños abusos, las bárbaras ymbençiones y los gastos superfluos y, lo que más ymporta, a esquibar las barias y continuas ruinas que se an visto en muchas fábricas. Y eme puesto en esta empresa tanto más voluntaria //

[f. II]

voluntariamente quanto beo que en estos tiempos ay asaz demasiados estudios de esta profesión, de muchos de los quales en sus libros açe digna y honrrada memoria mesher Jorge Vasari Arectino, pintor y achitecto raro, de donde espero que el modo de fabricar con utilidad uniuersal se a de reducir y muy presto a aquel término que en todas las artes es sumamente deseado y al qual en esta parte de Ytalia pareçe que se a llegado mucho bien, es verdad que no solo en Beneçia, donde floreçen todas las buenas artes y que sóla a quedado como exemplo de la grandeza y magnifiçencia de los romanos, se còmiençan a ver fábricas que tienen del bien depués de que meser Jacobo Sansovino, escultor y architecto, de nombre zelebre, començó primero a hazer la bella manera como se bee, dejando aparte otras sus e bellas obras, en la Procuracia Nueva, la qual es el más rico y adornado edificio que por bentura a sido hecho dende los antiguos acá³, pero aún en otros muchos lugares de menor nombre y prinçipalmente en Biçençia, çibdad no muy grande de cirquito⁴, más llena de muy nobles entendimientos y de riquezas asaz abundante, y donde primero tube ocasión de praticar //

3 La consideración de que Sansovino enseñó a los venecianos a fabricar conforme a un nuevo orden basado en Vitruvio y en la antigüedad, ya aparece en Vasari (VII, p. 503). Palladio insiste en el tema. Sobre la relación de Andrea Palladio y Giacomo Sansovino y las obras de la Librería Marciana y la Basílica de Vicenza han hecho interesantes consideraciones G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, 1965, p. 47; W. LOTZ, "Palladio e Sansovino", *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp 13-23; M. TAFURI, "Sansovino versus Palladio", *Bolletino del C.I.A.S.A.*, XV, 1973, pp. 149-165.

4 Utiliza el mismo término italiano, *cirquito*, que figura en la edición príncipe de *l Quatro Libri...*, de Venecia de 1570. Una muestra de la habitual literalidad que caracteriza la traducción efectuada por el arquitecto español de la obra de Palladio.

[f. IIv]

lo que agora sako a la luz para común utilidad, se ben muchas bellas fábricas y ay allí muchos gentiles hombres estudiosísimos de esta arte, los quales por la nobleça y excelente dotrina son dignos de ser contados entre los más illustres, como el señor Juan Jorge Trisino⁵, resplandor de nuestros tiempos, y los señores Marco Antonio y Adriano, hermanos, de Thiene⁶ y el señor Antenor Paggello caullero⁷, y, ultra de éstos, los que pasados a mejor vida en las vellas y adornadas fábricas suyas an de sí dejado memoria eterna. Está también el señor Fabio Monzaza⁸ (sic), ynteligente de muchas cosas, el señor Elio de Velli⁹, hijo que fue del señor Valerio, célebre por el artificio de camei¹⁰ y de el

5 Palladio comienza el elenco de personalidades y nobles vicentinos a las que quiere expresar su reconocimiento con G. Giorgio Trissino. Fue éste hombre culto, erudito y literato una de las personalidades más influyentes en la vida y obra de Andrea Palladio. Actuó como mentor y protector del arquitecto, y posiblemente fue él quien le inició en el conocimiento de Vitruvio y quien le condujo a Roma y quien le facilitó el contacto con Pirro Ligorio y Antonio Sangallo. Palladio mantuvo lazos de amistad con la familia Trissino. Alguno de sus miembros fueron comitentes y patronos que potenciaron creaciones artísticas en Vicenza. Para ellos levantó Palladio las villas de Meledo y el palacio de Vicenza. Se le atribuye también la villa Cricoli. Sobre la relación de ambas figuras, *cf.* G. PIOVENE, "Trissino e Palladio nell'Umaneismo vicentino", *Bolletino del C.I.S.A.*, VII, pp. 56-76; M. TAFURI, "Comitenza e tipologia nelle ville palladiane", *Bolletino del C.I.S.A.*, XI, 1969, pp. 120-136; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, 1972, pp. 4 y ss.; BARBIERI, "Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio", *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 1980, pp. 191-211.

6 Marco Antonio Thiene, poeta y escritor era uno de los mejores exponentes de la noble familia vicentina. Amigo y promotor de Palladio en la Basílica de Vicenza, facilitó que varios miembros de la familia Thiene tuvieran estrecha relación y contacto con el arquitecto, quien diseñó para ellos diversas villas y palacios, como se describe en *Libro II* del presente tratado. Entre ellas figura la de Cicogna (Villafranca Padovana), levantada para Francesco Thiene y luego reformada para sus hijos Odoardo y Teodoro. Ambas personalidades son frecuente motivo de atención en los escritos de Palladio. Teodoro se casó con Isabella Gonzaga. Entre sus descendientes figuran Adriano y Marco Antonio, buen amigo del arquitecto, quien levantó para estos nobles la conocida villa Quinto Vicentino, más tarde residencia del hijo de Marco Antonio, Octavio. Las distintas figuras de este linaje desarrollaron una amplia actividad cultural en la región de Vicenza, sobresaliendo su vinculación a la Academia y sus aficiones teatrales. Sobre estas personalidades se aportan más datos y referencias bibliográficas en el *Libro II* de este texto, en especial en los apartados dedicados a las villas diseñados para ellos por Palladio.

7 Antenor Paggello fue un humanista y diletante de arquitectura. P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri dell'Architettura*, Milán 1980, p. 414.

8 Se trata de Fabio Monza, vecino de Palladio y con el que le unía una cierta familiaridad. Fue promotor del puente de los Angeles en 1559. *Vid.* G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, p. 204.

9 Era médico y literato. Figuró entre los fundadores de la Academia Olímpica y los promotores del teatro. Valerio Belli (1468-1546), conocido también como Valerio Vicentino, fue destacado orfebre y amigo de Miguel Angel y de Rafael, *cf.* F. BARBIERI, "Belli Valerio", *Dizionario Biografico degli italiani*, VII, Roma, 1965.

10 Por error, Juan del Ribero no ha completado la palabra *camefei* o camafeos.

esculpir en cristal, el señor Antonio Franco Olivera¹¹, el qual, ultra del conocimiento de muchas çiencias, es architecto y por tal excelente como lo a mostrado en la su *Alemana*, poesía em verso heroyco, y en una fábrica suya u los bosques de Nanto, lugar del Vizentino y, finalmente, por dejar otros que con raçon se podrían poner en este número, el señor Balerio Barbaran¹², diligentísimo obserbador de todo aquello que a esta profesión perteze. Pero, por tornar a nuestro propósito, auinedo//

[f. III]

aviendo (sic) yo de sarcar a luz aquellos trauajos que, desde mi jubentud hasta agora e puesto en el buscar y en el medir con toda aquella diligencia que e podido, aquel tanto de los edificios antiguos que an benido a mi notiçia y con esta ocasión devajo de brebedad tratar de la architatura (sic) lo más ordenada y distintamente que me fuese posible, e pensado ser muy conbeniente el començar de las cosas de los particulares¹³, así por que se deue creer que aquellos ofreciesen las raçones a los públicos edificios siendo muy semejante a verdad que entre el hombre abitase de por si y despues biendo que hera menester el ayuda de los otros ombres para conseguir aquellas cosas que le pueden hazer feliz, si alguna felicidad acá se halla a la compania de los otros ombres, naturalmente desease y amase, por lo qual de muchas cosas se hiçieron los barrios y después las ciudades y en ellas los lugares y en ellas los lugares (sic) y edificios públicos, y aún también, porque entre todas las partes de la architatura ninguna es más nesçesaria a los hombres, ni que más a menudo sea practicada que ésta, trataré pues primero de las cosas particulares y vendré después a los públicos//

[f. IIIv]

edificios y trataré brebemente de los caminos de las puentes, de las plaças, de las cárceles, de las basílicas, esto es, lugares de los juicios, de los gistos y palestras que heran lugares donde los ombres se exercitaban, de los templos, de los teatros y de los anfiteatros, de los arcos, de las termas, de los aquadutos, y, finalmente, del modo de fabricar las ciudades y los puertos¹⁴. Y en todos estos

11 Arquitecto y poeta (1523-1580). Está relacionado con la logia de la Basílica. Escribió *La Alemana*, el conocido poema heroico sobre las empresas de Carlos V en su lucha contra los protestantes, publicado en 1567.

12 El humanista Valerio Barbarano fue fundador de la Academia Olímpica y el promotor del teatro. También el apellido Barbarano está relacionado con las villas y palacios levantados por Palladio en la zona de Vicenza. El palacio Barbarano da Porto fue construido para Montano Barbarano, tal y como se señala en el correspondiente apartado dentro del capítulo III del *Libro II*, en el que el arquitecto italiano describe esta obra. Para mayor abundancia de datos remitimos a la anotaciones relacionadas con esta obra en dicho capítulo.

13 Los edificios privados cobran en Palladio un alto interés, que el arquitecto justifica, en parte, por la escasa atención que a ellos dedica Vitruvio. El tema deriva también de la influencia de la concepción albertiana de la ciudad.

14 En este recorrido Palladio anuncia las partes o capítulos de su libro de arquitectura y los distintos aspectos que va a tratar. Estos temas figuran con mayor o menor exten-

libros seguiré la largueça de palabras y señaladamente diré aquellas adber-
tencias que me parece seerán (sic) más nesçesarias y me serbiré de aquellos
nombres que los artífices oy communmente usan, y porque de mi mismo no
puedo prometer otra cosa que un largo trauajo y gran diligencia y amor que
yo e puesto para entender y praticar quanto prometo, si plugiese a Dios que
yo no aya trauajado en balde daré las graçias a su bondad con todo coraçón
quedando juntamente muy obligado aquellos que de sus bellas ynbeciones
y de las experiencias hechas an dejado los preceptos de tal arte, por que tienen
abierto más fácil y desembaraçado camino para la ymbestigaçión de cosas
nueuas y de muchas merced de ellos teníamos conoçimiento que por ventura
serían escondidas esta primera parte//

[f. IV]

será dibidida en dos libros, en el primero se tratará de la preparación de la
materia y preparada cómo y en qué forma se deba poner en obra, desde el
çimiento hasta la cobertura, donde estarán aquellos preceptos que son uniuers-
sales y se deuen guardar en todos los edifiçios, ansí públicos como particula-
res, en este grado trataré de la calidad de las fábricas que conbienen a diuersos
grados y primero de aquellos de la çidad y después de los sitios oportunos y
cómodos para los de la granjería y cómo deuen ser copartidos y porque en
esta parte teníamos pocos exemplos antiguos de que nos pudiésemos seruir,
yo pondré las plantas y el alçado de muchas fábricas por mi hordenadas para
diuersos gentiles hombres y los diseños de las casas de los antiguos y de
aquellas parte que en ellas son más notables en el modo que allí lo enseña
Bitrubio, que así ellos las hazían//

ción en *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, pero otros apartados monográficos, como *Libros de la antigüedad* o *Libro de los templos*, no llegaron a realizarse. Es posible que Palladio tuviera un proyecto más ambicioso que nunca llegó a materializarse.

[f. 1]

Libro Primero

Quales cosas deben considerarse y prepararse antes que al fabricarse venga

Capítulo I

Débase, antes que se comienze a fabricar, de considerar diligentemente cada una parte de la planta y alcados de la fábrica que se a de hazer¹⁵. Tres cosas, como dize Vitruvio se an de considerar en cada fábrica sin las quales ningún edificio merecera ser loado, y son esta: La utilidad o comodidad, la perpetuidad y la belleza¹⁶, porque no se podría llamar perfecta aquella obra que fuese útil más por poco tiempo, o por mucho no fuese cómodo, o que tubiendo éstas dos no tuuiese en sí alguna gracia. La comodidad se abrá quando a cada miembro le fuere lugar, acto, sitio acomodado, no menos de lo que la dignidad requiere puesto en el lugar propio, quando las lonjas, las salas, las estancias, las bodegas, y los graneros, serán puestos en sus lugares conbenientes. Tenerse a respecto a la perpetuidad quando las paredes fueren derechas a plomo, más gruesas en la parte de abajo que en la de arriba, y tuuieren buenos y suficientes los fundamentos y, ultra de esto, que las columnas de arriba estén en derecho de las de abajo y todas aberturas, como las //

[f. 1v]

salidas y ventanas, estubieren la una sobre la otra, de lo qual caya el lleno sobre el lleno y el vacío sobre el vacío. La belleza resultará de la bella forma y de la correspondencia del todo a las partes, y de las partes entre sí y de ellas al todo¹⁷, puesto que el edificio aya de parecer un entero y bien acauado cuerpo, en el qual el un miembro convenga a otro y todos los miembros sean necesarios para aquello que se quiere hazer¹⁸. Consideradas estas cosas en el diseño y en el modelo, se an de hazer diligentemente la quenta de todo el gasto que

15 Desde sus primeros párrafos Palladio denota una mentalidad empírica y racional del sistema constructivo. Idea que también ha manifestado en estos términos, P. MARINI, en las anotaciones a la edición de *Andrea Palladio. I Quattro libri dell' Architettura...*, p. 416.

16 Palladio acepta las tres categorías o principios esenciales establecidos por Vitruvio para conformar una arquitectura perfecta y bella: *firmitas, utilitas y venustas*. Su teoría arquitectónica gira en torno a tales cuestiones, que él denomina: *utilità o commodità, la perpetuità e la bellezza*, conceptos posiblemente aprendidos de Alberti o tomados de la edición vitruviana de Barbaro.

17 La belleza sigue de cerca el concepto de simetría de Vitruvio y el de belleza de Alberti. Una idea sobre la que Palladio insiste en apartados posteriores de su tratado de arquitectura.

18 La comparación del edificio con un organismo o cuerpo vivo, es un motivo de ascendencia aristotélica, pero en el renacimiento la relación de las partes con el todo y la referencia a que las partes del edificio funcionan como las partes del cuerpo, constituye una forma habitual de lenguaje arquitectónico, influenciado por el pensamiento humanista y clasicista.

ay, puede auer y hazer con tiempo la prouisión del dienro y aparejar la materia que pareçiere que será menester para que edificando no falte cosa alguna que ynvida el cumplimiento de la obra, siendo como es no pequeño loor del edificador y no mediana utilidad a toda la fábrica si se forneçe con la presteza debida y que todas las paredes levantadas ygualmente llebadas al fin, y demás de esto, eligidos los más exercitados artífices que se puedan aver para que la obra sea muy bien endereçada según el consejo de ello, se proveerá de madera de piedra, de arena, de cal, y de metales, azerca de las quales prouisiones se tendrán algunas adbertençias como para hazer las trabaçones de los suelos, de las salas y de las estanças//

[f. 2]

se probea que, poniéndolas en obra, quede entre la una y la otra el espacio de grueso y medio de biga, de la misma manera, azerca de las piedras, se adbertirá que para hazer el lebantamiento de las puertas y de las ventanas no se requieren piedras más gruesas o altas de la quinta parte de la anchura de la luz ni menos de la sesta parte, y si en la fábrica ouiere ornamentos de columnas o de pilares se podrán hazer las basas, los capiteles y los arquitebros de piedra y las otras partes de piedra coçida que es ladrillo¹⁹. A zerca de las paredes, demás desto, se tendrá consideración que se deben desmenuir según que se alcan, las quales adbertençias ayudarán a hazer la quenta justa y quitarán gran parte del gasto y, porque de todas estas partes se dirá menudamente en su el lugar, bastará auer dado por agora este universal conozimiento y auer hecho como un debujo de toda la fábrica, más porque ultra de la cantidad se a de tener consideración a la calidad y bondad de la materia, para elegir la mejor ay ayudará mucho la esperiençia tomada de las fábricas hechas por los otros, por que auisados de aquellas podremos fácilmente determinar esto que nuestra neçesidad sea quanto y es pendiente//.

[f. 2v]

Y bien que Bitrubio y León Baptista Alberto y otros excelentes escriptores ayan dado aquellos adbertimientos que se deben tener en el elegir de esa materia, yo con todo eso, para que en ninguna cosa en estos mis libros parezca faltar, diré algunos, restreniéndome a los más nesçesarios.

¹⁹ En el texto original italiano, Palladio cita únicamente *pietra cotta*, y no escribe *mattoni*, que sería más correcto. Juan del Ribero añade el término ladrillo para especificar que se trata de este material y no dar lugar a equívocos. A lo largo del tratado el arquitecto italiano recurre con frecuencia a dicha terminología, ya que en la práctica propone la utilización de la *pietra cotta* para múltiples elementos arquitectónicos (pilastras, bóvedas, muros, fachadas, etc.), considerando su durabilidad y el habitual uso por parte de los antiguos romanos.

Capítulo II. De la madera

Las maderas, como lo tiene Bitrubio en el capítulo ⁹²⁰ nueve (sic) del libro segundo, dize se deben cortar en el otoño, o por todo el ynbierno, para que entoçes los árboles cobren de las raizes aquel bigor y maçico que en la primavera y en el estío por las ojas y frutos estaba esparçido, y se cortarán menguando la luna, porque aquel humor que es aparejadísimo para corromper las maderas en aquel tiempo está consumido, por lo qual no bienen a ser después ofendidas de carcoma o gusanos, débense cortar solamente hasta el medio de la médula y dejarse así hasta que se sequen, porque destilando saldrá fuera aqueste humor que será aparejado a la putrefaçión, cortados se pondrán en el lugar donde no cayan, ni calientes, [solos im]²¹ ni petuosos vientos, ni lluvias, ya que ellos prizipalmente se an de tener en cubierto que de si mesmos nazen//

[f. 3]

nazen (sic) y para que no se yendan ygualmente se sequen se untarán con estiercol de bueyes. No se an de tirar por la ruçiada²² sino por el mediodía, ni se an de labrar estando mojados, ni con la roçiada, sino por el mediodía, muy secos por que aquellos fácilmente se corrompen y éstos hazen muy mal labor, ni serán bien secos antes de tres años para el uso de [la labor]²³ los suelos y sobrados y de las puertas y de las ventanas. Conviene que los señores y patrones que quisieren fabricar se ynformen bien de los exerçitados de la natura de las maderas, y quál madera, o quál cosa es buena. o quál no, Bitrubio en el dicho lugar da buena ynstruçión y los otros ombres dotos, que an escripto copiosamente sobre lo tocante a las maderas²⁴.

De las piedras. Capítulo III

De las piedras, unas tenemos de la natura²⁵, otras son hechas por yndustria de los ombres. Las naturales se sacan de las canteras y son para hazer la cal o para hazer las paredes, de aquellas que se sacan para hazer la cal se dirá más

20 En la edición italiana del *Libro I* de la obra de Palladio, impresa en Venecia en 1570, los números aparecen según la numeración romana o, en otros casos, con letras, pero no con números arábigos, como con frecuencia figuran en el manuscrito de Juan del Ribero Rada.

21 Entre renglones en el manuscrito original de Juan del Ribero.

22 "roçiada", con el rocío.

23 Tachado en el manuscrito original de Juan del Ribero.

24 Además del texto de Vitruvio, Palladio debió de tener en cuenta los escritos de Cataneo y de Barbaro sobre el tema en sus respectivos comentarios a la obra vitruviana.

25 Al igual que figura en el texto italiano de Palladio, Juan del Ribero prefiere este mismo término "natura", en vez de traducirlo por el castellano más al uso de "naturaleza".

auajo, aquellas de que se hazen las paredes, o son mármol, o son piedras duras, que se dicen//

[f. 3v]

también piedras bibas²⁶, o son piedras blancas²⁷, que se dizen francas y tiernas.

Los mármoles y piedras bibas es bien que se labren luego que se sacan de las canteras porque se da más fácil el labrarlas luego, que no si por algún tiempo hubiesen estado al ayre, porque todas las piedras duras, quanto más están sacadas, tanto más bienen a ser duras y se podrán poner luego en obra. Mas las piedras francas, blandas y tiernas prinzipalmente si la natura y sufiziencia suya fuere no conoçida, como quando se sacasen en lugar donde antes no ubiesen sido sacadas, se deuen sacar en el estío y tenerlas en descubierto, y no se an de poner en obra dentro de dos años sacándose en el estío, para que no estando ellas acostumbrads a los bientos, a las llubias y al yelo, poco a poco se endereçen y estén aptas a resistir semejantes ynjurias de tiempo, y déjase tanto tiempo para que, escorridas aquellas que ayan sido ofendidas, sean puestas en los fundamentos y las otras no gastadas y aprouadas se ponga sobre la tierra en las fábricas, porque se sostenían largamente. Las piedras que//

[f. 4]

que (sic) se hazen por los hombres bulgamente por la forma suya se llaman ladrillos, éstos se deben hazer de tierra gredosa blanqueçina y domable, y se dejará del todo la tierra arenisca con guijas y arenisca sencillas cabarse a la tierra en el otono (sic) y se remojará en el ynbierno y se formarán después los ladrillos cómodamente em la primavera, más si la neçesidad forçase a formarlos en el ynbierno, o estío, se cubrirán en el ynbierno con arena seca y en el estío con paja, formados que se an, se deben secar por mucho tiempo y es mejor secarlos a la sombra que no al sol, porque no solo en la superficie pero aún en las partes de medio sean ygualmente secos, lo qual no se haze en menos de dos años, házense mayores y menores según la calidad de los edificios que se an de hazer y según que de ellos se quieran servir, por lo qual los antiguos hicieron los ladrillos de los públicos y grandes edificios mucho mayores que de los pequeños y particulares, aquellos que se hazen algún tanto gruesos se an de oradar en muchos lugares para que mejor se sequen y cueçan²⁸.

26 De nuevo Ribero Rada recurre a la traducción literal del italiano y lo que en el texto de Palladio se denomina *pietre vive*, él escribe "piedras vivas"

27 Debería decir "blandas", no blancas como por error figura manuscrito por Ribero Rada, ya que el término italiano utilizado por Palladio es *molle*. De hecho en líneas posteriores efectúa la traducción adecuada y escribe "blandas".

28 Estas consideraciones figuran también en Alberti y es probable que Palladio se inspire en él, ya que Vitruvio apenas dedica atención a este último material, poco habitual en la antigua Roma.

De la arena. Cap. III²⁹

Halláse el arena de tres suertes, esto es, de //

[f. 4v]

de (sic) caba³⁰, de río y de mar. La de la caba es de todas la mejor y es, o negra, o blanca, o roja, o carbónçina, que es una suerte de tierra quemada del fuego engendido en los montes; ésta la ay en Toscana, cábase también en tierra del laboro³¹ y en el territorio de Baya³² y de Cuma un polvo dicho por Bitrubio puçolano³³, el qual en el agua haze prestísima presa y haze los edifiçios fortísimos. Por larga esperienzia se ha visto que la blanca, entre las arenas de caba, es la peor y que, entre las arenas de río, la mejor es aquella de los arroyos que se hallan debajo de la balsa donde el agua cay; porque esta más purgada, la arena de la mar es la menos buena de todas las otras y a de negrear y ser loada como bidrio, más aquella es mejor que está más çercana a la orilla y es más gruesa la arena de la caba porque es grasa, es más tenaz pero yendese facilmente pero úsase en los muros y en las túnicas³⁴ continuadas. La de los ríos es buena para las yntrincaduras³⁵ o, digamos. para las esmaltaduras de por fuera. La de la mar, porque presto se seca y presto se baña y se deshaze por lo salado, es menos aparejada para sostener peso, será toda arena en su especie muy buena si aprestada con //

[f. 5]

la mano y manozeada rechinare y que puesta sobre bestido blanco no le manchare ni quedare alguna tierra, será mala la que mezclada en el agua la hiziera turbia y que mucho y largo tiempo abrá estado al ayre, al sol, a la luna y a la elada, porque terna mucho terreno y de humor podrido aparejado a produçir albolillos (sic) y yerbas y cabraygos, que son de grandísimo daño a las fábricas.

29 En el texto impreso de la obra de Palladio (Venecia, 1570), que es el que Juan del Ribero traduce, también figura esta numeración en vez de IV.

30 Una muestra más del sentido literal de la traducción de Ribero Rada, ya que Palladio utiliza el término *cave*, es decir, cantera, que el trasmerano traduce al castellano por "cava".

31 Palladio lo escribe con mayúsculas, *Terra di Lavoro*, ya que se trata de una zona de la provincia de Caserta, entre Volturno y los Campos Flegrei.

32 Se refiere a Baia, así lo escribe también Palladio en la edición veneciana de 1570.

33 El término utilizado por Palladio es, en concreto, *pozzolana*.

34 Bóvedas. Para referirse a este elemento, Palladio utiliza el término *volti* (bóvedas), sin embargo, Ribero Rada ha efectuado una traducción poco habitual y ha escrito "tunicas".

35 Así traduce Juan del Ribero el término italiano *intonacature* utilizado por Palladio. Hubiera sido más correcto traducirlo por el castellano "enlucidos".

De la cal y modo de empastada. Capítulo V

Las piedras para hazer la cal, o se sacan de los montes, o se toman de los ríos. Toda piedra de monte es buena que sea seca, limpia de humores y frágil, y que no tenga en si otra materia que consumida del fuego quede menor la piedra, por lo qual será mejor aquella que fuere hecha de piedra durísima maçica y blanca, y que coçida quedará en terçio más ligera que su piedra; ay también ziertas espezies de piedras esponjosas, la cal de las quales será muy buena para las yntrincaduras de las paredes. Sacánse en algunos montes de Padua algunas piedras escamosas³⁶, la cal de las quales es exçelente en las obras que se hazen al descubierto y en el agua, porque presto hazen presa y se mantiene largamente//

[f. 5v]

toda piedra cabada para hazer la cal es mejor que la cojida, y de sombra y la de caba húmida³⁷, antes no de la seca, y se obra mejor en la blanca, que no en la morena. Las piedras que se sacan de los ríos y arroyos, esto es, lo que guijarroso o cuoçolo³⁸, hazen cal bonísima, que hazen muy blanca y polida³⁹ labor, de donde por la mayor parte se husa en las yntrincaduras de las paredes. Toda piedra, así de monte como de ríos, se cueça más y menos presto según el fuego que le sea dado, pero regularmense te cueçe en sesenta oras, coçida se a de bañar y no ynfundir de una vez toda el agua, sino en muchas vezes, continuamente, para que no se abra hasta que ella esté bien templada, después se ponga en el lugar umas (sic) y a la sombra sin mezclarla cosa alguna, solamente cubriéndola con poca arena y mientras más estuviere remojada tanto dará más lenaz y mejor, exçeto aquella que es de piedra escamosa, como la de Padua[n]a, porque, banada⁴⁰, supitamente combiene ponerla en la obra, de otra manera se consume y abraza, por lo qual no haze presa y sale del todo ynutil para hazer la mezcla. Se a de mezclar en esta manera con la arena que tomándose//

[f. 6]

arena de caba se pongan tres partes de ella y una de cal, si de río, o mar, dos partes de arena y una de cal⁴¹.

castellano

36 De nuevo nos encontramos con una traducción bastante literal del término italiano *scagliose*, que emplea Palladio. Su equivalencia al castellano actual sería esquitosas.

37 Del italiano *umida*, que es el término empleado en este caso por Palladio.

38 Se repite el término italiano *cuocoli* de la obra impresa paladiana, en vez de efectuar la traducción adecuada a la lengua castellana, es decir, canto rodado. Sin embargo sí ha sabido traducir el término anterior, *ciottoli*, por guijarros.

39 Donde Palladio escribe *polito laboro*, Ribero traduce: "polida labor". A lo largo del manuscrito se comprueba que el arquitecto español tiene cierta preferencia por utilizar el término "polido" y sus derivados, de clara ascendencia clásica, en vez de recurrir a los sinónimos castellanos de pulido o limpio.

40 Bañada.

41 Al margen: "Así es la de cuida 2^o" (¿?).

* Serca limpia y
pulisio
Piedras pedon
esponjosa
Padua
↓
piedra
escamosa

De los metales. Capítulo VI

Los metales que en las fábricas se obran son el yerro, el plomo y el bonze. El yerro sirbe para hazer los clauos, los quiços y los zerrosos con que se zieran las puertas, para hazer las mismas puertas, las rejas y semejantes labores, en ningún lugar él se halla y caba puro, pero sacado de purga en el fuego bien es verdad que se derrite en modo que se puede fundir y así antes que se enfrie se le quitan las heçes, pero después que está purgado y frio se enziende bien y viene blando y se deja manosear del martillo y estender, pero no puede ya facilmente fundirse si de nuevo no es metido en ornaças hechas para este efecto, si ahogado y ençendido no se labra y restina con golpes de martillo se corrompe y consume. Será señal de la bondad del yerro, si reduçido en masa se bienen las benas suyas continuadas y derechas y no ynterronpidas//

[f. 6v]

y si las cabeças de la masa fueren netas y sin hezes por que las dichas benas demostraran que el yerro esté sin nudos y sin ojas y por las caueças se conecerá qual sea en el medio, pero si fuere reduçido en las minas quadradas o de otra figura si los lados fueren derechos, diremos que él es ygualmente bueno auiendo podido resistir ygualmente a los golpes de los martillos.

De plomo se cubren los palazios magníficos, los templos, las torres, y los otros edificios públicos, hazense las fistolas⁴² o canalejas que deçimos para guiar las aguas y se afirman con plomo los quiços de las puertas y de las rejas, en los umbrales de las puertas y de las ventanas. Halláse de tres suertes esto, el blanco y negro, y de color mediano entre estos dos, por lo qual de algunos es llamado çineriçio⁴³. El negro es llamado así no porque sea verdaderamente negro, sino porque es blanco con algún tanto de negrura, por lo qual, a respecto del blanco, con raçón los antiguos le dieron tal nombre. El blanco es más perfecto y más preçioso que el negro, el çineriçio tiene el medio, entre estos dos. Sácase el plomo//

[f. 7]

u en masas grandes que se hallan por si sin otro metal, u se saca de sus masas pequeñas, que lucen con çierta negraça o se hallan sus sutilísimas ojas pegadas en las piedras, en los mármoles y guijarros, fúndese fácilmente toda suerte de plomo porque en el ardor de fuego se haze líquido primero que se enzienda, pero puesto en hornaça ardentísimo no conserva su espeçie y no dura, por que una parte se muda en litargidio⁴⁴ y la otra en

42 Empleo de nuevo del mismo término italiano que figura en la edición de Venecia de 1570: *fistule*.

43 Palladio escribe en su obra el término *cineraccio*, que Ribero traduce por çineriçio. Sin embargo, "cenciento" es el término utilizado por F. de Praves, f. 4r en su edición de 1625.

44 Mantiene el mismo término escrito por Palladio, ya que también se utiliza en el lenguaje técnico castellano. Es un óxido de plomo que se obtiene por oxidación del plomo al

molidebna⁴⁵. De estas espeziez de plomo el negro es malo y por esto se deja fácilmente tratar del martillo y estiéndese mucho y es pesado y grave. El blanco es más duro y es ligero. El çineriçio es muy más duro que el blanco y quanto al peso tiene el lugar del medio.

De cobre se cubren algunas vezes los ediçios públicos y hizieron los antiguos clabos, que bulgarmente se llaman dorones o roblones, los quales fijados en la piedra de auajo y en la de arriba proyben que las piedras no vengan fuera de orden y las lanias⁴⁶ que se ponen para tener dos piedras entre sí unidas y juntas ygualmente y de estos clavos y lañas nos seruimos para que todo el ediçio que por la neçesidad no se puede hazer sino de muchos pedaços de piedra, siendo aquellos en tal manera tan juntos y ligados entre si vengan a ser como de solo un pedazo y asi mucho más fuerte y durable=. Házense también//

[f. 7v]

clavos y llañas o grapas de yerro, pero hizieronlo ellos por la mayor parte de cobre porque en menos del tiempo puede ser consumido, porque no se moheze. Hizieron también las letras para los escriptos que ponen en el friso de los ediçios y se ley que de este metal heran las cien puertas çélebres de Babilonia y en las yslas de Cádiz dos columnas de Ércules, altas por ocho cobdos. Tienen por escelentisimo y por mezor aquel que coçido y sacado por uia del fuego del mineral, es de color rojo que tira a amarillo y es también florido y lleno de agüzeros por que esta es señal que él está purgado y libre de toda heze. El cobre se enziende cómo el yerro y se haze líquido por lo qual se puede fundir pero puesto en hornazas hardentísimas no sufre las fuerças de las llamas sino que se consume desecho y a unque es duro se deja con todo eso tratar con el yerro y ensancharse en delgadas ojas. Conservase en la pez liquida muy bien y todo que no se moheze como el yerro, con todo eso cria su moho que llaman cardenillo, prizipalmente si toca cosas agras y líquidas. De este metal mezclado con estaño, o plomo, o latón, que aún es cobre pero colorido con la tierra cadmia⁴⁷ se haze un misto, decho bulgarmente bronçe, del

aire, o como producto secundario del plomo argentífero. Tiene un color amarillo rojizo. Se usa en pintura como secante, aunque tiene otros usos.

45 Ribero ha conservado la misma palabra que figura en la edición veneciana de 1570. Se trata de molibdeno, metal maleable, n° atómico 42, difícilmente fusible y de color y brillo semejantes a los del plomo, es decir, de un blanco argénteo opaco. Se oxida al aire superficialmente. Se emplea para la fabricación de acero.

46 Grapas o lañas. Palladio las denomina *arpesi*, es decir, *grappe* en italiano actual. En el texto de F. Praves, aparece como: lañas, f. 4v.

47 *Cadmia* es también el término empleado por Palladio, quizás por ello Ribero lo mantiene ya que se utiliza en castellano para referirse al óxido de cinc desprendido durante la fundición de este metal que lleva algo de óxido de cadmio. Este último es un metal, n° atómico 48, poco abundante, blanco y muy parecido al estaño, existente en algunos minerales asociados a los de cinc. En el texto de F. Praves, se traduce como cárdena, f. 8.

qual muchas vezes los arquitetos se sirben porque se hazn basas, colunas, capiteles, estatuas, y otras cosas semejantes, beense en Roma//

[f. 8]

en San Juan de Letrán, quatro colunas de bronze de las quales una sola tiene capitel y las hizo Augusto de metal que estaba en la proa de los navíos que él conquistó en Egito contra Marco Antonio⁴⁸. An también quedado hasta oy día quatro puertas antiguas⁴⁹, esto es, la de la Redonda, que fue el Panteón⁵⁰, la de San Adrián, que fue el templo de Saturno⁵¹, la de San Cosme y Damián, que fue el templo de Cástor y Pólux o de Rómulo y Remo⁵², y la que se vey en Santa Inés, fuera de la puerta Biminal, dicha oy de Santa Agata, enzima de la vía Numentana⁵³. Pero las más vella de todas es aquella de Santa María la Redonda, en la qual quisieron los antiguos ymitar con la arte aquella espezie de metal corintio en que prevaleciese más la natura amarilla del oro, porque leemos que quando fue destruido y ardido Corinto, que ahora se llama Corantho⁵⁴, se derrieron y binieron en una masa el oro y la plata y el cobre, y la fortuna templó e hizo la mistura de tres espezies de cobre que fue después dicho Corintio en una de las quales prevaleciese la plata de donde quedó blanca y se allegó mucho con su resplandor a ella, en otra prebalesiese el oro y quedó amarilla y de color oro y la tercera fue aquella a donde fuese ygual el temperamento de todos estos tres metales y estas espezies an sido después ymitadas dibersamente por los hombres. Yo//

[f. 8v]

hasta aquí declarado quanto me pareció ser nescesario de aquellas cosas que se debe considerar y aparejar antes que se cominze a fabricar se comienze, e resta agora a que oigamos alguna cosa de los fundamentos de los quales la materia aparejada se comienza a meter o poner en obra.

48 Según P. MARINI, en las anotaciones a la edición de *Andrea Palladio. I Quattro libri dell'Architettura...*, p. 418, nota 5, la referencia está tomada de Virgilio, *Geórgicas*, III, 28-9. Tales columnas, ubicadas bajo el arco de la basílica de San Juan de Letran, fueron colocadas en 1600 por Clemente VIII el altar del Sacramento, donde se conservan en la actualidad.

49 Se refiere a las cuatro puertas de Roma.

50 Parte de esta puerta de broce fue restaurada en la segunda mitad del siglo XVI por Pío IV.

51 El templo que alude de Saturno fue la Curia, que se transformó en la iglesia de San Adrián por deseo de Onorio I. Sus puertas de broce se trasladaron a San Juan de Letrán en el siglo XVII, donde actualmente se conservan.

52 El conocido como templo de Romulo, levantado por Majencio y terminado por Constantino, es para algunos historiadores una ampliación o vestíbulo construido en el siglo IV en del foro de la Paz. En todo caso, las puertas de bronze se instalaron en ese edificio en el siglo IV y aún se mantienen en dicho lugar.

53 En la edición de la obra de Palladio, de 1570, figura como *Santa Agneta*. La iglesia fue alzada en el 342 sobre las catacumbas que guardaban el cuerpo de la santa. Ha sufrido diversas reconstrucciones y restauraciones. No conserva la puerta de bronze aludida.

54 También Palladio establece esa diferencia entre *Corinthio* y *Coranto*.

De la calidad del terreno donde se an de poner los fundamentos. Capítulo VII

Los fundamentos propiamente se dizen las basas de la fábrica, esto es, aquella parte que está devajo de tierra, lo qual sustenta todo el edificio que se bey en tierra, pero entre todos los errores en que fabricamos se puede yncurrir son más dañosísimos los que en los fundamentos se cometen, porque trayn consigo la ruyna de toda la obra y no se pueden enmendar sin grandísima dificultad, de donde el arquiteto⁵⁵ debe poner allí toda su deligencia, porque en algún lugar sean los fundamentos de la materia y en otro conviene usar del arte⁵⁶. De la natura tenemos los fundamentos quando se a de edificar sobre piedra arenisca y escaranto⁵⁷, el qual es una suerte de terreno que tuiene en parte piedra, porque estos sin neçesidad de cabar o de otra ayuda del arte son del suyo bonísimos fundamentos y muy aparejado para sostener todo grande//

[f. 9]

edificio, así en terrenos, como en ríos. Pero si la natura no ofreçiere los fundamentos será menester buscarlos con la arte y entonces se abrá de fabricar en terreno maçiço o en lugar donde aya cascajo o arena, o tierra mobediza, o blanda lagunosa.. Si en terreno fuese maçiço y firme, cabarse a en él tanto açia abajo quanto pareçiere al juiçio, quanto pareçiere al juiçio (sic)⁵⁸ del arquitheto que requiere la calidad de la fábrica y el maçiço de el terreno, el qual cabar por lo más será la sesta parte de lo alto del edificio, no auiendo de hazer bodegas u otros lugares soterráneos. Para conocer este maçiço ayudará la obseruançia del cabar de los poços de las çisternas y de otros lugares semexantes y también se conocerá por las yerbas que allí nasçieren, si suelen naçer en terrenos firmes solamente y maçiços y, ultra de esto, será señal de maçiço terrenos si por pesado peso arrojado en tierra no sonare ni temblare, lo qual se podrá conoçer de las cartas de los tambores⁵⁹ puestos en tierra, si, erida⁶⁰ ligeramente, moviéndose no resonaren; y de el agua puesta en un baso, sino se moviere, también los lugares ay çercanos darán a entender el maçiço//

55 Como en ocasiones anteriores Juan del Ribero se deja influir por la terminología italiana del texto que traduce y escribe habitualmente "arquiteto" (en vez de arquitecto), tomado de la palabra *architetto*.

56 En todo el capítulo Palladio sigue bastante de cerca lo ya establecido por Vitruvio, al que utiliza como fuente principal, seguido de J. B. Alberti, del que también toma algunos aspectos.

57 Palladio establece tres tipos *sasso*, *tofo* y *scaranto*. *Scaranto* es un término veneciano que se refiere a terreno calcáreo de poco espesor situado a una profundidad de 30 ó 40 pies.

58 Repetido en el manuscrito original de Juan del Ribero.

59 En el texto de Palladio de 1570 se lee *carte de'tamburi*.

60 Debería haber traducido como "golpeada ligeramente", mejor que "herida", ya que en el texto italiano se utiliza la palabra *perciosa*.

[f. 9v]

y firmeça del terreno, más si el lugar fuere arenoso o cascajoso se abrá de adbertir si está en tierra o río, porque si estuuere en tierra se obseruará aquello que ariua⁶¹ está dicho del terreno maço y, si se fabricare en río, la arena y el cascajo serán del todo ynutiles porque el agua con su continua corrida y con las avenidas baría conntinualmente su lecho pero cabarse a hasta que se halle el fondo maço y firme. O si esto fuere dificil, se cabará algún tanto em la arena y cascajo y después se arán las paliçadas o estacadas que alleguen con sus puntas a trabar en el bueno maço terreno y sobre ellas se fabricará. Mas si se obiere fabricar en el terreno mobedizo y no maço, entonces se a de cabar hasta que se halle el terreno maço y tanto quanto requiere la grosseça de las paredes y la grandeza de la fábrica, este maço terreno es aparejado para sustener o sustentar los edificios. Es de barias suertes porque, como bien dize Alberto⁶², en algún lugar es tan duro que no se puede cortar con yerro, en otro más maço, en otro negreguea, en otro blanquea y es tenido por más flaco, en otro es como greda, en otro es piedra arenisca, de todos estos //

[f. 10]

aquel es mejor que con más trauajo se corta y aquel que mojado no se desata en barro. No se a de fundar sobre ruinas si primero no se supiere como ella es suficiente para sustentar el edificio, y quanto profunda más. Si el terreno fuere molle⁶³ y llegare muy hondo, como en las lagunas, hazerse an entonces las estacadas cuyos palos serán largos por la otaba parte del muro y gruesos por la duodécima parte, de su misma lagura an se de yncar los palos muy espesos que entre ellos no puedan entrar otros y an de ser heridos con golpes muy a menudo y no grandes, para que mejor venga a consolidarse o apretarse el terreno y formarse. Hazerse an las estacadas no sólo de uajo de los muros de afuera puestos sobre las canales, pero también de uajo de aquellos que están de uajo de tierra y deuiden la fábrica, porque si se hizieren los fundamentos del medio diuersos de los de fuera, poniendo de las vigas una en canto de otra por lo largo y otra puesta enzima por trabesado, muchas vezes vendrá que los muros de el medio caerán auajo y los de fuera por estar sobre las estacas no se moverán de donde todos los muros vendrán abirse lo qual haze ruinosa la fábrica //

[f. 10v]

y es feysimo de ver⁶⁴. Pero apártase este peligro haziéndose prinzipalmente menor gasto en las paliçadas, porque según la proporçión de los muros las dichas paliçadas del medio yrán más sotiles que las de afuera.

61 Arriba

62 Se refiere al *Libro III* de arquitectura de J. B. Alberti

63 También en el texto italiano se recurre a esta misma palabra *-molle-* muy habitual en esa lengua, pero Ribero no la traduce al castellano por la más al uso en esta lengua: blando.

64 El giro proviene del utilizado en el texto italiano de Palladio: *e bruttissimo da vere*.

De los fundamentos. Capítulo VIII

Deben ser los fundamentos el doblo más gruesos que el muro que a de estar puesto enzima y en esto se tendrá respeto a la calidad del terreno y a la grandeza del edificio haziéndolos más anchos en los terrenos mbediços y menos maçiços y donde an de sustentar grandísimo peso. El llano de la fosa a de ser ygual porque el peso apezgüe ygualmente y no biniendo a cargar en una parte más que en la otra se ahorran los muros. Por esta causa las traban los antiguos, el dicho llano, de Teuertino⁶⁵ y yo acostumbro a poner allí tablas o bigas⁶⁶ y después fabrica sobre aquellas. Hazense los fundamentos en escarpe⁶⁷, esto es, que tanto más se ensangosten quanto más se alzan, pero que de manera que tanto se deje de una parte quanto de la otra, por lo qual el medio de lo de arriba quede a plomo del medio de lo auajo, lo qual aún se debe obserbar en las disminuciones//

[C. 11]

de los muros sobre tierra, porque de esta suerte la fábrica biene a tener mucha mayor fortaleza que haziéndose las disminuciones de otra manera. Hazense algunas vezes, prinzipalmente en los terrenos lagunosos, donde ynterbienen columnas, para hazer menor gasto, los fundamentos no continuados, sino con algunas vueltas, y sobre aquellas después se fabrica. Son muy loables en las grandes fábricas algunos respiraderos por lo grueso del muro, desde el fundamento fasta el techo, porque dan salida a los vientos, que den menos daño a la fábrica. Quitan el gasto y son de no pequeña comodidad si en ellos se hazen escalas⁶⁸ en caracol, las cuales vayan desde el fundamento hasta lo alto del edificio⁶⁹.

Cap. IX. De las maneras de los muros

Hechos los fundamentos, resta que tratemos del muro derecho sobre tierra. Heis fueron acerca de los antiguos las maneras de los muros. La una, dicha *reticulada*, la otra de tierra coçida o ladrillo, la tercera de zimientto, que es de piedra tosca de montaña o de río, la quarta de piedras ynziertas, la quinta de

65 De nuevo se copia el término italiano y Juan del Ribero no traduce el castellano travertino.

66 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

67 A *scarpa* es la palabra que figura en la edición impresa en Venecia en 1570. Este tipo de muros a plomo, pero más anchos en la base, también son mencionados en la obra de Alvise Cornaro.

68 En toda su obra Juan del Ribero muestra una evidente preferencia por este término *escalas*- en vez de escaleras.

69 En términos parecidos se pronuncia Alberti en su *Libro III*, 3 y 6.

pedra quadrada y la sesta la rehenchida de la reticulada. En nuestros tiempos no se sirbe alguno más porque//

[f. 11v]

Bitrubio dize que en sus tiempos comunmente se usaba, e querido también poner el diseño desta⁷⁰. Hacían los antiguos los cantones de la fábrica de tierra coçida y a cada dos pies y medio tiraban tres yladas de ladrillo, las quales ligauan toda la groseça del muro⁷¹.

- A. Cantonadas hechas de ladrillo
- B. Hiladas de ladrillo que ligan todo el muro
- C. Obra reticulada.
- D. Hiladas de ladrillo por la groseça del muro
- E. Parte de en medio⁷².

Los muros de piedra coçida⁷³ en la muralla de la ciudad, o en otros muy grandes edifiçios, se deven hazer que en la parte de dentro y en la de fuera sean de ladrillo [y en el medio]⁷⁴ y en el medio llenos de zimientto juntamente con teja despedaçada, y que cada tres pies de altura aya tres yladas de ladrillo mayores que los otros que tomen todo el largo del muro y la primera hilada sea en llaue, esto es, que se bea el lado menor de del ladrillo. La segunda por largo, esto es, con el lado mayor de fuera y la tercera en llaue. Desta manera son en Roma los muros de la Redonda y de las Termas de Diocleciano y de todos los edifiçios antiguos que allí son.

- E. Hiladas de ladrillo que ligan todo el muro:
- F. Parte del medio del muro hecha de zimientto entre la una hilada y la otra y los ladrillos de fuera//.

[f. 12]

Los muros del çimientto se harán que cada dos pies a lo menos aya tres yladas de piedra coçida y sean las piedras coçidas ordenadas en la manera arriua dicha. Así son en el Piamonte, los muros de Turin, los quales son hechos de guizarro (sic) de río todos despedaçados por medio, y están los dichos guija-

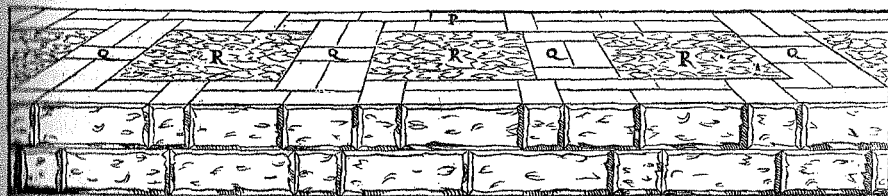
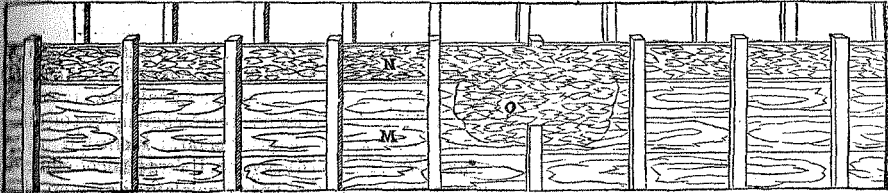
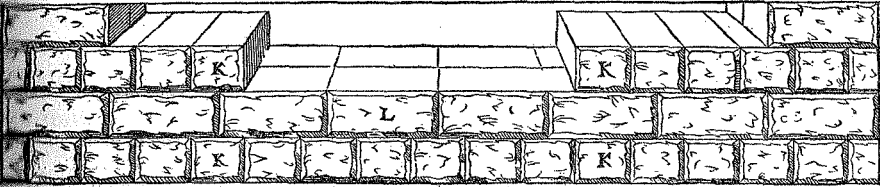
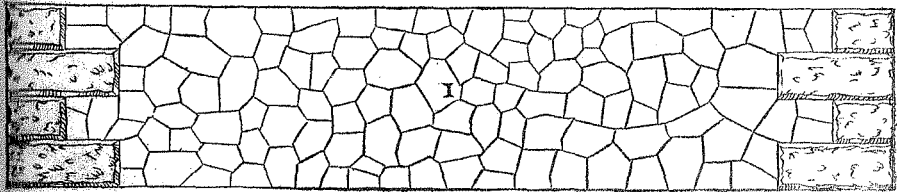
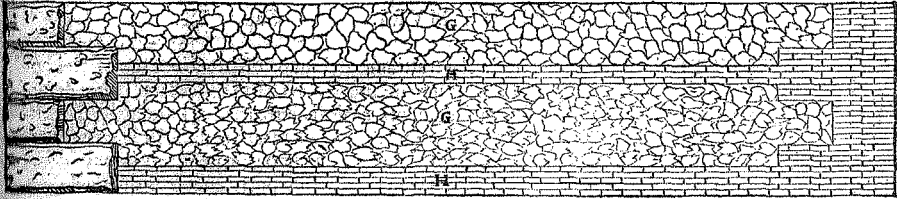
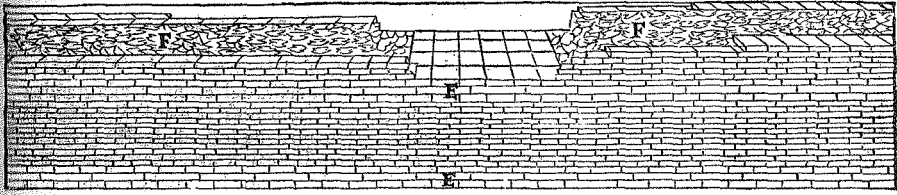
70 Las referencias a la tipología de muros en Vitruvio aparecen sobre todo en el Libro I, 5-8; y en II, 8.

71 En la edición del tratado de Palladio de 1570, a continuación de este párrafo va insertado el dibujo correspondiente a este tipo de paramento. En el texto de Palladio, impreso en Venecia en 1570, las letras y sus correspondientes elementos figuran en una sola columna y no en dos como en el manuscrito de Ribero Rada. Se trata de una variante del *opus reticulatum* vitruviano, llamada *opus mixtum*.

72 En el original italiano se especifica *Parte di mezo del muro fatta de cementi*.

73 *Pietra cotta*, es decir, ladrillo.

74 Tachado en el original.



ros puestos con la parte despedaçada a fuera, por lo qual hazen derechísima y polidísima labor. Los muros de la Arena de Verona son también de zimiento y a cada tres pies ay tres yladas de ladrillos y ansí son también hechos otros antiguos edificios como se podrá ver en los mis libros de Antigüedad.

G. Cimientos o guijarros del Riu⁷⁵.

H. Hiladas de ladrillos que ligan todo el muro.

De piedras ynçiertas se dezían aquellos muros que heran hechos de piedras yguales de ángulos y lados, y para hazer estos muros usaban de una esquadra de plomo, la qual plegada según el lugar donde auía de estar puesta la piedra, les seruía en el esquadrayla, y esto haçían para que las piedras juntasen bien entre sí y para no aver de probar más y más vezes si la piedra estaba bien en el lugar donde se auía señalado de ponerla. De esta manera se ben muros en Preneste⁷⁶ y los caminos antiguos están lastrados en esta manera.

I. Piedras inciertas//.

[f. 12v]

De piedras quadradas se ven muros en Roma donde hera la plaça y el templo de Augusto, en los quales enclaban las piedras menores con algunas hiladas de piedras mayores.

K. Hiladas de piedras menores.

L. Hiladas de piedras mayores.

La manera rehenchida, que también se dize en caja, haçían los antiguos tomando con tablas puestas en cuchillo tanto espacio quanto querían que fuese grueso el muro hinchéndolo de mezcla de cal y arena y de piedras de qualquiera suerte mezcladas entre sí y ansi yban haçiendo de ylada en ylada. Beense muros de esta suerte en Sirmon⁷⁷ sobre el lago de Barda⁷⁸.

M. Tablas puestas en cochillo

N. Parte de dentro del muro.

O. Facia⁷⁹ del muro quitadas las tablas.

⁷⁵ Río. En el texto italiano de Palladio figura como *fiume*.

⁷⁶ Igual que en la lengua italiana. Se refiere a la ciudad de Palestrina

⁷⁷ Se trata de Sirmion. Como tal figura en el texto original de Palladio en su edición veneciana de 1570.

⁷⁸ Se trata de un error de Juan del Ribero. Se refiere al lago de Garda. Así lo escribe Palladio. También F. Praves, f. 7, escribe Garda.

⁷⁹ Ribero prefiere el término italiano *faccia* (equivalente en castellano a cara, pared externa), al que castellaniza utilizando el cultismo de *facia*.

Destá manera se pueden dezir también los muros de Nápoles, esto es, los antiguos que tienen dos muros de piedra quadrada, gruesos quatro pies y distantes entre sí por seis pies, son ligados entre sí estos muros al trabés y las cajas quedan entre los dichos trabeses y los muros de afuera son seis pies por quadro y están llenas de piedras y de tierra.

P. Muros de afuera de piedra.

Q. Muros de piedra puestos por trabés//

[f. 13]

R. Cajas llenas de piedra y de tierra.

Estas en suma son las maneras de que se sirbieron los antiguos y agora se ben las señales, de donde se comprehende que en los muros, de qualquier suerte que sean, se an de hazer algunas yladas que sean como nerbios que tengan entre sí ligadas las otras partes, lo qual prinzipalmente se guardará quando se hazen los muros de piedra coçida para que, por la vejez, biniendo a cargar en parte la fábrica en el medio, no vengán los muros a corruinarse como a conteçido y se bee en muchos muros de aquella parte espezialmente que está vuelta al norte.

Del modo que tenían los antiguos en hazer los edifiçios de piedra. Capítulo X

Porque algunas vezes ocurre que la fábrica toda, o buena parte, se hazen de mármol, de pedaços grandes de otra piedra, me parece comunmente en este lugar dezir cómo hazían en tal caso los antiguos, porque se be en las obras suyas averse usado tanta diligencia en esto, a juntar entre sí las piedras, que en muchos lugares apenas se disçiernen las junturas, a lo qual deve mucho advertir el que ultra de la hermosura desee la firmeça y perpetuidad de la fábrica⁸⁰. Y en quanto e podido comprehender, ellos//

[f. 13v]

primero esquadaban y labraban de las piedras aquellas azes solamente que cayán la una sobre la otra, dejando toscas las otras partes y ansí labradas las ponían en la obra, de donde porque todas las orlas de las piedras benían a estar sobre esquadra, esto es, gruesas y enteras, podían mejor mançarlas y moverlas muchas vezes hasta que juntasen bien sin peligro de romperlas, que no si todas las hazes ubiesesn sido labradas porque luego serían puestas las orlas en esquadra o soto esquadra y así muy devil y fácil es de romperse y en

⁸⁰ De nuevo Palladio mantiene los tres principios básicos de la arquitectura vitruviana: firmeza, utilidad y belleza.

esta manera hazían todos los edificios toscos y queramos dezir rústicos, y estando después aquellos acabados andaban labrando y poniendo las piedras, como está dicho ya, puestas en la obra para que las añez que se beian. Bien con verdad que, como las rosas que yban entre los modillones y otros entalles de la cornija, que cómodamente no podían hazerse estando la piedra en la obra, hazíanlos mientras ellas estaban en tierra. De esto muy buen yndiçio son dibersos edificios antiguos en los quales se been muchas piedras que no fueron acabadas de labrar y pulir. El arco de junto a Castil Viejo⁸¹, en Verona y todos aquellos otros arcos y edificios que allí están, fueron hechos en la dicha manera, lo qual muy bien conocerá el que adbiertiere a los golpes de martillos, estos es, como las piedras están allí//

[f. 14]

labradas. La coluna Trajana en Roma⁸² y la Antonina⁸³ fueron semejantemente hechas y en ninguna otra manera se auían podido juntar así de deligentemet las piedras que an, si bien se encontrasen las juntas las quales van al trabés las cabezas y las otras partes de las figuras, y lo mismo digo de aquellos arcos que allí se been, ansi abrá algún edificio muy grande como la Arena de Berona, al amphiteatro de Pola y los semejantes, por huir el gasto y el tiempo que allí sería benido, labraban solamente las ympostas de rostros, los capiteles y las cornijas⁸⁴, el resto dejábanlo rústico, teniendo solamente quenta con la hermosa forma del edificio. Pero en los templos y en los otros edificios que se requieren delicadeça no granjaban trauajo en el labrarlos todos y en el guañeçer y ligar hasta las canales de las columnas y polirlas⁸⁵ deligentemente. Pero por mi juicio no se harán muros de piedra coçida rústicos, ni menos las copas de chimeneas⁸⁶, las quales deven ser hechas delicadísimas, porque ultra del auiso seguirá que se fingirá despedaçado y diuidido en muchas partes aquello que muchas vezes aquello que naturalmente a de ser entero, según la gradeza y la calidad de la fábrica se hará, o rústica, o pulida//.

[f. 14v]

81 Castel Vecchio.

82 Se alza en el Foro de Trajano levantado entre el 106-113 d. C. por el emperador Trajano. Realizada en diez y nueve bloques de mármol pario que componen 18 cilindros, más la basa y capitel, a lo largo de su superficie se desarrolla un relieve espiraliforme que representa la primera y la segunda campaña de los dacios.

83 La columna Antonina se levantó en honor de Antonino Pío gracias a Marco Aurelio y Lucio Vero. Se data entre el año 176 y 193 d. C.

84 En casi todos los casos el arquitecto español escribe este término *cornisa*, derivado del italiano *cornici*, pero bajo la forma *cornija*.

85 Se sigue muy directamente el término italiano *polir* y sus derivados *politezza*, que son los escritos en el texto Palladio, en vez de los italianos modernos: *pulire*, *pulizia*, o los castellanos más al uso *pulir*, *pulido* y *pulideza*.

86 "Copas de chimenea" es la traducción del término italiano que emplea Palladio: *nappe de camini*.

Y no aquello que los antiguos hizieron neçesitados por la grandeça de las obras y, con buen juïcio, haremos nos que una fábrica a la qual se le requiere del todo la polideça.

De las disminuciones de los muros y de las partes suyas. Capítulo XI

A se de observar que quanto más suben más alzen los muros y se alçan quanto más se desminuye, pero aquellos que naçen sobre tierra serán más delgados por los fundamentos la mitad, y los del segundo solar o suelo más delgados del primer medio quadrillo y ansi suscesiuamente hasta lo alto de la fábrica, mas con discreción, porque no sean muy delgados de arriua. El medio de los muros de arriua a de quedar a plomo con el medio de los de avajo, por lo qual todo el muro toma figura paramidal (sic)⁸⁷, pues quando se quisiese hazer una superfiçie o hac del muro de arriba, a derecho de una del de auajo, a se de hazer esto de la parte de dentro, porque las trabaduras de los suelos, los bultos, y los otros, sostiénense de la fábrica no dexarán que el muro se cayga o se mueba. Lo que se dejare de fuera descubrirá con un proçinto, o faja, o cornija // [f. 15]

que rodey todo el edificio lo qual será ornamento y será como ligaduras de toda la fábrica. Lo ángulos, porque partiçipan de los lados y son para tenellos derechos y conjuntos entre sí, an de ser firmísimos y tenidos con largas y duras piedras como braças. Pero las ventanas y aberturas se an de abraçar de ellos lo más que se pueda o, al menos, dejar tanto espaçio de la abertura al ángulo quanto de la anchura de la ventana. Ahora que hemos dicho de los muros simples, es combiniente que pasemos a los ornamentos⁸⁸, de los cuales ninguno rescieue mayor la fábrica que aquel que la dan las columnas quando son asentadas en lugar combiniente y con bella proporçión a todo el edificio⁸⁹.

De las çinco hórdenes que usaron los antiguos. Capítulo XII

Çinco son las hórdenes de que los antiguos se sirbieron, esto es, toscana, dórica, en jónica, corintía y compuesta⁹⁰. Éstas se deven de tal suerte disponer

87 Piramidal.

88 Palladio demuestra conocer las ideas y conceptos albertianos sobre el ornamento, en especial lo escrito por J. B. Alberti en sus *libros III y IX*.

89 Palladio se declara abiertamente partidario de la columna, a la que revalorizará como uno de los elementos esenciales de su arquitectura. Sobre este tema, E. FORSMANN, "Palladio e le colonne" en *Bollettino del C.I.S.A.*, n° XX, 1978, pp. 26-41.

90 Este capítulo dedicado a los órdenes arquitectónicos, resume el sistema palladiano, que tras varios proyectos y estudios quedan perfilados y establecidos por Palladio en

en las fábricas que lo más⁹¹ maço esté en la parte más vaja, porque será mucho más acomodado para sustentar la carga y la fábrica bendrá a tener// [f. 15v]

enbasamiento⁹² más firme por lo qual siempre el dórico se pondrá deaxo del jónico deaxo del corinthio⁹³ y el corinthio deaxo del compuesto. El toscano como grosero⁹⁴ se usa raras vezes sobre tierra, sino que las fábricas de un horden solo, como cobertiços de granjas o en las máquinas grandísimas, como amfiteatros y semezantes, las quales teniendo más órdenes se pondrá en lugar del dórico de avajo del jónico y si se quisiere entredejar como de estos órdenes, como sería poner el corinthio ymediadamente sobre el dórico, esto se podrá hazer, por que siempre lo más maço esté en la parte más vaja por las raçones ya dichas. Yo pondré particularmente de cada uno de estos las medidas, no tanto según que enseña Bitrubio quanto según que el adbertido en los edifiçios antiguos, pero primero diré aquellas cosas que generalmente a todos conviene⁹⁵.

De la hinchaçon y disminuçion de las colunas, de los yntercolumnios y de los pilares. Capítulo XIII

Las colunas de cada una horden se an de formar de manera que la parte de arriua sea más//

[f. 16]

delgada que la de auajo y en el medio tengan algùn tanto de hinchaçon⁹⁶. En la disminuçiones se oserba que, quanto las colunas son más largas, tanto

1570. La fuente más cercana ha sido Vignola y sus *Cinco Reglas*, pero también tuvo presentes a Vitruvio, Alberti y Serlio. El interes de lo detallado en este apartado ha suscitado diversos estudios y comentarios relacionados con la obra del arquitecto italiano, entre los que resaltamos: H. SPIELMANN, *Andrea Palladio und die Antike*, Munich-Berlin, 1966, pp. 27-9; E. FORSSMAN, *Dorico, Ionico, Corintio*, Bari, 1973; *Idem*, "Palladio e le colonne...", pp. 26-41; P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 422.

91 No está muy clara la traducción en el manuscrito original de Juan del Ribero. En todo caso así aparece en el texto de Palladio impreso en Venecia en 1570: *el piu sodo*.

92 Traducción literal de *habere basamento*, escrito por Palladio.

93 En éste y en otros ejemplos Ribero Rada conserva la misma ortografía del término palladiano: *corinthio*, en vez de la castellana corintio.

94 Ribero respeta y conserva la consideración del toscano como orden más ordinario o rústico -grosero- que los órdenes ya mencionados, siendo fiel a la calificación establecida por Palladio, quien lo denomina *rozzo*.

95 Aunque Palladio es respetuoso con algunos de los planteamientos de Vitruvio, sin embargo, sus teorías arquitectónicas no siempre se mantuvieron apegadas al principio de autoridad vitruviana, sino que buscó la certeza y veracidad en el estudio por él emprendido sobre los edificios de la antigüedad romana, lo que determinó la utilización de un sistema de medidas y proporciones algo diferentes a las establecidas por el arquitecto romano.

96 En lo referente al éntais de las columnas Palladio sigue lo marcado por Vitruvio en su *Libro III*, cap. 2 y 3.

menos disminuyen, siendo que la altura de suyo haga el efecto del disminuir por la distancia, pero si la coluna fuere alta hasta 15 pies se debidirá la groseça de auaxo en seis partes y media, y de çinco y medio será la groseça de arriba, si dende quinze asta 20, se diuiedirá la groseça de auajo en 7 partes, y seis y media será la groseça de arriba, semejantemente de aquellas que fueren desde 20 asta 30, se dibidirá la groseça de avajo en ocho partes, y 7 de aquellas será la groseça de arriua y así aquellas columnas que fueren más altas se disminuyan según el dicho modo por la parte rata, como enseña Bitruvio en el capítulo 2 del libro 3⁹⁷. Pero cómo se deva hazer la hinchaçon en el medio no tenemos del otra cosa sino una simple promesa y por esto diuersos an dicho diuersamente de esto⁹⁸. Yo acostumbro a hazer el sacamiento de la dicha hinchaçon en esta misma manera, parto el fuste de la coluna en tres partes yguales y deço la terçia parte de auajo derecha a plomo y en canto de la estremidad de ésta pongo en filo una regla algùn tanto delgada//,

[f. 16v]

larga como la coluna, o poco más, y muebo aquella parte que queda desde el terçio arriba y fuérçola hasta que al cabo suyo junte al punto de la disminución de arriua de la coluna, de auajo del collarino, y señalo según aquella encorbadura y así me viene la coluna algùn tanto hinchada en el medio y se queda muy entalladamente. Y bien que yo no aya podido ymaginar otro modo más brebe y desenbaraçado que este y que salga mejor me es contado eso mayormente conformado en esta mi ymbençión, depués que tanto agrado allase Petro Cataneo, auiédosela yo dicho, que la a puesto en una obra suya de arduthectura (sic) con la qual a yllustrado no poco esta profesión⁹⁹.

A, B. La terçera parte de la coluna que se deja derecha a plomo.

B, C. Los dos terçios que se ban desminuyendo.

C. El punto de la disminución¹⁰⁰.

97 Vitruvio, *Libro III, 2*. Es interesante destacar que Juan del Ribero no sigue en este apartado el sistema de numeración utilizado por el arquitecto italiano en su tratado, donde habitualmente Palladio emplea el sistema de numeración romana, o, en todo caso, recurre a numerales sustantivados y en muy pocos casos emplea el sistema de numeración arábica. En este sentido es bastante frecuente que aquellos que en Palladio aparecen con numeración romana, Ribero los escriba bajo el sistema de numerales sustantivados o cifras escritas en castellano, mientras que algunos de los que en texto el italiano se han escrito con numeración romana, Ribero Rada los ha transcrito con numeración arábica. No se aprecia una regla que justifique tales cambios, posiblemente se deba a los deseos de facilitar una mejor comprensión a los lectores, ante la complejidad y variedad de cifras señaladas.

98 Reconoce Palladio la falta de unanimidad de criterios en estas cuestiones arquitectónicas, por parte de los artistas y teóricos del Renacimiento.

99 Se refiere a la obra de Pietro CATANEO, *L'architettura alla quale... sono aggiunti di più il quinto, sesto, settimo e ottavo libro*, Venecia, 1557, V, II.

100 En la edición palladiana de Venecia de 1570 junto a la letra C figura la frase *Il punto della diminuzione sotto il collarino*, términos éstos últimos que Ribero no incorpora a su

Los yntercolunios, esto es, los espacios de entre las columnas¹⁰¹, se pueden hazer de un diámetro y medio de columnas y se toma el diámetro de la parte más baja de la columna; de dos diámetros, de dos y un cuarto, de tres y también mayores, más no lo usaron los antiguos mayor que tres diámetros de la columna, fuera que//

[f. 17]

en el orden toscano, en el qual usando el arquitrabe de madera hacían los yntercolunios más largos y no menores que un diámetro y medio, y de este espacio se sirbieron prizipalmente entonçes quando hazían las columnas muy grandes. Pero aprobaron aquellos yntercolunios más que otros, los quales fuesen de dos diámetros de columna y un cuarto, y Ésta tuuieron por bella y elegante manera de yntercoluniar. Y a se de adbertir que entre los yntercolunios o espacios y las columnas a de auer propoçión y correspondenzia, porque si en espacios mayores se ponen columnas delgadas se quita grandísima parte del aspecto, que por el mucho ayre que estará entre los baçios, se menguará mucha de la grosseça suya; y, por el contrario, en los espacios estrechos se hizieren las columnas gruesas por la estrecheça y angostura de los espacios harán un aspecto hinchado y sin graçia. Pero si los espacios escdieren tres diámetros¹⁰² se harán las columnas gruesas por la setena¹⁰³ parte de su altura, como es obserbado auajo en el orden toscano, más, si en los espacios fueren tres diámetros las columnas serán largas 7 caueças//

[f. 17v]

y media, u ocho, como en el orden dórico. Y si de dos y un cuarto, las columnas serán largas 9 caueças, como en el jónico. Y si de dos, se harán las columnas largas nueve cauezas y media, como en el chorinthio. Y, finalmente, si fueren de un diámetro y medio, serán las columnas largas diez cauezas, como en el compuesto, en los quales órdenes e tenido este respecto para que sean como un exemplo de todas estas maneras de yntercolunios, las quales fueron allí enseñadas por Bitrubio en el capítulo sobre dicho¹⁰⁴. Las columnas en la frente del

texto, posiblemente por considerarlos superfluos y no necesarios para la fácil comprensión del texto si se tenían delante los dibujos explicativos, tal y como debió de ser su primera intención. De hecho en la citada edición italiana junto al texto aparece el dibujo de la columna con cada uno de los elementos citados. Al margen dibujo esquemático pequeño y texto: *perlegito capritado* (¿?).

101 La gran importancia que Palladio concede a los intercolumnios es una consecuencia directa del protagonismo que en él alcanzó la columna como elemento arquitectónico. De las características de los intercolumnios derivan diversas tipologías de templos: picnóstilos, sístilo, eustilo, diástilo, areostilo. Se atiene a los esquemas vitruvianos, pero introduce determinadas variaciones ampliando las posibilidades y las medidas y, por lo tanto, altera algunos esquemas vitruvianos.

102 Subrayado en el manuscrito original. Y al margen de esa línea figura escrito: *nota*.

103 Debería decir séptima. En Palladio figura como *settima parte*.

104 Vitruvio, *Libro III*, cap. 3.

edificio an de ser pares, porque en el medio venga un yntercolunio, el qual se hará algún tanto mayor que los otros porque mejor se bean las puertas y las entradas y se suelen poner en el medio, y esto quanto al encolunar simple, pero si se hizieren los corredores con pilares así se abrán de disponer que los pilares no sean menos gruesos que el terçio del baçio que ubiere entre pilar y pilar, y aquellos que estuvieren en las esquinas yrán gruesos por los dos terçios para que los ángulos de la fábrica vengan a ser maçiços y fuertes y quando ubieren de sustentar gradísima carga, como en los edificios muy grandes, también se harán//
[f. 18]

gruesos por la mitad del baçio, como son los del teatro de Bicença¹⁰⁵ y del anfiteatro de Capua¹⁰⁶, o por los dos terçios, como los del teatro de Marçello en Roma¹⁰⁷ y del teatro de Agubio¹⁰⁸, el qual agora es del señor Ludobico di Gabrieli, gentilombre de aquella ciudad¹⁰⁹. Hizieron los antiguos alguna vez tan gruesos quanto hera todo el baçio, como en el theatro de Berona en aquella parte que no está sobre el monte. Más en las fábricas particulares no se harán, ni menos gruesos del terçio del baçio, ni más de los dos terçios y auían de ser quadrados, más, por menguar el gasto y por hazer el lugar de pasear más ancho, se harán menos gruesos por el lado que está en la frente y por adornar la delantera; podranse (sic)¹¹⁰ en el medio de las frentes¹¹¹ cuyas medias columnas ò otros pilares, que tomen de arriua la cornija que estará sobre los arcos del corredor y serán de la groseça que requirirán sus alturas y según cada orden, como en los siguientes capítulos y diseños que se berán, para ynteligencia de los quales, porque yo no aya de replicar lo mismo muchas vezes, es de sauer que yo en el partir y en el medir de los dichos órdenes no e querido tener zierta//

105 La obra se data en la antigüedad clásica hacia el siglo II d. C. y fue como tal conocida y dibujada por Palladio antes de que el conjunto fuera alterado por construcciones renacentista y barrocas. Influyó bastante en Palladio

106 Se consideraba más antiguo que el anfiteatro de Roma, aunque fue reformado por Adriano. Palladio conoció personalmente el edificio en uno de los viajes a Roma.

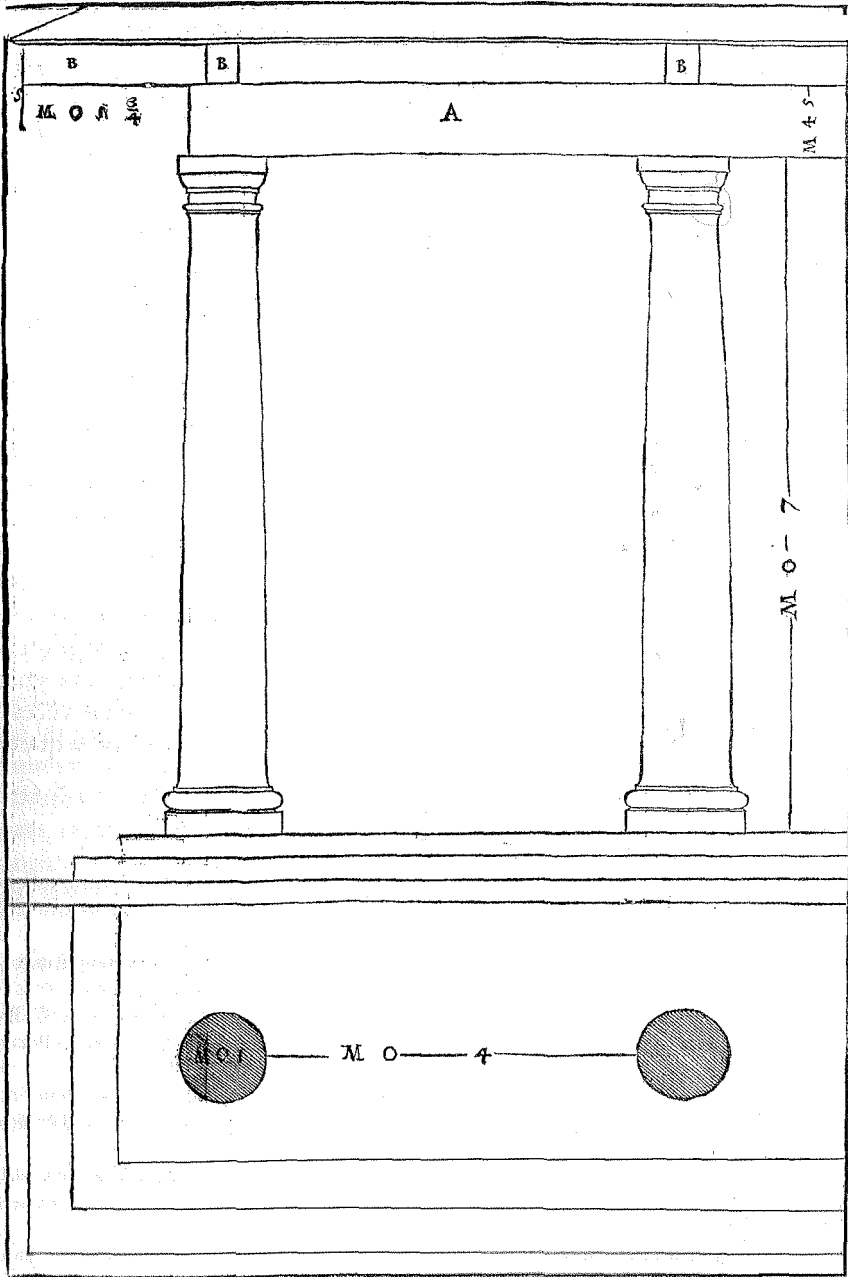
107 El teatro Marcello fue construido en época de Augusto entre el 13 -11 a. C. En el siglo XVI fue ampliamente dibujado por los principales artistas italianos, como Peruzzi, Sangallo, Serlio y Palladio.

108 Ogubio en Palladio, también en F. de Praves. Se trata de la actual Gubbio, cuyo antiguo teatro conoció nuestro arquitecto italiano. La obra se alzó en la antigüedad en época republicana, pero fue completado por Augusto.

109 Se trata de una de las familias más antiguas y destacadas de la ciudad de Gubbio, sobre la que F. SANSOVINO hizo alguna disertación en su obra *Storia delle famiglie Bentivogli, Gabrielli e Mariani di Gubbio...*, Venecia, 1582.

110 Un ejemplo más de las características de Juan del Ribero como traductor, ya que esta palabra es la equivalencia del italiano *si porrano nel...* que escribió Palladio.

111 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero.



[f. 18v]

y determinada medida y, esto es, particular a alguna çiudad, como braço, o pie, o palmos, o sauiedo que las medidas son diuersas, como son diuersas las çiudades y las regiones, mas ymitando a Bitrubio, el qual parte y diuide el orden dórico con una medida sacada de la groseça de la coluna, la qual es común a todos y por él llamada módulo¹¹², seruirme e pués yo de la tal medida sacada de la groseça de la coluna, la qual es común a todos, y por él llamado módulo seruirme e pues yo de la tal medida en todas las órdenes y será el módulo el diámetro de la coluna de auajo diuidido en sesenta minutos¹¹³, sino que en el dórico en el qual el módulo será por el medio diámetro de la coluna y diuidido en treynta minutos, porque ansí saco más cómodo con el compartimiento del dicho orden. De donde cada uno podrá, haziendo mayor el módulo, y menor, según la qualidad de la fábrica, seruir de las proporciones y de el menguar combiniente cada orden.

Del orden toscano. Capítulo XIII

El horden toscano, por quanto dize Bitrubio¹¹⁴, y se bee en efeto, es el más sencillo y simple de todos de todas las órdenes//

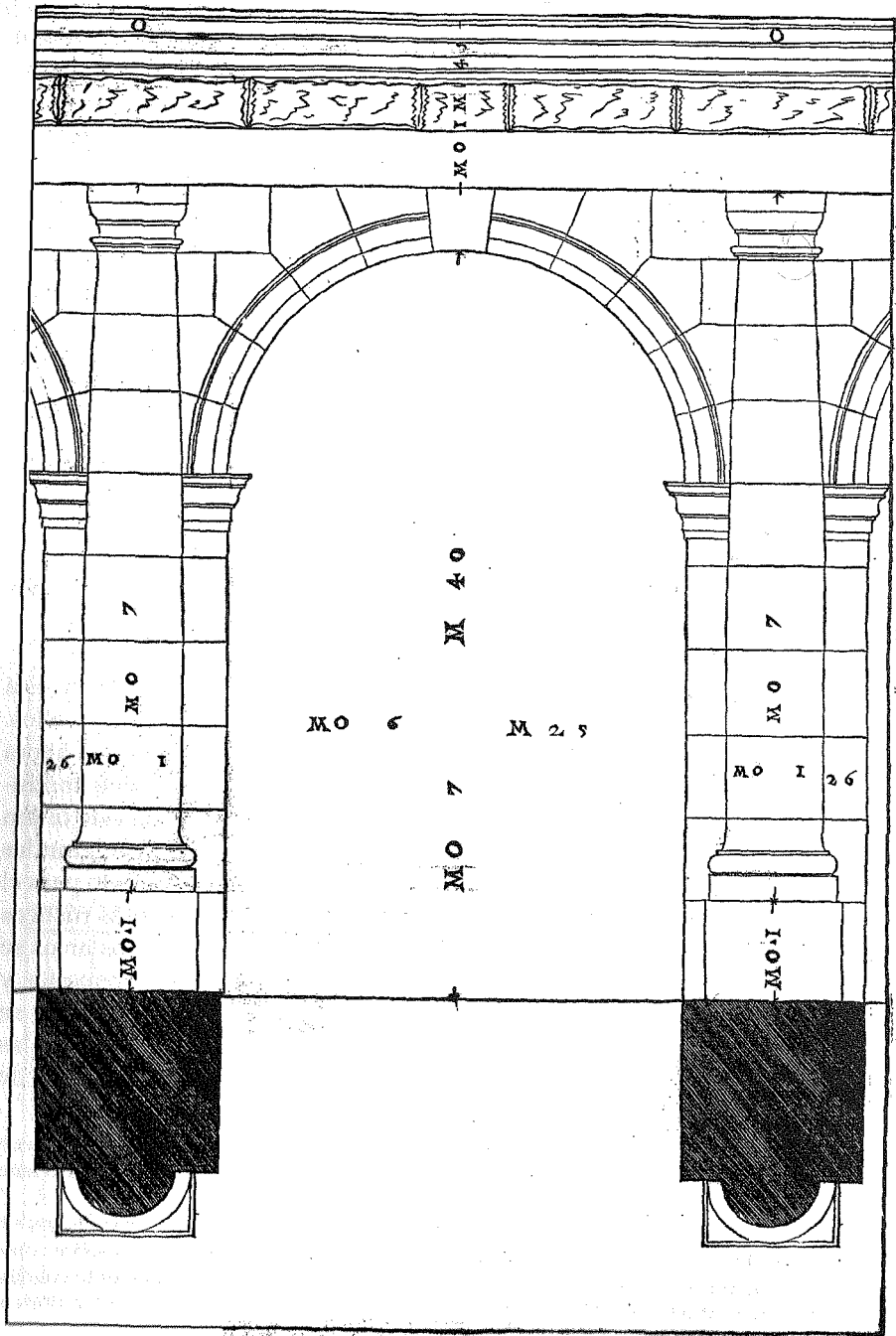
[f. 19]

de la arquithetura porque retiene en sí de aquella primera antigüedad y está faltó de todos aquellos ornamentos que hazen a los otros respetados y vellos. Este tubo origen en Toscana nobelísima parte de Ytalia, de donde hasta agora guarda el nombre. Las colunas con basa y capitel deben ser largas siete módulos y se desminuye de arriua a la quarta parte de su groseça. Si de este orden se hizieren colunaciones simples se podrán hazer los espacios muy grandes porque los arquitrabes se hazen de madera, empero es le muy cómodo para el uso de las granjas, por causa de los carros y de los otros ynstrumentos rústicos y es de pequeño gasto. Más si se hizieren puertas o portales, con los arcos se guardarán las medidas puestas en el diseño en el qual se been dipsuestas y encadenadas las piedras, como me parece que se debería hazer quando se hiziese de piedra, lo qual e adbertido también en el hazer los diseños de las otras quatro órdenes, y este disponer y ligar entre sí las piedras e quitado de

112 Palladio, para conceder más importancia al término, lo escribe siempre con mayúsculas, mientras Juan del Ribero lo traduce en minúsculas. Sobre el módulo vitruviano se establecen algunas reglas en Vitruvio, Libros I, 1; III, 3; IV, 3.

113 Al margen en el manuscrito de Juan del Ribero figura la anotación: *modulus qui sit*.

114 El orden toscano fue tomado de Vitruvio a partir de sus comentarios sobre construcciones "tuscánicas". No obstante, es a partir de la tratadística del Renacimiento cuando comienza a tener difusión y a ser considerado otro de los órdenes clásicos, junto al dórico, jónico y corintio.



muchos arcos antiguos, como se verá en el mi libro de los arcos, y en esto e usado grandisima deligencia.

A. Arquitrabe de madera.

B. Bigas que azen la canal de la ala del tejado//.

[f. 19v]

Los pedestales que hizieren de uajo de las colunas de esta orden serán altos un módulo y se harán sencillos. La altura de la basa¹¹⁵ será por la mitad del grueso de la coluna por la parte uaxa, esta altura se diuide en dos partes yguales, una se da a la orilla o plinto¹¹⁶, la qual se aze a compás, la otra se diuide en quatro partes, una se da al listillo¹¹⁷ o filete, el qual se puede también hazer un poco menos, y en otra manera se llama cimbria o filete¹¹⁸, y en esta orden solo es parte de la basa porque en todas las otras es parte de la coluna, las otras tres se dan al toro, o bastón o bozel¹¹⁹. Tiene esta basa de anden¹²⁰ o salida la sesta parte del diámetro de la coluna. El capitel también es su alto por la mitad de la proseça de la coluna tomado por la parte de auajo, devidese en tres partes yguales: una se da a al ábaco, o tablero¹²¹, el qual por la forma suya ygualmente se dize dado, la otra se da al bozel o óbolo¹²², y la tercera se deuide en siete partes, de una se haze el filete, de auajo del lobo o listello¹²³, y las otras seis que restan son para el collarino. El astrágalo es alto por el doblo del listello o filete de en vajo del bocelo o obalo y el su centro se haze sobre la línea que ay a plomo en derecho del listello o filete¹²⁴ y sobre la misma cae el anden de la//

[f. 20]

cimbria, la qual es gruesa quanto el listello. El anden de este capitel responde ariua del bibo de la coluna de arriua, las bigas que hazen la canal tienen de progetura o, digamos, de andén o verdaderamente salida, el quarto del

115 Al margen, en el manuscrito de Juan del Ribero figura anotado: *Bassa toscana*.

116 Palladio utiliza únicamente en este caso el término *orlo*, mientras que Ribero Rada añade a su traducción el de *plinto*, como sinónimo de *orlo* u orilla.

117 Equivale al italiano *listello*. *Filete* es añadido por el maestro español.

118 También en italiano *cimbria*. El sinónimo *filete* es añadido por Juan del Ribero.

119 Palladio emplea ambos términos *toro* y *baston*, pero no *bozel*, que sería el sinónimo añadido por Ribero Rada para hacerlo más comprensible en castellano.

120 *Sporto* es el término del que se vale Palladio.

121 De nuevo el maestro trasmerano incorpora una palabra castellana, o sinónimo, a la traducción y léxico dispuesto en el texto italiano, ya que *tablero*, como equivalente de *ábaco*, no es utilizado por Palladio.

122 La equivalencia entre *ovolo* y *bocel* no figura en Palladio quien tan solo emplea en este caso el primer término.

123 Como en ejemplos anteriores Ribero Rada cuida la mayor comprensión de los términos tratando de buscar sinónimos o efectuando su traducción al castellano. Así en el texto palladiano se hace referencia al *listello* y *ovolo*, y el trasmerano añade *filete*.

largo de la coluna, estas son las medidas del orden toscana como las enseña Bitrubio.

- | | |
|---|--------------------------------------|
| A. Ábaco. | F. Bibo de la coluna de auajo. |
| B. Óbalo ¹²⁵ . | G. Cimbria o filete ¹²⁶ . |
| C. Collarino | H. Bastón. |
| D. Astrágalo | I. Orlo, o çócolo ¹²⁷ . |
| E. Bibo de la coluna de arriba ¹²⁸ . | K. Pedestral ¹²⁹ . |

Las diminuciones puestas en canto de la planta de la basa y del capitel son de las ympostas de los arcos.

Más si se hizieren los arquitrabes de piedra se guardará quanto se a dicho arriua de los yntercolumnios. Béense algunos edificios antiguos los quales se pueden dezir estar hechos de esta orden porque tienen, en parte, las mismas medidas como la Arena de Berona y théâtre de Pola¹³⁰ y muchos otros de los quales e tomado las disminuciones, ansi de la basa como del capitel, arquitrave, del friso y de las cornisas puestas en la última tabla de este capítulo, como también aquellas de las ympostas de los buelos y de todos estos edificios pondré los diseños en los mis libros de la antigüedad¹³¹//.

[f.20v]

- | | |
|------------------|------------|
| A. Gola derecha. | B. Corona. |
|------------------|------------|

124 En Palladio tan solo se utiliza el término *listello*, no *filete*.

125 En el original italiano figura *ovolo*.

126 El término *filete* es añadido de Ribero Rada, no figura en la edición de la obra de Palladio de 1570.

127 El término *çoçolo* –zócalo– es una palabra que no figura en el texto italiano y que debe introducir Juan del Ribero para establecer de forma más clara la analogía o el sinónimo adecuado al castellano, de lo que Palladio denomina *orlo*.

128 La terminología y disposición de estos elementos son análogos a los utilizados por Palladio en la edición veneciana de 1570. También son similares a los de F. de Praves, de 1626. Pero difieren ligeramente de los de la edición francesa de 1650. En posteriores ediciones castellanas, como la de 1988, la letra E, alude a Vivo del *sumoscapo*; la F, Vivo del *imoscapo*; H, es el Toro; I, es el Plinto. Lo cual nos hace pensar en que se está utilizando una traducción posterior o una edición diferente a la de Ribero Rada

129 *Piedistilo* en el texto italiano original.

130 Ya ha sido citado en este mismo *Libro I* en el capítulo X.

131 Hemos respetado la disposición a dos columnas del texto manuscrito de Ribero Rada, mientras que en la fuente original, la edición impresa de 1570, se disponen en una sola columna. Los términos y letras son bastante análogos a los establecidos por Palladio, si bien el maestro de Trasmiera suele añadir algunos sinónimos usuales en la lengua castellana, que por otro lado son similares a los que F. de Praves dispone en su edición de 1626. También existe cierta similitud con la edición francesa de 1650. Existen pequeñas diferencias con posteriores y recientes ediciones en castellano, como la de 1988.

- | | |
|---|--|
| C. Goçio latoyo y gola derecha. | K. Collarino. |
| D. Cabeto o media caña ¹³² . | L. Astrágalo o boçel ¹³³ . |
| E. Friso. | M. Bibo de la coluna de uajo del capitel. |
| F. Arquitrabe. | N. Bibo de la coluna de auajo. |
| G. Cimaçio ¹³⁴ . | O. Çimbia de la coluna o filete ¹³⁵ . |
| H. [Del capitel] ¹³⁶ . | P. Bastón y gola |
| Ábaco. | Q. Orla, o çocolo, o } de la basa ¹³⁷ . |
| I. Gola derecha. | Plinto ¹³⁸ . |

En derecho del arquitrabe señalado F está allí la disminución de una arquitrabe hecho muy delicadamente.

De la orden dórica. Capítulo XV

El horden dórica tubo prizipio y nonbre de los doros¹³⁹, pueblos griegos que abitaron en Asia. Las colunas si se hizieren simples, sin pilares, an de ser largas siete cauezas y media u ocho, los yntercolunios son poco menos de tres

132 *Media caña* es término aportado por Ribero Rada, de lo que Palladio denomina *cabeto*

133 En Palladio tan solo se menciona un término, *astrágalo*, pero no *bocel*, que ha sido añadido por Ribero Rada.

134 Aunque hemos respetado la disposición original del manuscrito de Ribero Rada, en el texto impreso Palladio de 1570 el cimacio figura dentro de las partes del capitel, elemento éste que aparecen perfectamente diferenciadas mediante un apartado con una llave dentro de la cual se nombran y numeran cada una de sus partes con las letras correspondientes, que son: la G, H, I, F, y K. Sin embargo, Juan del Ribero no presenta de forma tan clara la división de los distintos elementos, e incluso el término *capitel*, que aparece escrito junto a la letra H, debajo de *cimacio*, ha sido tachado y sustituido por *ábaco*. Esta falta de fidelidad a la fuente impresa posiblemente sea debida a que el arquitecto español tenía la seguridad de publicar el texto con dibujos explicativos y, por lo mismo, la diferenciación de cada una de las partes aparecerían de manera más explícita y gráfica, sin necesidad de subdivisiones.

135 De nuevo el maestro hispano añade un término o sinónimo respecto del texto italiano, en este caso *filete*.

136 Aunque, como ya hemos señalado en notas anteriores, aparece tachado en el original de Juan del Ribero, en la obra de Palladio se establece una perfecta separación o subdivisión de las partes que a su juicio integran el capitel.

137 A diferencia de lo que sucede con los elementos del capitel, la basa queda reflejada en la traducción castellana de la misma manera que la encontramos en la edición italiana de 1570.

138 Ni plinto ni zócalo son mencionados por Palladio, quien utiliza en este caso el término *orla*.

139 Se trata de los dorios. El error escrito por Ribero Rada puede ser quizás un descuido a la hora de traducir la palabra *dori*, empleada por Palladio, ya que el arquitecto cántabro tenía amplia cultura clásica y conocía la historia griega.

diámetros de coluna y esta manera de colunasdos es llamada de Bitrubio *diús-tilos*¹⁴⁰. Más si se arrimaren a los pilares se harán con basa y capitel largas diez y siete módulos y un terçio, y es de adbertir que //,

[f. 21]

como he dicho arriua en el capítulo treçe, el módulo en esta orden sólo es el medio diámetro de la coluna deuidido en treinta minutos y en todas las otras órdenes es el diámetro entero deuidido en sesenta mynutos¹⁴¹. En los antiguos no se haze pedrestal en esta horden, pero en los modernos sí. Pero queriéndose le poner se hará aquel dado sea quadrado, y de él se tomarán las medidas de sus ornanamentos¹⁴² porque se deuidirá en quatro partes yguales, y por dos de ellas será la basa, con su çoco¹⁴³, y por una, las çimas¹⁴⁴, a la qual a de estar pegada el plinto¹⁴⁵ de la basa de la coluna. Desta suerte de pedrestales se arán también en la orden corintia, como se be en Berona en el arco que se dize de los Leones. Y[o] puesto las más maneras de disminuciones que se pueden acomodar al pedrestal de esta horden, las quales todas son bellas y sacadas de los antiguos y an sido medidas deligentisimamente¹⁴⁶. No tiene esta horden basa propia por lo qual en muchos edifiçios se beyn las columnas sin basas, como en Roma, en el teatro de Marçelo, en el templo de la Piedad, junto al dicho teatro, o en el en teatro de Vicençia y en otros diversos lugares. Pero alguna uez se le pone la basa atica¹⁴⁷, la qual acresçienta mucha velleça, y la medida suya es esta: la altura es por la mitad del diámetro de la coluna y se deuide en tres partes yguales, una se da al plinto o çoco, las otras //

[f. 21v]

dos se dibidirán en quatro partes y de una se haze el boçel de arriba, y las otras que restan se parten en dos y una se da al boçel de auaxo y la otra a la copada o cadeto (sic) con sus filetes o listellos¹⁴⁸, porque se partirá en seis partes, de una se hará el filete¹⁴⁹ de arriba y de otra el filete de auajo y quatro se dejarán al cadeto o naçela o copada¹⁵⁰. El relieve o salida de esta

140 Subrayado en el manuscrito original. Además se inserta al margen: *nota*.

141 Palladio sigue en este caso tanto el sistema de J. B. Alberti y algunos aspectos de Vitruvio, Libro III, 3-4.

142 Al margen: "pedestal dórico".

143 Se refiere al zócalo, que habitualmente Ribero traduce como *çocolo*. Pero en este caso ha sido escrito de manera muy similar al texto italiano, donde se lee *zocco*.

144 *Cinnacia* en Palladio.

145 Equivale a *orlo* en el texto italiano.

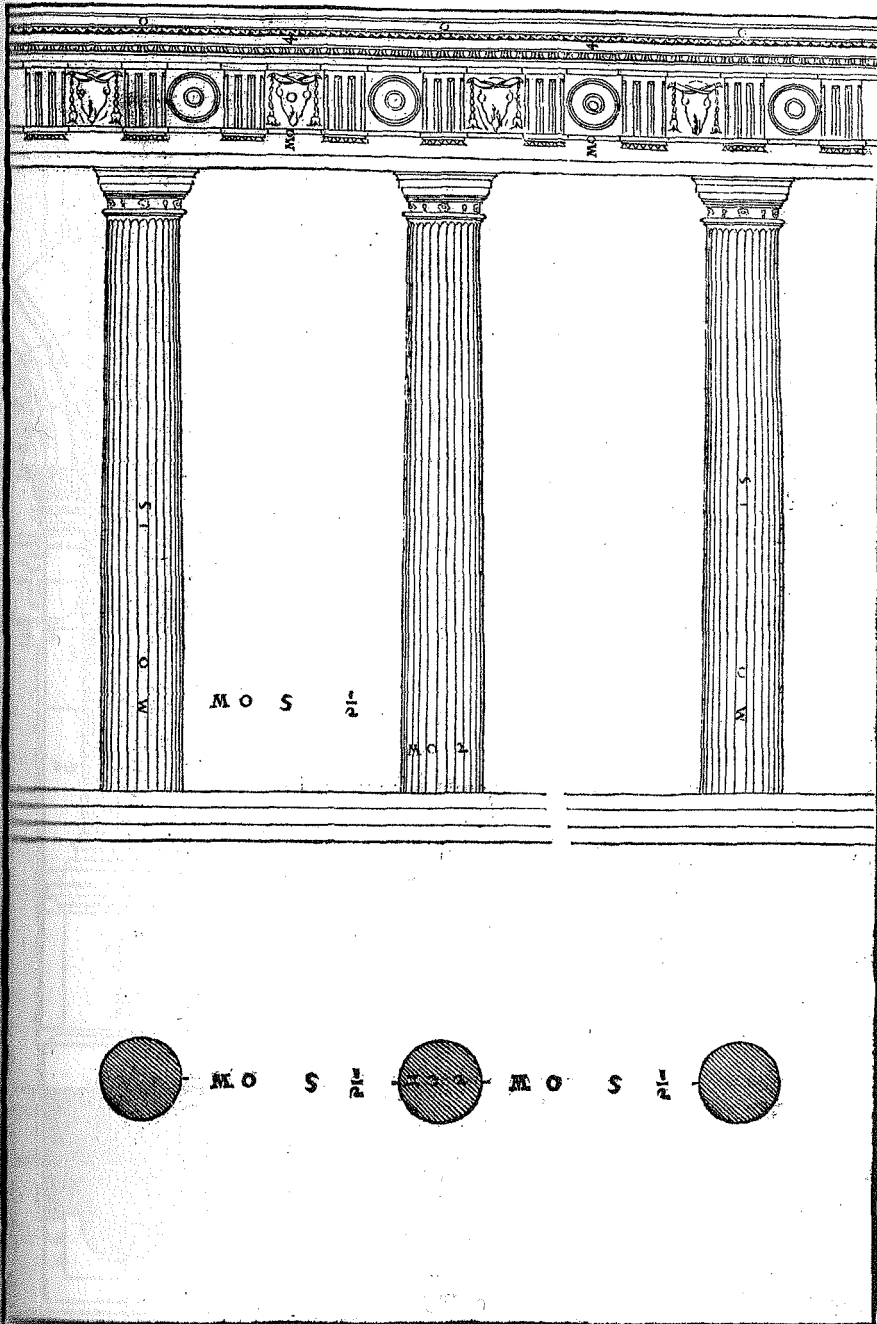
146 De nuevo resalta el arquitecto italiano su esfuerzo por un análisis empírico de estas cuestiones, sin atenerse ciegamente a lo dispuesto por Vitruvio y otros autores.

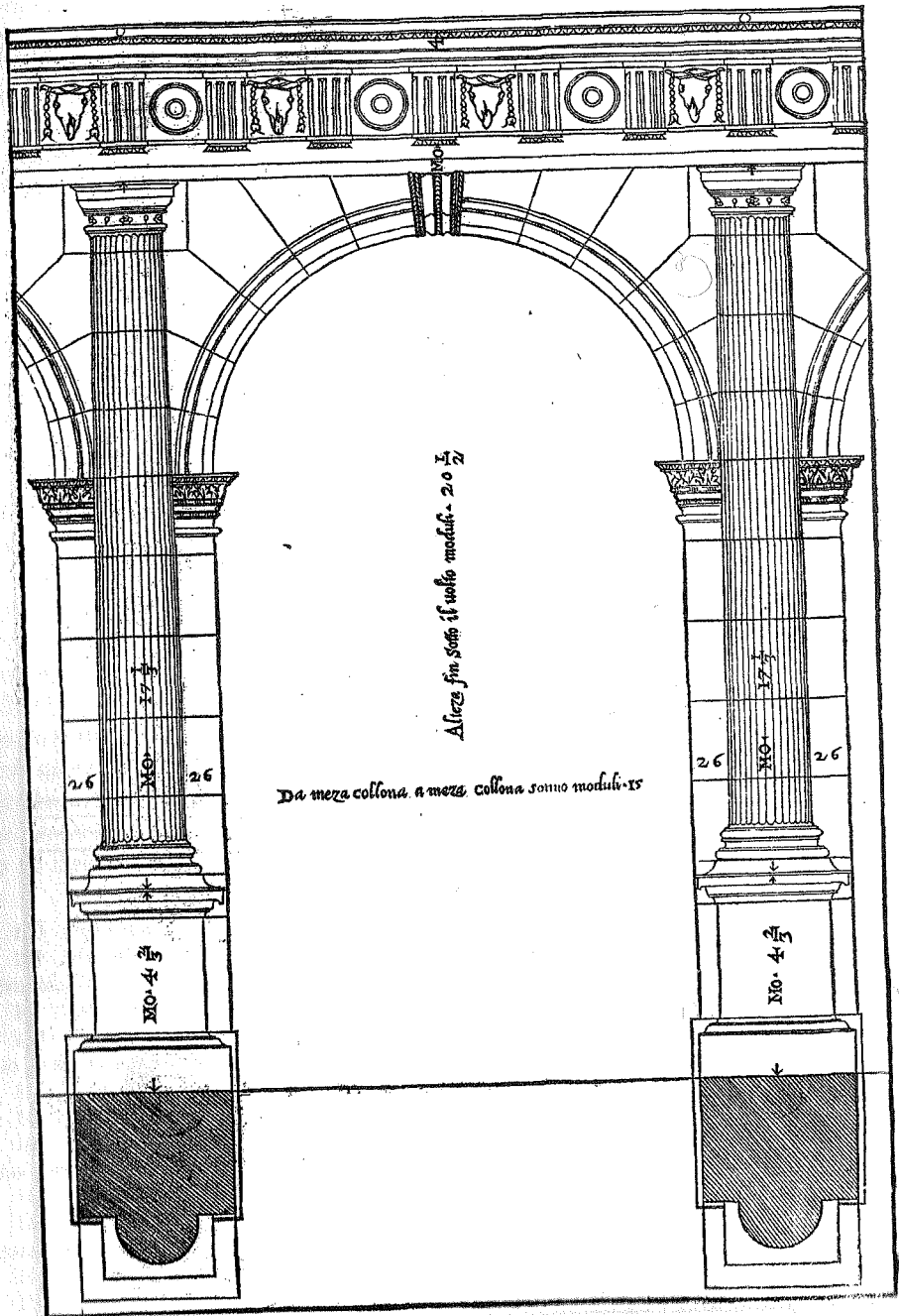
147 *Cfr.* Vitruvio, Libro III, 5.

148 Copada y filete son sinónimos y términos añadidos por Juan del Ribero, ya que no figuran en el texto italiano.

149 Equivale a *listello* en la terminología italiana.

150 Las dos palabras, *nacela* y *copada*, no aparecen en el texto original italiano. Las incorpora al vocabulario Juan del Ribero.





Altezza fin sopra il uolo moduli. 20 $\frac{1}{2}$

Da meza colonna a meza colonna sono moduli. 15

MO. 4 $\frac{2}{3}$

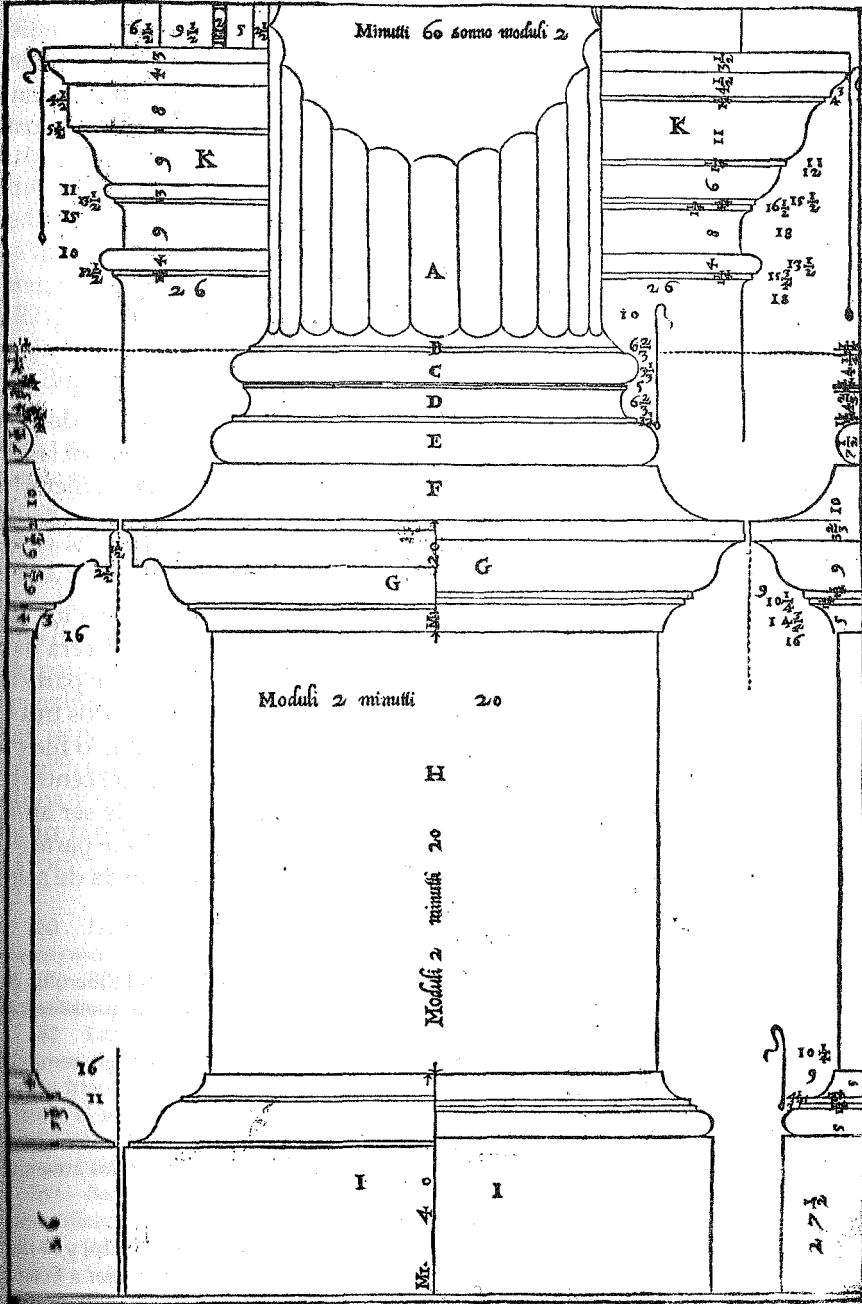
MO. 4 $\frac{2}{3}$

26

26

26

26



basa¹⁵¹ es la sesta parte del diámetro de la coluna, la çimbia o filete se haze por la mitad del bastón de arriba, haziéndose dividida de la basa su relieve por la terçia parte de todo el relieve de la basa, más si la basa es parte de la coluna serán de una pieça, hazerse a el filete¹⁵² sutil, como se bey en el terçero diseño de esta orden, donde también ay dos maneras de ympostas de los arcos¹⁵³:

- | | |
|-------------------------------------|--|
| A. Vivo de la coluna. | F. Plinto o çocolo. |
| B. Çimbra o filete ¹⁵⁴ . | G. Çimaça. |
| C. Bastón de arriua. | H. Dado} del pedestral. |
| D. Cabeto con listelos. | I. Basa} del pedestral. |
| E. Bastón de auajo. | K. Ymposta de los arcos ¹⁵⁵ . |

El capitel a de ser alto la mitad del diámetro de la coluna por la parte de auajo y se divide en tres partes, la de arriua al ábaco y çimaçio. El çimaçio es las dos de las çinco partes della y se divide en tres partes: de una se haze el filete¹⁵⁶, y de las otras dos la gola rebesa o talón. La segunda parte preñçipal se divide en tres partes y guales, una se da a los anillos o filetes, los cuales//
[f. 22]

son tres yguales, las otras dos quedan para el boçel, donde se labran los óbalos, el qual tiene de relieve o salida los dos terçios de su altura, la tercera parte después se da al collarino¹⁵⁷. Todo el relieve o salida es por la quinta parte del diámetro de la coluna. El astrágalo o tondino es alto quanto son todos tres los anillos y se relieba a fuera el bibo de la coluna de auajo. La çimbia o filete es alto por la mitad del tondino o boçetele¹⁵⁸, su relieve es a plomo del centro del mismo tondino. Sobre el capitel se haze el alquitrabe, el qual a de ser alto la mitad del grueso de la coluna, esto es, un módulo. Diuidese en siete partes, de una de estas siete se haze la tenia o venda o filetón¹⁵⁹ y tanto se le da de salida

151 Al margen figura: salida de la basa.

152 Palladio lo denomina *cimbria sottile*, no filete. Sin embargo, Juan del Ribero ha preferido el término *filete*, como de nuevo repite en la relación de los elementos que se señalan para la comprensión del dibujo, con la letra B.

153 Sobre el orden dórico propuesto y descrito por Palladio en este capítulo remitimos a lo anotado por P. MARINI, *I Quattro libri...*, pp. 425-426,

154 Remitimos a la nota 151.

155 Hemos respetado la disposición del manuscrito escrito a dos columnas en esta parte. Mantiene la analogía terminológica y formal, observada en los apartados anteriores, respecto del texto de F. Praves.

156 *Listello* en Palladio.

157 Al margen figura anotado: *Salida del capitel; salida de + [cortado el texto] y su filete.*

158 Boçetele es el término que anota Juan del Ribero para adecuarlo mejor a la terminología castellana.

159 Filetón es de nuevo el término añadido por el arquitecto español.

o relieve como tiene de alto este filetón, tornase después a diuidir el todo en seis partes, y una se da a las gotas, las quales an de ser seys, y el filete que está deuaxo de la tenia, que es por el tercio de las dichas gotas su alto; de la tenia auajo se deuide el resto en siete partes, tres se dan a la primera faxa y quatro a la segunda, el friso va alto módulo y medio. El tregilfo es ancho hun módulo [y medio]¹⁶⁰. El capitel suyo es por la sesta parte del módulo, deuidese el tregilfo en seis partes, dos se dan a las dos canales de en medio, y, una, a las dos medias canales en las partes de afuera, y las otras tres hazen los espaçios llanos que están en las dichas canales. La metopa, esto es el espaçio entre tregilfo y tregilfo a de ser //

[f. 22v]

tan ancha como alta. La cornija a de ser alta un módulo y un sesto de módulo y se deuide en zinco partes y media, dos se dan al cabeto o copada¹⁶¹ y al óbalo y el cabeto es menor que el óbalo quanto es su filete, las otras tres y media se dan a la corona o cornija, que vulgarmente se dize goçio latoyo, y a la gola derecha y rebersa. La corona a de tener de relieve o salida de las seis partes del módulo, las quatro, y en el plano suyo que mira abajo y sale a fuera por el largo sobre los tregilfos seis gotas y por ancho tres, con sus listelos o filetes, y sobre las metopas algunas rosas¹⁶². Las gotas van redondas y responden a las gotas de vajo la tenia, las quales van en forma de campana; la gola o papo de palomas será más gruesa e alta que la corona la otava parte, deuidise este papo de palomas en ocho partes, dos se dan a boçel o filete, o mocheta¹⁶³ de enzima, y seis, que quedan, a la gola o verdaderamente papo de paloma, la qual tiene de relieve o salida las siete partes y media¹⁶⁴. Por lo qual el alquitaba¹⁶⁵, el friso y la cornija bienen a ser altos la quarta parte de la altura de la coluna y estas son las medidas de la cornija según Bitrubio, de la qual me e algùn tanto apartado, alterándola de miembros y haziéndola un poco mayor¹⁶⁶.

160 Tachado en el manuscrito original de Juan del Ribero. De hecho Palladio establece en este caso el ancho del triglifo en un módulo.

161 Término que aporta Ribero Rada. No figura en el texto italiano, donde tan solo se dice *cabeto*.

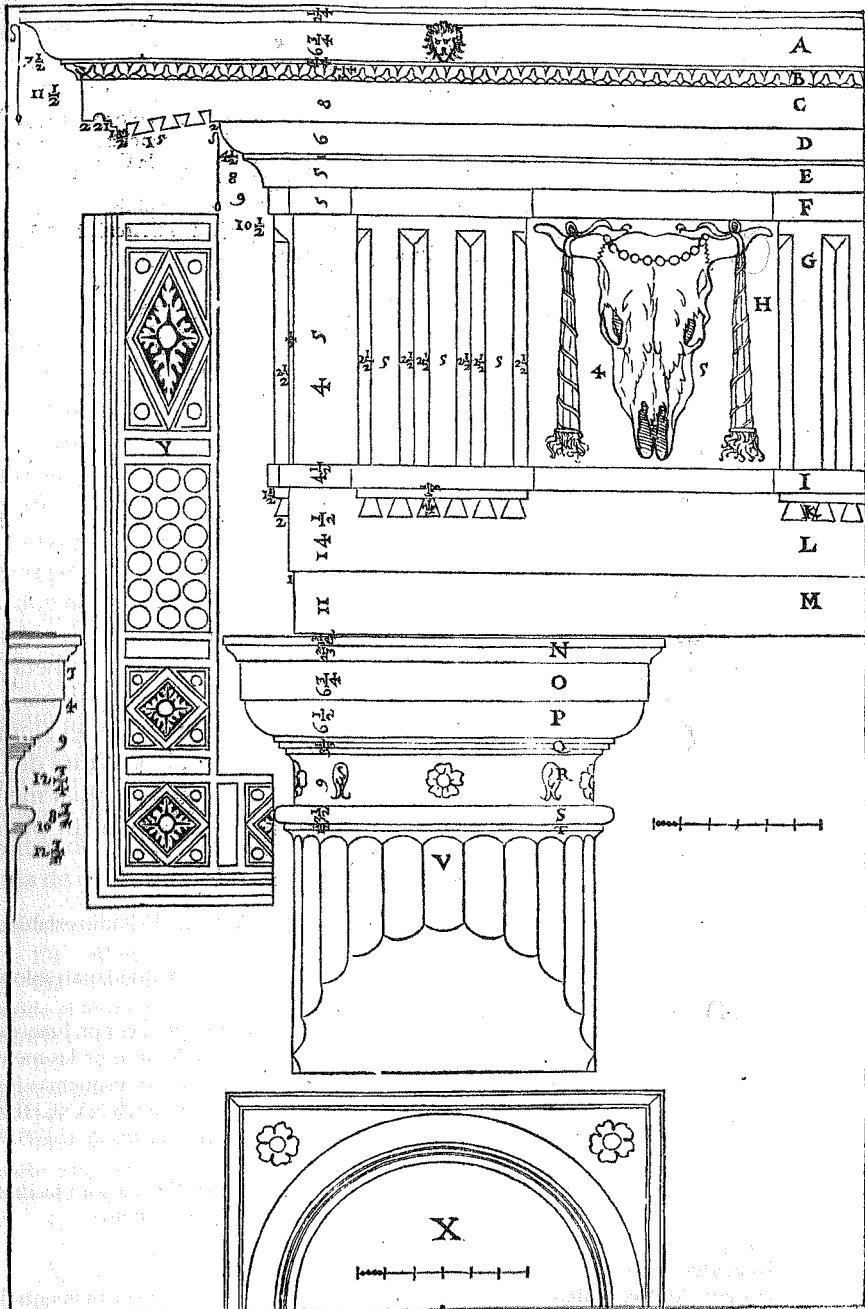
162 Las partes del friso dórico descritas por Palladio fueron copiadas por Juan del Ribero en algunas de sus creaciones arquitectónicas. Incluso el empleo de rosas en las metopas del friso dórico se convirtió en uno de los detalles que caracterizaron sus esquemas formales y el lenguaje de sus órdenes. Sobre este aspecto, *vid.* M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "El lenguaje de los órdenes en Juan del Ribero Rada", *Actas de C.E.H.A.*, Madrid, 1995, pp. 467-478.

163 *Bocel*, *filete* y *mocheta* son los términos añadidos por Juan del Ribero para facilitar la identificación del *orlo*, que es la denominación de Palladio para este elemento.

164 Al margen: (*¿*) *quaximento dórico, el ornamento*.

165 Subrayado en el original

166 De nuevo Andrea Palladio se reafirma en su posición de no seguir fielmente lo dispuesto por Vitruvio en este aspecto.



- A. Gola derecha
- B. Gola rebersa.
- C. Goçio latoyo
- D. Óbalo
- [f. 23]
- E. Cabeto.
- F. Capitel del tregilfo
- G. Tregilfo

L. Primera faxa¹⁶⁷

Parte del capitel¹⁶⁸.

- N. Çimaçio
- O. Ábaco
- P. Óbalo
- Q. Gradetos
- R. Collarino
- H. Metopa
- I. Tenia
- K. Gotas.

- M. Segunda faxa
- Y. Sofito del goço latoyo
- S. Astrágalo.
- T. Cinbia.
- V. Bibo de la coluna.
- X. Planta del capitel y el módulo
deuidido en 30 minutos.

De la orden jónica. Capítulo XVI

El horden jónico tubo origen de la Jonia, prouinzia de la Asia y de esta horden se ley que fue edificado, en Épheso, el templo de Diana. Las colunas con capitel y basa son largas nueue caueças, esto es, nuebe módulos o nueue gruesos de si mesmas, porque caueza se entiende el diámetros de la coluna por la parte de auajo. El arquitrabe, el friso y la cornisa son por la quinta parte de la altura de la coluna¹⁶⁹. En el diseño de los colonados simples son los ynterco-

¹⁶⁷ En el texto impreso de la obra de Palladio de 1570 los elementos arquitectónicos aparecen en una sola columna y no en dos como lo ha dispuesto Ribero Rada.

¹⁶⁸ La disposición de los elementos en dos columnas no se ajusta al texto palladiano de 1570. Tampoco se ajustan los elementos que figuran debajo de la separación que intenta establecer cuáles son las partes del capitel. En Ribero Rada, tal y como se observa en su manuscrito, entre las partes del capitel estarían los elementos designados en ambas columnas: en la primera, desde la N a la K y en la segunda, desde la M a la X. Sin embargo, Palladio incluye como tales sólo desde la letra N a la X, pero de forma correlativa, excluyendo, por lo tanto, H, I, K, M, Y. Un error que viene a demostrar los problemas que implicaba la ausencia de los dibujos explicativos. Esta discrepancia respecto del texto italiano no se encuentra en la edición castellana de F. de Praves, que mantiene una buena fidelidad al modelo palladiano.

¹⁶⁹ El modelo que sigue Palladio es el orden jónico del templo de la Fortuna Viril de Roma y el del teatro Marcelo, aunque también tenga presente lo anotado por Vitruvio sobre

lunios de dos diámetros y un cuarto, y esta es la más vella y más comoda manera de yntercolunio y de Bitrubio es llamado *eústilos*. En el de los arcos los pilares son por la terçia parte del bacío o claro¹⁷⁰ //

[f. 23v]

de ellos y los arcos son altos en su luz dos quadros, por manera que son de proporçión dupla¹⁷¹.

[Espacio en blanco]¹⁷²

De media columna a media columna. m^o 7 m¹⁷ ? ¹⁷³

Si a las columnas jónicas se pusiere pedestal como en el diseño de los arcos, él será alto quanto será la mitad de la anchura de la luz del arco y se diuidirá en siete partes y media, de dos se hará la basa, de una, la çima¹⁷⁴, y quatro y medio quedarán al dado. Esto es la plano de en medio¹⁷⁵. La basa de la orden jónica es gruesa medio módulo y se diuide en tres partes: una se da al çoco, su relieve o salida es la quarta y ochaua parte del módulo, las otras dos se diuiden en siete partes, de tres se haze el boçel¹⁷⁶ o bastón alto, las otras quatro de nueuo se diuiden en dos, y una se da al cabeto o copada de arriua y la otra a la copada de auajo, la qual a de tener más salida que la otra de arriua. Los estrágalos an de ser la octaua parte de la copada¹⁷⁷, la çinbia o filete de la columna es por la terçia parte del bozel //

[f. 24]

de la basa, más, si se hiziere la basa conjunta con parte de la columna se hará la çinta¹⁷⁸ o filete de ençima del boçel lo más sotil, cómo también lo he dicho en

dicho orden. Sobre este tema *cfr.* E. FORSMANN, *Dórico, Jónico...*, p. 35 y ss. También las anotaciones de P. MARINI, *Andrea Palladio I Quattro libri...*, p. 427.

170 Al margen figura escrito: *nota: quinta*[falta el texto] *jónico. El mejor intercolunio eustilos.*

171 La frase "por manera que son proporçión dupla" no parece en el texto italiano. Es añadido explicativo de Juan del Ribero, en cuyo manuscrito figura además anotado al margen: *pilares a la 3^a del vano.*

172 Ribero Rada deja un pequeño espacio en blanco en su texto manuscrito. También la edición impresa en Venecia en 1570 presenta un espacio en blanco en este mismo lugar, si bien en el ejemplo impreso italiano se trata de una página entera y no de un pequeño fragmento. En todo caso es una clara demostración de que el modelo que tiene delante es la edición príncipe de 1570.

173 Tampoco esta frase aparece en el texto italiano de 1570. Es una anotación del arquitecto español. Tras ella deja un espacio en blanco.

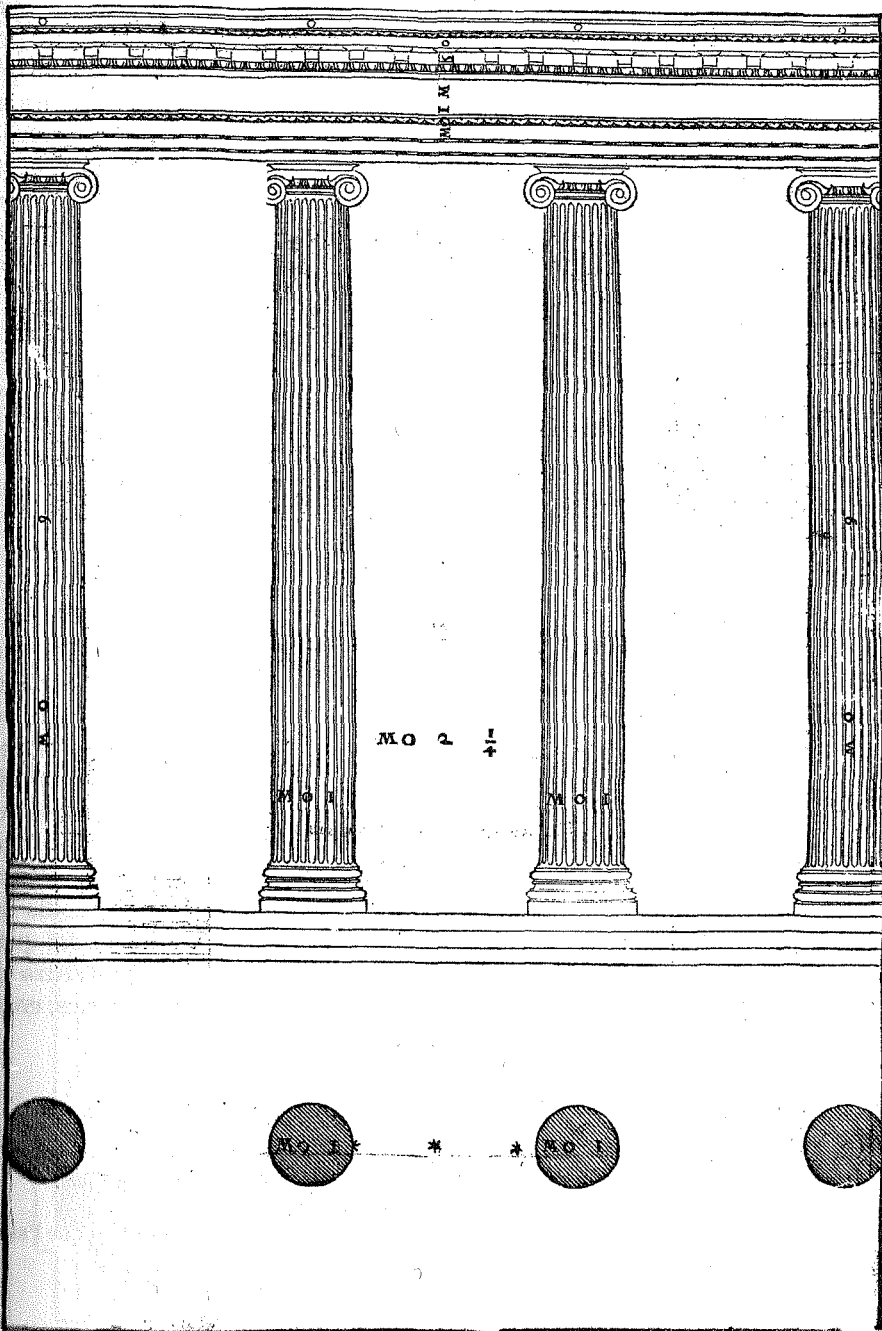
174 *Cimaçia.*

175 Al margen: *Pedestal. Basa según no la...* [el resto de la frase es ilegible al faltar una parte de texto].

176 Palabra incorporada por Juan del Ribero. En la edición italiana solo se denomina *bastón*. Más adelante se repite este mismo dato.

177 Palladio denomina a este elemento *capeto*.

178 El texto italiano se dice *cinbia*, no aparecen las palabras *boçel*, ni *filete* empleadas por Ribero.



la orden dórica. Tiene este filete¹⁷⁹ de relieue o salida la mitad de su alto y a dicho. Estas son las medidas de la basa jónica según Bitrubio. Más, porque en muchos edificios se beyn en esta orden basas áticas, y a mi me agradan más, e deseñado sobre el pedestral la basa ática con el bastóncino o boçel deuajo la çinbia o filete, pero no dejando de hazer el deseño de lo que allí enseña Bitrubio¹⁸⁰. Los deseños L son dos disminuciones diferentes para hazer las impostas de los arcos y de cada una están ay notadas las medidas con números, los quales significan los minutos del módulo como se a hecho en todos los otros deseños, son estas ynpostas altas la mitad mas de lo que es grueso el pilastro que lebanta arriua el arco.

- | | |
|---|---|
| A. Vivo de la coluna. | F. Orlo apogado a la çimaçia del pedestral. |
| B. Tondino con la çinbia y son miembros de la coluna. | G. Çimaçia de 2 maneras. |
| C. Vastón superior. | H. Dado. } Del pedestral |
| D. Cabeto. | I. Basa 2 maneras } del pedestral |
| E. Vastón ynferior. | K. Orlo de la basa } " " |
| | L. Ynposta de los arcos ¹⁸¹ / / |

[f. 24v]

Para hazer el capitel se diuide el pie de la coluna en diez y ocho partes, y diez y nuebe de estas partes es la anchura y largo del ábaco o tablero¹⁸², y la mitad es la altura del capitel con las bueltas¹⁸³, por lo qual biene a ser de nueue parte y media de alto. Parte y media se da al ábaco o tablero con su çimaçio, las otras ocho se dan a la buelta¹⁸⁴, la qual se haçe en esta manera: de la estremidad de la çima¹⁸⁵ al de dentro se pone una parte de las diez y nueue, de las diez y nueue (sic) y del punto hecho se deja caer una línea a plomo, la qual deuide la buelta¹⁸⁶ por medio y se llama cateto, y donde es esta línea está el punto, que aparta las quatro partes y media superiores y las tres y media de auajo ynferiores, se haze el centro del ojo de la buelta, el diámetros del qual [es] una de las ocho partes; y del dicho punto se tira una línea, la qual cruza en ángulo rectos con el cateto, [y] biene a diuidir la buelta en quatro partes; en el

179 Cimbria en Palladio.

180 Vitruvio, *Libro III*, 5

181 La relación de estos elementos es muy similar a la de Andrea Palladio. También a la de F. de Praves en su edición de 1626. Tan sólo se aprecian pequeñas variaciones, como la letra H que en Praves indica: *Neto del pedestal*, mientras que Ribero traduce por *Dado*.

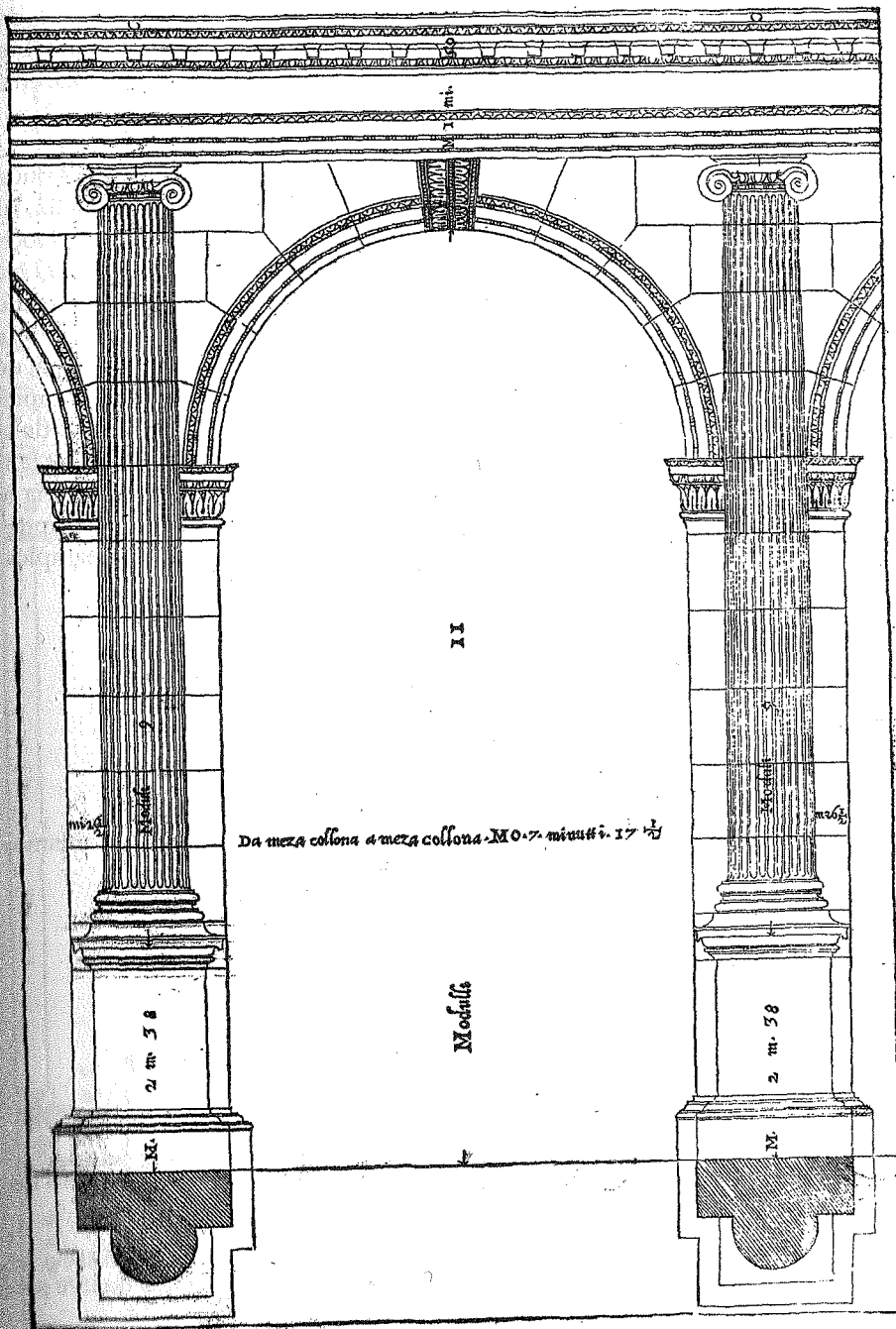
182 *Tablero* es el sinónimo añadido por Juan del Ribero.

183 Es un error de traducción del maestro español. Debería decir *volutas*, ya que Palladio escribe *volute*.

184 *Voluta*.

185 *Cimacio*.

186 *Voluta*.



ojo después se forma un quadrado cuya grandeza es el semediámetro del dicho ojo, y tiradas las líneas diagonales se hazen en ellas los puntos donde en el hazer la buelta a de ser puesto el pie fixo del compás y ay allí contadas, en el centro del ojo//,

[f. 25]

treçe çentros. Y destos la orden que se a de tener pareçe por los números puestas en el deseño. El astrágalo de la coluna es en derecho de ojo de la buelta, las bueltas ban tan gruesas en el medio quanto es el relieuo o salida del boçel donde se labran los óbalos, el qual pasa ultra de la ábaco tanto quanto el ojo de la buelta. La canal de la buelta ba al parejo de bibo de la coluna. El astrágalo de la coluna rodea por deuajo de la buelta y siempre se bey como perezze en la planta y es natural que una cosa tierna, como es fingida ser la buelta, de lugar a una dura, como es el astrágalo, y se aparta la buelta de él siempre, y igualmente suelense hazer en los ángulos de los colunados o pórticos¹⁸⁷ de la orden jónica, los capiteles que tengan las bueltas, no sólo en la frente, sino también en aquella parte que, haziéndose el capitel cómo se suele hazer, sería el lado. Por lo qual bienen a tener la frente de las dos bandas y se llaman capiteles angulares, los quales cómo se hagan mostraré en el mi libro de los templos.

A. Ábaco.

B. Canal o cabadura.

C. Óbala.

D. Tondino¹⁸⁸.

E. Cimbria.

F. Bibo de la coluna.

G. Línea dicha chateto¹⁸⁹//

[f. 25v]

En la planta del capitel ay los dichos miembros señalados con las mismas letras.

S. El ojo de la buelta¹⁹⁰ en forma grande.

Miembros de la basa, según Bitrubio:

K. Bibo de la coluna

O. Tondino

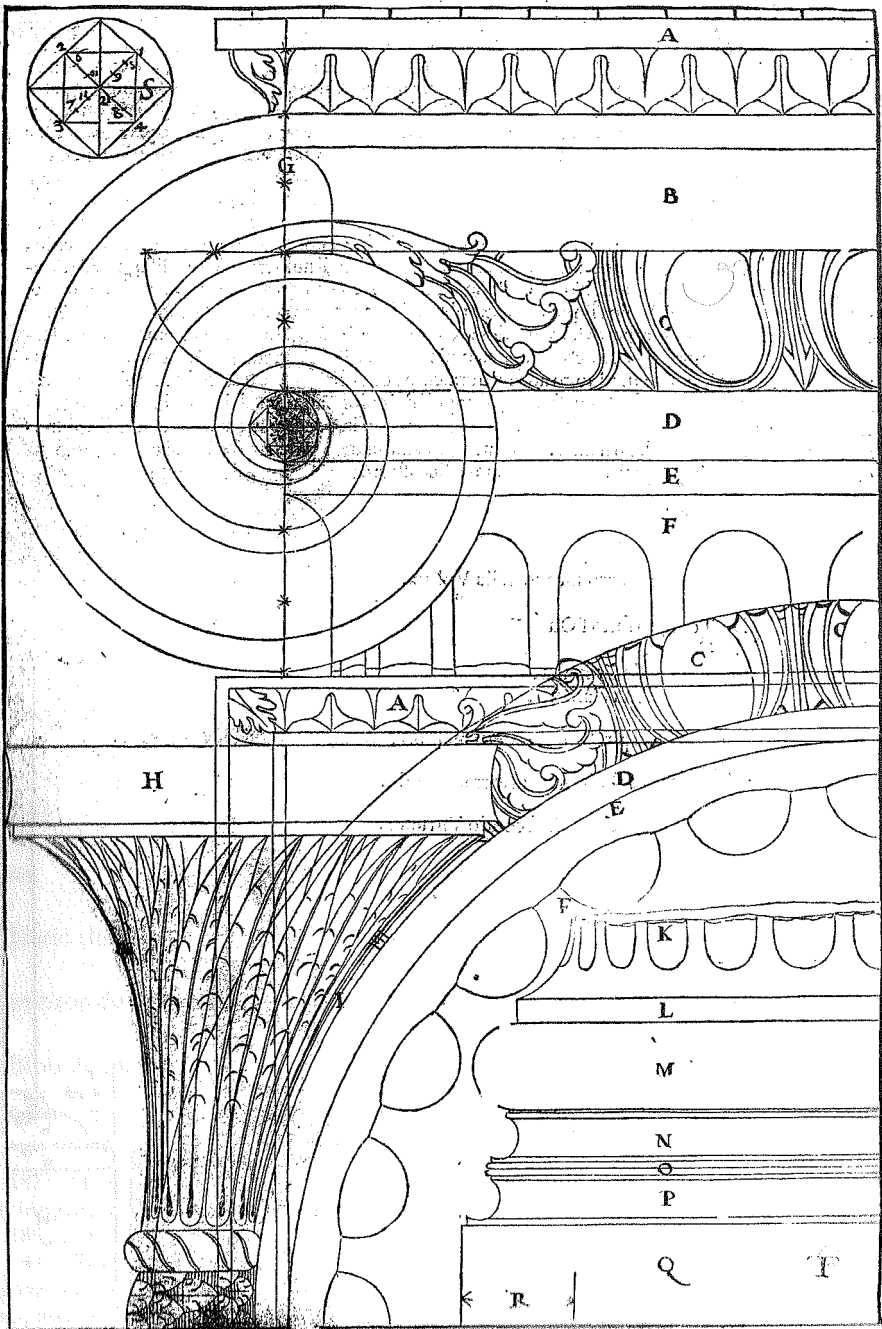
P. Cabeto segundo

187 En el manuscrito original de Ribero o *pórticos* figura interlineado por encima del término *puertas* que ha sido tachado con una tinta diferente.

188 En Palladio, *sotto l'ovale*.

189 Existe una analogía bastante acusada con la terminología del original italiano, de manera que se ha efectuado una traducción muy literal. La edición impresa de 1570 presenta, no obstante, los elementos dispuestos en una sola columna.

190 *Voluta*.



- L. Çinbia. N. Cabeto primero. Q. Orlo.
 M. Bastón. R. Reliebe¹⁹¹.

El alquitrabe, el friso y la cornija son, como he dicho, por la quinta¹⁹² parte de la altura de la coluna, y se diuide el todo en doçe partes. El alquitrabe es de quatro partes, el friso de tres, la cornija de çinco. El alquitrabe se deuide en cinco partes y de una se haze el su çimaçio y el resto se deuide en doçe, tres se dan a la primera faja y al su astrágalo o boçelete¹⁹³, quatro a la segunda con su astrágalo, çinco a la terçera. La cornija se deuide en siete partes y tres quartos, dos se dan al cabeto o copada¹⁹⁴ y el boçel de los óbalos, dos al modillón, y tres y tres quartos a la corona y gola o papo de paloma¹⁹⁵, y sale tanto afuera quanto es gruesa o alta. Yo e deseñado la frente, el lado y la planta del capitel, y el alquitrabe, y el friso y la cornija con los entalles, medidas y caracteres quales conbienen.

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| A. Gola derecha. | G. Cabeto. |
| B. Gola rebersa. | H. Friso. |
| C. Goçio latuyo. | I. Çimaçio del arquitrabe. |
| D. Çimaçio de los modillones. | K. Primera faja. |
| E. Modillones. | L. Segunda faja. |
| F. Óbalo. | M. Terçera faja. |

[f. 26]

Miembros del capitel.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| N. Ábaco. | Q. Tondino de la coluna o astrágalo. |
| O. Cabadura de la buelta. ¹⁹⁶ | R. Vibo de la coluna. |
| P. Óbalo, o medio boçel ¹⁹⁷ . | |

Donde están las rosas está el sofito¹⁹⁸ de la cornija, entre un modelo¹⁹⁹ y otro.

191 Como en casos anteriores respetamos la disposición del manuscrito original. La numeración y terminología coincide una vez más con la de Andrea Palladio en la edición veneciana de 1570. También con la de F. Praves de 1626 y con la edición francesa de 1650.

192 En el manuscrito original figura interlineado sobre la palabra *çinco* que ha sido tachada.

193 Palladio tan solo utiliza el término *astrágalo*. *Boçelete* es aportación de Ribero Rada.

194 *Copada* es el sinónimo utilizado por el arquitecto español. No aparece en el texto italiano.

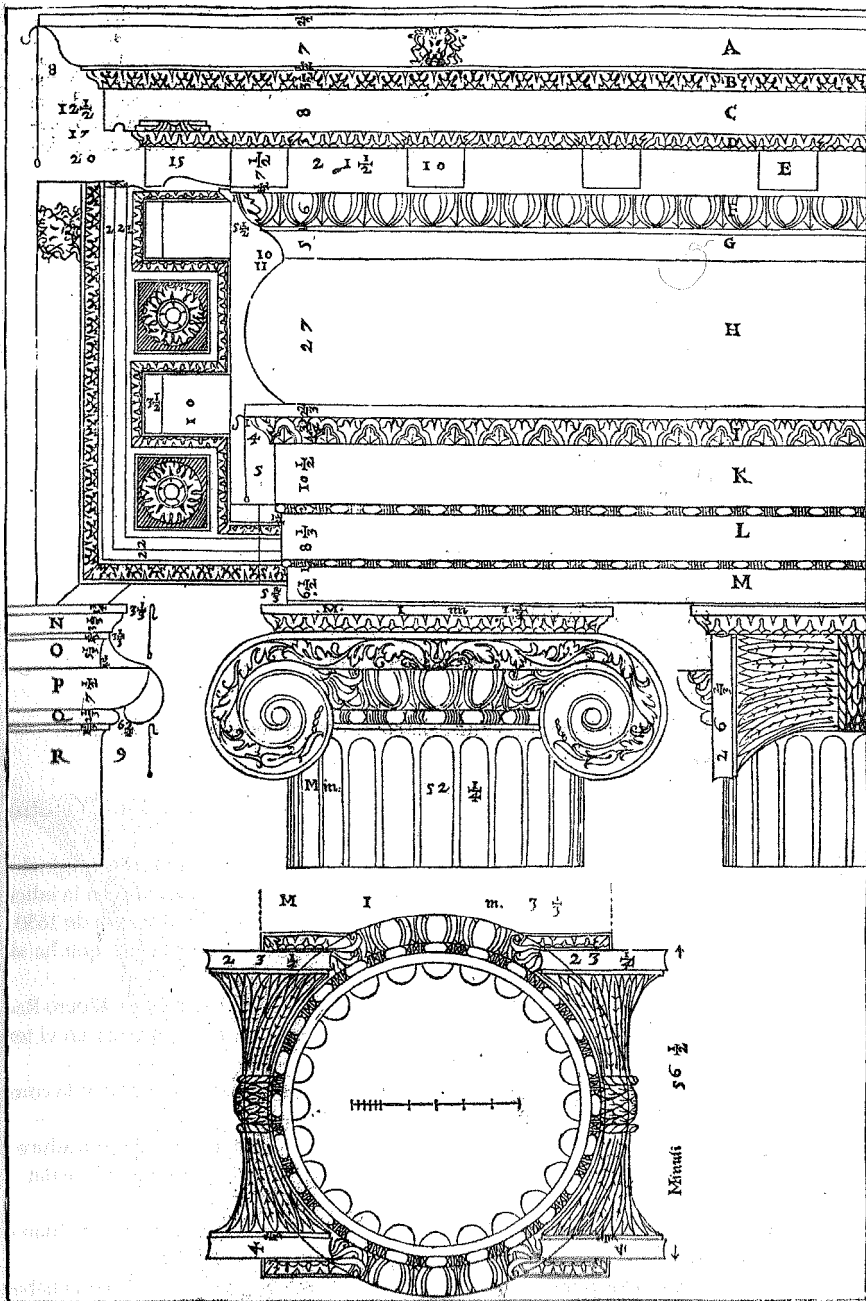
195 *Papo de paloma* también es aportación de Juan del Ribero para denominar la corona o gola.

196 Palladio lo denomina *incavo della voluta*, por lo tanto Juan del Ribero traduce de manera literal el término cabadura, en vez de cavidad de la voluta, que sería más usual.

197 Medio boçel es un término añadido por Ribero Rada.

198 Un ejemplo más del uso de palabras y términos italianos en el escrito de Juan del Ribero, ya que en este caso Palladio alude también a *soffitto*.

199 El término no corresponde a la versión original de Palladio, ya que debería haberse traducido "modillón" y no "modelo" como figura en el texto manuscrito de Ribero Rada.



De la Horden corintia. Capítulo XVII

En Corintio, ciudad nobilísima del Peloponeso, fue primero hallada la horden que se llamó corintia, la qual es más adornada y más suelta que las sobre dichas. Las colunas son semejantes a las jónicas y, ajuntadas la basa y el capitel, son largas nueve módulos y medio. Si se hizieren acanaladas o estriadas abrán de tener veynte y quatro canales, las quales sean ondas por la mitad de su anchura. Los llanos o espacios entre una canal y otra serán por el terçio de la anchura de las dichas canales. El alquitrahe, el friso y la cornija son por la quinta parte del alto de las colunas²⁰⁰. En el diseño de los colunados²⁰¹ simple, los yntercolunios son de dos diámetros, como es el pórtico de Santa María la Redonda en Roma, esta manera de colunados es llamada *sistilos* de Bitrubio // . [f. 26v]

Y en el de los arcos los pilares son por las dos partes de las çinco de la luz del arco y el arco es en luz por la altura dos quadros y medio comprehendida la groseça del mismo arco²⁰².

Deuajo de las colunas corintias se hará el pedestral alto el quarto de la altura de la coluna y se diuidirá en ocho partes, una se dará a la çimaçia, dos a la basa suya y quedarán çinco para el dado o neto²⁰³. La basa se diuidirá en tres partes, dos se darán al çoco y una a la cornija. La basa de las colunas es la ática²⁰⁴, pero en esto es diuversa de la que se pone a la orden dórica, que el reliebe o salida es la quinta parte del diámetro de la coluna. Puédesse también bariar en qualque otra parte, como se bey la de la ymposta de los arcos, la qual es alta la mitad más de lo que es grueso el *membreto* o jamba²⁰⁵, esto es, el pilar que lebanta la coluna.

A. Vivo de la coluna

B. Çimbia y tondino.

G. Çimaçia.) del pedestral

200 Sigue siendo Vitruvio la fuente principal en proporciones y módulo para el orden corintio, que Palladio utilizó con bastante profusión en su arquitectura. También Juan del Ribero utilizará este orden siguiendo, en su caso, lo dispuesto por Palladio, como se comprueba en la documentación sobre la iglesia de Valladolid. Sobre el orden corintio en Palladio, *vid.* E. FORSMANN, *Dórico, jónico...*, p. 35 y ss. Sobre Juan del Ribero Rada, *cf.* M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "El lenguaje de los órdenes...", pp. 467-478.

201 En Palladio *colonnato semplice*.

202 Al margen: *pilares dos quintos de la luz*. Un poco más abajo, también en el margen: *Pedestral, la quarta de su coluna*.

203 *Neto* es el sinónimo utilizado por Juan del Ribero para facilitar la comprensión del termino *dado*.

204 Al margen: *salida de basa*

205 Como en tantos ejemplos anteriores se mantienen algunas palabras en lengua italiana (*membreto*), pero en este caso Ribero añade un sinónimo que no figura en el texto palladiano: *jamba*.

- | | |
|--|---------------------------|
| C. Bastón superior. | H. Dado} del pedestal |
| D. Cabeto con los astrágalos. | I. Cornija.} del pedestal |
| E. Bastón de auajo. | K. Orlo de la basa. " |
| F. Orlo de la basa arrimado
a la çimacia del pedestal | |

La ymposta de los arcos está junto a la coluna²⁰⁶//.

[f. 27]

El el (sic) capitel corintio a de ser alto quanto es gruesa la coluna por la parte de auajo y más la sesta parte, la qual sesta parte se da al alto del ábaco o tablero o çimacio²⁰⁷; el resto se deuide en tres partes yguales, la primera se da al alto de la primera oja, la segunda al alto de la segunda oja, la terçera de nuevo se deuide en dos y de la parte de junto al ábaco o tablero se hazen los canículos²⁰⁸ con las ojas que pareçe que los sustentan, de las quales ellos naçen, enpero el fuste de donde salen se hará grueso y ellos en el su rebolbimiento se yrán poco a poco adelgaçando. Y tumaremos en esto el ejemplo de las plantas, las quales son mas gruesas donde naçen, que no donde se acaban. La campana o bibo del capitel de auajo de las ojas a de yr al derecho y plomo del fondo de las canales o astrias de la coluna. Para hazer el lábaco que tengan conbeniente relieve se forma un quadrado a cada un lado del qual sea módulo y medio, y se tiraran en las líneas diagonales y donde se cortan, que será en el medio, o se pone el pie del compás fijo, y açia cada un ángulo del quadrado se señala un módulo, y a donde fueren los puntos se tirarán las líneas que se cortan en ángulos rectos con las dichas diagonales y que toquen los lados del quadrado. Y estas serán los//

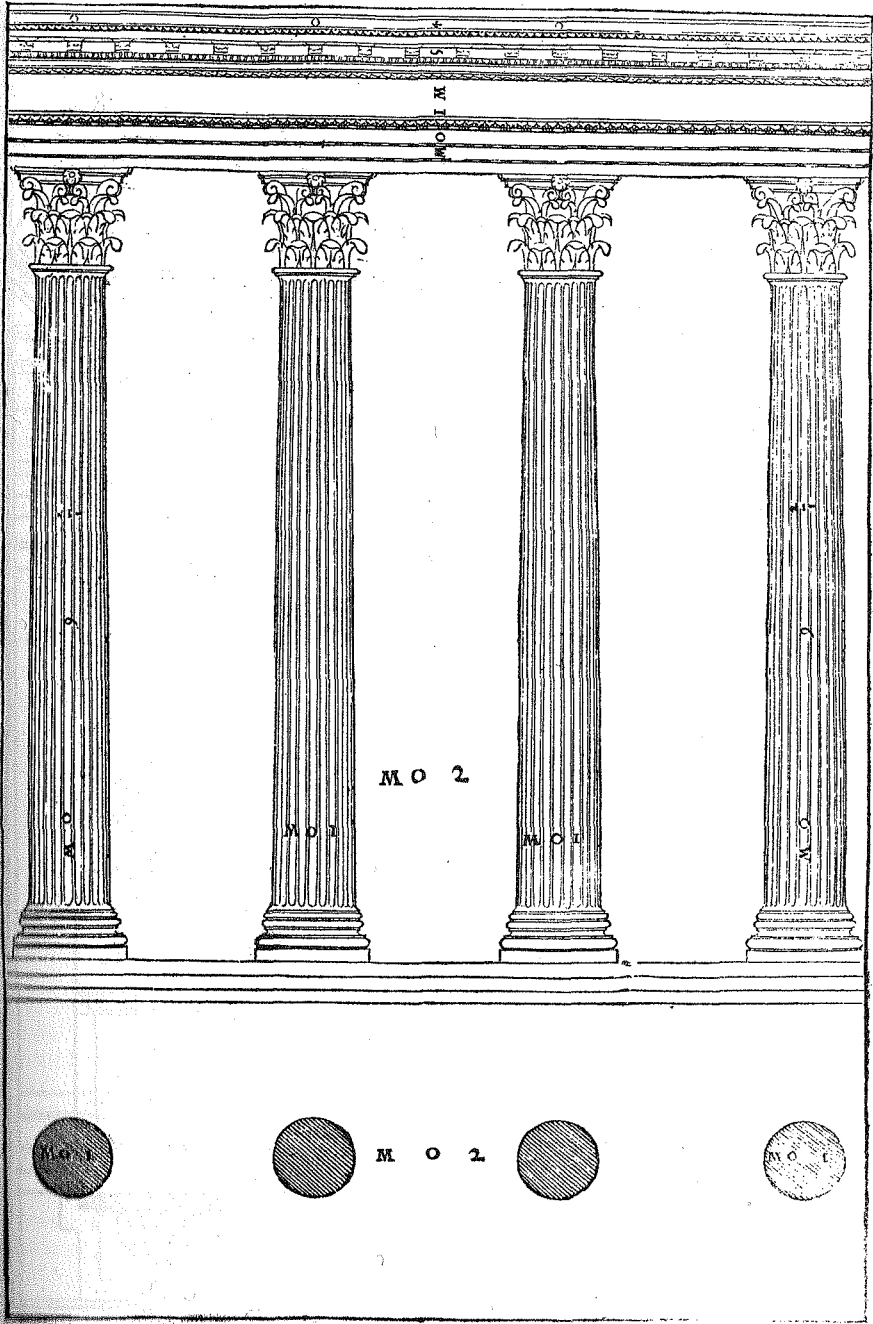
[f. 27v]

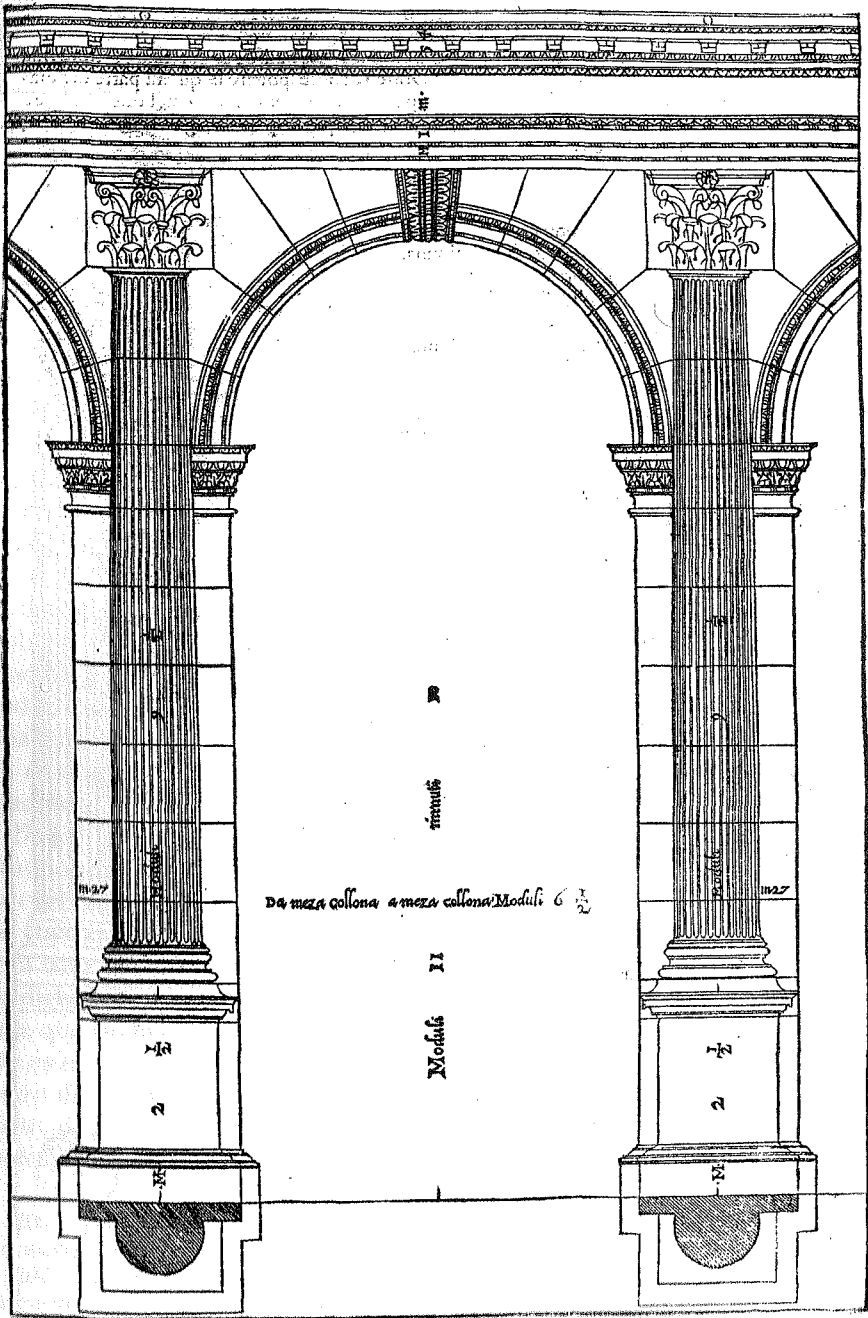
términos del relieve o salida en quanto fueren largas tanto serán la anchura de los cuernos del ábaco. La corbadura o disminución se hará alargando un hilo del cuerno al otro y tomando el punto donde viene a formarse un triángulo cuya basa es la disminución. Tírase después una líea desde la estremidad de los dichos cuernos a la estremidad del astrágalo o tundino de la coluna y se haze que las lenguas de las ojas lo toquen o salgan algún tanto más afuera, y este es el relieve o salida suya. La rosa a de ser ancha la quarta parte del diámetro de la coluna por el pie. El arquitrabe, el friso, y la cornija, como he dicho, son algún tanto de la altura de la coluna y se deuide el todo en doce partes, como en el jónico, más en este ay diferençia que la cornija se deuide en

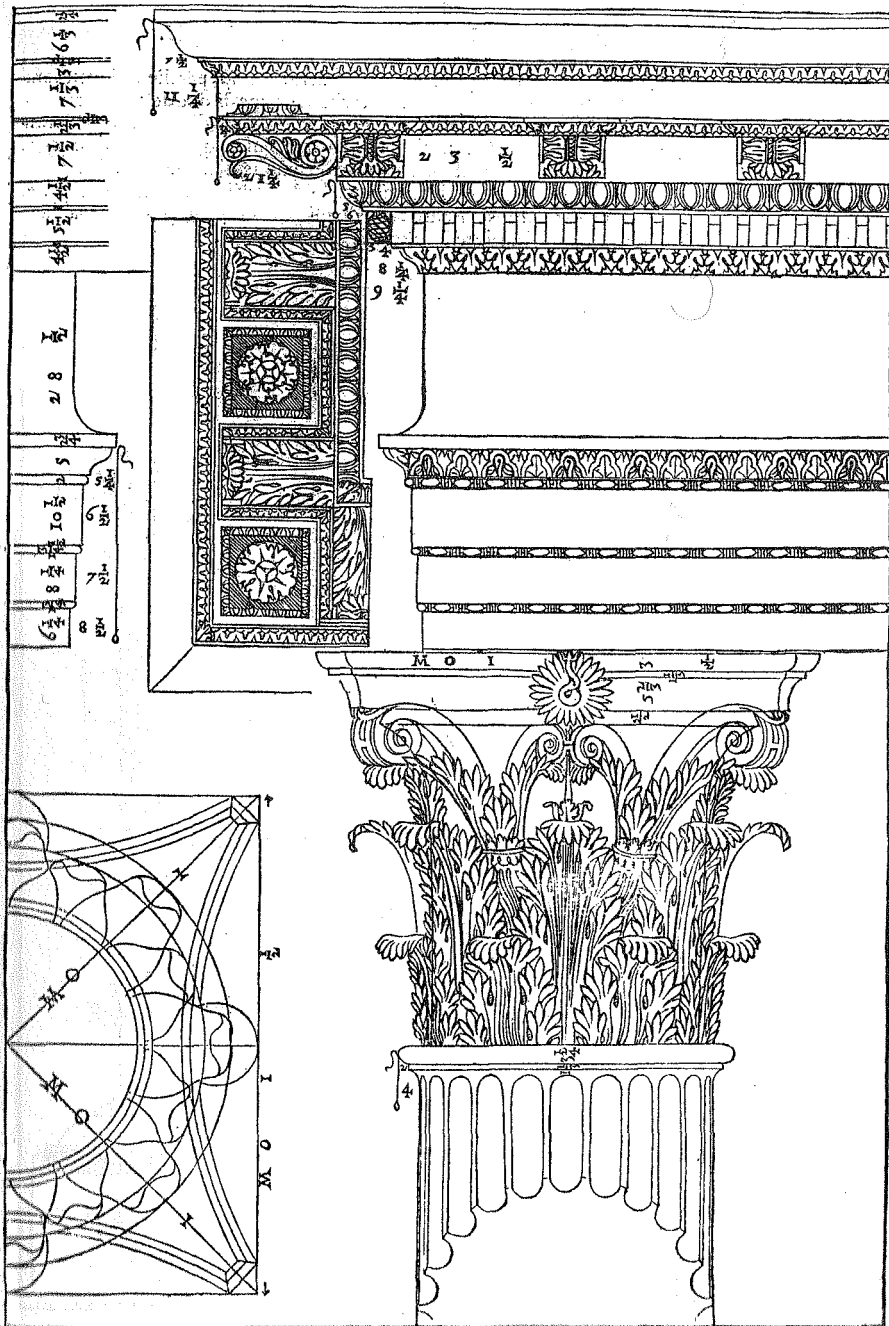
206 Al igual que en los ejemplos anteriores, se mantiene la similitud con otras ediciones reseñadas, como la de Palladio de Venecia en 1570 y la posterior de F. de Praves de 1626.

207 De estos tres términos, tan solo *ábaco* figura en el texto italiano, los otros dos son aportaciones de Juan del Ribero.

208 Debería decir *caulículos*.







ocho partes y media, de una se haze el entablado, de la otra el dentellón, de la tercera el óvalo, de la quarta y quinta el modillón y de las otras tres y media la corona y la gola. Tiene la cornija tanto de relieve o salida quanto es alta, las cajas de las rosas que van entre los modillones quieren ser quadradas, y los modillones gruesos o anchos por la mitad del campo de las dichas. Los miembros de esta orden no han sido señalados con letras //

[f. 28]

como de las órdenes pasadas, porque de aquello se pueden fácilmente conocer éstos.

De la orden compuesta. Capítulo XVIII

El orden compuesto, el qual también es llamado latino porque fue munición²⁰⁹ de los antiguos romanos, fue así llamado por que participa de dos de los dichos órdenes y el más regulado y más bello es aquel que es compuesto de jónico y de corintio²¹⁰. Házese más suelto que el corintio y se puede hazer semejante a él en todas las partes, fuera que el capitel. Las columnas han de ser largas 20 módulos en el diseño del colunado simple, los yntercolunios son de un diámetro y medio. Y esta manera es llamada de Bitrubio pignostilos, y en el de los arcos, los pilares son por la mitad de la luz del arco²¹¹ y los arcos son altos, hasta de abajo de la buelta, dos quadros y medio²¹².

Y porque, como he dicho, se ha de hazer este orden más suelto que el corintio, el pedestral suyo es por el tercio de la altura de la columna²¹³ y se divide en ocho partes y media, de una parte se haze la cimacia, de dos²¹⁴ basa y cinco y media a que ban al dado. La basa del pedestral se divide en 3 partes: //

[f. 28v]

dos se dan al çoco y una a sus bastones con la gola suya.

209 Suponemos que quiere decir invención, como se lee en la obra italiana. Así lo describe también F. de Praves en su edición.

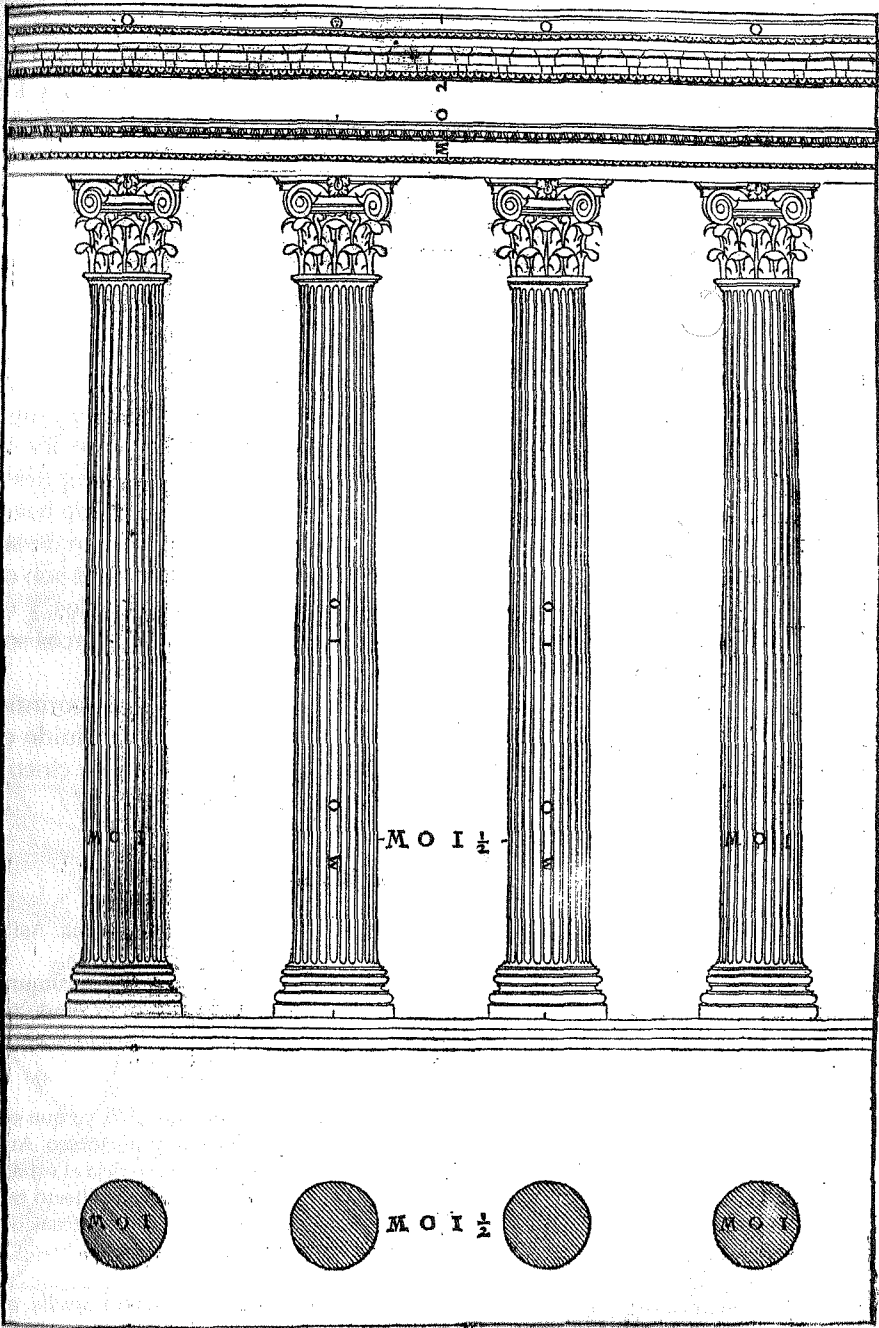
210 El orden compuesto que Palladio describe tiene bastantes características comunes con el establecido por J. B. Alberti, *Libro VII*, 6. Sobre este tema remitimos al ya citado trabajo de E. FORSMANN, *Dórico, jónico...*, p. 13; También son interesantes las anotaciones de F. MARINI, *Andrea Palladio, I Quattro libri...*, p. 429.

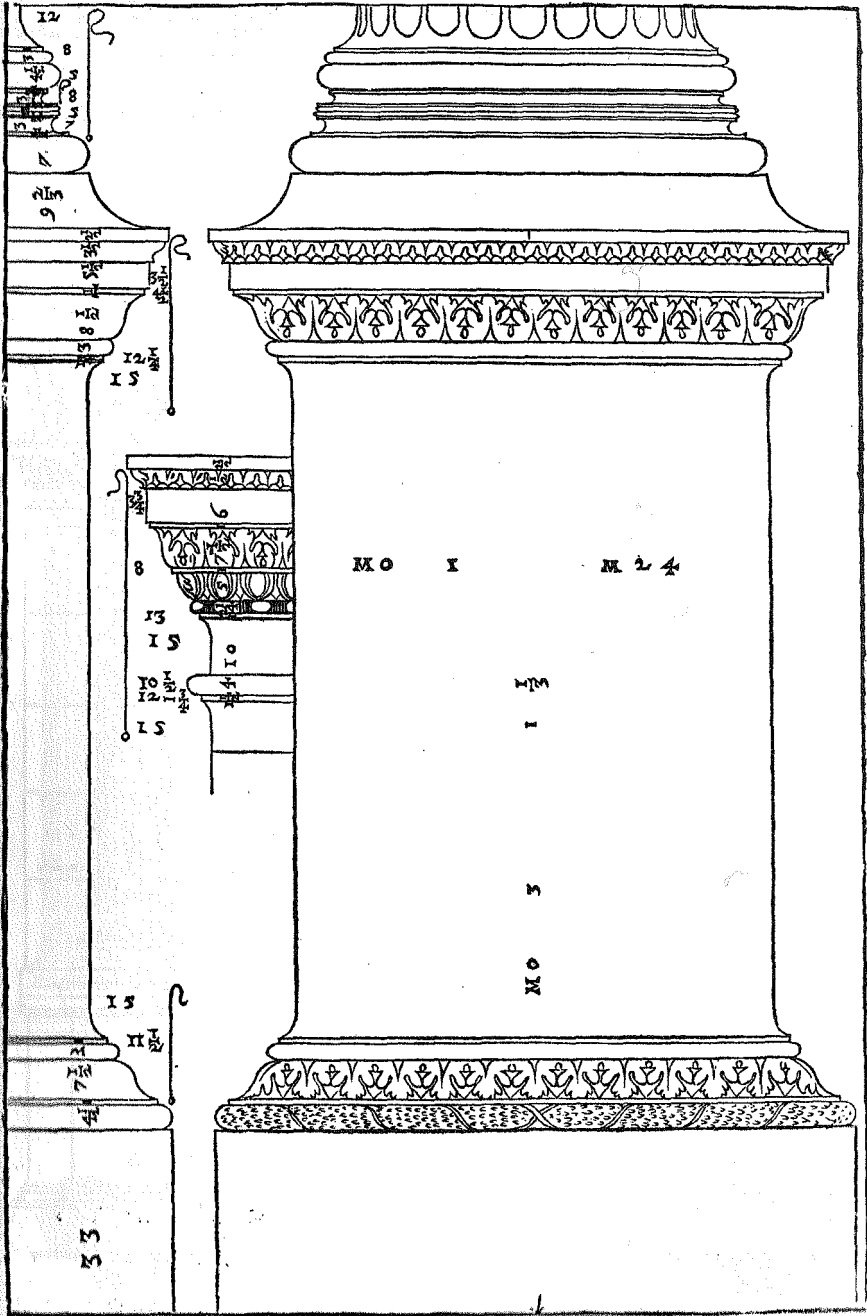
211 Al margen: *Los pilares, la mitad de arco.*

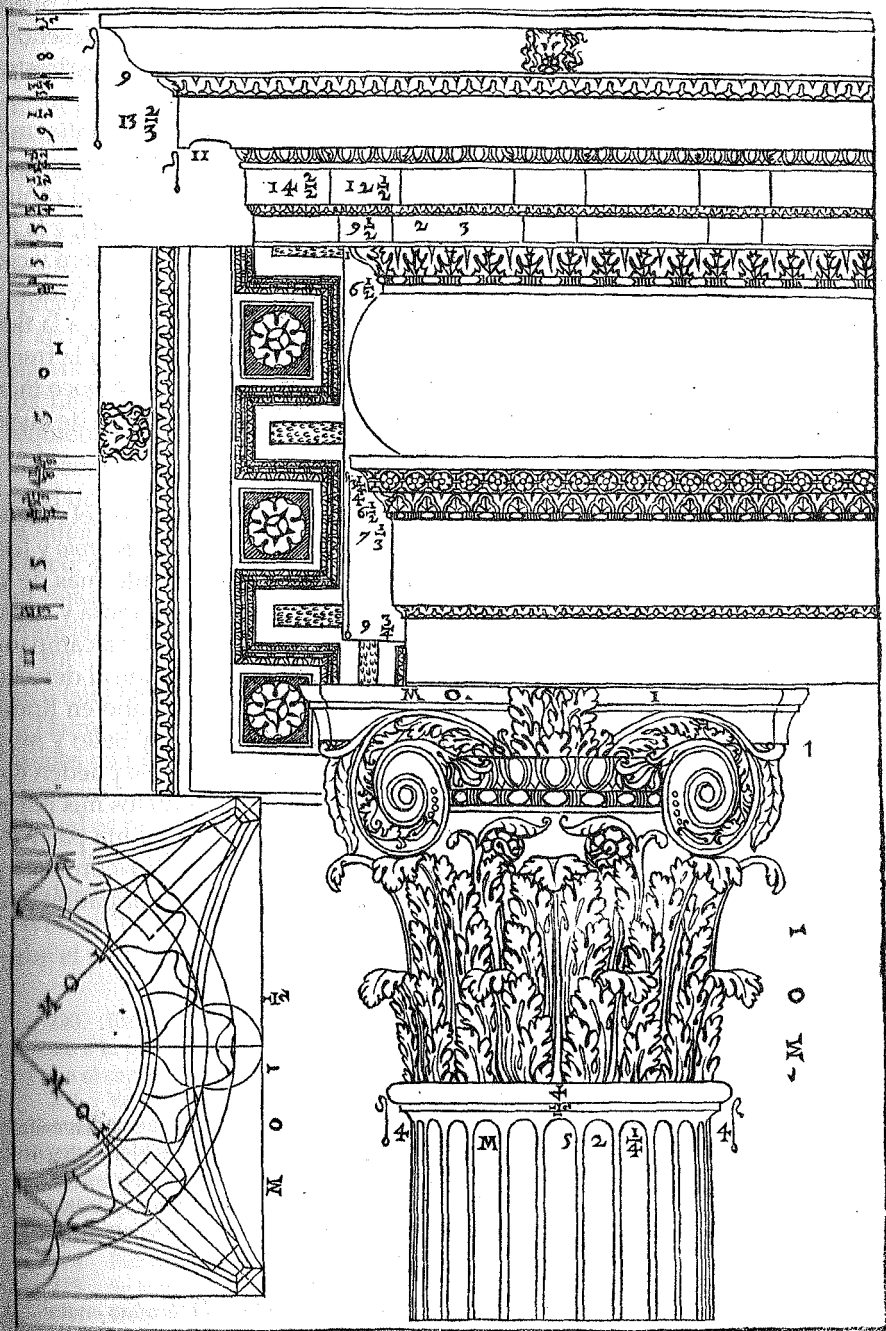
212 Este punto y aparte también aparece en la edición veneciana de 1570, ya que este lugar se destina a insertar unos dibujos de Palladio sobre dicho orden arquitectónico. Aunque en el manuscrito de Ribero Rada no contiene dibujos, sin embargo, sí se deja el espacio y se mantiene la misma separación respecto del modelo, ya que la idea del arquitecto trasmitano era editar la obra con idénticos dibujos. Este aspecto se observa en numerosas ocasiones del manuscrito.

213 Al margen: *Los pedestrales de la columna.*

214 En el manuscrito original, de dos figura interlineado sobre la palabra *aquella*, que ha sido tachada, al tratarse de un error.







La basa de las columnas se puede hazer ática, como en el corintio, y se puede también hazer compuesta de la ática y de la jónica, como se ve en el diseño²¹⁵. La disminución de la ynpuesta de los arcos está junto al plano del pedestral y la altura suya es quanto es grueso el *menbreto*²¹⁶.

El capitel compuesto tiene aquellas mismas medidas que tiene el corintio, más es diuerso del por la voluta, o ralo²¹⁷, y *fusarolo*²¹⁸, que son miembros atribuidos al jónico. El modo de hazerlo es este: del ábaco abajo se diuide el capitel en 3 partes, como en el corintio, la primera parte se da a la primera oja, y la 2 a la segunda y la 3 a la boluta, la qual se haze de aquella mismma manera y con aquellos mismos puntos con los quales se a dicho que se haze la jónica, y ocupa tanto el ábaco que parece que ella nazca fuera del óvalo junto a la flor, que se pone en medio de la cabadura del dicho ábaco, y es gruesa en la frente quanto es el despegamiento que se haze arriba de los cuernos del o poco más. El óvalo es grueso de las cinco partes del ábaco, las 3. La parte suya de auajo en comiença en derecho de la parte ynferior del ojo de la boluta //, [f. 29]

tiene de relieve de las quatro partes de la su altura, las 3, y viene con el relieve suyo en derecho de la corbadura del ábaco o poco más afuera. El *fusarolo* y [es] por la 3 parte de la altura del óvalo y tiene de relieve algún tanto más de la mitad de la su groseça y rodea alrededor al capitel en uajo de la boluta y siempre se bee el gradeto que va deuaxo del *fusarolo* y haze el orlo de la campana del capitel por la mitad del *fusarolo*. El bibo de la canpana responde al derecho [del] fondo de las canales de la coluna. Desta suerte e yo visto uno en Roma del qual e sacado las dichas medidas porque me a parecido muy bello y muy entendido. Béense también capiteles hechos en otra manera que se pueden llamar compuestos, de los quales se dirá y se pondrá las figuras en los mis libros de la Antigüedad. El alquitrabe, el friso y la cornija son por la quinta parte de la altura de la coluna²¹⁹, y por lo que se a dicho arriba en los otros órdenes y por los números puestos en el diseño se conoze muy bien el conpatimiento suyo.

215 Lo mismo que hemos reseñado en notas anteriores se guarda idéntica disposición de los párrafos respecto del modelo italiano y se deja punto y aparte, posiblemente con la idea de intercalar ahí los dibujos.

216 Se respeta el término italiano. Praves lo traduce como *miembrecillo*, quizás por no encontrar una palabra adecuada en castellano. En otros casos posteriores se alude a *aletón*. En francés, *demi-pilastre*.

217 Quiere decir óvalo.

218 Husillo o bocel pequeño. Juan del Ribero prefiere mantener el término en italiano.

219 Al margen: *El ornamento* [cortado el texto] *quinta de* [cortado el texto] *columna*.

Asta aquí he dicho quanto me a parecido con//

[f. 29v]

biniente de los muros simples y de sus ornamentos, y tocado en particular de los pedestales que se pueden atribuir a cada un orden. Más porque parece que los antiguos no auían tenido esta adbertençia de hazer un pedestral de una grandeza, mas a un orden que a otro, y no menos este miembro acrezienta mucha hermosura y hornamento, quando él es hecho con raçón y con proporción a las otras partes, para que se tenga perfeto conoçimiento y se pueda el archithetho seruir según las ocasiones, es de sauer que estos los hizieron algunas vezes quadrados, esto es, tan largos como anchos como en el Arco de los Leones en Berona²²¹ y éstos e yo dado al orden dórico por que se le requiere el maçiço; algunas vezes los hizieron tomando la medida de la luz de los banos, como en el Arco de Tito²²², en Santa María la Nueva²²³, en Roma, y en el de Trajano sobre el puerto de Ancona²²⁴, donde el pedestral es alto por la mitad de la luz del arco y de tal suerte de pedestales e puesto en el orden jónico; y alguna vez tomaron la medida de la altura de la coluna como se be en Susa, çidad puesta a las raïces de los montes que dibiden a Ytalia de Françia, en un arco//

[f. 30]

arco (sic) hecho en onor de Augusto Çésar y en el Arco de Pollia²²⁵, çidad de la Dalmaçia y en el anfiteatro de Rolboa²²⁶ en el orden jónico y corintio, en los quales edificios el pedestral es por la quarta parte de la altura de las columnas, como yo he hecho en el orden corinthio. En Berona, en el Arco de Castil Viejo, el qual es hermosísimo, el pedestal es por el terçio de la altura de las conunas, como lo e puesto en el orden conpuesto, y estas son hermosísimas formas de pedestales y que tienen bella proporción a las otras partes. Y, como Bitrubio, en el seis libro, raçonando de los tiathros, haze mençion del poyo, es el mismo que el pedestal, el qual es por el terçio de las larguras de las columnas puestas

220 En el manuscrito original de Juan del Ribero figura este término *Pedestales*, sobrepuento a la palabra *capiteles*, que ha sido tachada. De hecho se trata de un error subsanado, ya que el capítulo XIX del *Libro I* de la obra de Palladio está dedicada a los pedestales.

221 Ya ha sido citado en capítulos anteriores de este mismo Libro I, en especial en relación con el orden dórico.

222 El Arco de Tito, en la vía Sacra de Roma, exaltaba al amperador, sobre todo a través de los relieves con la apoteosis imperial. La obra fue iniciada en vida de Tito, pero terminada hacia el año 96 d. C.

223 También conocida como iglesia de Santa Francisca.

224 Fue alzado por deseo de Nerva Trajano y realizado por Apolodoro de Damasco.

225 Se trata de Pola, según escribe Palladio.

226 Debe tratarse de un error de transcripción por parte de Juan del Ribero, ya que el texto de Palladio alude en este caso al anfiteatro de Roma, es decir, El Coliseo.

por hormanento de la sçena. Más de los pedestrales que eçeden el terçio de la coluna se be en Roma en el Arco de Constantino²²⁷, donde las pedestrales son por las dos partes y media de la altura de las colunas y ansí, en todos los pedestrales antiguos se bee aver sido obseruado deazer la basa dos vezes mas gruesa que la çimasa, como se verá en el mi libro de los arcos //.

[f. 30v]

De los abusos. Capítulo XX

Abiendo yo puesto los hormanentos de la archithethura, esto es, los çinco órdenes y enseñado como se ayan de hazer y puesto las diminuçiones de cada parte suya como e hallado que los antiguos obseruaron, no me parece fuera de propósito hazer aquí adbertido al lector de muchos abusos que, yntroduzidos de bárbaros, todauía se guardan. Hará que los estudiosos de esta arte en sus obras se puedan guardar y en las de los otros conozerlos²²⁸. Digo pues que siendo la archithethura, como también son todas las otras artes, ymitadoras de la natura, ninguna cosa parece que agena y apartada sea de lo que trae la misma natura²²⁹, por lo qual bemos que aquellos antiguos archithectos, los quales los edifiçios que de leño se hazían comenzaron a hazer de piedras, ynstituyeron que las colunas en lo alto de ellas fuesen menos gruesas que en los pies, tomando el exemplo de los árboles, los quales todos son más delgados en lo alto que en el troco y junto a las rayzes. De la misma manera, porque es muy conbeniente que aquellas cosas, sobre //

[f. 31]

sobre (sic) que está puesto qualquier gran carga, se apremien, pusieron deuajo de las colunas las basas, las quales con aquellos sus bastones y cavetos parecen por el peso puesto enzima que se oprimen, así también en la cornija yntrodujeron triglifos, los modellones y los dentellones, los quales representan en las cauezas de aquellas vigas que se ponen en los sobrados y para sustenta-

227 El levantado en Roma tras la victoria de Majencio, en el 312 d. C.

228 Otra vez más, Palladio insiste en la necesidad de la observación y en la propia experiencia personal, en vez de seguir ciegamente lo dispuesto por otros autores a los que en ocasiones contradice recurriendo a su método más empírico.

229 Andrea Palladio mantiene el concepto de mimesis respecto de la naturaleza, que caracteriza el arte clásico. Es un capítulo importante para conocer mejor sus planteamientos teóricos sobre el arte, donde no faltan referencias a Alberti y a D. Barbaro. Sobre estos aspectos y las consideraciones aquí vertidas por el arquitecto italiano, remitimos a los estudios de N. PEVSNER, "Palladio e Il Manierismo", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 304-309. G. C. ARGAN, "La fortuna crítica de Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.*, XIII, 1970, pp. 9-23; PUPPI, *Andrea Palladio*, pp. 18-28; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, p. 97 y ss, P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri*, pp. 430-431.

miento de los cobertiços. Lo mismo se conozerá en cada otra parte, si en ella se pusiere consideraçión, lo qual siendo así no se puede dejar de decir mal²³⁰ de aquella manera de fabricar, la qual apartándose de aquello que enseña la natura de las cosas y de aquella simplicidad que en las cosas de ella criadas se adbierte, haziéndose como otra natura, se aparta del uerdadero bueno y bello modo de fabricar, por lo qual en el lugar de la coluna o de pilares que ayan de levantar arriva qualque peso, no se abrá de poner cartellas, las quales se dicen cartuçios, que son ciertos enbolbimientos, los quales, a los²³¹ entendidos, hazen muy fea aparienzia y aquellos que no los entienden antes confusión y no plaçer, y producen otro efecto sino que acrecientan//

[f. 31v]

gasto a los edifiçadores. De la misma manera no se harán hacer fuera de las cornijas algunos de estos cartoçios, porque siendo neçesario que todas las partes de la cornija sean hechas para algún efeto y sean como demostradoras de lo que se bería quando la obra fuese de madera y, ultra de esto, siendo conbiniente que para sustentar un cargo se requiera una cosa dura y aparejada a resistir el peso, no ay duda que estos tales cartuçios no sean del todo superfluos, porque ynposible es que viga e leño alguno haga el efeto que ellos representan y fingiéndose tiernos y blandos no se con que raçón se pueden poner de uajo de una cosa dura y pesada. Más lo que a mi parecer ynporta mucho es el abuso de hazer los frontispiçios de las puertas y de las ventanas y de las lonjas despedaçándose el medio, y porque siendo ellos ellos (sic) hechos para demostrar y diuidir el llover de las fábricas, lo qual así colma en el medio hizieron los primeros edificadores, amaestrados de la misma necesidad, no se qué cosa más contraria a la razón natural se puede hazer que despedaçar aquella parte que es finxida de defender los avitadores y aquellos que entran en casa de las llubias//

[f. 32]

de las niebe y de los graniços. Y bien que el bariar y las cosas nuevas ayan de a plaçer a todos, no se debe, empero, hazer ésto contra los preceptos del arte y contra aquello que la razón nos demuestra, por lo qual se be que aún los antiguos variaron, empero jamás se apartaron de algunas reglas universales y neçesarias de la arte, como se berá en los mis libros de la Antigüedad. También açerca de las proyecturas de las cornijas, y otros ornamentos, es no pequeño abuso el açerlos que salgan mucho afuera, porque quando eçedese aquello que raçonablemente les conuiene, ultra que si están en lugar cerrado le hazen estrecho y sin talle, ponen espanto a los que están allí devajo, por que siempre amenaça la cayda. Ni menos se a de huir el hazer las cornijas que no tengan proporçión con las colunas, siendo que, si sobre colunas pequeñas se

230 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero.

231 *Idem.*

ponen cornijas grandes, o sobre colunas grandes cornijas pequeñas, quien duda que de tal edificio no aya de causarse feísima vista, ultra de esto, el fingir las colunas despedaçadas con hazerles entorno algunos anillos o guirnaldas que parezcan tenellos //

[f. 32]

unidas y maças, se a de hunir quando pudiere, porque, quanto más junteras y fuertes se demuestran las colunas, tanto mejor parecen hazer el efecto para que ellas son puestas, que es de hazer la obra de arriua segura y fixa. Muchos otros semejantes abusos podría recontar, como de algunos miembros que con las cornijas se hacen sin proporçión con los otros, los quales por la que e mostrado arriua y por los ya dicho se dejará fácilmente conozet. Resta agora que se venga a la disposiçión de los lugares particulares y prinzipales de la fábrica.

De las lonjas²³², de las entradas de las salas y de las estanças y de la forma suya. Capítulo XXI

Suelense hazer las lonjas por la mayor parte en la acera de delante y en la de atrás de la casa, y se hazen en el medio, haziendo una sola, u de los lados, haziendo dos. Sirven estas lonjas para muchos cómodos, como para pasear, para comer, y para otros deportes. Házense mayores o menores, o como requiere la grandeza y el cómodo de la fábrica, más por //

[f. 33]

la mayor parte no se hazen menos anchas de diez pies, ni más de veinte. Tienen ultra de esto todas las casas ordenadas en el medio y en la más vella parte auya algunos lugares, a los quales responden y salen todos los otros, éstos en la parte de auajo se llaman vulgarmente entradas y en las de arriua salas, son como lugares públicos, y las entradas sirben para el lugar donde está aquellos que esperan que el patrón salga de casa para saludarle y para negoçiar con él, y son la primera parte, ultra de las lonjas, que se ofrece a los que entran en la casa²³³. Las salas sirben a las fiestas, a los conbites, a los aparatos para reçetar comedias bobas y semejantes solaçes, empero estos lugares an de ser muchos mayores que los otros y tendrá aquella forma que sea muy capaz para que cómodamente pueda allí estar mucha gente y ver aquello que allí se hace²³⁴.

232 Aunque figura la palabra *lonjas*, en este capítulo Palladio hace referencia a las *loggie*, es decir, a las *loggias*, los espacios porticados, soportales. El término *lonja* se aplicaba a espacios destinados a actividad comercial y mercantil, no obstante Juan del Ribero Rada se sirve de él como sinónimo de *pórtico* y *loggia*.

233 De hecho Palladio se refiere a *loggia*, pórticos y salas, también alude a veces al "atrio de entrada". Sin embargo, para autores como Scamozzi, *loggia* se refiere al espacio sostenido por columnas y el pórtico al sostenido por pilares.

234 La sala es concebida por Palladio como lugar público de representación y como espacio multifuncional en relación con las actividades artísticas que pueden tener lugar en

Yo suelo no eçeder el largo de las salas dos quadros, los quales se haga de la anchura, mas quanto más se allegan al quadrado tanto más serán mas loadas y cómodas.

Las estancias an de estar repartidas de la una y otra parte de la entrada y de la sala y a se de adbertir que las de la parte derecha respondan y sean yguales a las de la yzquierda, para que la fábrica esté ansí, en la una parte //,
[f. 33v]

como en las otras y los muros o paredes sientan el peso del cobertiço y igualmente, por que si, de una parte, se hizieren las ystancias grandes y, de la otra, pequeñas, ésta será más aparejada para resistir el peso por la espeseça de los muros y paredes y aquella más dévil, de lo qual con el tiempo naçerán grandísimos ynconvenientes para ruina de toda la obra²³⁵. Las más bellas y proporcionadas maneras de estancias y que mejor salen son siete, porque o se arán redondas, y estas pocas vezes, o quadradas, o largura suya será por la línea diagonal del quadrado de la ancha, o de un quadrado, y un quadro y dos tercios, o de dos quadros.

De los suelos e de los çaquizamies²³⁶. Capítulo XXII

Abiendo visto las formas de las lonjas y de las salas y de las estancias, es cosa conbeniente que se diga de los suelos y de los çaquizamies suyos. Los suelos se suelen hazer o de terraço, como se husa en Beneçia, o de piedras coçidas, que son ladrillos²³⁷, o de piedras bibas. Aquellos terraços son ecelentes que se hazen de teja menuda y de cascajo menudo y de cal y de guijarros de //
[f. 34]

el río, o paduana²³⁸, y son bien batidos y anse de hazer en la primavera u en el estio para que se puedan bien secar. Los suelos de piedras coçidas, por que las piedras se pueden hazer de diuersas formas y de diuersas colores, por la diuersidad de las gredas, saldrán muy bellos y agradables a la vista por la variedad de las colores, los de piedra bibas muy pocas vezes se hazen en las yntançias o quadras, por que en el ynbierno dan grandíssimo frio, más en las lonjas y en los lugares públicos están muy bien. Adbiértase que las ystancias

la mirada, en especial música y teatro. Una idea en la que Palladio se distancia de J. B. Alberti, para quien la sala tiene un concepto más privado y exclusivamente reservada a los señores de la casa.

²³⁵ Se incide en el concepto de simetría tanto por razones estéticas como por motivos estructurales y constructivos del edificio, ya que de esa manera se logra mayor estabilidad.

²³⁶ *Zaquizami* es un término castellano que equivale a techos de madera, generalmente labrados o con labores ornamentales y casetones.

²³⁷ *Ladrillos* es una palabra introducida por Juan del Ribero a modo explicativo de este tipo de material.

²³⁸ De Padua.

que estuuieren en la una en dercho de la otra, todas tengan el suelo o pavimento ygual, de modo que ni aún los umbrales de los uajo de las puertas no vengán más altos que el plano de de las piezas y ystançias, y si alguna camarilla no llegare con su altura a aquella señal sobre el se abrá de hazer un sobrado o suelo postigo. Los çaquicamies también se hazen diuersamente, por que muchos se huelgan de tenerlos de vigas bellas y bien labradas, donde conbiene adbertir que estass bigas an de ser distantes una de la otra por un grueso y medio de biga²³⁹, porque ansí salen los suelos bellos a los ojos y allí queda tanto de muro entre la caueça de la biga que basta para sustentar lo de arriba, pero si más //

[f. 34v]

distantes se hizieren no harán bella vista, y si se hiziere menos, será casi diuidir el muro de arriba del de auajo, por lo qual dañándose o quemándose las vigas el muro de arriua será forçado a arruinarse. Otros quieren ay compartimientos de estuco o de madera, en que se pongan pinturas y ansí según diuersas ynbençiones se adornan, pero no se puede en esto dar çierta i determinada regla.

De la altura de las ystançias. Capítulo XXIII

Las estanças se hazen o en buelta²⁴⁰ o en solar. Si en solar, la altura del suelo hasta el maderamiento será quanto la su anchura y las estanças de arriua serán por la sesta parte menos altas que las de auajo. Si en buelta, como suelen hazer las de el primer orden, porque ansí salen más bellas y están menos sujetas de los ynçendios; la altura de las vueltas en las ynstançias y quadradas se harán juntada la terçera parte de la altura de la estança. Pero en las más largas que anchas será nesçesario del largo y ancho hallar el alto que en tres tenga proporçión y esta altura se hallará poniendo el ancho junto al largo y diuidiendo el todo en dos partes yguales, porque //

[f. 35]

a una de aquellas mitades será la altura de la buelta, como en exemplo de *a,b,c*. El lugar donde se a de haçer la buelta a júntese la anchura *a*, *c*, con el largo *A,b*, y hagáse la línea *e,b*, la qual se deuidirá en dos partes yguales en el punto *f*. Diremos *f:b*. ser la altura que buscamos, o sea, la estança que se a de hazer en buelta larga 12 pies y ancha 6 pies, junto 6 con 12 y haçen 18, la mitad del qual es 9. Abrá pues tener en buelta 9 pies en alto²⁴¹.

239 Al margen: *distancia* [cortado] *vigas* [cortado] *razon*[cortado].

240 Por influencia de la lengua italiana que está traduciendo, Juan del Ribero suele emplear la palabra *vueltas* (del italiano *volte*), en vez de *bóvedas*.

241 En este capítulo Palladio establece una amplia definición de la proporçión aritmética, geométrica y armónica, que aplica al interior de las estancias teniendo en cuenta las tres dimensiones y medidas, la altura, el largo y ancho del espacio considerado. La cuestión

Otra altura se hallará que tendrá proporciones largo y ancho de la estancia en esta manera: puesto el lugar que se a de boltar c,b , ajuntaremos la anchura a la largura y haremos la línea b,f , después la diuidiremos en dos partes yguales en el punto e , el qual hecho centro haremos el medio círculo: b,g,f . Y alargaremos la A, c , hasta que toque a la circunferencia en el punto g : y a, g será la altura de la buelta c,b . En los números se allará en esta manera, sauido quantos pies sea ancha la yntancia (sic) y quantos larga hallaremos un número que tenga aquella proporción con la anchura que el largo tendrá y hallaremos multiplicando el menor extremo por el mayor, porque la raiz quadrada de lo que proçederá de dicha multiplicación será la altura que buscamos, como por exemplo//

[f. 35v]

si el lugar [que] queremos haçer con buelta es largo nueue pies y ancho 4, la altura de la buelta será seis pies y la proporción que tiene 9 con 6 tiene también 6 con 4, que es sesquilátera, más a se de adbertir que no será simpre posible hallarse esta altura con los números. Puede también hallarse una otra altura que será menos proporcionada con la estancia en esta manera: tiradas las líneas $A,b: a,c: c,d:$ y b,d . que demuestran la anchura y largura de la ystancia, se hallará la altura como en el primero modo, que será la c, e : la qual se ajuntará a la a, c : y después se hará la línea e, d, f , y se alargará a,b : hasta que toque la e, d, f , en el punto f . La altura de la buelta será la b, f . Más con los números se hallará en esta manera: hallada del largo y ancho la altura según el primer modo, de lo qual teniendo el exemplo sobre dicho, es 9, se asentarán el largo y el ancho, y el alto, como en la figura, después se multiplicará el 9 por el 12 y con el 6, y lo que proçediere del doçe 12 (sic) se ponga deuajo del 12, y lo que del 6 deuajo del 6 y después se multiplica el 6 por el 12 y lo que proçediere se ponga deuajo del 9 y esto será el 72, hallado número el qual multiplicado por el 9 llegue a la suma del 72, que en nuestro caso sería el 8, diremos que ocho pies es la al-//

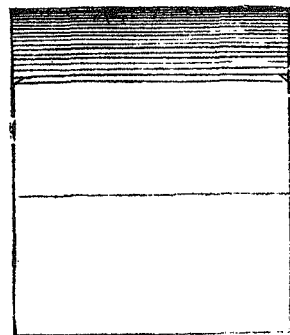
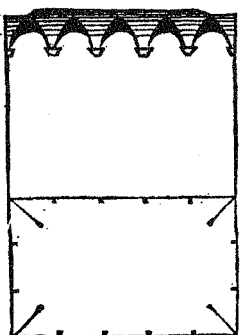
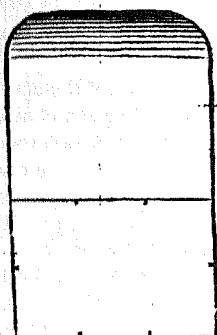
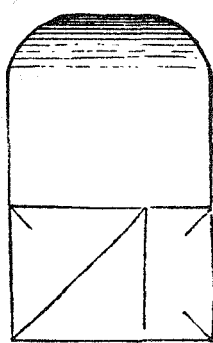
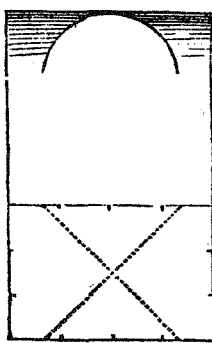
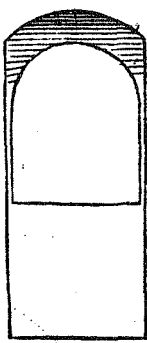
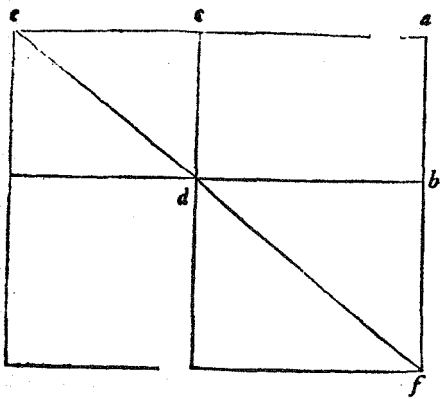
[f. 36]

tura de la vuela²⁴². Están estas alturas entre sí en esta manera: que la primera es mayor que la segunda y ésta mayor que la tercera, pero serbirnos emos de

está estrechamente relacionada con la estética y la teoría arquitectónica del Renacimiento. La importancia concedida a las proporciones armónicas y el modo de llegar a ellas es una novedad fundamnetal que aporta el sistema arquitectónico de Palladio. Posiblemente las fuentes de inspiración fueron Euclides, Alberti (Libro IX, 3, 6) Barbaro (III, I) e incluso, en opinión de Wittkower, Marsilio Ficino en sus comentarios al *Timeo*. Sobre tales cuestiones remitimos a los estudios de R. WITTKOWER, *Principi architetonici nell'età...*, pp. 108-132; ACKERMANN, *Palladio*, pp. 79-80; L. MAGAGNATO y P. MARINI, *Andrea Palladio. I quattro libri...*, p. 434; D. HOWARD y M. LONGAIR, " Harmonic proportion and Palladio's Quattro libri", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, 1982, pp. 116-143.

242 En la edición príncipe de 1570, en el texto de Palladio además de estas referencias se insertan los siguientes números dispuestos de esta manera:

12	9	6
108	72	54
	8	



cada una de estas alturas según beniere bien para haçer que muchas estanças de diuersas grandeças tengan las bueltas ygualmente altas y que con todo eso las dichas bueltas sean proporcionadas con aquellos, de lo qual resultará belleza a la vista y comodidad para el suelo que estubiere enzima de ellas, porque vendrá a ser todo ygual. Ay también otras alturas o bueltas y de estas se abrá de servir el arquiteto según su juiçio y según la neçesidad .

*De las maneras de las bueltas*²⁴³. Capítulo XXIII

Seis son las maneras de las bueltas, esto es cruçería²⁴⁴, en faja²⁴⁵, escarçada²⁴⁶, que ansí se llaman las bueltas que son de porçio de círculo y no llegan a medio a medio círculo, redondas, a lunetas y en conca²⁴⁷, las quales tienen de flechadura el 3 de la anchura de las estanças. Las dos húltimas maneras an sido halladas de los modernos, de las quatro primeras se sirbieron también los antiguos. Las vueltas redondas se hazen en las estanças en quadro y el modo de //

[f. 36v].

hazerlas es este: dejan en los ángulos²⁴⁸ delas estanças algunos es esmusos²⁴⁹ que lebanan arriba el medio redondo de la buelta, la qual en el medio viene a ser escarzada y quanto más se allega a los ángulos tanto más bien redonda, de esta suerte ay una en Roma en las Termas de Tito y quando yo la vi estaua en parte arruinada e puesto aquí avajo las figuras de todas estas maneras aplicadas a las formas de las estanças²⁵⁰.

243 Como ya hemos indicado se refiere a las bóvedas.

244 En otras ediciones de Palladio se traduce por: "de arista".

245 Vaída

246 Palladio las denomina *conca*, como Juan del Ribero. En F. de Praves se traduce por "abuelta de orno", f. 31. También se han llamado rebajadas.

247 En F. de Praves se denomina *esquifada*. f. 31. También *cónicas*.

248 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

249 Está subrayado en el manuscrito original, pero al margen del texto se ha insertado una nota en la que se dice "*yo entiendo pechinas*". De nuevo Juan del Ribero prefiere dejar el término italiano sin traducir. Este término italiano, *smusos*, significa bocel. En el texto de F. Praves se traduce por "impostas", f. 31. En ediciones recientes se ha fijado como *pechinas*.

250 Juan del Ribero deja en el final de este párrafo un punto y aparte y un pequeño espacio, ya que en la edición de Venecia de 1570 en ese mismo lugar se inserta un dibujo con las distintas tipologías de bóvedas descritas por Palladio, que posiblemente Ribero había tenido intención de adjuntar.

De las medidas de las puertas²⁵¹. Capítulo XXV

No se puede dar cierta y determinada medida regla acerca de la altura y anchura de las puertas principales de las fábricas y acerca de las puertas y ventanas de las estancias, porque para hazer las puertas principales se a de acomodar el arquitecto a la grandeça de la fábrica, a la calidad del patrón y a las cosas que se an de traer a ella. Y a mi me parece que viene bien el diuidir el espacio desde el plano o suelo hasta la superficie del maderamiento en tres partes y media, como dize Bitrubio, en el libro 4 capítulo 6²⁵², y de dos hazer la uz²⁵³ (sic) en altura y, de una, en anchura, menos la duodécima //

[f. 37]

parte de la altura²⁵⁴. Solían los antiguos hazer sus puertas menos anchas de arriua que de auajo, como se be en un templo en Tívoli²⁵⁵ y lo enseña Bitrubio por ventura, por mayor fortaleza²⁵⁶. A se elegir el lugar para las puertas principales donde se pueda acudir facilmente de toda la casa²⁵⁷. Las puertas de las estancias no se an de hazer más anchas que tres pies y altas seis y medio, ni menos de dos pies en ancho y çinco en alto. A se de adbertir en el hazer las ventanas que no resçiban más ni menos luz, ni sean más claras o espesas de lo que la nesçesidad requiere. Pero téngase mucha quenta con la grandeça de las estancias, que de ellas an de rescibir la luz, porque cosa clara es que de mucha más luz tiene nesçesidad una estancia grande para que esté clara y lucida, que no una pequeña, y si las ventanas se hizieren mas pequeñas y raras de lo que convenga harán los lugares oscuros, y, si eçedieren en mucha grandeça, los harán casa ynabitable, por que siendo traydo allí el frio y el calor del ayre, serán aquellos lugares, según los tiempos del año, muy calientes y friysimos en caso que la región del cielo donde ellos estuuieren //

[f. 37v]

bueltos no les traya alguna ayuda, por lo qual no se an de hazer las ventanas más anchas que la quarta parte de la anchura de las estancias²⁵⁸, ni más angos-

251 Aunque Ribero Rada tan solo mencione puertas, el capítulo XXV del *Libro 1* de Andrea Palladio, en la edición de Venecia de 1570, está dedicado a las puertas y ventanas, según reza su enunciado. Como también lo está a ambos elementos, y no solo a las puertas, el siguiente capítulo XXVI de este Libro I.

252 Vitruvio, *Libro IV*, 6, I. Posiblemente se refiere a la edición vitruviana de D. Barbaro.

253 Debería decir *la luz*.

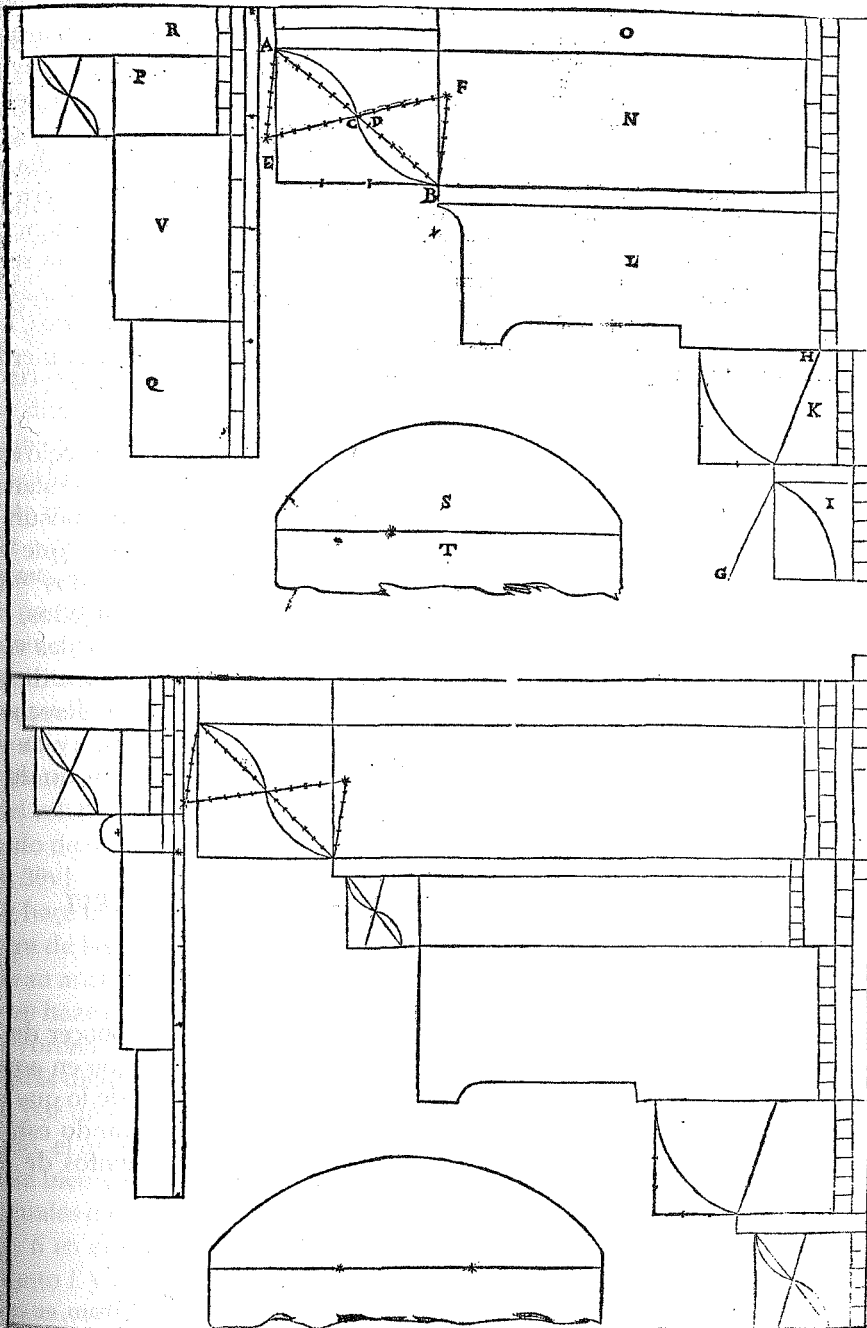
254 Como en el anterior capítulo XXIII, Palladio recurre también al sistema de medidas para establecer una proporción armónica del conjunto espacial. Sobre estas cuestiones remitimos a las notas 240 de dicho apartado.

255 Se trata del templo de Vesta, en Tivoli, al que se hace referencia en el capítulo III del Libro IV de Palladio.

256 Vitruvio, *Libro IV*, 6, I.

257 Al margen: *Puertas de las estancias*.

258 Al margen: *Ancho de las ventanas*.



tas de la quinta, y aranse altas por dos quadros y más la sesta parte de la anchura suya²⁵⁹ y porque en las casas se haçen estanças grandes, medianas y pequeñas, y no menos las ventanas an de ser todas yguales en el orden suyo o solar. Me agrada mucho para tomar la medida de las dichas ventanas aquellas estanças cuyo largo es dos terçios más que ancho, esto es, por si el ancho es diez y ocho pies, 18 que el largo sea 30 y parto el ancho en 4 partes y media, de una, hago las ventanas anchas en luz y, de dos, altas ajuntándolas la 6 parte de la anchura y según la grandeça de estas hago todas las de las otras estanças. Las ventanas de arriua, esto es, las de la segunda orden, an de ser la sesta parte menores que el largo de la luz de las de auajo, y si otras ventanas se hizieren más arriua, de la misma suerte se an de disminuir por la 6 partes. Las uentanas de la mano derecha an de corresponder a las de la mano yzquierda, y las de arriua estar derecho de las de auajo, y las puertas semeiante // [f. 38]

mente an de estar todas al derecho, una sobre otra, para que sobre el baçio esté el baçio y sobre el lleno, lo lleno, y también an de enfrentarse para que estando en una parte de la casa pueda berse hasta la otra, lo qual trae hermosura y frescura en el estío y otras comodidades para mayor fortaleça, y que los sobreçejos o sobreumbrales de las puertas y ventanas no sean agravados²⁶⁰ del peso, se suele hazer unos arcos que bulgarmente se llaman escarçados, los quales son de mucha utilidad para la perpetuidad de la fábrica. An se las ventanas de alejar de los ángulos o esquinas de la fábrica, como arriba se a dicho, por que no a de estar abierta y debilita aquella parte que a de tener derecho y junto todo el restante del edificio. Los pilares o lados de las puertas y de las ventanas²⁶¹ no quieren ser menos gruesos que la sexta parte del ancho de la luz, ni más que la quinta. Resta que beamos los hornamentos de ellas.

De los hornamentos de las puertas y ventanas. Capítulo XXVI

Como se ayan de hazer los ornamentos // [f. 38v]

de las puertas prinzipales de las fábricas se puede facilmente conoçer de lo que enseña Bitrubio en el capítulo 6 del 4 libro ajuntándole lo que en aquel lugar dize y muestra en el deseño el reberendísimo Barbaro²⁶² y de lo que yo he dicho y deseñado arriua, en todas las 5 hordenes. Pero dejando esto a parte, pondré solamente algunas diminuciones de los ornamentos de las

259 Al margen: *Alto de las ventanas.*

260 Al margen: *nota*

261 Al margen: *Jambas.*

262 Palladio alude otra vez a los comentarios a Vitruvio escritos por Barbaro, en cuya obra él participó.

puertas y las ventanas de las estancias, según que diuersamente se pueden hazer y mostraré a señalar cada miembro particularmente que tenga graçia y seruido relieve. Los ornamentos que se dan a las puertas y ventanas son el alquitrabe, el friso y la cornija. El alquitrabe rodea en torno a la puerta y a de ser grueso quanto son los lados o pilares, los quales a dicho que no se an de hazer menos de la sesta parte del ancho de la luz, ni más de la quinta, y de él toman su groseça, el friso y la cornija. De las dos ynbençiones que se siguen, la primera que es la de arriua tiene estas medidas: pártese el alquitrabe en quatro partes y por tres de ellas se haze la altura del friso y por çinco la de la cornija, tórnase a diuidir el alquitrabe en 10 partes //

[f. 39]

partes (sic), [3] ban en la primera a la faja, 4 en la segunda, y las 3 que quedan se diuiden en 5, dos se dan a la regla o orlo y las tres que restan a la gola reuersa, que de otra manera se llama entablado, su relieve es quanto su altura. El orlo sale afuera menos de la mitad de su groseça. El entablado se señala en esta manera: tírase una línea derecha, la qual baya a acabarse en los términos de aquel, devajo del orlo, y sobre la 2^a faja, y se dibide por medio y se haze que cada una de aquellas sea la basa de un triángulo de los lados yguales y en el ángulo opuesto a la basa se pone el pie fijo del compás y se tiran las líneas arriua las quales haçen el dicho entablado. El friso por las 3 partes de las 4 del alquitrabe, y se señala de porçión de círculo menor que medio círculo y con su redondez biene en derecho de la çimaça del alquitrabe²⁶³. Las çinco partes que se dan a las cornijas se atribuyen a sus miembros en esta manera: una, se da al cabeto con sus listilo, el qual es por la quinta parte del caueto, tiene el caueto del relieve las 2 de las 3 partes de su altura, para señalarle se forma un triángulo de os lados yguales y en el ángulo G //

[f. 39v]

se haçe el çentro, por lo qual el caueto biene a ser la basa del triángulo. Una otra de las dichas çinco partes se da la óbalo, tiene de relieuo, de las 3 partes de su anchura, las 2, y se señala haziéndose un triángulo de dos lados yguales y se haçe çentro en el punto *H*. Las otras 3 se diuiden en 17 partes, 8 se dan a la corona, o goço latoyo, con sus listillos, de los quales el de arriua es de una de las dichas 8 partes, y aquel que está deuajo y aze el encabo del goçio latoyo es por una de las 6 partes del óbalo. Las otras 9 se dan a la gola derecha y su orlo, el qual es por una de las 3 partes de la misma gola. Para formar la que está bien y tenga graçia, se tira la línea derecha *a, b* y se diuide en dos partes yguales en el punto *C*: una de estas y mitadas se diuide en 7 partes y se toman las 6 en el punto *D*, y se forman después dos triángulos *a,e,c*, y *c,b,f*, y en el punto *E* y *F* se pone el pie fixo del compás y se tiran las partiçiones del círculo

263 Al margen: *Relieve del friso.*

a.c.y c.b. Las cuales forman la gola. La alquitrabe semejantemente en la 2 ynbención se diuide en 4 partes//

[f. 40]

y de 3 se haze la altura del friso y de 5 la de la cornija. Diuidese después el alquitrabe en tres partes y dos de ellas se diuiden en 7, y tres se dan a la 1^a faja, y 4 a la segunda, y la 3^a parte se diuide en nueve, 9, de 2 se haze el tondino y las otras 7 se diuiden en 5 y açen el entablado, y dos el orlo. La altura de la cornija se diuide en 5 partes y 3 quartos, una de estas se deuide en 6 partes, de 5 se haze el entablado sobre el friso y de una el listilo, tiene de relieve el entablado quanto es su altura y así también el listelo, una otra se da al óbalo, el qual tiene, de las quatro partes de su altura, las 3. El gradeto sobre el óbalo es por las 6 parte del óbalo y otro tanto tiene de relieve. Las otras 3 partes se diuiden en 27²⁶⁴, y 8 de ellas se dan al goçio latoyo, el qual tiene de relieve, de las tres partes de su altura, las quatro; las otras 9 se diuiden en 4; 3 se dan a la gola y una al orlo; los tres quartos que restan se diuiden en çinco partes y media, de una se haze el gradeto y de las 4 y media el su entablado//

[f. 40v]

sobre el goço latoyo; sale esta cornija tanto afuera quanto es gruesa.

Miembros de la cornija de la primera ynbemçión.

I. Cabeto.

K. Óbalo.

L. Goçio latoyo.

M. Gola²⁶⁵.

O. Orlo.

P. Entablado o

Gola²⁶⁶.

Miembros del alquitrabe

Q. Primera faja.

V. Segunda faja.

R. Orlo.

S. Redondez del friso.

T. Parte del friso que entra en el muro^{266 bis}.

Con el medio de estos se conocerá también los miembros de la segunda ynbención.

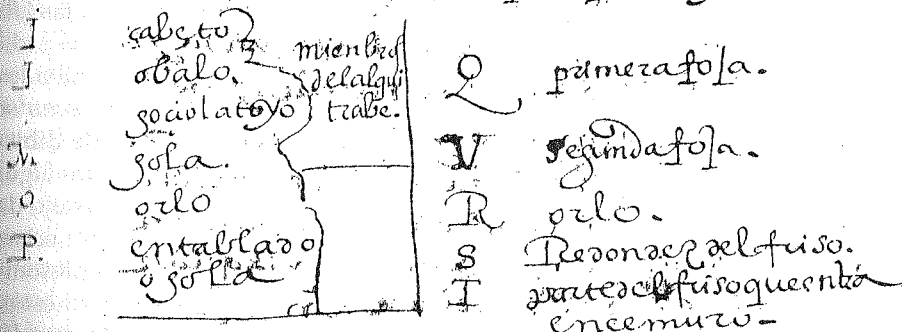
264 Es un error de Juan del Ribero, ya que Palladio indica *dicesette*, es decir, 17.

265 En la edición de F. de Praves, corresponde a la letra N, en vez de M, como figura aquí. En ediciones posteriores, como la francesa de 1650 y en las contemporáneas en castellano también aparece N.

266 En la disposición de Juan del Ribero no está muy claro si este elemento corresponde a la cornisa o es parte del alquitrabe, ya que los miembros que él incluye dentro del alquitrabe están escritos en la columna derecha, mientras que éste figura en la de la izquierda, debajo de los que corresponden a la cornisa. No obstante se trata de un posible error, ya que en los dibujos de Palladio el "entablado" o talón o gola reversa corresponde al alquitrabe.

266 bis En el manuscrito, Juan del Ribero incluye el dibujo que a continuación se inserta.

mienbro de la cornija de la primera ynbención.



Destas otras ynbemçiones el alquitrabe de la 1ª que está señalado F. se diuide también en 4 partes, de 3 y un quarto se haze la altura del friso, y de 5 la de la cornija. Deuidese el arquitrabe en 8 partes [.....]²⁶⁷, 3 se dan al entablado, 3 al caueto y 2 al orlo; la altura de la cornija se parte en seis partes, de dos se haze la gola derecha con el su orlo y de una el entablado; diuidese después la dicha gola en 9 partes y de 8 de ellas se haze el goçio latoyo y gradeto. El astrágalo o tondino sobre el friso es por el terçio de una de las dichas seis partes //

[f. 41]

y lo que resta entre el goçio latoyo y el tondino se deja al caueto.

En la otra ynbención, el alquitrabe señalado H se deuide en 4 partes, y de 3 y media se haze la altura del friso y de 5 la altura de la cornija. Deuidese el alquitrabe en 8 partes, 5 ban al plano y 3 a la çimasa. La çimasa se diuide en 7 partes, de 1 se haze el astrágalo y el resto de diuide de nueuo en 8 partes, 3 se dan a la gola reversa, 3 al caueto y dos al orlo. La altura de la cornija se diuide en 6 partes y 3 quartos, de 3 partes se haze el entablado, el dentellón y el óbalo; el entablado tiene de relieve quanto es grueso; el dentellón de la 3 partes de su altura, las dos; el óbalo, de las 4 partes las 3, de los tres quartos se haze el entablado, entre la gola y el goçio latoyo y las otras tres partes se diuiden en 17, 9 hazen la gola y el orlo y ocho el goçio latoyo. Biene esta cornija a tener de relieve quanto es su grosseça, como también las sobre dichas.

267 En este lugar del manuscrito, Ribero Rada ha omitido una frase que, por el contrario, sí aparece en la obra de Palladio pero que no figura escrita en el texto original castellano que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, por tal motivo la lectura del párrafo resulta difícil de comprender. La omisión posiblemente sea debida a un descuido del arquitecto español. Dicha frase aparece en Palladio como: *cinque vanno al piano e tre al cimacio: il quale vâ ancor egli diviso in parti otto*, es decir, cinco se dan al plano y tres al cimacio, el cual a su vez se divide en ocho partes.

De las chimeneas. Capítulo XXVII

Husaron los antiguos de calentar sus estancias en esta manera. Hazían las //
[f. 41v]

chimeneas en el medio, con colunas o modellones que leuantaban arriba los alquitrabes, sobre que estaban chimenea por donde salía el humo, como se beya una en Bayas²⁶⁸, junto a la Picina de Nerón y una no muy lejos de Çibita Vieja²⁶⁹, y quando no querían chimeneas hacían en la groçeça del muro algunos caños o tronpas por los quales salía el calor del fuego que auía de uajo de aquellas estancias, subía y salía afuera por çiertos espiraderos o bocas hechas en lo alto de aquellos caños. E así de la misma suerte los Trentos, gentilesombres Bizentinos, en Costuça²⁷⁰, villa suya, refrescan las estancias en el estío, porque auiendo en los montes de la dicha villa algunas concabidades grandísimas, que los abitadores de aquellos lugares llaman *covali*²⁷¹ y heran antiguamente pedreras²⁷², de las quales creo que entiende Bitrubio quando en el libro segundo, donde trata de las piedras dize que en la Marca Tribigiana se saca una suerte de piedra que se corta en la sierra como madera, en las quales naçen algunos bientos fresquísimos. Estos gentiles ombres por ciertas bueltas soterráneas, que ellos llaman bentiductos²⁷³, los traen a sus casas y con caños semejantes a los sobre dichos guían después aquel biento fresco por las estancias//

[f. 42]

cerrándolas y abriéndolas a su plazer para tomar más o menos fresco según las estancias²⁷⁴. Y bien que por esta grandísima comodidad sea este lugar marauilloso, con todo eso se haze más digno de ser goçado y visto *La cárcel de vientos*, que es una estanzia hecha sototierra por el excelentísimo señor Francisco Trento y por él llamada *Eoda*²⁷⁵, donde desvotan muchos de los dichos bentiducthos, en la qual para hazer que sea adornada y vella y conforme al nombre, él no a granjeado diligencia, ni gasto alguno. Más tornando a las chimeneas, nos las hazemos en la groçeça de los muros y alcançamos sus caños asta fuera del techo para que lleben al humo al ayre, donde se debe

268 Baia.

269 Civitavecchia. Según P. MARINI, *Andrea Palladio I Quattro libri...*, p. 438, posiblemente Palladio confunde la piscina de Nerón, en Baia, con la piscina Mirabilis, de Bacoli.

270 Así aparece en la Villa Trento en Longare de Costozza (Vicenza), llamada villa Eolia, construida por Francisco de Trento (1538-1583), un noble y destacado político del lugar, relacionado con importantes personajes de la Italia del siglo XVI.

271 Como en otros tantos ejemplos Ribero emplea el término italiano, equivalente a: covacha, guarida, cubil.

272 Canteras.

273 Derivado de *ventidotti*.

274 Debería haber escrito estaciones, ya que Palladio alude a *stagioni*.

275 Se trata de la Villa Eolia, a la que ya hemos aludido en notas anteriores.

adbertir que los caños no se hagan ni muy anchos ni muy estrechos por que siendo anchos, espaciándose por ellos el ayre, arrojará el humo auajo y no le dejará subir y salir fuera libremente y, en los muy estrechos, el umo no tendrá libre la salida, se engofará y tornará atrás, enpero en las chimenas para las estanças²⁷⁶ no se harán los caños ni menos anchos que medio pie, ni más que 9 honças y largos dos pies y medio, e la boca de la pirámide donde se junta con el caño//

[f. 42v]

se hará algún tanto mas estrecha para que formando el humo auajo halle aquel ympedimento y no pueda venir a la estancia. Haçen algunos los caños tuertos para que por aquella tortuosidad y por el fuego que enpuja arriba no pueda el humo tornarse atrás. Los humeros, esto es, las bocas por do a de salir el humo, an de ser anchos y lejos de toda materia aparejada a quemar. De las taças sobre que se haze la pirámide de las chimeneas an de ser labradas delicadísimamente y en todo lejos del rústico, porque la obra rústica no conbiene ni no a muy grandes edifiçios por las raçones ya dichas.

De las escalas²⁷⁷ y varias maneras de ellas y de número y grandeça de gradas o pasos. Capítulo XXVIII

Hase de adbertir mucho en el poner de las escalas porque no pequeña dificultad el hallar sitio que a ellas convengan y no ympide a lo restante de la fábrica. Pero señalarseles un lugar propio o prinzipalmente, para que no ympidan los otros lugares, ni de ellos sean ympedidas. Tres aberturas se requieren en la escalas, la primera la puerta por donde//

[f. 43]

a la escala se sube, la qual, quanto menos les esté escondida a los que entran en casa, tanto más es de loar, y mucho me agradare si estuuiese en lugar a donde antes que se venga se bea la más bella parte de la casa²⁷⁸, porque aunque la casa sea pequeña apareçerá muy grande, enpero que sea manifiesta y y fácil de hallar. La segunda adbertura son las ventanas que para dar luz a las gradas, son nesçesarias y an de estar en el medio y altas, para que ygualmente se esparça por todo la luz²⁷⁹. La 3^a es la abertura por la qual se entra en el suelo de arriua, ésta se a de guiar a lugares anchos y bellos y adornados. Serán de loar las escaleras si fueren luzidas, anchas y cómodas de subir, que casi se conbiden las personas a subir por ellas. Serán lucidas si tubieren la luz biba y si, como he dicho, la luz ygualmente se esparçiere por todo; serán harto

²⁷⁶ Al margen: *Chimeneas*.

²⁷⁷ Escaleras.

²⁷⁸ Al margen: *nota*.

²⁷⁹ Al margen: *Luz*

anchas si según la grandeça y calidad de la fábrica no pãresçieren estrechas y angostas, más no se harán jamás menos anchas de quatro pies para que si dos personas por ellas se encontraren puedan dar el lugar comodamente; serán cómodas quanto a toda la fábrica si los arcos de auajo de ella pudieren seruir para poner//

[f. 43v]

poner (sic) algunas cosas nesçesarias y quanto los ombres si no tuuieren su suuida dificultosa y agria, pero haçerse a el largo suyo doblado más que la altura. Las gradas no se an de haçer más altas de seis onças de un pie, y si se hizieren más vajas, prinzipalmente en las escaleras contiñuadas y largas, las harán más fáciles porque en el hazerse menos se estancarã el pie, pero no se harán jamás menos altas de 4 honças²⁸⁰. La cantería de las gradas no se a de hazer menos de un pie, ni más de de pie y medio. Adbirtieron con los anti-guos de hazerlos las gradas nones, afin de que cominçándose a subir con el pie derecho se acabe con el mismo, lo qual tomaban por buen agüero y por mayor religión quando entran en los templos. Pero no se pasará del número de onze o treçe, a lo más, y junto a esta señal, auiéndose de subir mas alto se hará un plano que se llama descanso, para que los flacos y cansados hallen donde posarse, y, yntrebiniendo que cayese alguna cosa de lo alto, tenga donde afirmarse. Las escalas se hazen derechas o encaracoladas. Las derechas se haçen separadas en dos tramos o quadradas, las quales voltean en tramos, para hazer éstas se deuide el lugar en 4 partes y 2 de dan a las gradas y 4 al baçío del medio, del qual//

[f. 44]

si se dejase descubierto rescuiuirían la luz. Las mismas escalas y puedense haçer con muro de dentro, y entonçes en las dos partes que se dan a las gradas se yncluye también el mismo muro y también se pueden hazer sin él. Estas dos maneras de escalas alló la fecha memoria del magnífico señor Luis Cornaxo²⁸¹, gentilombre de ezcelente juiçio, como se conoce de la bellissima lonja y de las adornadísimas estancias fabricadas por él para abitación suya en Padua²⁸². Las escalas en caracol que también se llaman *ençonclibelas*²⁸³, se hazen unas vezes redondas y otras vezes obadas²⁸⁴, alguna vez con la coluna en el medio, y alguna vez vaçías, y prizipalmente se usan en lugares estrechos porque ocupan menos lugar que las derechas, pero son algùn tanto más difíciles de subir.

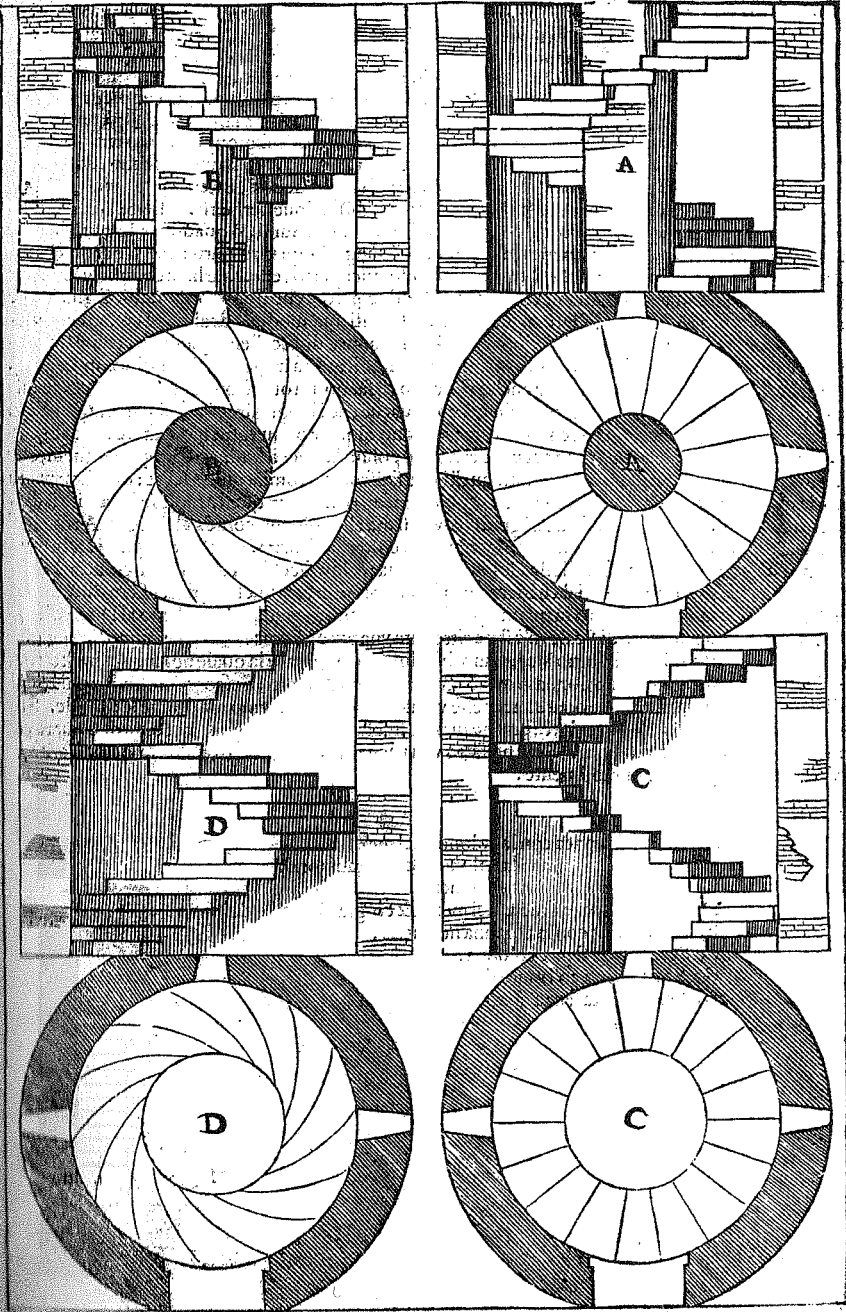
280 Al margen: *largo de escala. Huello de las gradas; es lo que dicen la cantería*

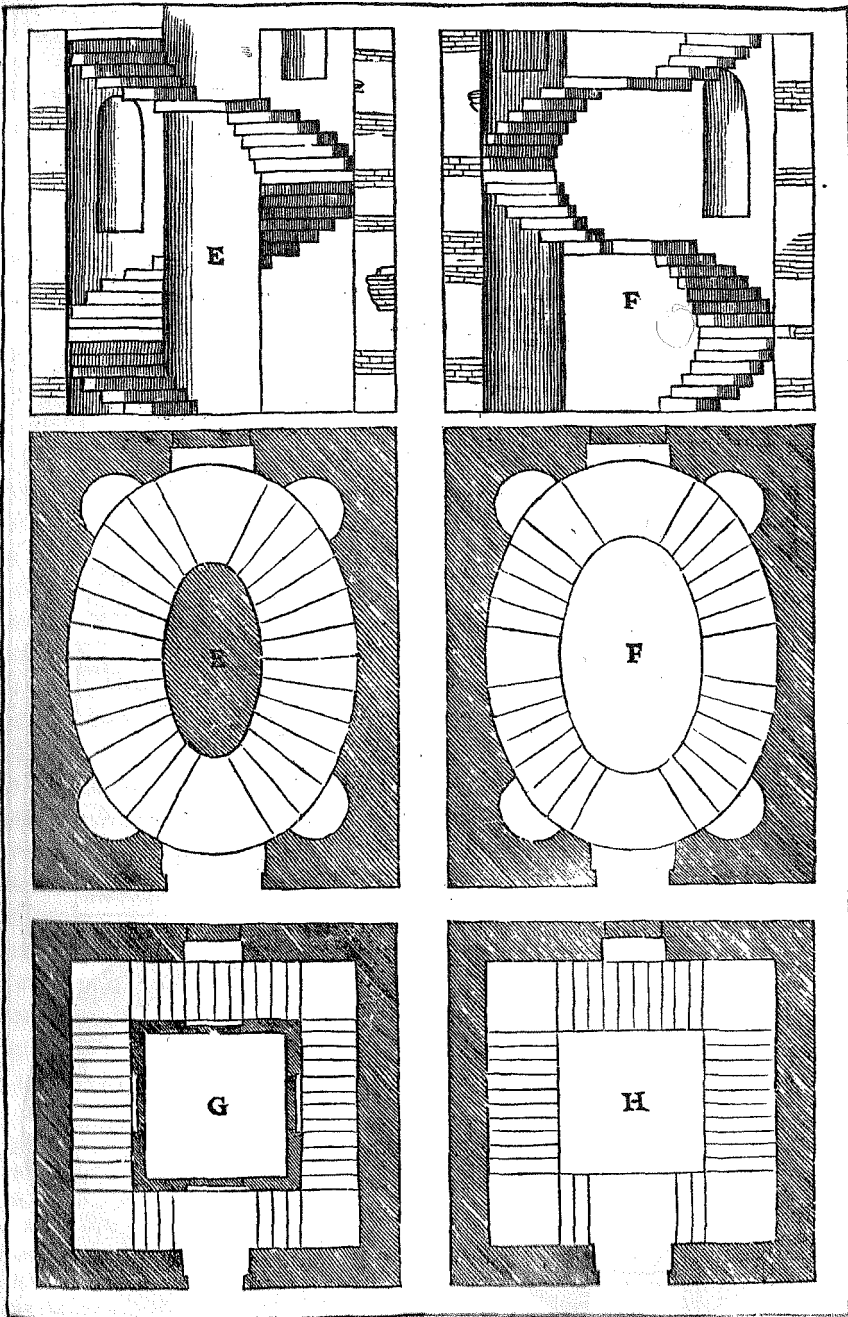
281 Luigi Cornaro.

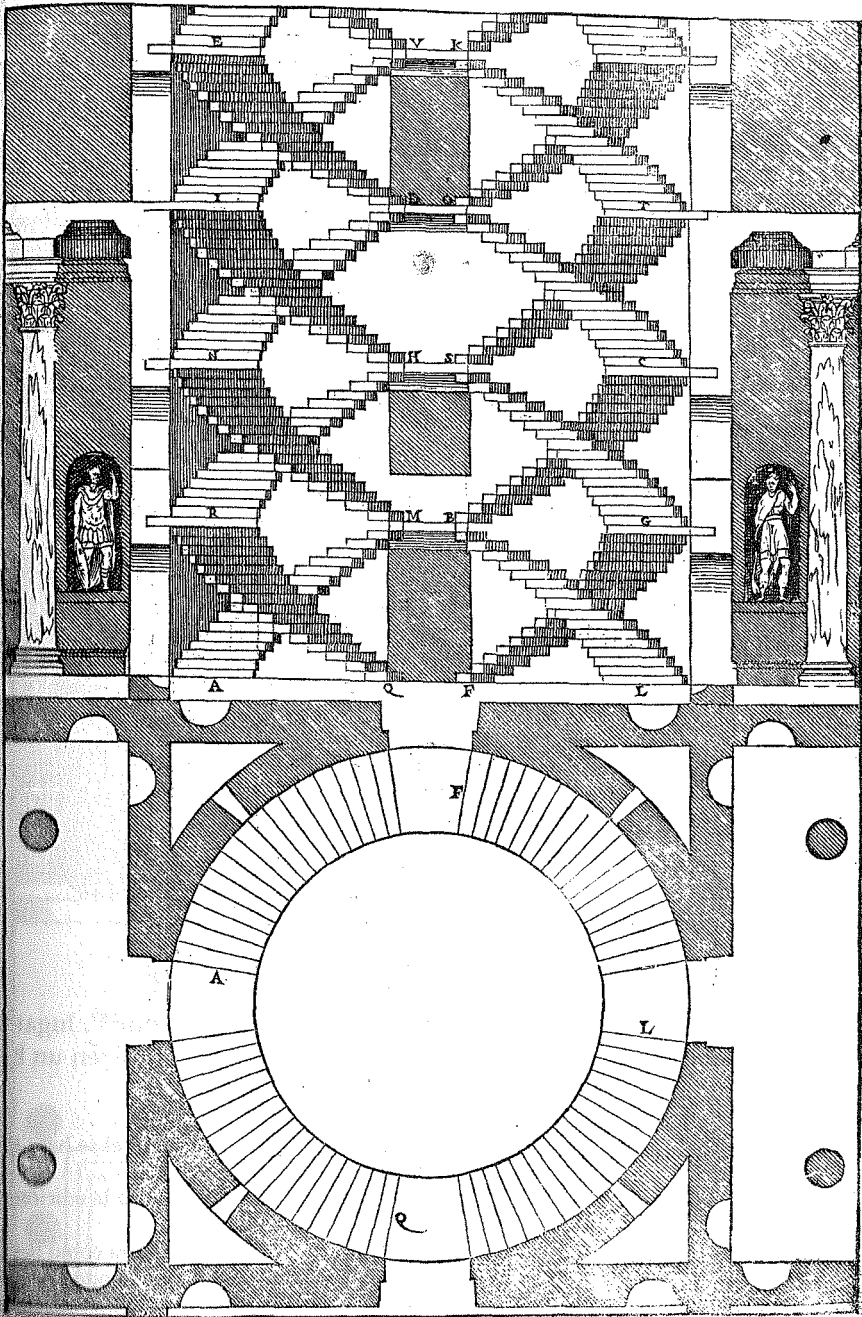
282 Se refiere a la Loggia y el Odeón realizados para Cornaro en el primer tercio del siglo XVI por Falconetto en su palacio de Padua, sede de importantes reuniones con los humanistas paduanos y centro de actividades culturales y artísticas.

283 Derivado de "coclea", órgano en forma de espiral, y "cocleado", espiral, como la concha de caracol. Palladio utiliza el término *chiocciola*.

284 Ovaladas.







Salen más bien las que en medio son baçías, porque pueden tener la luz de arriua y los que están en lo alto de la escala ben a todos los que suben o començan a subir, y semejantemente ser vistos de éstos. Las que tiene la coluna en el medio se hazen de esta manera: que diuidido el diámetros en 3 partes, 2 se dejan a las gradas y una se da a la coluna, como en el diseño A.; o se diuidirá²⁸⁵ el diámetro//

[f. 44v]

en 7 partes, y 3 se darán a la coluna de en medio, y 4 a las gradas, y de esta manera puntualmente está hecha la escala de la Coluna Trajana, y si se hiziesen las gradas torçidas, como en el diseño B, serían muy bellas de verse, saldrían más largas que si se hiziesen derechas. Más, en las baçías, se diuide en diámetro en 4 partes, dos se dan a las gradas y dos restan al lugar de en medio. De más de las maneras usadas de escalas, se a hallado una puramente en caracol por el clarísimo señor Marco Antonio Barbaro, gentilombre beneçiano de bellissimo yngenio, la qual en los lugares muy estrechos sirbe muy bien. No tiene columnas en el medio y las gradas por ser torçidas salen más largas y va diuidida como la sobre dicha. Las obadas también ban diuididas en la misma manera que las redondas, son muy graçiosas y vellas de ver, porque todas las ventanas y puertas bienen en por manera del óbalo y en medio, y son harto cómodas. Yo e hecho una bazía en el medio en el Monasterio de la Caridad de Beneçia²⁸⁶ la qual salió maravillosamente.

- A. Escala en caracol con la coluna en el medio.
- B. Escala en caracol con la coluna y gradas torçidas.
- C. Escalera en caracol vaçía en el medio
- D. Escalera en caracol baçía en el medio y con gradas torçidas//

[f. 45]

- E. Escalera obada con la coluna en el medio
- F. Escalera obada sin coluna
- G. Escalera derecha con el muro dentro.
- H. Escalera hecha sin muro²⁸⁷.

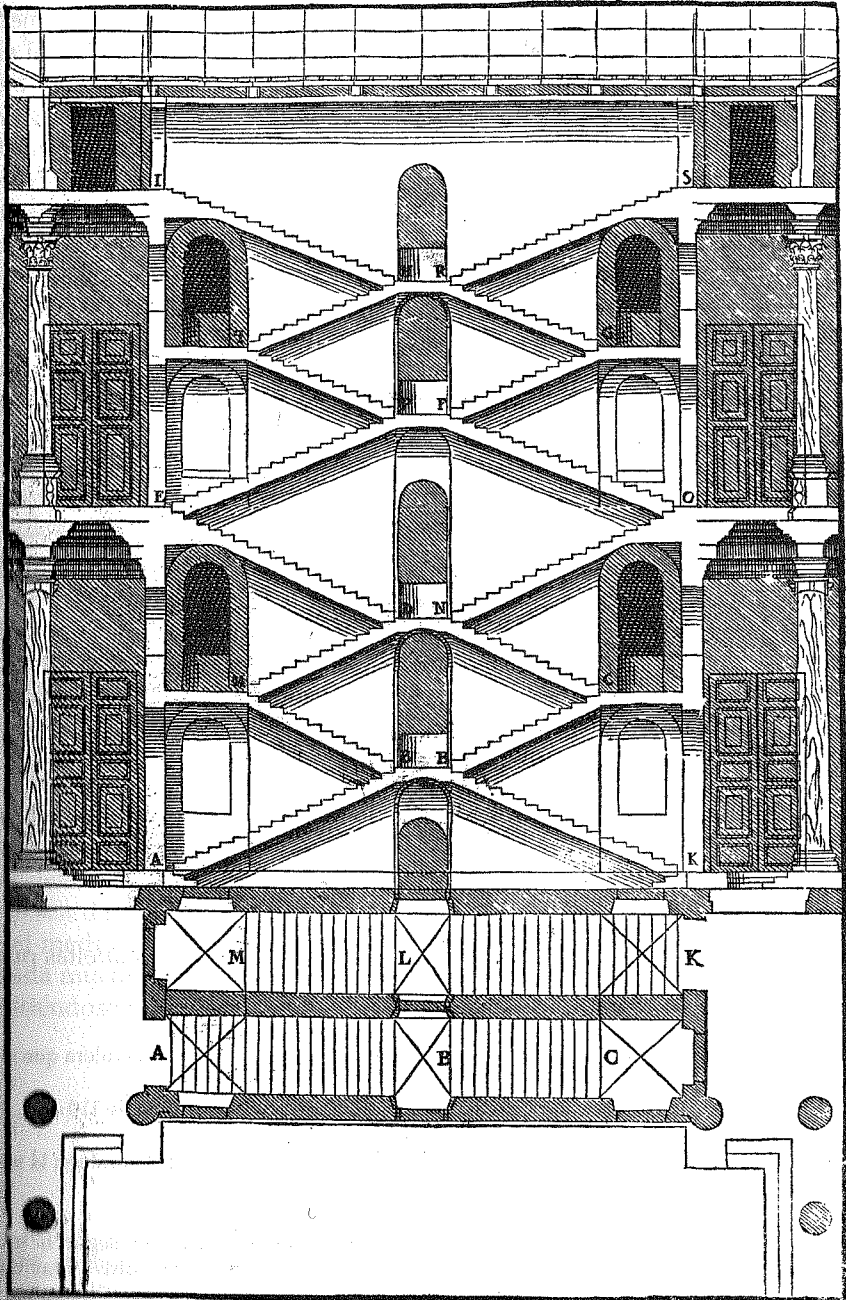
Otra bella manera de escalas en caracol hiço hazer en Schanbur²⁸⁸, lugar de Françia, el magnífico rey Françisco en un palaçio fabricado por él en un bos-

285 En el manuscrito original se ha escrito equivocadamente *se diuirá*.

286 Este edificio figura descrito y citado por Palladio en el *Libro II* y a él se hace referencia en ese apartado de la presente edición.

287 La disposición, leyenda y letras son idénticas a las que aparecen en la edición italiana de Venecia de 1570.

288 Se trata del castillo de Chambourg o Chambord. En Palladio figura como Sciambur. En F. De Praves se escribe como Asçianbur, f. 37r. El castillo francés levantado por Francisco I entre 1520 y 1550, en el que se ha considerado la participación de arquitectos italianos como Domenico de Cortona y Leonardo Da Vinci. G. G. Zorzi llegó a suponer la posible



que, y es en esta manera: son 4 escalas las quales tiene 4 entradas, esto es, cada una la suya, y suben la una sobre la otra de manera que haziéndose en medio de la fábrica pueden serbir a quatro apartamientos sin que los que en el uno abitan bayan cayan por la escala del otro; y por ser baçia en el medio se been todos subir el uno al otro, y vajar, sin que se den ynpedimiento alguno, y porque es muy bella ymbençión y nueua, la e puesto y señaladas con letras las escalas, en la planta y en el alçado, para que se bean donde comienzan y cómo suben. Auía también en los pórticos de Ponpeyo²⁸⁹, los quales están en Roma, para yr a la plaça Judea, tres escalas en caracol de muy loable ynbençión, porque estando ellas puestas en el medio donde no podían tener luz sino de arriua, estauan hechas enzima de las colunas para que la luz se esparçiese ygualmente por todo//

[f. 45v]

Al exemplo de estas, Bramante, en sus tiempos singularísimo arquiteto, hiço una en Belbedere y la hiço sin gradas y bolteó allí quatro órdenes de colunas, que es el dórico, jónico, corintio, y compuesto²⁹⁰. Para hazer tales escaleras se diuide todo el espaçio en quatro partes, dos se dan al baçio del medio y una por banda a las gradas y colunas; muchas otras maneras de escalas se been en los edifiçios antiguos, como de triangulares y, de esta suerte, son en Roma las escaleras que ban sobre la cúpula de Santa María la Redonda²⁹¹, y son baçias en el medio, resciben la luz de arriba, heran también muy magnificas aquellas que están en Santo Apostol en la dicha çiudad y suben enzima del Monte Cauallo²⁹². Heran estas escalas dobladas de donde muchos an tomado después el exemplo, y guiaban a un templo puesto enzima del monte, como yo muestro en el mi libro de los templos²⁹³ y de esta suerte de escalas es el último diseño.

De los cobertiços. Capítulo XXIX

Siendo lebantados los muros hasta lo alto de ellos y hechas las bueltas puestas las travaçones de los suelos, acomodadas las escalas//

participación del Palladio en este conjunto ante la analogía del modelo de escalera que aquí se llevó a cabo y la que figura en el tratado.

289 El pórtico se identifica por algunos autores con el pórtico *Minucia* de 110 a. C., restaurado posteriormente por Domiciano en el año 64.

290 La escalera de Bramante se fecha hacia el 1515. Esta obra llamó también la atención de Serlio.

291 El Panteón de Roma.

292 El Monte Caballo se identifica con el Quirinal, donde, al parecer, según la tradición, se dispusieron la esculturas de dos caballos, uno atribuido a Fidias y otro a Praxiteles. Serlio también se hace eco de esta obra en su *Libro III*.

293 Así figura en el *Libro IV* de Palladio en el capítulo XII.

[f. 46]

y todas aquellas cosas de que hemos hablado arriua, conviene hazer el cobertiço²⁹⁴ el qual abraçando a cada parte de la fábrica y cargando con su peso ygualmente sobre los muros, es como una ligadura de toda la obra y de más de defender a los abitadores de las lluvias, de las niebes y de los soles ardiertes y de la humedad de la noche, haçen pequeña ayuda a la fábrica desechando lejos de los muros las aguas que llueben, las quales, aunque parece que dañan poco, con todo eso en el proçeso del tiempo son causa de grandísimos daños. Los primeros hombres, como se lee en Bitrubio²⁹⁵, hizieron los cobertiços de las auitaciones suyas llanos, pero, adbirtiendo que no heran defendidos de las llubias, constreñidos de la neçesidad comenzaron a hazer en punta, esto es, colunado en el medio. Estos colunios se an de hazer más y menos altos según las regiones donde se fabrican, por lo qual en Allemania por la grandísima cantidad de las niebes que allí bienen se hazen los cubiertos muy agudos y se cubren de *escandola*, que son algunas tablillas pequeñas de madera o de fojas muy delgadas, que si en otra manera se hiziesen serían arruinados con el peso de las niebes. Pero nosotros que bibiemos en región templada hemos de elegir aquella altura que haga el cubierto bien entallado y con vella forma y que llueba facilmente por que se partirá la anchura del lugar que se a de cubrir en nueue partes y de dos se hará la altura del colmo, porque//

[f. 46v]

si se hiziere por el quarto de la anchura la cubierta sería muy alta y las tejas se aferrarán ay con dificultad. Y si se hiziere por el quinto serían muy llana por lo qual las tejas, las tablas y las niebes quando biniesen en agraviar agrabiarían mucho. Húsase haçer canales alrededor de las casas en las quales de las tejas lleban las aguas y por caños son hechadas fuera lejos de los muros, éstas an de tener sobre si un pie y medio del muro²⁹⁶. El qual, ultra de tenerlas firmes defenderá la madera del cubierto de las aguas, si ellas en alguna parte hiziesen daño. Barias son las maneras del cobertiço, mas quando los muros de el medio ban a lebantar arriba las bigas facilmente se acomodan y me agrada mucho porque los muros de fuera no sienten mucha carga y por que pudriéndose la cabeça de algùn madero no está la cubierta en peligro.

Fin del primer libro.

294 Subrayado en el manuscrito original.

295 Vitruvio, *Libro II*, I.

296 Al margen: *buelo*.

LIBRO SEGUNDO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO



REGINA VIRTVS

IL SECONDO
LIBRO

DELL'ARCHITETTURA
Di Andrea Palladio.

NELQVALE SI CONTENGONO I
disegni di molte case ordinate da lui
dentro, e fuori della Città,

ET A DISEGNI DELLE
case antiche de' Greci, & de' Latini.

IN VENETIA,
Appresso Dominico de'
Franceschi.
1570.

3

[f. 47]

Libro segundo de la arquitetura de Andrea Paladio en que se contienen los diseños de muchas casas hordenadas por el dentro y fuera de la çidad y los diseños de las casas antiguas de los griegos y de los latinos.

Del decoro y preminençia que se a de guardas en las fábricas particulares.

Capítulo I

He declarado en el libro pasado todas las cosas que me an paresçido mas dignas de consideraçión para la fábrica de los edifiçios públicos y de las casas particulares, por donde la obra de ella salga graçiosa y perpetua, y he dicho tambien quanto a las casas particulares algunas cosas pertenescientes a la comodidad, a la qual prinzipalmente será enderçado este libro y por que cómoda será aquella cosa que fuere conbeniente a la calidad del que la auía de abitar y si las partes correspondieren con el todo o hentre sí mismas, pero sobre todo advertirá el arquiteto que, como dize Vitrubio en el 1 y 2 libro, a los gentiles ombres grandes y prizipalmente de Res Pública se an de requerir casas con logias y salas espaçiosas y adornadas para que en los tales lugares se puedan entretener con plaçer//

[f. 47v]

los que esperaren al patrón para saludarle o pedirle qualquier ayuda o favor. Y a los gentiles ombres menores conbendrán tambien fábricas menores y de menor gasto y de menores hornamentos. A los letrados y abogados se les abrá de la misma suerte de fabricar que en sus casas aya lugares bellos de pasear y adornados para que los negociantes estén allí sin pesadumbre. Las casas de los mercaderes an de tener lugares donde se pongan las mercaderías, bueltos al norte y dispuestos de manera que los patrones no tengan que temer de los ladrones. Guárdase tambien el decoro quanto a la obra si las partes respondieren al todo y ansí en los edifiçios grandes aya miembros grandes y, en los pequeños, pequeños y, en los medianos, medianos. Por çierto que sería fea cosa y desconbeniente que en una fábrica muy grande ubiese salas y estanças pequeñas y, por el contrario, en una pequeña obiese dos o tres estanças que lo

copasen todo, a se de tener, como he dicho, en quanto pudiere respecto aquellos que quieren fabricar, y no tanto a lo que ellos pueden, quanto de qué calidad de fábrica les está bien, y después que se aya elegido se dispona el modo, las partes que conuengan con el todo y en tres sí mismas y se les aplicarán// [f. 48]

aquellos hornamentos que paresçierem conbenir. Pero muchas vezes les es nesçesario al arquiteto acomodarse mas la voluntad de los que gastan. que no aquello que se debería guardar.

Del compartimiento de las estanças y de los otros lugares. Capítulo II

Para que las casas sean cómodas para el uso de la familia, sin la qual comodidad serían dignas de grandísimo menospreçio, tan lejos estarían de ser loadadas, se a de tener mucho cuidado no solo açerca de las partes prinçipales, como son lonjas, salas, patios, estanças maníficas y anchorosas, escalas luçidas y fáciles de subir, pero también que las más pequeñas y feas partes estén en lugares acomodados para seruiçio de las mayores y más dignas, por que ansí como en el cuerpo humano ay algunas partes nobles y vellas, y algunas antes biles y feas, que de otra manera y beamos que aquellas tienen destas grandísima nesçesidad y sin ellas no podrían estar, ansí también en las fábricas a de aver algunas partes de respeto y honradas y algunas menos elegantes, sin las quales las sobredichas//

[f. 48v]

no podrían restar libres, y ansí perderían en parte de la su dignidad y belleza, más si como Dios Bendito a ordenado estos nuestros miembros, que los más bellos estén en lugar más aparejados para ser vistos y los menos onestos en lugar escondido, ansí también nosotros, en el fabricar, asentaremos las partes prinzipales y de respeto en lugares descubiertos y, las menos bellas en lugares más escondidos a nuestros ojos que sea posible, porque en ellas se pondrán todas las fealdades de la casa y todas aquellas cosas que podrán dar enpacho y en parte haçer feas las partes más bellas. Pero loo yo que en la más baja parte de la fábrica, la qual yo hago algùn tanto sotierra, estén dispuestas las bodegas, los almacagènes (sic) de la leña, las despensas, las coçinas, los tinelos y lugares de legía¹ o colada, los ornos y otros semejantes que al uso cotidiano son nesçesarios, de lo qual se sacan dos comodidades, la una, que la parte de arriua queda toda libre y, la otra, que no menos ynportante es, que la dicha horden de arriua biene a ser sano para abitalle, estando el suelo suyo apartado de la humedad de la tierra, de más de que, alçándose, se tiene más bella graçia//

1 El término *liscia* empleado en este caso por Palladio equivale a limpieza, plancha. Ríbero lo traduce literalmente por *legía*.

[f. 49]

para ser visto y para ver de fuera. Adbiértase después en el resto de la fábrica que aya ay estancias grandes, medianas y pequeñas, y todas la una al canto de la otra, para que puedan serbirse al troçado, las pequeñas se enmediarán para sacar camarillas donde se pongan los estudios, o en las librerías los arneses de cabalgar y otros emboltorios de que cada día tenemos nesçesidad, y no está bien que estén en las cámaras donde se duerme y come y se resçiuen los forasteros. Pertençe también a la comodidad que las estancias para el estío sean anchas y espaciosas y vueltas al norte, y las del ynbierno al mediodía y al poniente, y sean antes pequeñas que no de otra manera, por que en el estío nosotros buscamos las sombras y bientos, en el ynbierno los soles, y las pequeñas estancias o cámaras más fácilmente se calentarán que no las grandes, pero aquella a que nos queremos seruir la primabera y el otoño estén bueltas al oriente y mirarán sobre jardines y berduras, a esta misma parte estarán también los estudios o librerías, por que se abran en la mañana más que en otro tiempo. Más las estancias grandes con las medianas, y éstas con las pequeñas, an de estar de manera //

[f. 49v]

compartidas que, como otras vezes he dicho, la una parte de la fábrica correspondia a la otra, y así todo el cuerpo del edificio tenga en sí una cierta conveniencia de miembros que les haga todo vello y gracioso, mas porque en la ciudad casi siempre o los muros de los veçinos, o las calles, o las plaças públicas señalan ziertas términos, ultra de los cuales el arquiteto no se puede estender, es nesçesario acomodarse según la ocasión de los sitios a lo qual darán gran lumbré, sino me engaño, las plantas y los alçados que se siguen, las cuales serbirán por ezenplo de las cosas dichas aún en el libro pasado.

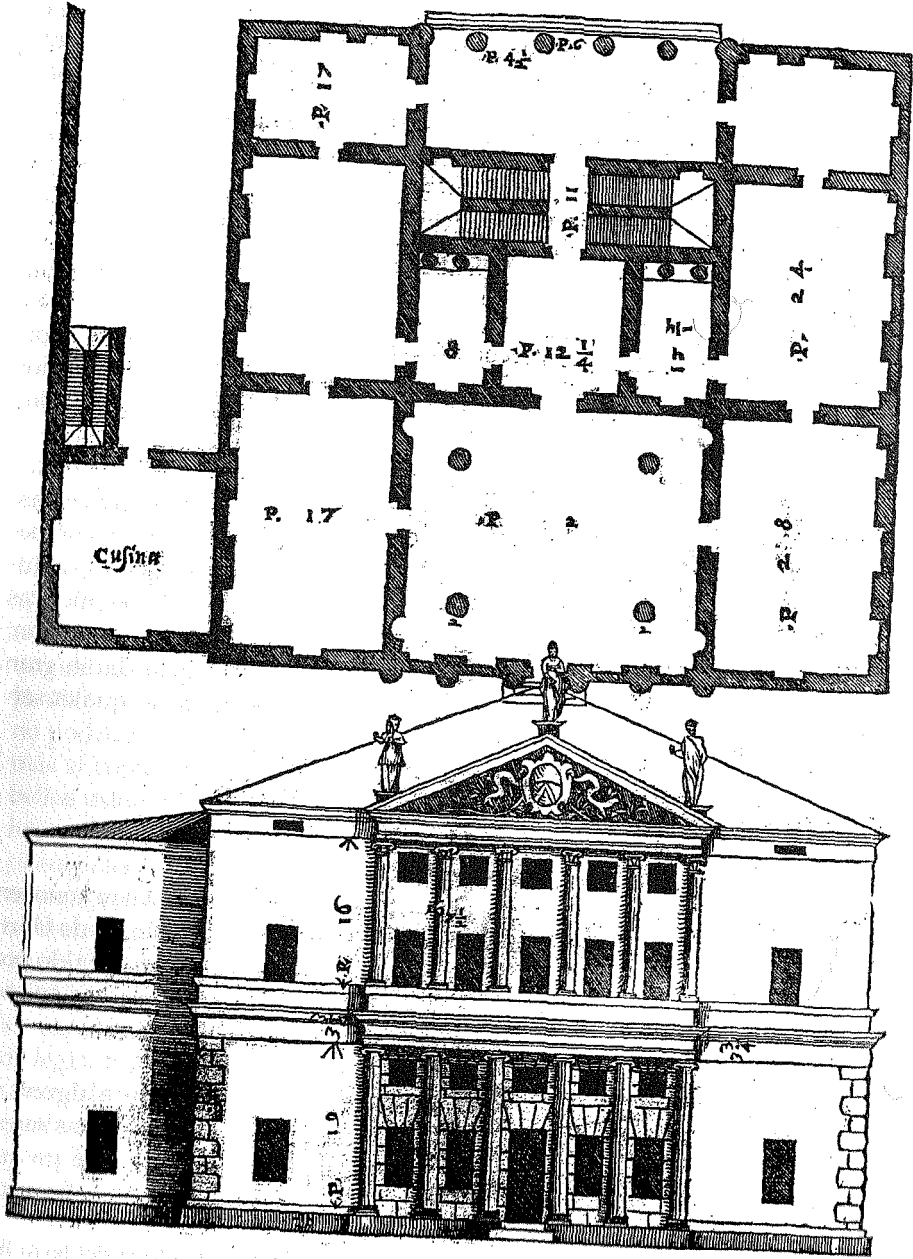
De los diseños de las casas de la ciudad. Capítulo III

Yo seguro que azerca de los que bieren en las fábricas aquí puestas y conozen quanto sea dificultosa el yntroduçir una usanza nueva, prinzipalmente de fabricar, de la qual profesión cada uno se persuade sauer su parte, yo seré tenido por bien dichoso auiendo hallado gentiles hombres de tan noble y generoso ánimo y excelente juicio, que ayan creído a mis raçones y se ayan apartado //

[f. 50]

de aquella enbejeçida usanza de fabricar sin gracia y sin hermosura alguna, y en verdad que yo no puedo dejar de dar gracias a Dios, como en todas nuestras ationis² se debe hazer, que me aya dado tanto de su fauor que yo aya podido praticar muchas de aquellas cosas que con muy grandísimos traujos

2 Acciones. Figura así en el original, posiblemente por copia literal del texto italiano.



por largos caminos que e hecho, y con mucho estudio mío yo e entendido, y porque si algunas de las fábricas deseñadas no son del todo bien acabadas, con todo eso se puede conpreheder, de lo que está hecho, cuál aya de ser la obra después que sea acabada y puesto a cada una el nombre del edificador y el lugar a donde están, afin que cada uno, queriendo, pueda uer en efecto como ellas se agan, y en esta parte adbierta el lector que en el poner los dichos deseños yo no e tenido respeto, ni a grabado, ni a dignidad de los gentiles ombres que se nombrarán, sino que lo e puesto en el lugar que me a benido mejor, y siendo así que todos son onradísimos. Pero vengamos agora a las fábricas de las quales la que aquí está puesta es Urdine, metropóli del Friuli y a sido edificada desde los cimentos por el señor Florián Antonini, gentilombre de aquella çiuudad³. La primer horden delantera es de obra rústica.// [f. 50v]

Las columnas de la delantera y de la estrada y de la lonja de detrás son del orden jónico. Las primeras estancias son en buelta, las mayores tienen la altura de buelta según el primer modo puesto arriua de las alturas de la bueltas en los lugares más largos que anchos. Las estancias de arriua son solar y tanto mayores que las de auajo quanto ymportan las contraturas o disminuciones de los muros, y tienen los solares altos quanto son anchos, sobre éstas están otras estancias o aposentos que pueden serbir para granero. La sala llega con su altura hasta deuajo el techo, la coçina está fuera de la casa, enpero muy cómoda, las pribadas⁴ están junto a las escaleras y, aunque están en el cuerpo

3 La construcción del palacio Antonini, en Udine, se data en 1556. Su comitente, Floriano Antonini, pertenecía a la nobleza local, de la que era un fiel exponente de su gusto sofisticado y erudito. Se trata de un claro ejemplo de palacio urbano en el que Palladio desarrolla esquemas constructivos propios de las villas suburbanas. Según algunas noticias documentales, la obra estaba bastante avanzada en 1559. De él aportan referencias Vasari y, más tarde, O.B. Scamozzi. El edificio fue modificado y reformado en los siglos XVII y XVIII, alterando la disposición de los vanos ubicados junto a la *loggia*, la escalera interior y determinados aspectos decorativos. De manera que el proyecto de Palladio se conserva la planimetría y volumetría general de la fábrica arquitectónica, las logias exteriores y posteriores. Sobre esta obra *vid.* G. VASARI, *Le vite de piu eccelenti pittori scultori e architettori* (Florencia 1568), ed. Milanese, 9 vols, Florencia, 1906, Vol. II, p. 530; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 4 vols. Vicenza, 1776-1783, vol. III, pp 18-19, tabla XII-XIV. Además de las citadas obras, el palacio es motivo de análisis en estudios generales ya citados sobre Andrea Palladio de R. PANE; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI; C. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venecia, 1965, pp. 224-227. Son otros muchos los estudios que se han hecho eco de esta obra, por lo que nos limitamos a señalar los más recientes, en los que figura una amplia bibliografía y datos actualizados sobre el tema: L. ASQUINI, "La famiglia Antonini e Palladio: un palazzo romano nella Udine del Cinquecento", en *Arte Documento*, 6, 1992, pp. 239-244; Idem, "Sul lavoro di Andrea Palladio in palazzo Antonini", en *Arte Documento*, 9, 1996, pp. 75-79; D. BATTILOTTI, *Palazzo Antonioni*, en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.

4 Palladio recurre al término *cersi*, que son el equivalente a letrinas, necesarias o urinarios.

de la fábrica, no dan algún mal olor porque están puestas en lugar lejos del sol y tienen algunos respiraderos del fondo de la fosa, por la grosseza del muro que desbocan en lo alto de la casa.

Esta línea es la mitad del pie vizentino con el qual se an medido las siguientes fábricas. Todo el pie se parte en 12 honças, cada una en 4 minutos⁵.

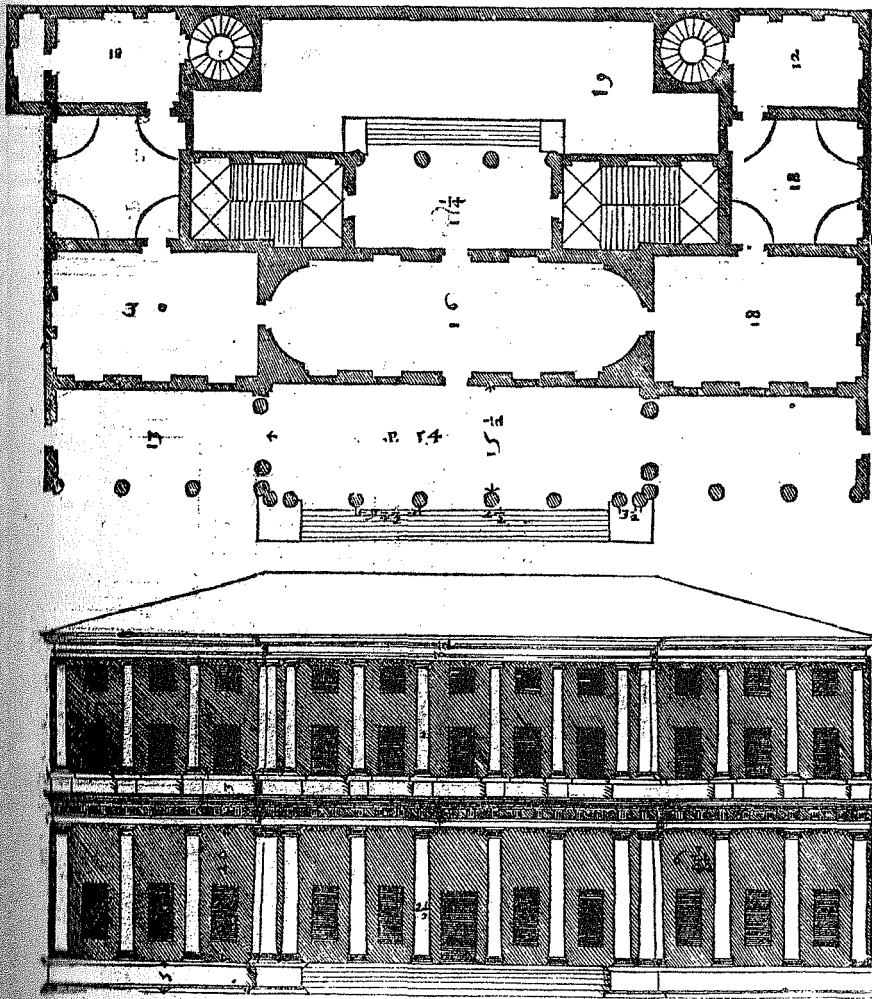
En Bicençia, sobre la plaça que bulgarmente //

[f.51]

se dize la Ysla, a fabricado, según la ymbençion que se sigue, el conde Balero Chericato, gentilombre honrado de aquella çidad⁶. Tiene esta fábrica en la parte de auajo una lonja delante que toma toda la delantera, el suelo de la primera horden halla de tierra çinco pies, el qual a sido ansi echo para poner allí deuajo las bodegas y los otros lugares pertenesçientes al cómodo de la casa, los cuales no serían resalidos si obiesen sido hechos del todo deuajo de tierra, por que el río no está muy lejos y también por que las hórdenes de arriua mejor goçen del hermoso sitio de delante. Las estanças mayores tienen las

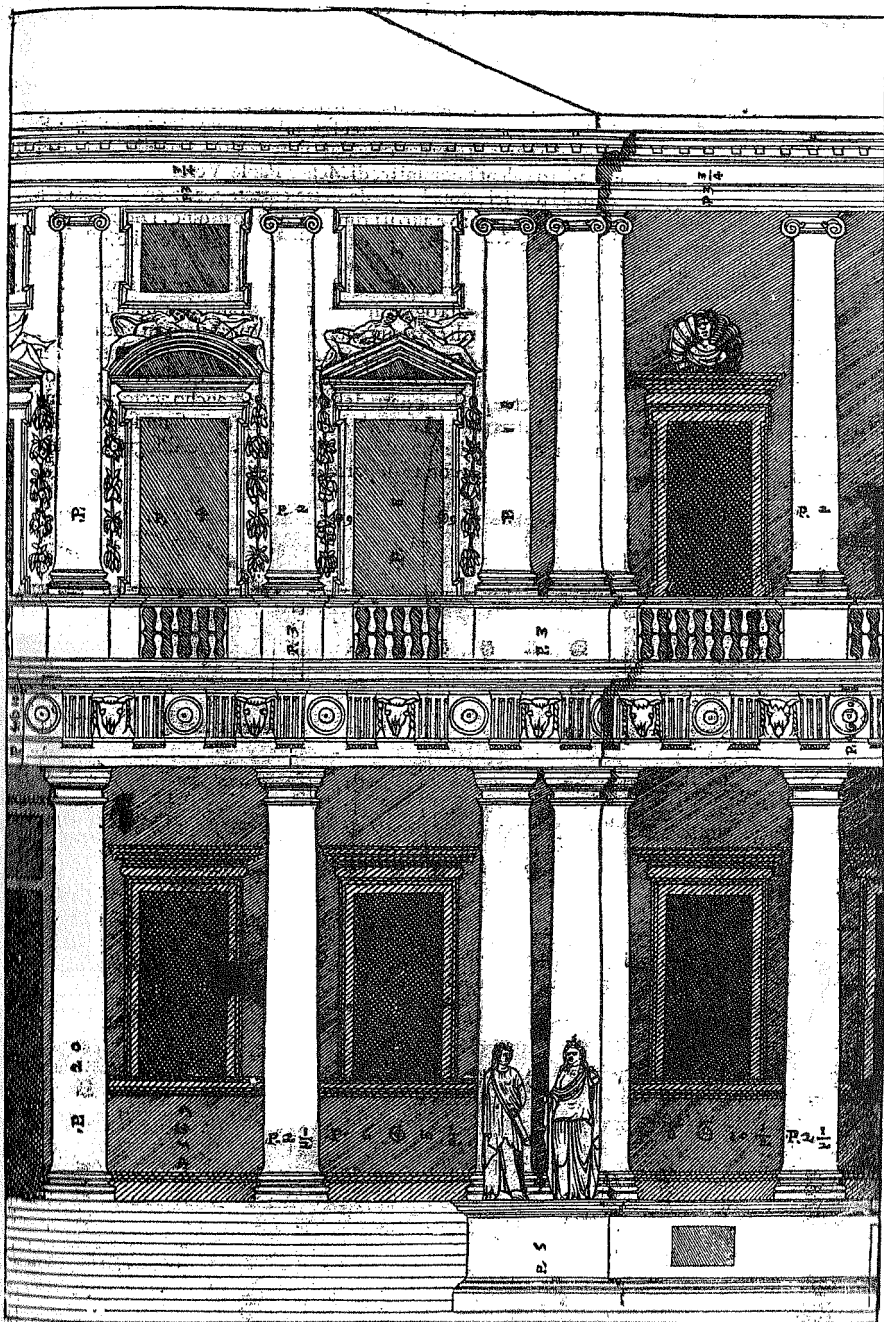
5 En la edición príncipe de Venecia de 1570 (página 4), debajo de esta frase se inserta el dibujo con el que se señala la medida del pie vicentino. Ribero no la representa en su manuscrito pero si deja el espacio correspondiente con el fin de intercalarlo cuando la obra se llevara a la imprenta.

6 El palacio Chiericati fue levantado por Palladio en torno a los años 1550-1560. Inicialmente la obra fue patrocinada por Girolano Chiericati, quien en 1546 había recibido en herencia algunas viejas casas ubicadas en la denominada *piazza dell'Isola*, un espacio abierto en un extremo de la ciudad rodeado por los ríos Bachillón y Retrone, destinado a mercado local. Esta actividad determinó la construcción de la logia abierta o pórtico en la fachada principal. En 1557, a la muerte de Girolano se hace cargo de la obra su hijo Valerio, quien se limitó a decorar los espacios internos con la colaboración de un nutrido grupo de pintores y escultores que aparecen citados por Palladio en las líneas inferiores. El conjunto fue completado en el siglo XVII. Este palacio significa el inicio de la plena madurez arquitectónica y del lenguaje palladiano. Sobre el edificio *vid.* G. VASARI, *Le vite de piu...* Florencia, 1568, ed. G. Milanese, 9 vols. Florencia, 1906, Vol. VII, pp. 527-528; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni...*, vol. I, pp. 39-43, tablas X-XII; A. MAGRINI, *Il palazzo del Museo Civico in Vicenza descritto ed illustrato*, Vicenza, 1855. Además de las citadas obras generales sobre Andrea Palladio de R. PANE; E. FORSSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI; C.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 196-204; el palacio vicentino, así como la arquitectura palladiana de Vicenza, han sido motivo de numerosos monográficos, cuya amplia relación escapa a un estudio como este. Nos limitaremos a los más recientes y significativos: F. BARBIERI, "Il Palazzo Chiericati sede del Museo Civico di Vicenza" en F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, 2, vols. Vicenza, 1962, pp. 9-62; L. PUPPI, *Chiericati Valerio*, en AA.VV. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1890, vol. 24, pp. 693-696; J. S. ACKERMAN, "The faces of Palazzo Chiericati" en D. ROSSAND, *Interpretazioni veneziane Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, pp. 213-220; F. BARBIERI, *Il Museo di Palazzo Chiericati*, Vicenza, 1995; D. BATTILOTTI, "Palazzo Chiericati", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 462-463. G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, Venecia, 2000, pp. 271-274.



bueñas tuyas altas según el primer modo de la altura de las bueñas, las del medio están bolteadas a lunetas y tiene las bueñas tan altas quanto son las de las mayores, también las de las camarillas están en buelta y son comediados. Son todas estas bueltas adornadas de compartimientos de estuco eçcellentísimos de mano de meser Bartolomé Ridolfe⁷, escultor de Berona y de pintura de

⁷ Este artista trabajó también en otros edificios relacionados con Palladio, como el palacio Thieme de Vicenza. Sobre su intervención en esta obra remitimos a: L. CROSATO, *Gli architetti delle ville venete del cinquecento*, Treviso, 1962; A. M. CONFORTI CALCAGNI, "Bartolomeo Ridolfi" en P. MARINI, *Palladio e Verona*, Catálogo de la exposición, Verona, 1980, pp. 172-



mano de meser Dominico [en blanco]⁸ y de meser Batista Beneziano⁹, hombres singulares en estas profesiones¹⁰. La sala está enzima del medio de la delantera y ocupa de la lonja de auajo //

[f. 51v]
la parte de en medio, la altura suya es fasta de auajo del techo y porque sale algún tanto a fuera tiene de uajo de los ángulos las columnas dobladas. De la una y otra parte de esta sala ay dos lonjas, esto es, una por banda, las cuales tienen sus çaquizamies o techos adornados de bellísimos quadros de pinturas y hazen hermosísima vista. El primer orden de la delantera es dórico y el segundo es jónico.

Sigue el diseño de parte de la delantera en forma mayor.

Los diseños que se siguen son de la casa del conde Ysepo de Porti, familia noblísima de la dicha ciudad¹¹. Mira esta casa sobre dos calles públicas y tiene

335; A.M. CONFORTI CALCAGNI, "Bartolomeo Ridolfi", en P. BRUGNOLI, A. SANDRINI, *L'architettura a Verona nell'atà della Serenissima (sec. XI-XVIII)*, Verona 1988, pp. 197-200.

8 En la edición de Venecia de 1570 figura el nombre completo, Domenico Rizzo. Del que no existen demasiados datos sobre su actividad en este conjunto.

9 Battista Veneciano (Zelotti) era un pintor de gran prestigio en la zona, muy vinculado a la pintura veneciana. Había decorado en 1555 la fachada del Monte de la Piedad en Vicenza y más tarde los frescos de la villa Godi en Lonedo y villa Emo en Fanzolo. También trabajó en el palacio Barbaran, en la villa Piana y en la villa Foscari. Vasari afirma que pintó con Veronés la sala Thiene del palacio vicentino Collateral Portesco y el palacio Soranza en Castelfranco, así como la casa de Antonio Capello en el canal Grande de Venecia. Su vida y obra han sido estudiadas en: C. RIDOLFI, "Vita di G. B. Zelotti", *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1848; L. CROSATO *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 136-140; R. PALLUCHINI, "Gianbattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo". *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 203-228; E. SACCOMANI, "Le grottesche venete del' 500", *Atti dell' Instituto Veneto di SS.LL.AA.*, CXXI, 1970-71, pp. 306-325; D. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milán, 1992, pp. 97-100; W. WOLTERS, "Architettura e decorazione nel Cinquecento veneto", *Annali di Architettura*, 4-5, 1992-1993, pp. 102-110; G. J. J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 253-283.

10 Según G. ZORZI, (*Le ville e i teatri...*, p. 147), junto a Domenico Riccio debió también participar en la decoración de algunos grutescos de las estancias palaciegas de Chiericati el pintor Elidoro Forbicini, quien también trabajó en la decoración de grutescos de la villa de Ludovico y Frascisco Trissino en Meledo, y según Vasari en el palacio de Marco Antonio Thienne en Vicenza, conjuntos a los que se hace referencia en apartados posteriores. *Vid. L. CROSATO, Gli affreschi delle ville venete del cinquecento*, Treviso, 1962.

11 Giuseppe Porto pertenecía a una influyente familia de Vicenza. Sus cargos públicos en la administración de la ciudad y sobre todo su matrimonio con Livia Thiene reforzaron la relación con este importante linaje vicentino y el estrecho contacto con Palladio a quien Isopo encargó el palacio, finalizado en torno a 1552. El esquema que Palladio desarrolla en los *Quattro Libri*, con dos bloques y un majestuoso patio de orden compuesto es una reelaboración de la idea original y primitiva del proyecto. Interiormente el edificio fue decorado con pinturas al fresco por Pablo Veronés y Domenico Brusasorzi. *Cfr. G. VASARI, Le vite de piu...*

dos entradas, las cuales tienen 4 columnas por cada una, que leuantan arriua la buelta y hazen seguro el lugar de arriua. Las estancias primeras son en buelta, la altura de aquellas que están junto a las dichas entradas es según la última manera de la altura de las bueltas. Las estancias segundas, esto es, del segundo orden, son en solar, y también las primeras como las segundas de aquella parte de la fábrica que a sido fecha, son ordenadas de pinturas y de estucos hermosísimos de mano //

[f. 52]

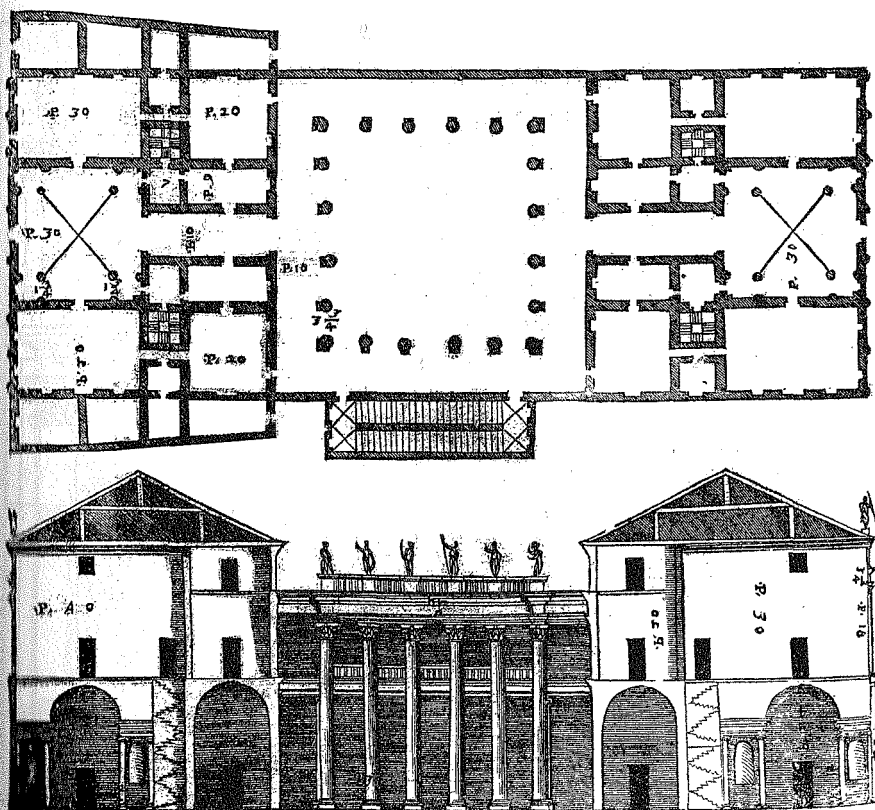
de los sobredichos valientes hombres y de meser Paulo Veronese¹², pintor ecellentísimo. El patio rodeado de pórticos, al qual se va de las dichas entradas por un pasadizo, tendrá las columnas altas 30 pies y medio, esto es, quanto al alto el primero y segundo horden. Detrás de estas columnas ay pilares y anchos un pie y 3 quartos y gruesos un pie y dos onças, que sostendrán el suelo de la lonja de arriua. Este patio deuide toda la casa en dos partes, la delantera seruirá del seruiçio del patrón y de sus mugeres, y la de atrás será para meter allí los forasteros, de lo que los de casa y los forasteros quedarán libres de todo, respecto a lo qual tuuieron gran atención los antiguos y, prinzipalmente, los griegos, y demás de esto seruirá también esta partiçión en caso que los deçendientes del sobre dicho gentilombre quisieren tener sus apartamientos apartados. E querido poner las escalas pinzipales de uajo del pórtico que respondan al medio del patio, para que los que quisieren subir sean como forçados a ver las más hermosas partes de la fábrica y también para que siendo en el medio puedan servir a la una y a la otra parte. Las bodegas y los lugares semejantes están sotierra. //

[f. 52v]

Las cavalleriças están fuera del quadro de la casa y tiene la entrada por de uajo de la escalera. De los diseños en forma grande, el primero es de parte de la delantera y, el segundo, de parte del patio.

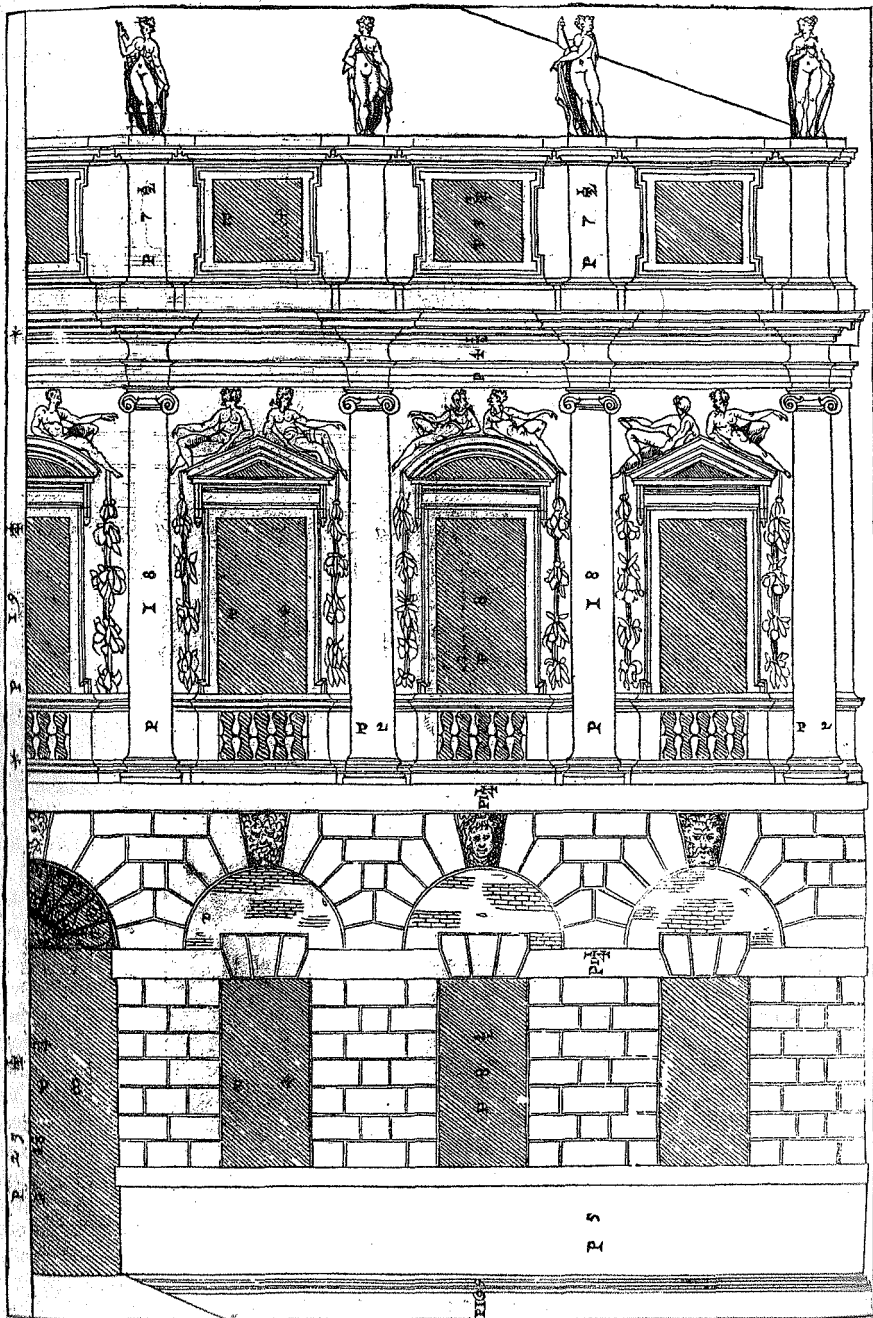
Florençia, 1568, ed. Florençia, 1906, Vol. VII, pp. 527; F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio...*, vol. I, p. 8-9; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni...*, vol. I, pp. 34-38, tablas VI-IX; C.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 187-195; B. RUPPRECHT, "Palladios Projekt für den Palazzo Iseppo Porto in Vicenza", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florençia*, XV, 1971, pp. 289-314; E. FORSSMAN, *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza, 1973; D. BATTILOTTI, "Per il Palazzo di Iseppo da Porto del Palladio. Un documento inedito e una nota", *Antichità Viva*, XX, 1981, pp. 40-44; D. BATTILOTTI, "Palazzo Porto", en L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 455-456.

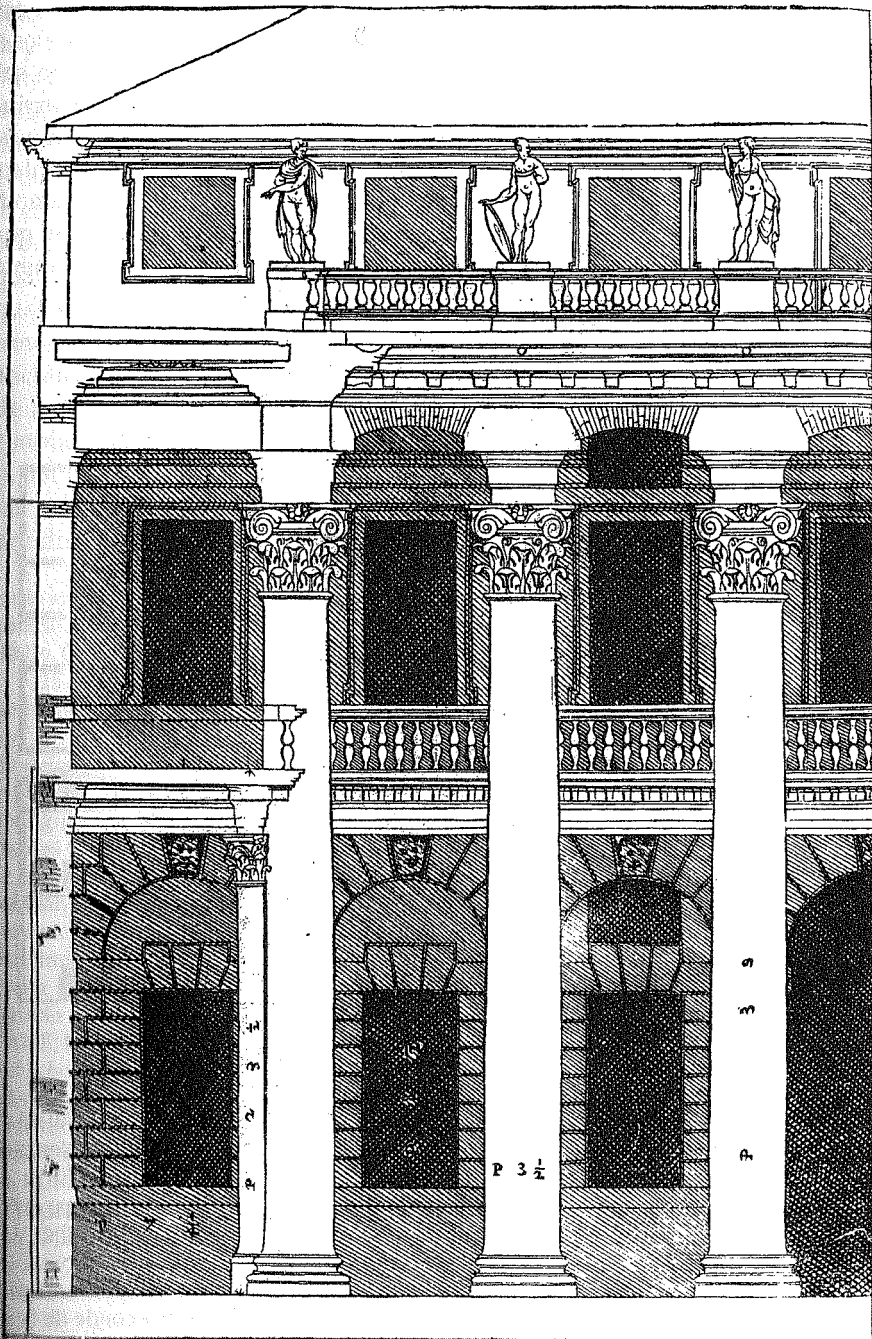
12 Paolo Veronés colaboró en la decoración de diferentes villas y fábricas de Palladio. Además de la villa Porti intervino en la villa Maser y en la villa Pisani en Montagna. T. PIGNATTI, *Veronese. L'Opera completa*, Venecia, 1976; La intervención de Veronés en este edificio está plenamente documentada. Sobre ello remitimos a: L. PUPPI, "La comittenza vicentina di Paolo Veronese", en M. GEMIN, *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, 1990, pp. 340-346.



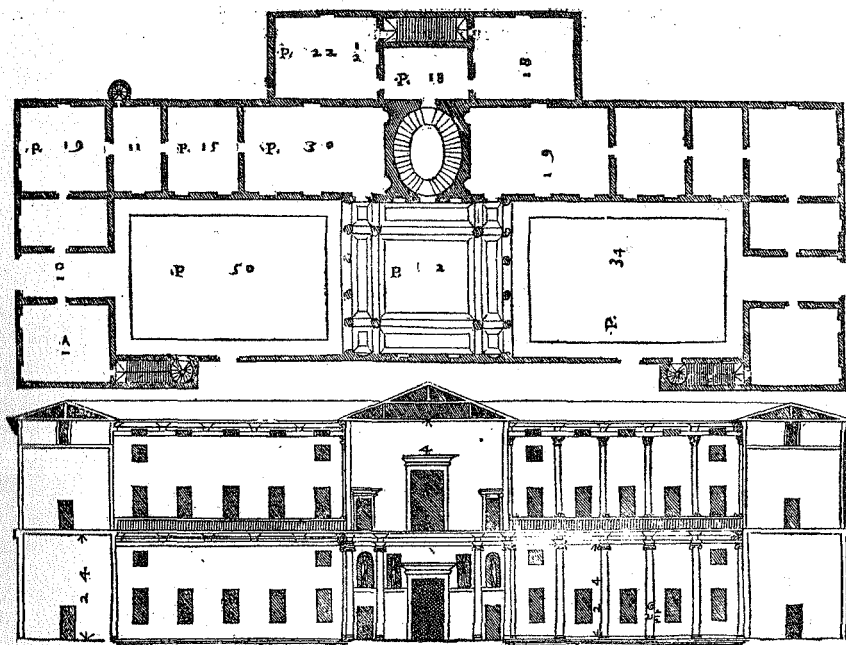
La fábrica que se sigue está en Berona y fue comenzada por el conde Juan Batista de la Torre,¹³ gentilombre de aquella ciudad, el qual sobre benido de la

13 El comitente de este palacio de Verona, Giambattista dalla Tore, fue hombre vinculado al círculo de artistas e intelectuales vicentinos más cercanos a Palladio. Su esposa Verónica pertenecía a la familia de Marco Antonio Sarego, también comitente de del arquitecto, como lo demuestra el palacio de éste en Santa Sofia de Pidemonte. Amigo de Giangiorgio Trissino y del geógrafo Giambattista Ramusio, estuvo también relacionado con Valmarana, Marco Antonio Thiene y Michel Sanmicheli. La datación del edificio palaciego es aún incierta, si bien se viene sosteniendo la fecha de 1555 como año en el que se inicia la fábrica. El conjunto arquitectónico ha sufrido diversos avatares que dificultan su pleno conocimiento. La obra no fue concluida íntegramente en el siglo XVI y fue necesario recurrir a los dibujos del tratado palladiano para su reconstrucción. El bombardeo de 1945 agravó aún más la situación. Hoy restan pocos testimonios de la intervención de Palladio, como la magnífica fachada y un patio interior. Vid. C.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 213-117; P. MARINI, *Palladio e Verona*, Catálogo de la exposición, Verona 1980, pp. 293- 299; P. MARINI, "Andrea Palladio (1508-1580)", en P. BRUGNOLI, A. SANDRINI, *L'architettura a*





muerte no la pudo acuar, pero está hecha una buena parte. Éntrase en esta casa por los lados, donde son los pasadiços anchos diez pies, de los quales se buiene a los patios, de largo cada uno çinquenta pies y de éstos a una sala abierta, la qual tiene quatro colunas por mayor seguridad de la sala de arriua. De esta sala se entra a las escaleras, las quales son obadas y baçias en el medio. Los dichos patios tienen los corredores o balcones en torno en parelo enplano (sic) de las segundas estanças, las otras escaleras sirben por mayor comodidad y de toda la casa, este repartimiento sale muy bueno en este sitio, el qual es largo y estrecho y tiene la calle prinzipal de una de las delanteras menores.//



[f. 53]

Los diseños que se siguen son de una fábrica en Biçença, del conde Otavio de Thien¹⁴, fue del conde Marco Antonio, el qual la dio prinzipio¹⁵. Está asentada

Verona nell'età della Serenissima (sec. XI-XVIII), Verona 1988, pp. 184-196; D. BATTIOTTI, "Palazzo Dalla Torre", en L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 474-475; G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture...*, pp. 22-24.

¹⁴ Octavio Thiene era hijo del conde Marco Antonio, para quien Palladio realizó la villa Quinto Vicentino y el palacio de San Stefano de Vicenza. Octavio fue conde de Scandiano y estuvo casado con Laura Boiardo. En 1566, al hacer el primer testamento, y más

esta casa en el medio de la ciudad, junto a la plaza, empero, a me parecido, en la parte que está hecha la dicha plaza, disponer algunas bodegas¹⁶, porque l'arquitecto también a de adbertir a la autoridad del fabricante pudiéndose hazer cómodamente donde queda sitio grande en suficiencia. Cada bodega tiene sobre si un mediado para uso de los bodegueros, allí enzima están las estancias para el patio. Esta casa está en ysla, esto es, rodeada de quatro calles, la entrada principal o, digamos, puerta maestra, tiene una lonja delante y está sobre la calle más frequentada de la ciudad, ençima estará la sala mayor, la qual saldrá afuera al parejo de la lonja; otras dos entradas ay en los lados, las quales tiene las columnas en el medio, que están allí puestas, no tanto para ornamento, quanto para hazer el lugar de arriua seguro y proporcionar la anchura a la altura. De estas entradas se entra en el patio, rodeado alrededor de lonjas de pilares, en el primer orden, rústico y, en el segundo, de horden compuesto, en los ángulos es//

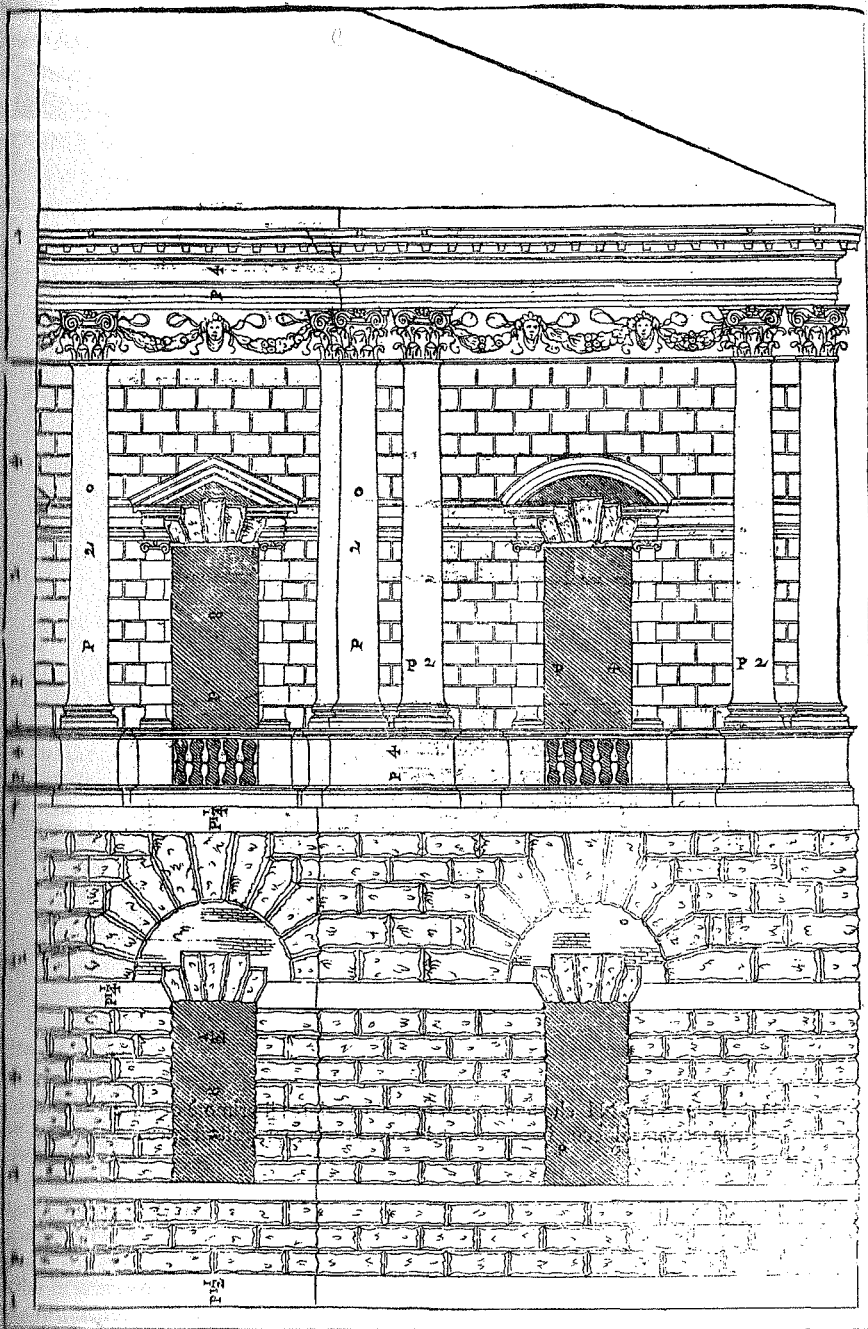
[f. 53v]

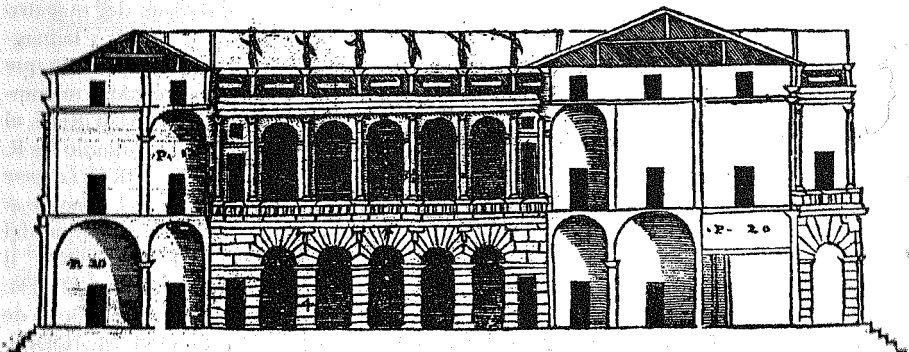
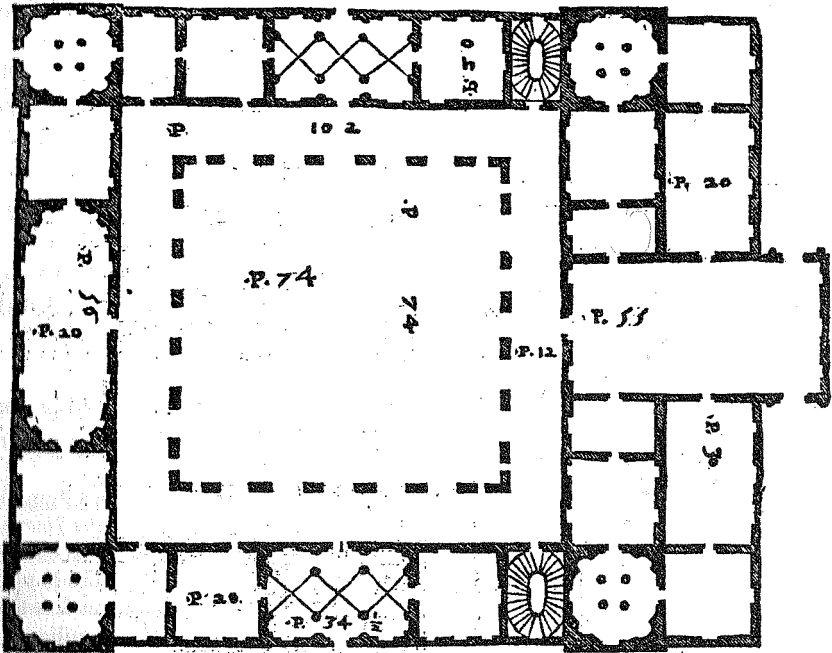
tán las estancias de ocho, 8, ángulos que salen bien si por la forma suya como por diuersos usos a los quales ellas se pueden acomodar, las estancias de esta

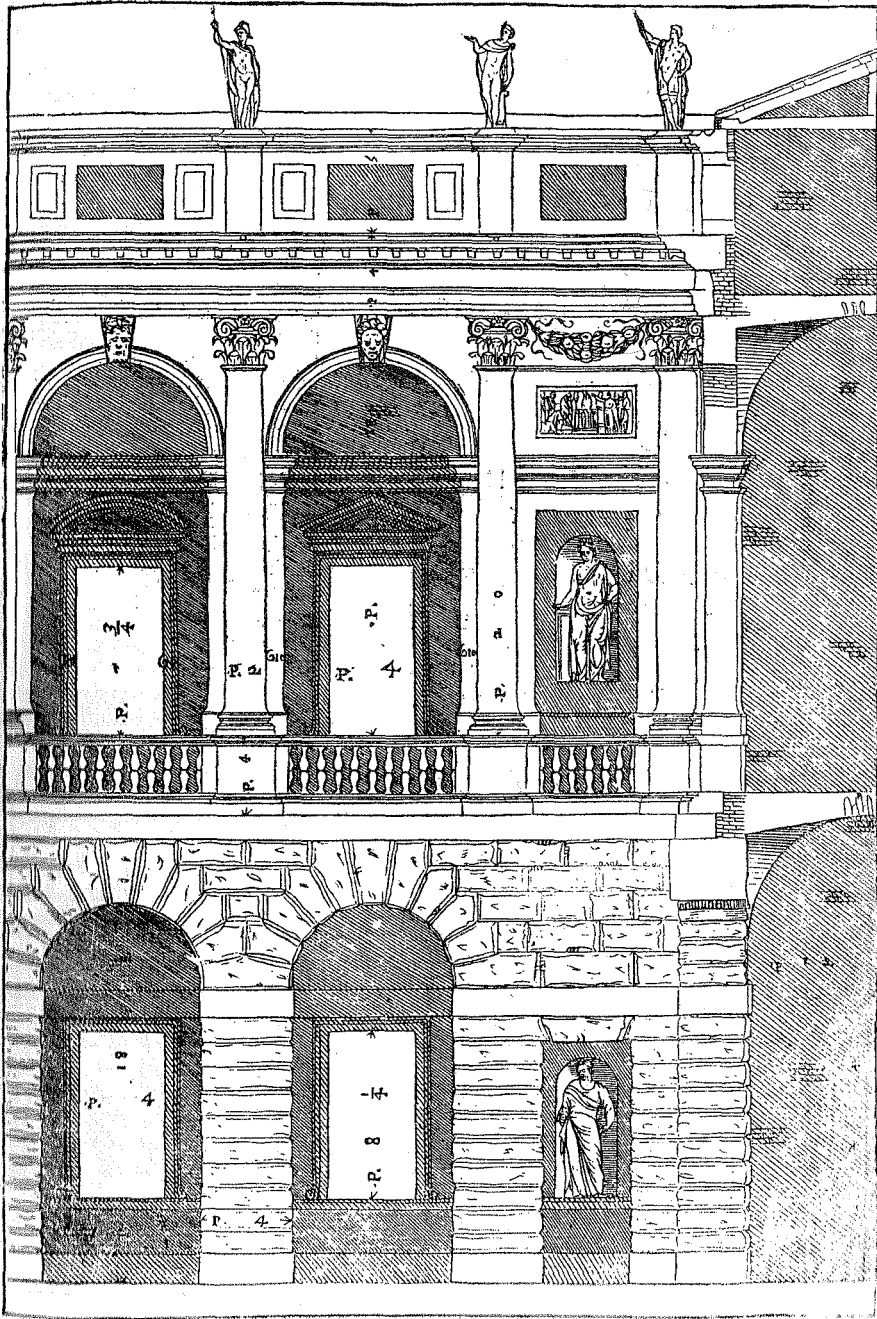
tarde en el codicilo de 1570, deja la herencia a su hijo Giulio, entre cuyos bienes figura este palacio. Sobre la familia Thiene *vid.* G. da SCHIO, *Albero genealogico della famiglia Thiene*. In. Biblio. Civica de Vicenza; J. MAZARI, *Historia di Vicenza*, Venecia, 1591, parte II, p. 196.

15 El conocido como *Palacio Thiene* de Vicenza fue plenamente reestructurado por los hermanos Marco Antonio y Adriano, en 1542, con el fin de adecuar los esquemas constructivos del Quattrocento, que hasta entonces dominaban la vieja residencia familiar, a los modelos característicos del lenguaje del Cinquecento. Una manera de imponer su presencia y poder entre la aristocracia de la ciudad. Los primeros proyectos de reforma y la nueva configuración del palacio se deben al arquitecto Giulio Romano, cuyas ideas serían materializadas y realizadas por Palladio a la muerte de aquél en 1546. Esta circunstancia determinó la introducción de un nuevo lenguaje más acorde con las características del maestro paduano. El conjunto se finalizó hacia 1558. La intervención de estos dos artistas y la magnificencia y decoración del palacio ha sido motivo de numerosos estudios. Es por ello que nos limitamos a citar los más significativos y recientes. Además de las las obligadas referencias a la obra en los textos de F. MUTTONI, O. BERTOTTI SCAMOZI y A. MAGRINI, el palacio es también motivo de atención en las obras generales sobre Andrea Palladio de R. DANE, E. FORSSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI; A ellos se suman: C. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 144-145; R. CEVESE, *I palazzi dei Thiene. Sede della Banca Popolare di Vicenza*, Vicenza, 1952; K. FOSTER, R. TUTTLE, "Giulio Romano e le opere vicentine del Palladio", *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, XV, 1973, pp. 107-119; P. CARPEGGIANI, "Il palazzo Marcantonio Thiene", en N. POZZA, *Vicenza Illustrata*, Vicenza, 1976, pp. 227-234; H. BURNS, "I Progetti vicentini di Giulio Romano", en AA. VV, *Giulio Romano*, Catálogo de la exposición, Milán, 1989, pp. 502-509; F. BARBIERI, F. CURCIO, C. RIGONI, M. TODESCATO, *Palazzo Thiene*, Vicenza, 1992; D. BATTILOTI, "Palazzo Thiene", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán 1999, pp. 450; G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, pp. 22-24.

16 Quizás no es la palabra más adecuada para traducir el término que escribe Palladio, *botteghe*, que suele hacer referencia a tienda, taller o almacén.







fábrica, que agora están acabadas, están adornadas de bellísimos estucos de meser Alejandro Vitoria¹⁷ y meser Bartolomé Rodolfi¹⁸ y de pinturas de meser Anselmo Canera¹⁹ y meser Bernaldino India²⁰, beroneses, no segundos a algunos de nuestros tiempos. Las bodegas y lugares semejantes están debajo de tierra, porque esta fábrica está en la más alta parte de la ciudad, donde no ya peligro quel agua de enpacho.

De los diseños que se siguen es forma mayor, el primero es parte de la delantera, el segundo de parte del patio de la fábrica arriua puesta²¹.

También en la sobre dicha ciudad, los condes Balmarana²², gentiles hombres honrradísimos para honor propio y conmodo y ornamento de su patria, fabri-

17 Vittoria trabajó también en la villa Maser y en el palacio Thiene, ambas obras de Palladio, que figuran descritas en este *Libro II. Sobre la personalidad de este artista y su relación con este edificio* remitimos a L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, cultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 48-79.

18 Ya hemos hecho referencia a este mismo artista en notas anteriores en relación con el palacio Chiericati. Cfr. L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del cinquecento*, Treviso, 1962; M. CONFORTI CALCAGNI, "Bartolomeo Ridolfi", en P. MARINI, *Palladio e Verona*, Catálogo de la exposición, Verona, 1980, pp. 172-235; A. M. CONFORTI CALCAGNI, "Bartolomeo Ridolfi", en P. BRUGNOLI, A. SANDRINI, *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima* (sec. XI-XVIII), Verona 1988, pp. 197-200.

19 Canera colaboró en la villa Barbarano y en la villa Poiana, levantadas por Palladio. L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 136-140.

20 Participó en las fábricas palladianas de Meledo, Barbarano, Poiana y en el palacio Thiene. En ese caso Bernaldino India, según Vasari, pintó una cámara con el tema de la fábula de Psique. L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete*, cap. X; E. SACCOMANI, "Le grottesche venete del '500", *Atti dell'Istituto Veneto di SS.LL.AA.*, CXXI, 1970-71, pp. 306-325; Idem, "Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicini", *Arte Veneta*, XXVI, 1972, p. 68.

21 Juan del Ribero sigue fielmente la disposición de la edición de la obra de Palladio impresa en Venecia en 1570. Por ello, el español, deja un espacio libre entre cada uno de los templos de villa que se van citando en este *Libro II*, ya que tal espacio corresponde a los dibujos que el italiano inserta junto a cada una de las obras, y que posiblemente Ribero nada tenía intención de reproducir cuando su manuscrito se llevara a la imprenta.

22 Los miembros de la noble familia Valmarana figuran entre los principales comitentes de Andrea Palladio. Además de patrocinar la obra efímera que el arquitecto realizó en 1543 para la entrada del obispo Ridolfi en Vicenza, en 1549 apoyaron el proyecto de Palladio para la Basílica vicentina conjuntamente con Trissino y Girolano Chiericati. Para ellos se levantó la villa de Lisiera y la de Vigardolo. El palacio de Vicenza fue realizado hacia 1566-1567, y está relacionado con Isabella Nogarola Valmarana y su esposo Giovanni Alvise, fundador de la Academia *dei Constanti*. El proyecto tuvo que adaptarse al espacio urbano donde previamente se alzaba la antigua residencia familiar, por lo que la planta muestra cierta irregularidad. La fachada constituye uno de los mejores exponentes del trabajo del insigne arquitecto vicentino, con la original solución de utilizar el orden gigante, mediante seis parastas de capitel compuesto, sobre pedestal, excepto en las esquinas donde se sustituye por esculturas con las armas de la familia Valmarana. Son obligadas las referencias a la obra en los textos de F. MUTTONI, O. BERTOTTI SCAMOZI y A. MAGRINI, el

cado según los diseños que se siguen, en la qual fábrica ellos no faltan de todos los ornamentos que se requieren, como estucos y pinturas. Está esta casa diuidida en dos partes con el patio de en medio, alrededor del qual está un corredor o balcón que guía de la parte delantera a la de atrás. Las primeras estancias son de vuelta, //

[f. 54]

las segundas en solar y son éstas tan anchas como altas. El jardín que se halla antes que se entre a las cauallerças, es mucho mayor de lo que está señalado, pero a se hecho así pequeño porque de otra manera la oja no ouiera sido capaz de las mismas cauallerças, y así de todas las partes, y tanto baste aver dicho desta fábrica, pues, como también en las otras, e puesto los diseños y las medidas de la grandeza de cada una parte.

El diseño en forma grande que se sigue de la medida delantera²³.

Entre muchos honrrados gentiles ombres viçentinos se halla moseñor Paulo Almeries²⁴, hombre de yglesia, que fuere refrendario de dos sumos pontífices, Pio 4º y 5º y que por su valor mereçiò ser hecho çiudadano romano con toda su casa. Este gentilombre después de auer bagado muchos años por deseo de honra finalmente, muertos todos los suyos, bino otra vez a su patria y por su respecto se retrujo a una casa de canpo en monte, lejos de la çiudad menos de quarto de milla, donde a fabricado según la ynbençión que se sigue, la qual no me a parecido poner entre las fábricas de villa por la veçindad que ella tiene con la çiudad, de donde se puede deçir que está en la çiudad misma. El sitio //

[f. 54v]

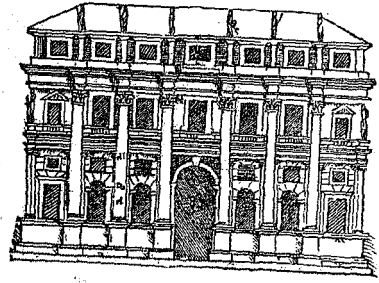
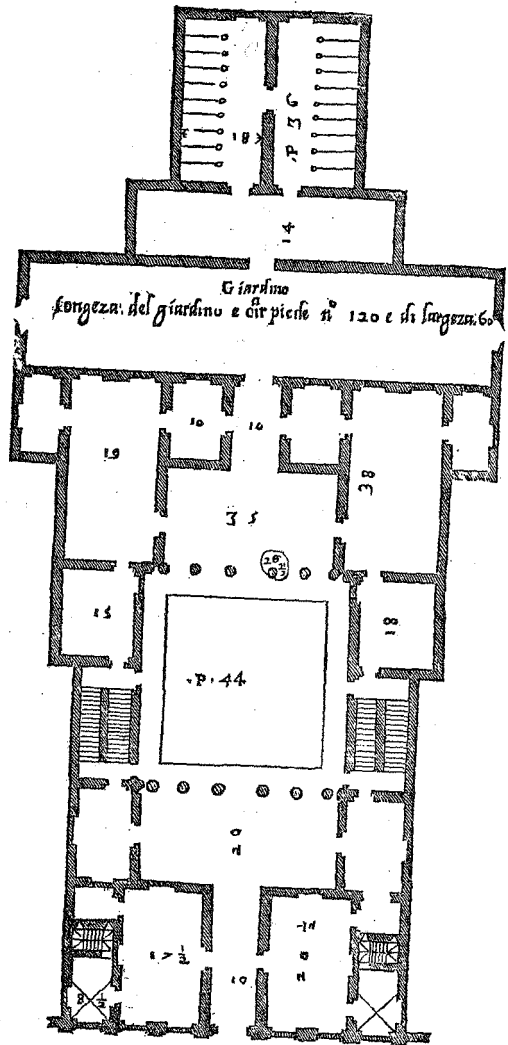
es de los amenos y deleytables que se pueden hallar, por que está sobre un monte alto de suuida muy fácil y, de una parte, es bañado del Bachillón²⁵, río nabegable, y, de la otra, está rodeado de otros amenísimos collados que la acen el aspecto de un muy gran teatro y son todos cultibados y abundantes de frutas exçelentísimas y de bonísimas bides, de donde, porque goça de toda

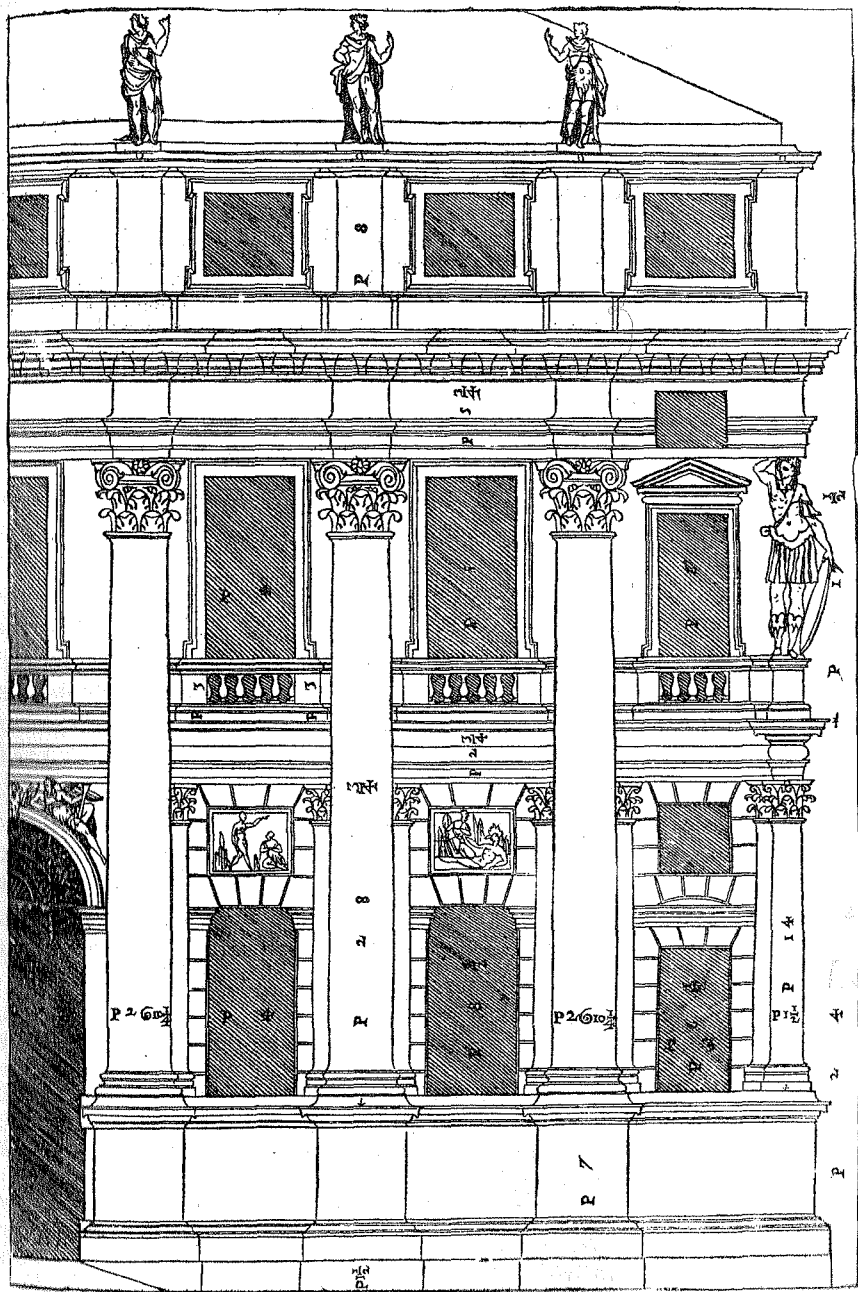
palacio es también motivo de atención en los estudios sobre Andrea Palladio de R. PANE; E. FORSSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI; R. CEVESE. A ellos se suman: C. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 247-253; M. FAGIOLO, "Principi prospettico-compositivi dell'architettura di Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 307-328; BATTILOTTI, "Palazzo Valamarana", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, pp. 496; BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, p. 279.

23 Juan del Ribero hace un punto y aparte y deja un pequeño espacio en blanco, tal y como figura en el texto impreso de Palladio, en la edición veneciana de 1570. Espacio que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del libro, p. 16 y 17, que se corresponden con los de las p. 119 y 120 de este libro.

24 Paolo Almerico.

25 Ya ha sido citado en apartados anteriores. En torno a este río Palladio levantó diversas villas.





parte de hermosísimas vistas, de las cuales algunas son terminadas y algunas más lejos y otras que terminan con el oriente, an sido allí hechas las lonjas en todas las quatro haçeras, deuajo del plano de las cuales y de las salas están las estanças para la comodidad y uso de la familia. La sala está en el medio y es redonda y rescibe la luz de arriua; las camarillas son mediadas sobre las estanças grandes, las cuales tienen las bueltas altas según el primer modo; alrededor de la sala ay un lugar de pasear de anchura de 15 pies y medio, en la estremidad de los pedestales que haçen balcón a las escalas de las lonjas, ay estatuas de mano de meser Lorenço Biçentino²⁶, escultor muy esçelente²⁷.

Tiene tanbién el señor Jullio Capra²⁸ dignísimo cauallero y gentilombre viçentino, por hermanamiento de su patria más que para nesçesidad propia, preparada la materia para fabricar//

[f. 55]

y començado, según los diseños que se siguen, un bellissimo sitio sobre la calle priçipal de la çiuad. Tendrá esta casa patio, lonjas, salas y estanças, de las cuales algunas serán grandes, algunas medianas y algunas pequeñas. La forma será bella y varia y çierto que este gentilombre tendrá casa muy honrada y magnífica como mereçe el su noble ánimo.

C. corral descubierto

D. Corral semejante descubierto.

L. Patio.

S. Sala que en la parte de auajo tiene las colunas y ençima está libre, esto es sin colunas²⁹.

Hize al conde Montano Barbarano³⁰ para un sitio suyo en Biçençia, la presente ynbençion en la qual, por causa del sitio, no guarda el orden de una parte, ni de otra³¹. Ahora, este gentilombre a conprado el sitio vezino por donde se

26 Lorenzo Vicentino.

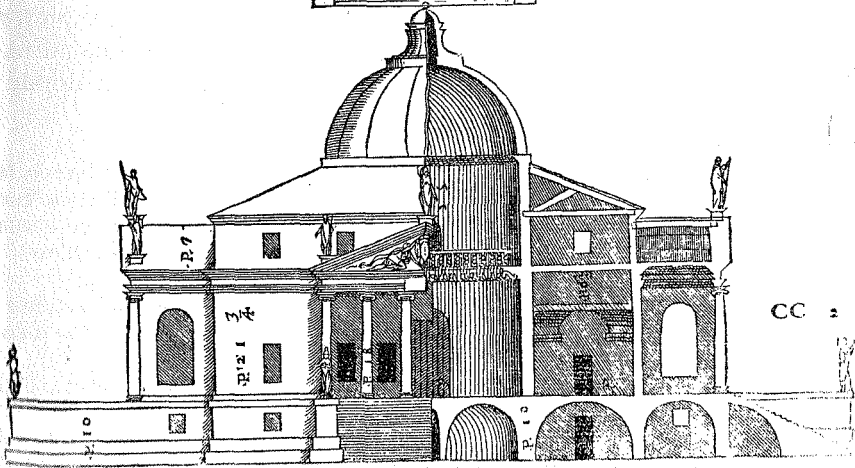
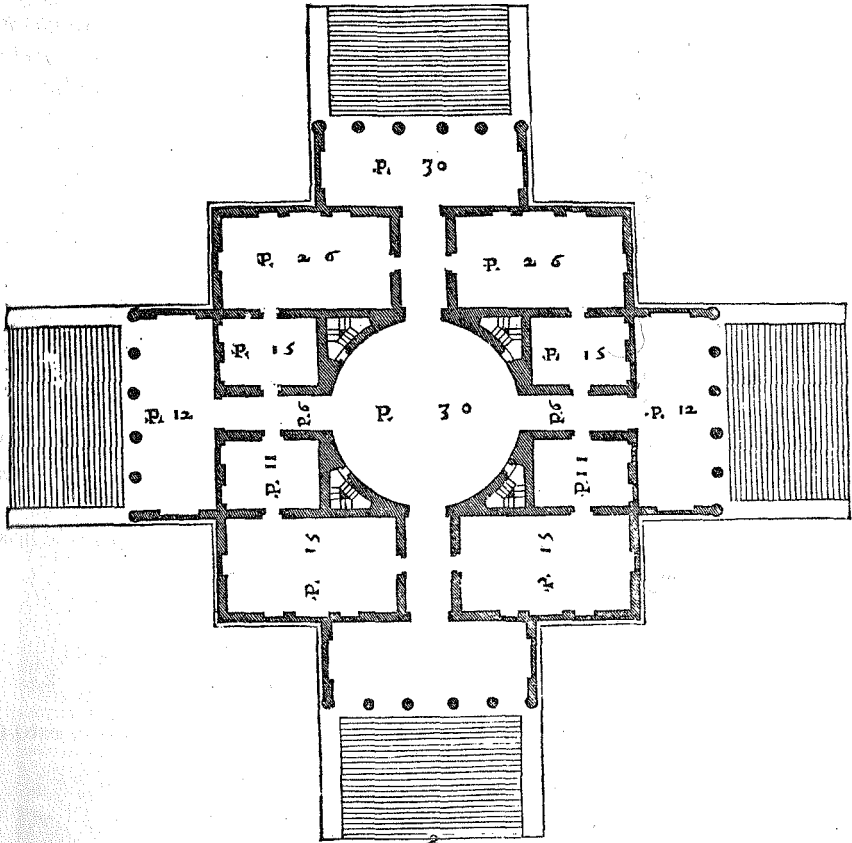
27 Juan del Ribero hace un punto y aparte y deja un pequeño espacio en blanco, tal y como figura en el texto impreso de Palladio, en la edición veneciana de 1570. Espacio que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *libro II*, p. 19, corresponde al dibujo de la p. 122 del presente libro.

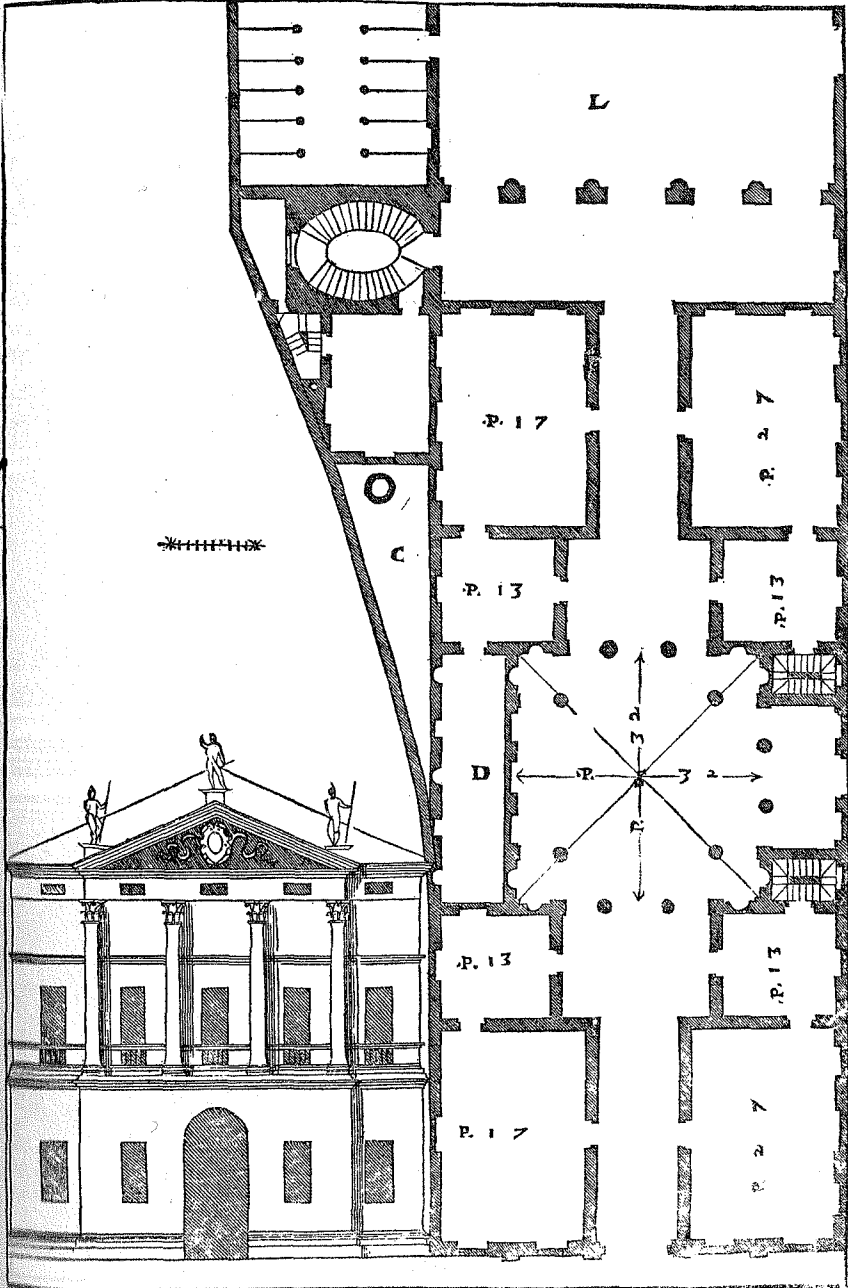
28 Giulio Capra, doctor en leyes, pertenecía a la Academia Constante.

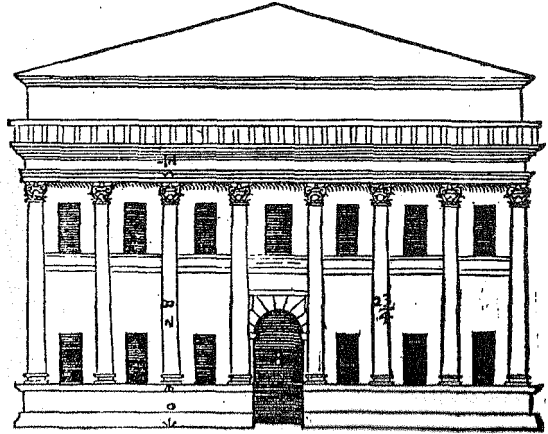
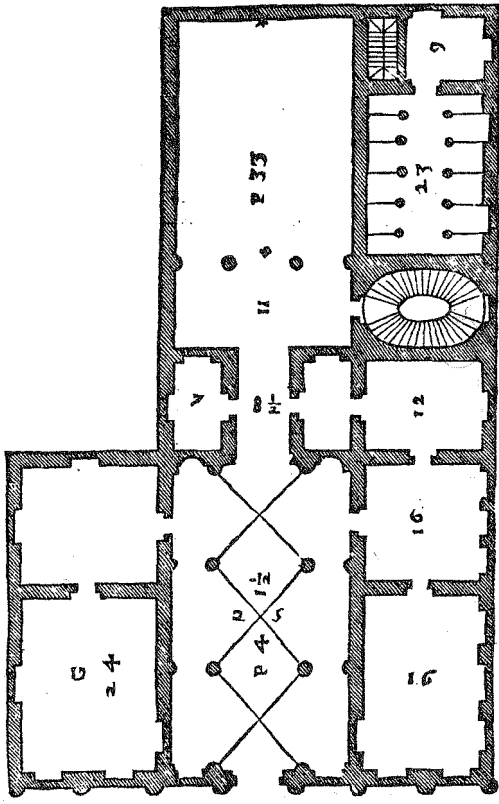
29 Espacio en blanco que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *libro II*, p. 21 (en este caso se trata de la figura de la p. 123).

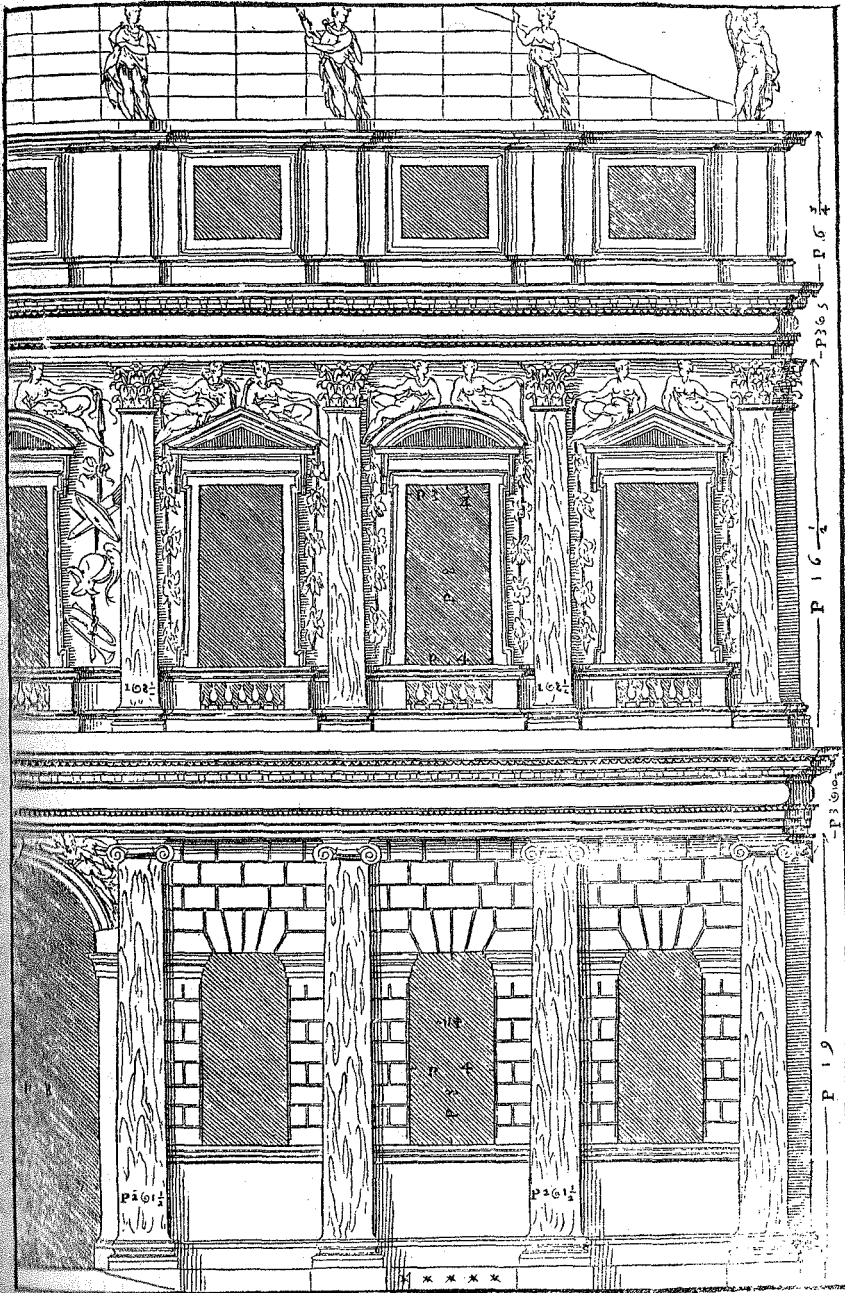
30 G. MANTESE, "Montano IV Barbarano, comitente del palladiano palazzo Barbaran da Porto", *Bolletino del C.I.S.A Andrea Palladio*, XXII/I, 1980, pp. 147-157.

31 Se trata del palacio Barbaran da Porto en Vicenza. El edificio se levantó sobre otras construcciones anteriores que allí existían y fue necesario adaptarse a la delimitación del espacio urbano. Por ello la puerta de acceso no sigue el eje de simetría de la fachada









guarda el mismo orden an anvas la dos partes, y como de la una parte están las cavalleriças y lugares para seruidores, como se bee en el deseño, así, de la otra, ban estanças que seruirán para coçinar y lugares de mugeres y para otras comodidades. Ase ya començado a fabricar y se haçe la delantera, según el deseño que se sigue//

[f. 55v]

en forma grande. No e puesto ni aún el deseño según que a sido últimamente concluido y según que an sido agora hechados los çimientos, por no auer podido hazello entallar a tiempo que se pudiese estampar. La entrada de esta ynbençion tiene algunas colunas que leban tan arriba las bueltas por las causas ya dichas, de las parte derecha y de la yzquierda ay dos estanças largas un quarto y medio y junto dos otras quadras y delante de estas dos camarillas, enfrente de la entrada ay un pasadizo del qual se entra en una lonja sobre el corral, tiene este zaguán una camarilla por banda y sobre mediados a los quales sirue la escala mayor y prizipal de la casa, de todos estos lugares son las bueltas altas 21 pies y medio, la sala de arriua y todas las otras estanças son en suelo, las camarillas solas tiene las bueltas altas al parejo de los suelos de las estanças, las colunas de la delantera tiene de uajo los pedestales y leban tan arriua un balonzillo, en el qual se entra por el çaquicami no se açe la delantera de este modo, como he dicho, sino según el deseño que se sigue en forma grande³².

principal, no obstante, Palladio elaboró un sofisticado proyecto de reestructuración espacial creando un edificio unitario y una fastuosa residencia acorde con el carácter culto y erudito de su patrocinador. En él intervienen grandes artistas de la época, encargados de la decoración interna de las estancias, como Zelotti, Anselmo Canera, Andrea Vicentino, Lorenzo Rubini y su hijo Agostino.

Además de lo señalado y dibujado en el presente *Libro II*, en Londres se guardan otros tres proyectos autógrafos de la misma obra pero con distintas hipótesis planimétricas. La fábrica se alzó entre 1569 y 1575 y de hecho es el único palacio urbano vicentino que Palladio logró finalizar íntegramente. De esta obra se hacen eco la mayoría de los estudios sobre Vicenza y sobre Palladio. Figura citada en F. MUTTONI, O. BERTOTTI SCAMOZI y A. MAGRINI. Más recientemente R. PANE; E. FORSSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI también han hecho interesantes referencias al mismo. De manera monográfica se han centrado en algunos aspectos de esta obra: H. BURNS, "I disegni", en R. CEVESE, *Mostra del Palladio*, Milán 1973, pp. 113-154; D. LEWIS, *The Drawing of Andrea Palladio, Catálogo de Exposición*, Washington, 1981, pp. 167-168; M. BINOTTO, "Un ciclo pittorico do Battista Zelotti nel palazzo palladiano di Montano Barbarano", *Arte Veneta*, XLI, 1987, pp. 63-73; R. BOSCHI, "I restauri a palazzo Barbarano da Porto", en A. CHASTEL, R. CEVESE, *Andrea Palladio, nuovi contributi, Settimo Seminario Internazionale di Storia dell' Architettura, Vicenza, 1988*. Milán, 1990, pp. 220-225; K. BRUGNOLO MELLONCELLI, *Battista Zelotti*, Milán, 1992, pp. 113-115; BATTILOTTI, "Palazzo Barbarano", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, p. 500; BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, pp. 68-271.

32 Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 23 (en este caso pp. 124-125).

Del atrio toscano. Capítulo 4

Después que e puesto algunas de las fábricas//

[f. 56]

que yo e hordenado en la ciudad es muy conbiniente que, para guardar quanto e prometido, ponga los diseños de algunos lugares prinzipales de las casas de los antiguos y por que de ellas el atrio hera una parte muy notable, diré primero de los atrios y en consecuencia de los lugares a ellos llegados, y después bndré a las salas. Dize Bitruvio, en el libro 6, que çinco maneras de atrio auía a cerca de los antiguos, esto es, el toscano, de quatro colunas, corintio, testudinado y descubierto, del qual no entiendo hablar. Del atrio toscano ay los siguientes diseños: la anchura deste atrio es las dos de las tres partes del largo, el tablino es ancho dos quintos de la anchura del atrio y de la misma manera largo, este se pasa en el peristilo, que es en el patio con pórtico alrededor, el qual es un terçio más largo que no ancho. Los pórticos son anchos quanto son largos las colunas, en los lados del atrio se podrían haçer salotes que mirasen sobre jardines y si ansi se hiçiesen, como se bee en el diseño, las colunas de ellos abrán de ser de horden jónyco largas 20 pies y el pórtico sería ancho quanto los yntercolonios. Enzima abrá de auer otras colunas corintias la 4 parte menores que las //

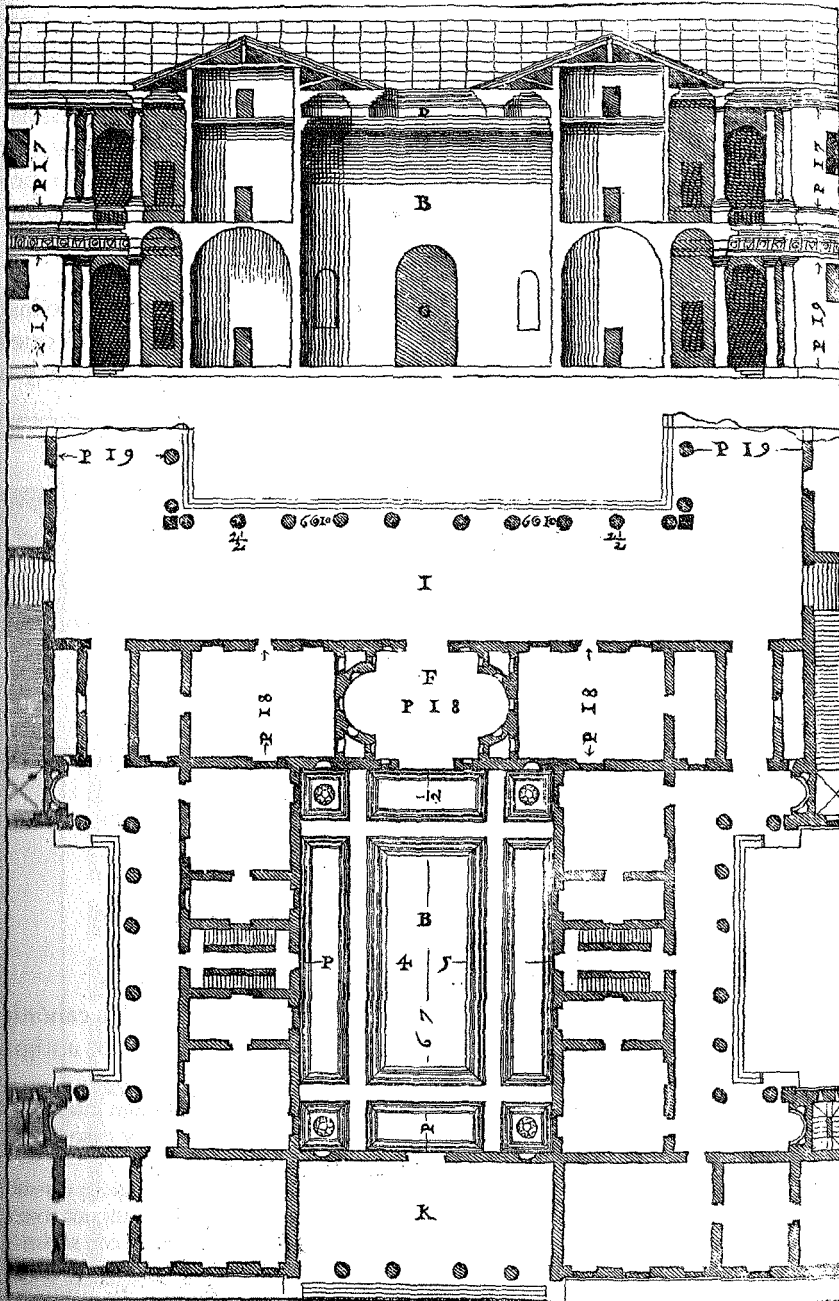
[f. 56v]

de auajo entre las quales abrá de auer ventanas para tomar la luz sobre los pasadizos no abrá de auer cobertura alguna, más alrededor auían de tener balcones y según el sitio se podrían hazer más y menos lugares de lo que yo e señalado y según que fuese nesçesario al uso y conmodo de los que ay oviesen a auitar³³.

Siguese el diseño de este atrio en forma mayor.

- B. Atrio.
- D. Friso o trabelemitar
- E. Puerta del tablino.
- F. Tablino.
- I. Pórtico del peristilo.
- R. Lonja delantera del atrio que podremos llamar bestíbulo.

33 Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 25.



Del atrio de quatro columnas. Capítulo 5

El diseño que se sigue tiene al atrio de 4 columnas, el qual es ancho de las cinco partes del largo, las tres. Las alas son por la quarta, 4, parte del largo. Las columnas son corintias, el diámetro suyo es por la mitad del ancho de las salas. El descubierta es por la terçia parte del ancho del atrio, el tablino es ancho por la mitad de la anchura del atrio y por la misma manera el largo del atrio, por el tablino se pasa en el peristilo, el qual es largo un quadro y medio, las columnas del primer orden son dóricas//

[f. 57]

y los pórticos son tan anchos como son largas las dichas columnas, aquellas de arriua, esto es, del segundo, son jónicas, la quarta parte más delgadas que las del primero, y también de uajo de si, el balcón o pedestral alto dos pies y tres quartos.

- A. Atrio.
- B. Tablino.
- C. Puertas del tablino.
- D. Pórtico del peristilo
- E. Estancias junto al atrio.
- F. Lonja por la qual se entra al atrio.
- G. Parte descubierta del atrio con los balcones a la redonda.
- H. Alas del atrio.
- I. Friso de la cornija del atrio.
- R. El lleno que está sobre las columnas.
- L. Medida de diez pies³⁴.

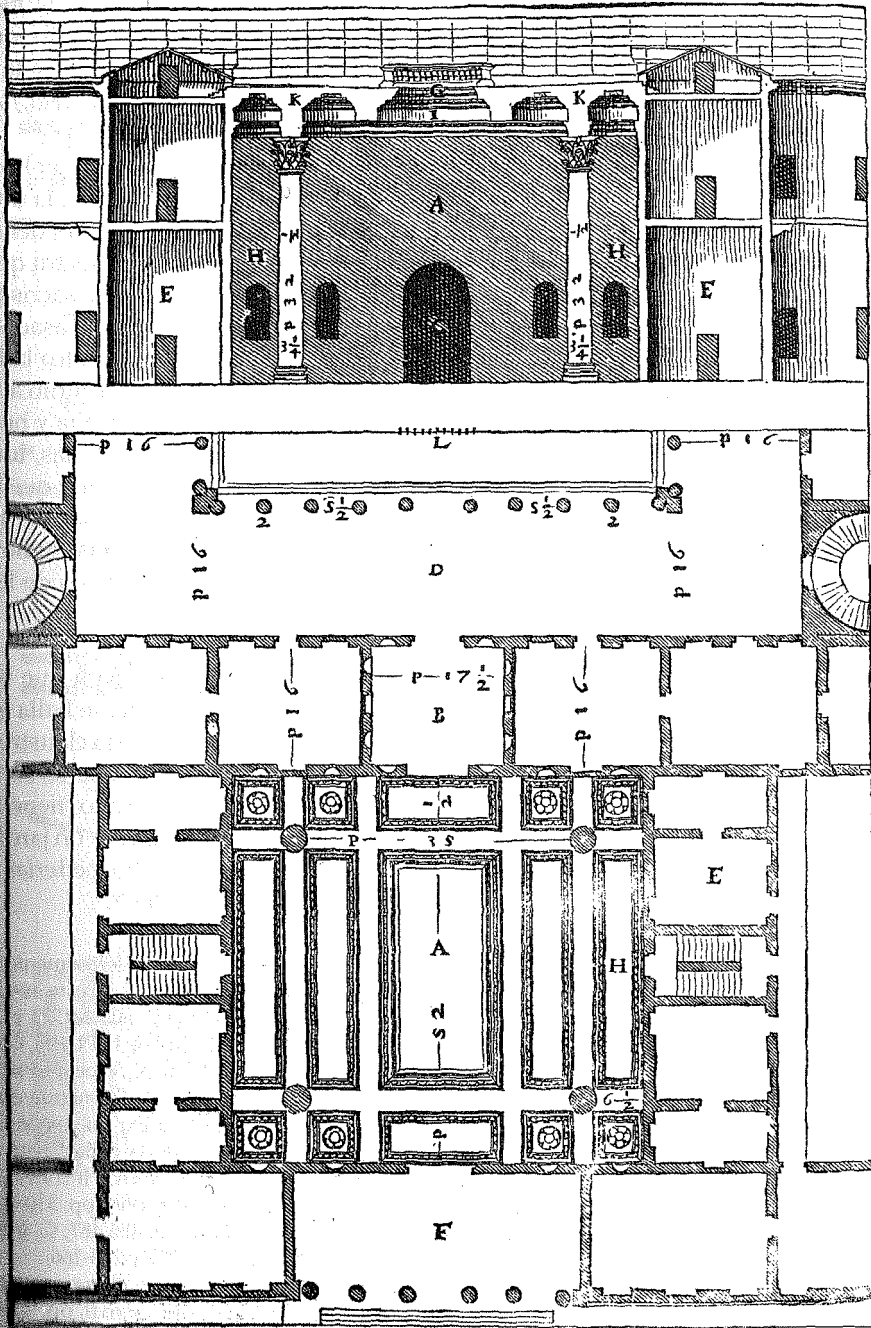
Capítulo 6. (sic).

Del atrio corintio, Capítulo 6

La siguiente fábrica es del Convento de la Caridad, donde están los canónigos reglares en Beneçia³⁵. E procurado asemejar esta casa aquellas de los antiguos,

34 Espacio en blanco que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 28 (en este caso pp. 129 y 131).

35 Como el arquitecto indica en esta parte del tratado, el edificio religioso constituye uno de los mejores ejemplos de la influencia e inspiración de la casa de los antiguos romanos aplicada a los espacios palladianos. Iniciado hacia 1561, el convento veneciano, con su atrio (en parte destruido en 1630), claustro con tres ódenes superpuestos, la escalera, el esquema mural y espacial de la sacristía, demuestran el desarrollo del clasicismo palladiano y constituye una clara muestra de la asimilación de la arquitectura romana por parte de Palladio, donde no fal-



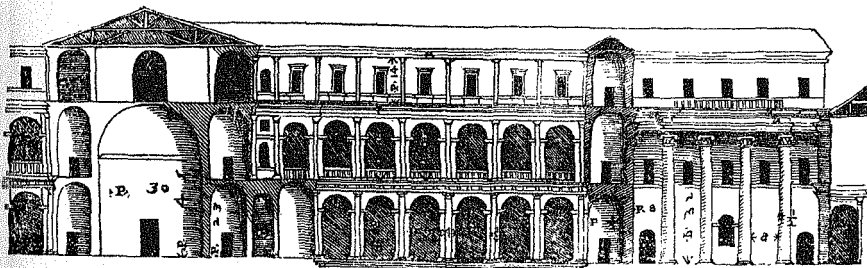
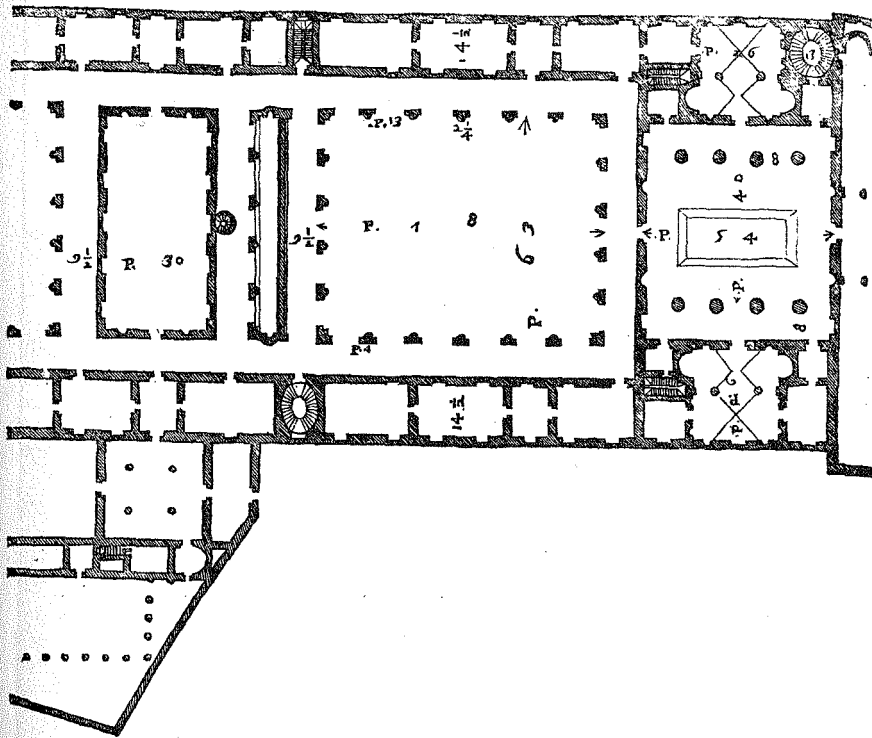
enpero e yo hecho allí el atrio conrintio, el qual es largo por la línea diagonal del quadrado de la anchura, las alas son una de las tres partes y media del largo, las columnas son de horden compuesto, gruesas tres pies y medio y largas 35. El descubierto en el medio es la terçia parte de la anchura del atrio, // [f. 57v]

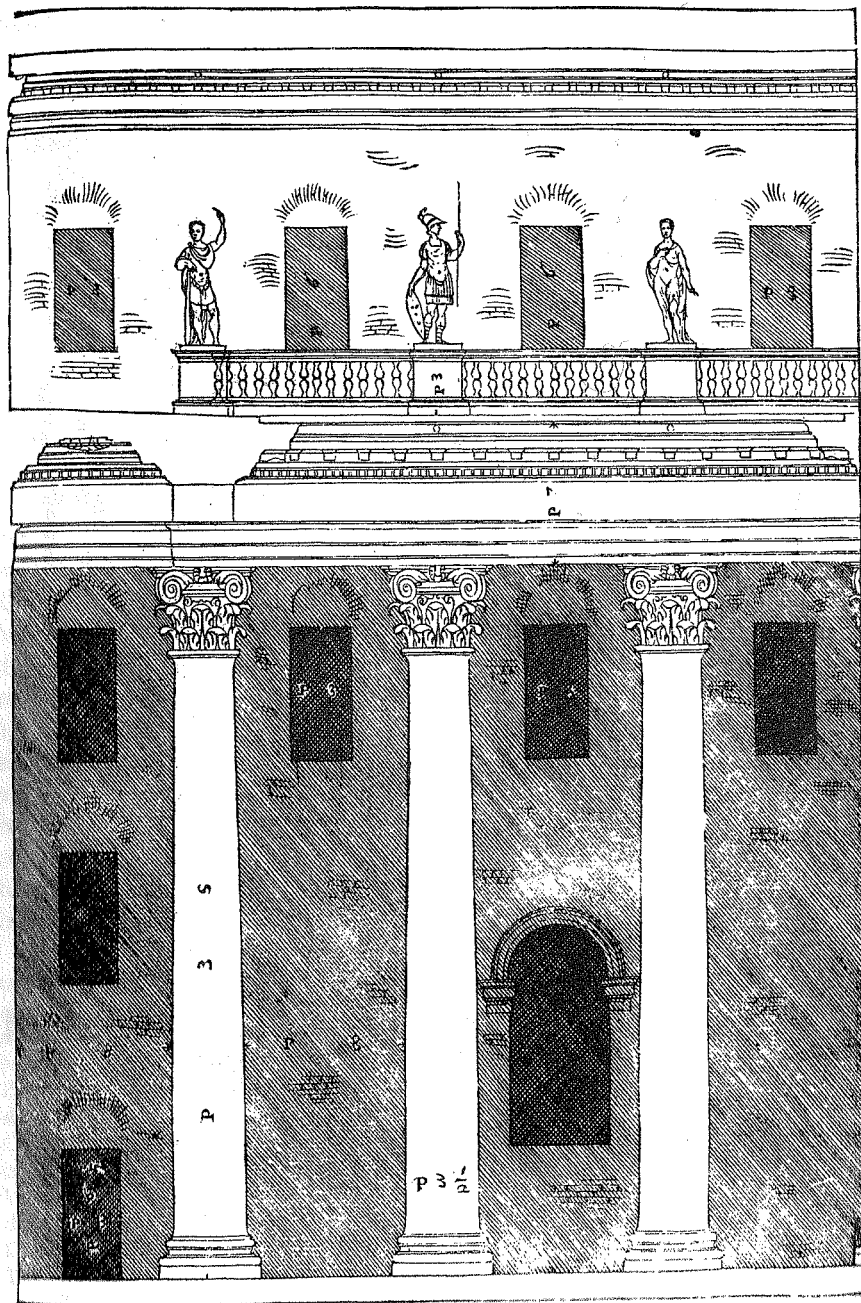
sobre las columnas está un terrado descubierto al aparejo del plano del terçer horden de la claustra, a donde son las çeldas de los frayles, junto al atrio, de la una parte está la sacristía rodeada de una cornija dórica que lebanta arruia la buelta, las columnas que allí se been sustentan aquella parte del muro de la claustra que en la parte de arriua diuide las cámaras y çeldas de las lonjas, sirue esta sacristía por tablino y así llamaban al lugar donde ponían las ymágenes de sus pasados, aunque para acomodarme yo la aya puesto en un lado del atrio, del otro lado está el lugar para el capítulo, el qual responde a la sacristía, en la parte junto a la yglesia está una escala obada vacía en el medio, la qual sale muy cómoda y hermosa del atrio, entra en la claustría, la qual tiene tres hódenes de columnas, uno sobre otro. El primero es dórico, las columnas salen fuera de los pilares más que la mitad; el 2º es jónico, las columnas son por la quinta parte menores que las del 1º; el 3º es corintio y tiene las columnas las 5 partes menores que las 2º, en este horden en lugar de pilares está el muro continuo y al derecho de los arcos de los órdenes de auajo ay ventanas que dan luz al entrar en las // [f. 58]

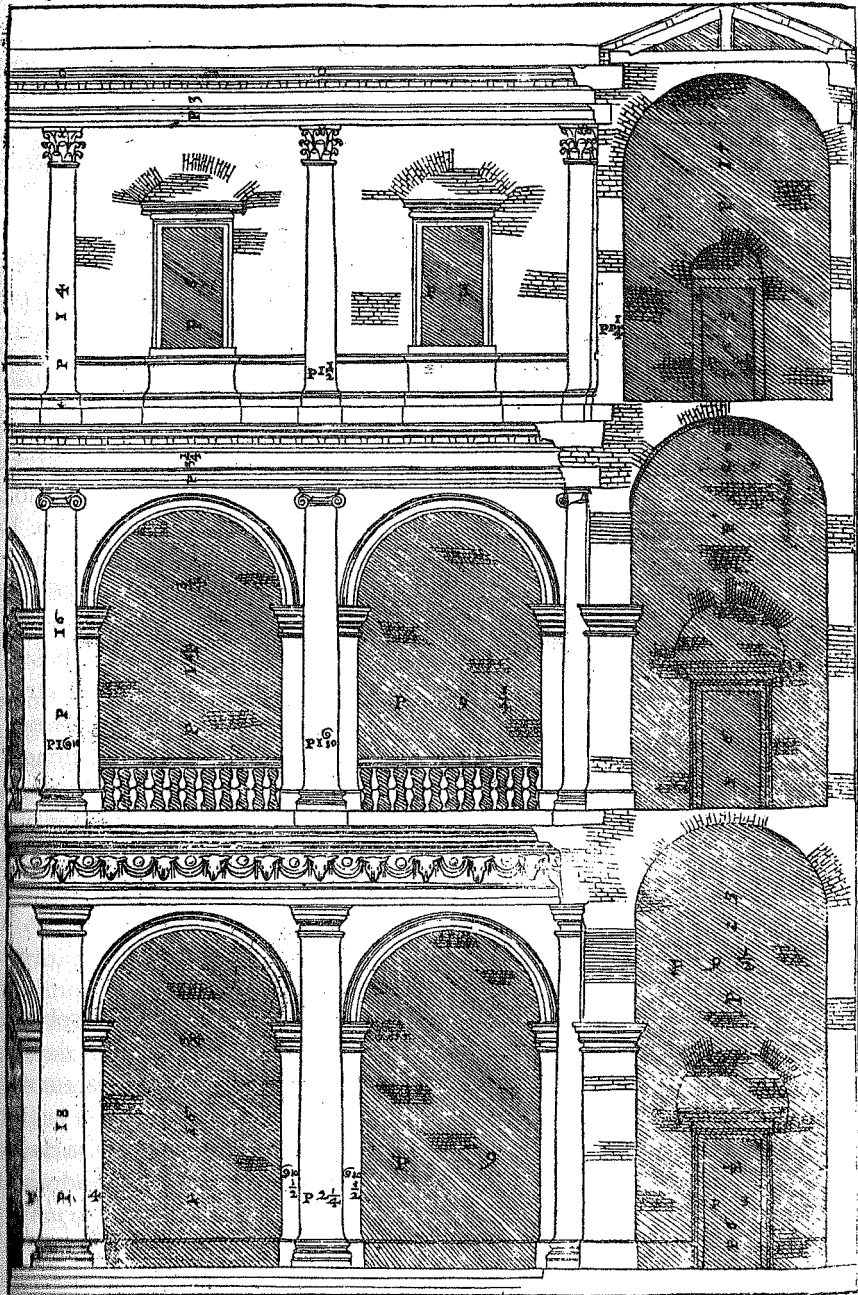
en las (sic) çeldas, las bueltas de las quales son hechas de cañas para que no agraiuen los muros. Enfrente del atrio y el claustro, ultra de la calle, se halla en el refitorio largo dos quadros y alto asta el plano del terçer orden de la claustrua e tiene una lonja por banda y de uajo una bodega hecha al modo que se solía hazer las çistiernas, para que no pueda entrar allí el agua. De un cauo, tiene la coçina, hornos, corral de gallinas, lugares de leña, de labar los paños y un jardín harto hermoso, y del otro, otros lugares, ay en esta fábrica entre hospederías y otros lugares que sirben a diuersos efectos, 44 estancias y 46 çeldas³⁶.

tan los ecos de las termas de Caracalla. Un conjunto que sin duda llamó poderosamente la atención de Vasari, *Le Vite...*, vol. VII, p. 529. Todos los estudios de Palladio aluden a esta interesante obra y de nuevo hemos de referiremos a F. MUTTONI, O. BERTOTTI SCAMOZI y A. MAGRINI y más recientemente, a R. PANE; E. FORSSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI, G. ZORZI, R. CEVESE. Entre los trabajos monográficos señalamos: E. FORSMAN, "Corpus Palladianum. Il convento della Carità", *Arte Veneta*, 1971, pp. 308-309; E. BASSI, *Il convento della Carità*, Vicenza, 1971; Idem, *Il complesso palladiano della Carità*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1980; L. DE CARLI, N. ZAGGIA, "Chiesa, convento e scuola di S. Maria della Carità in Venezia", *Bolettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVI, 1974, p. 28 y ss; M. PIANA, "Il convento della Carità: materiale, tecniche, structure", *Annali di Architettura*, 10-11, 1998-1999, pp. 310-321; D. BATTILOTI, "Convento della Carità" en L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 486-487; G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, pp. 226-227 y 265-266.

36 Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deben insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, pp. 30, 31 y 32 (corresponden a pp. 133 a 135).







- De los diseños que se siguen. El primero es parte de este atrio en forma mayor, y el segundo es parte de la claustro.
- Demás de las sobre dichas maneras de atrios fue³⁷.

Del atrio testudinado y de la casa particular de los antiguos romanos.
Capítulo 7

Demás de las sobre dichas maneras de atrio fue acerca de los antiguos otra muy en uso y llamada por ellos testudinada, por que esta parte es difícil para la oscuridad de Vitrubio y digna de mucha advertencia, diré y lo que yo creo, juntando también las disposiciones de los soecos³⁸ o salotes, cancellerías, tinales, vaños y otros lugares en modo que //

[f. 58v]

en el siguiente diseño se abran todas la partes de la casa particular puestas en sus lugares según Vitrubio. El atrio es largo y por la diagonal del quadrado de la anchura, y es alto hasta en vajo de la trauelimitar quanto es ancho. Las estancias que le están juntas son menos altas seis pies y sobre los muros que le diuiden del atrio ay algunos pilares que lebanan arriua la bóveda o cubierta del atrio, y por las distancias que ay entre ellos rescieue la luz y las distancias después tiene enzina un terrado descubierto frontero de la entrada hasta el tablino, el qual es por una de las dos partes y media del ancho del atrio y seruirán estos lugares, como otra vez he dicho, para poner las ymágenes y estatuas de sus pasados. Más adelante se halla el peristilo, el qual tiene los pórticos alrededor alrededor (sic) anchos quanto son largas las colunas; las estancias son de la misma hechura y son altas hasta la empuesta³⁹ de las bueltas quanto anchas y las bueltas tienen de flecha el tercio de la anchura. Mas suertes de oecos describió Vitrubio, y eran estos salas o saletos en los quales se haçían los combites y las fiestas y estauan las mugeres, a labrar, esto es, los tetrastilos, llamados así por que auía 4 colunas, los corintios //

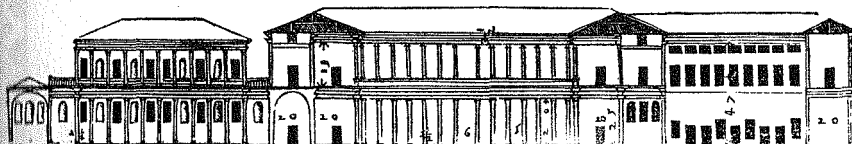
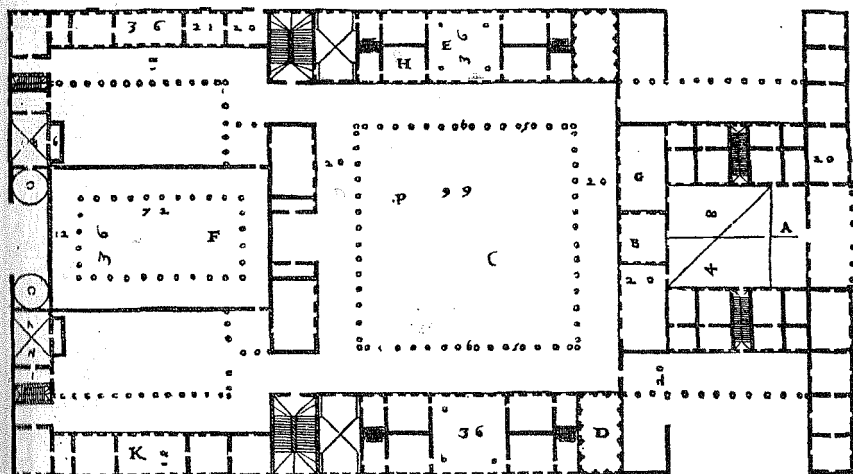
[f. 59]

los quales tenían en torno medias colunas, las egiscias (sic) las quales sobre las primeras colunas heran çerrados de un muro con medias colunas en derecho de las primeras y la quarta, 4, partes menores; en los yntercolunios estauan las ventanas de las quales rescuía luz, el lugar de en medio, la altura de las lonzas que estauan en torno pasaba las primeras colunas y ençima estaba descubierto y un corredor o balcón alrededor. De cada uno de estos se pondrán los

37 Debe tratarse de un error de Juan del Ribero. Ya que esta frase no figura en el texto de Palladio. Por lo mismo está sin terminar.

38 Oecos.

39 Imposta.

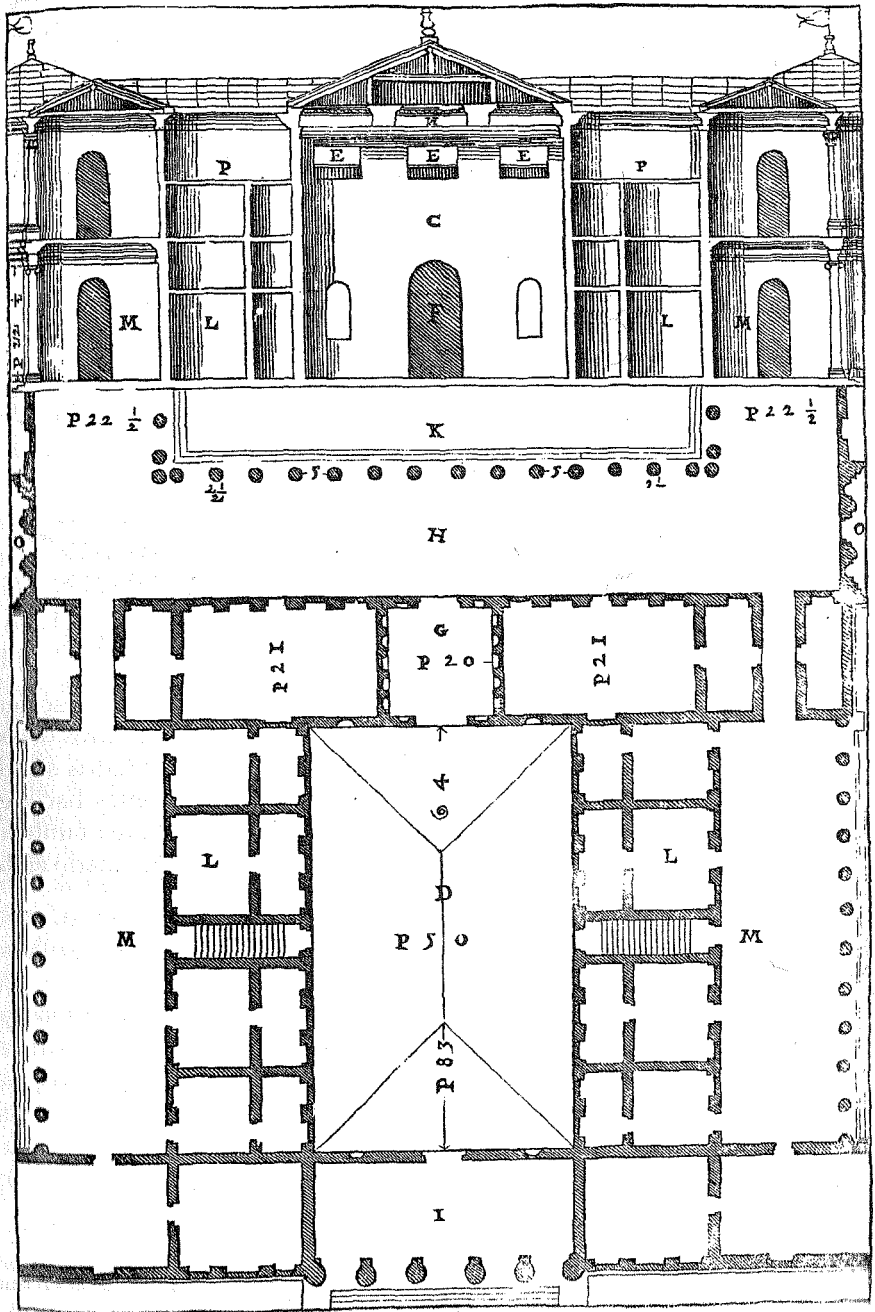


diseños, de por sí. Los oecos quadrados heran lugares para estar al fresco en el estío y miraba sobre jardines y otras verduras; haçiáanse también otros oecos que llamaban *çiçeçenos*, los quales también seruían a los cómodos sobre dichos. Las cançillerías y librerías estaban en lugares conbenientes haçia el oriente y los triclinios, los quales heran lugares donde comían, auía también los baños para los hombres y para las mugeres, los quales e yo diseñado en la última parte de la casa⁴⁰.

- A. Atrio.
- B. Tablino.
- C. Peristilo.
- D. salotes corintios
- E. Salotes de 4 columnas//
- [f. 59v]
- F. Baselica.
- G. Lugares para estío.
- H. Estançias⁴¹.

⁴⁰ Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 34.

⁴¹ Falta la letra K, referida a Librería, que si figura en la edición veneciana de 1570.



El diseño que se sigue de este mismo atrio en forma mayor.

- D. Atrio.
- E. Ventanas que dan luz al atrio.
- F. Fuerta del tablino.
- G. Tablino.
- H. Pórtico del patio.
- I. Lonja delante del atrio.
- K. Patio.
- L. Estancias en torno del atrio.
- M. Lonjas.
- N. Trabelemitar o friso del atrio.
- O. Parte de las salas corintias.
- P. Lugar descubierto sobre el qual viene la luz al atrio.

De las salas de 4 columnas. Capítulo VIII

El siguiente diseño es de las salas que se desçían tetrástilos por que tenían quatro columnas, éstas se açían quadradas y se haçían las columnas por proporcionar el ancho con el alto, para hazer seguro el lugar de arriua, lo qual yo e hecho también en muchas fábricas, como se ha visto en los diseños puestos arriua, y se verá en los siguientes⁴².

De las salas corinthias. Capítulo 9

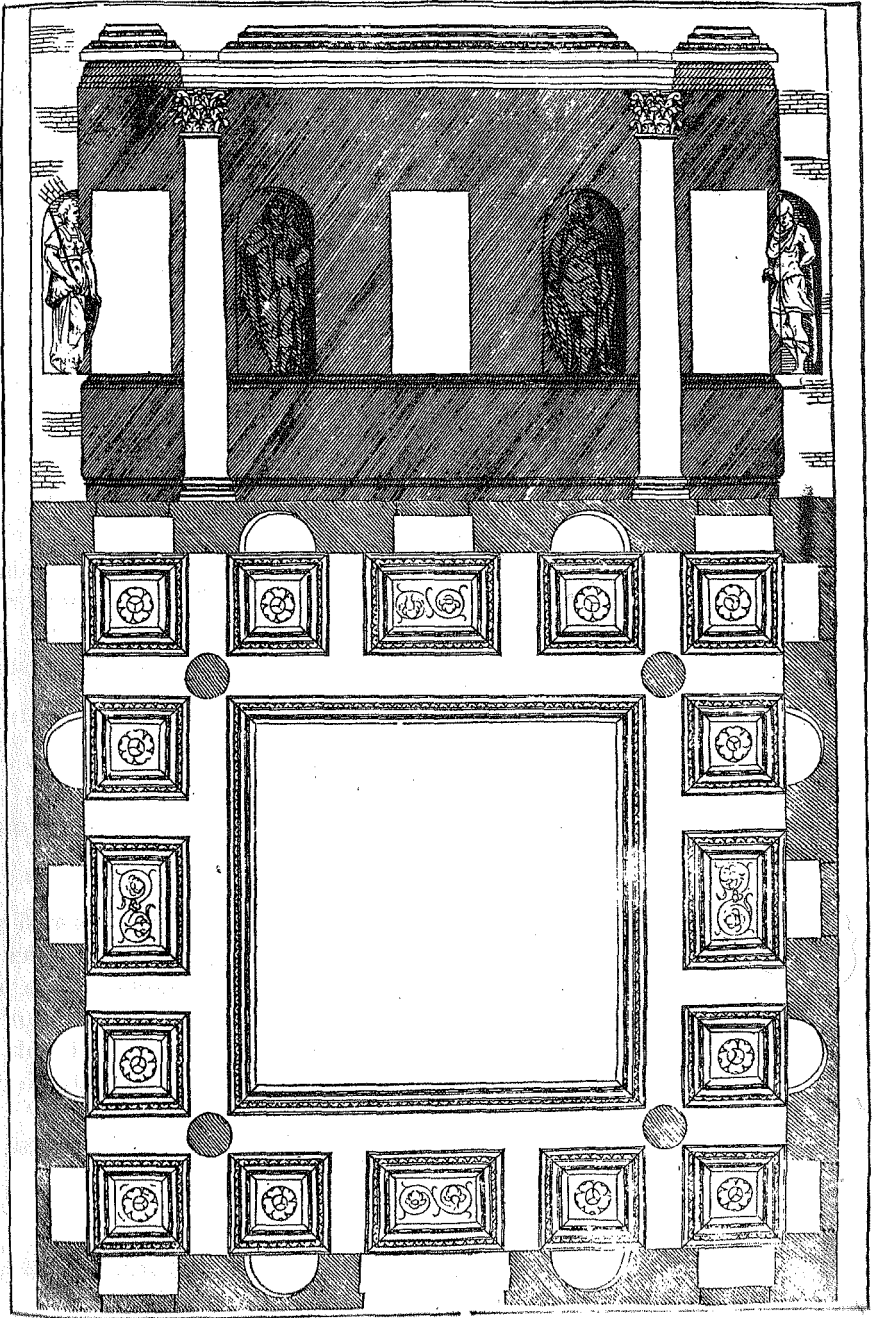
Las salas corinthias se haçían en dos maneras, esto es, o con columnas que naçían de tierra, como se ve en el diseño primero, //

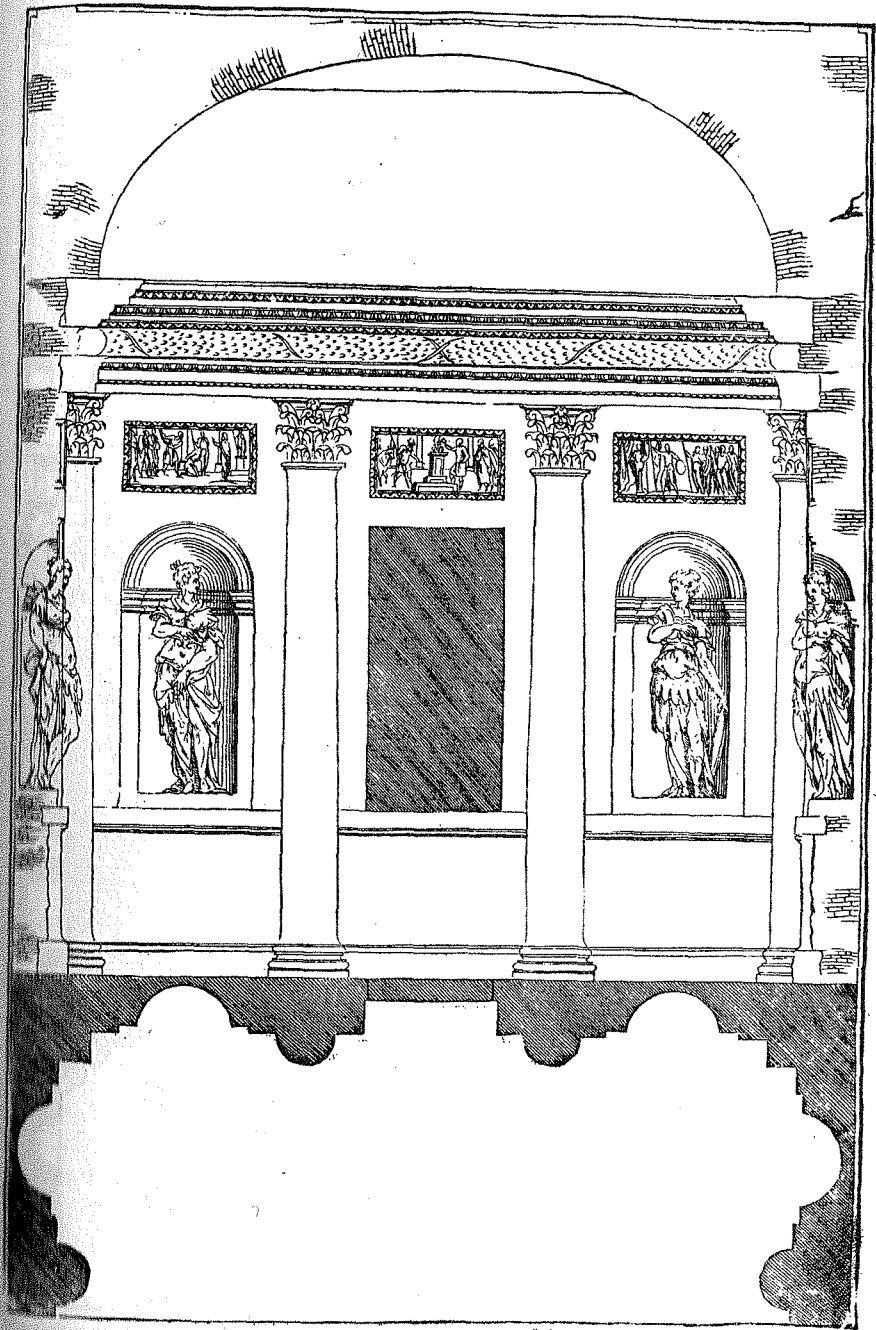
[f. 60]

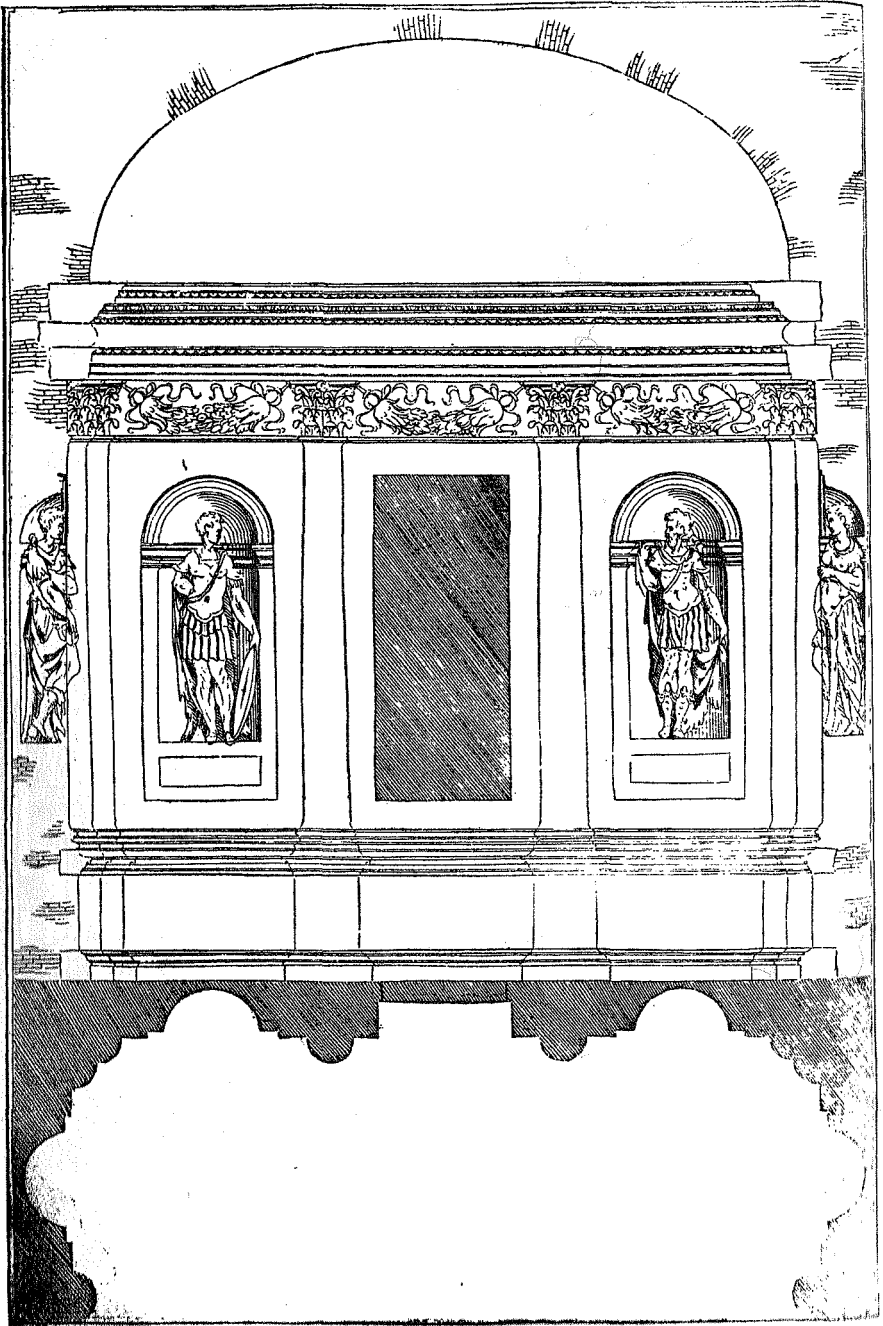
o con columnas sobre los pedestrales, como en el diseño segundo, mas así en el uno como en el otro se haçían las columnas junto al muro y los arquitrabes y frisos y las cornijas se labraban de estuco, o se haçían de madera, y auía un solo horden de columnas. Las bueltas se haçían o de medio çírculo o a esquiçe, esto es, que tenga tanto de flecha quanto hera tercio de la anchura de la sala y se auía de hordenar con compartimientos de estuco y de pinturas, el largo de estas salas sería muy hermosas de un quadrado y dos terçios de ancho⁴³.

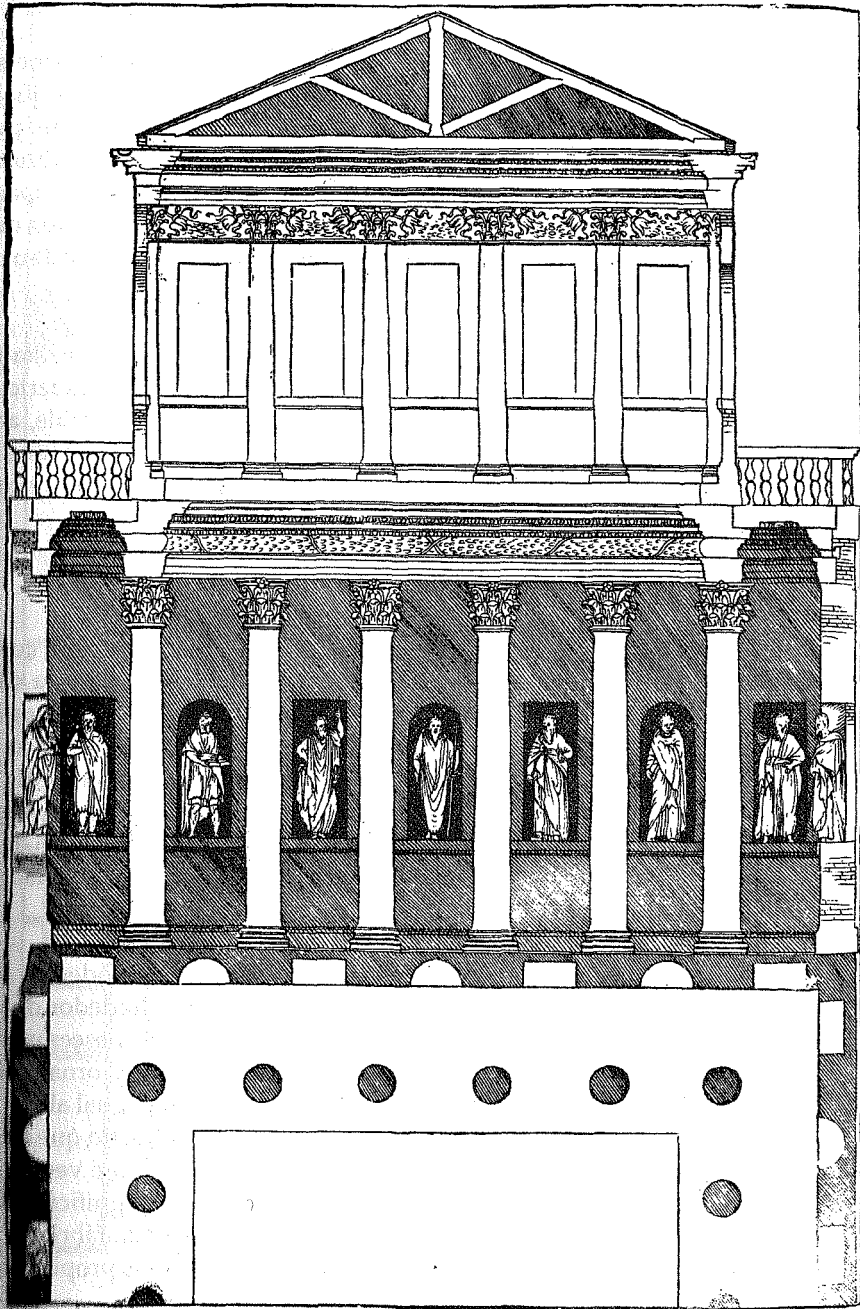
⁴² Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 37, que en esta corresponde a la p. 140.

⁴³ Idem, p. 38, ahora pp. 141 y 142.









De las salas egipcias. Capítulo 10

El diseño que se sigue es de las salas eguipçizis (sic) que heran muy semejantes a las basílicas, esto es, lugares donde se administraba justicia, de las cuales se dirá quando se tratare de las plaças, por que en estas salas se hacía un pórtico haciéndose las columnas de dentro lejos del muro, como en las basílicas, y sobre la columnas estauan los arquitrabes, los frisos y las cornijas. El espacio entre las columnas y el muro hera cubierto de un suelo y este suelo estaba descubierta y hacía corredor o balcón alrededor sobre las dichas columnas estaua el muro continuado con medias columnas de dentro la 4ª //

[f. 60v]

parte menores que las ya dichas y entre los yntercolunios estauan las ventanas que dauan luz a la sala y por las cuales desde el dicho suelo descubierta se podía mirar. En ella debían de tener estas salas una gradeça admirable, ansi por el ornamento de las columnas, como también por su altura, porque el çaquçami yba sobre la cornija del segundo horden y debían de salir muy comodas quando allí se hacían fiestas y combites⁴⁴.

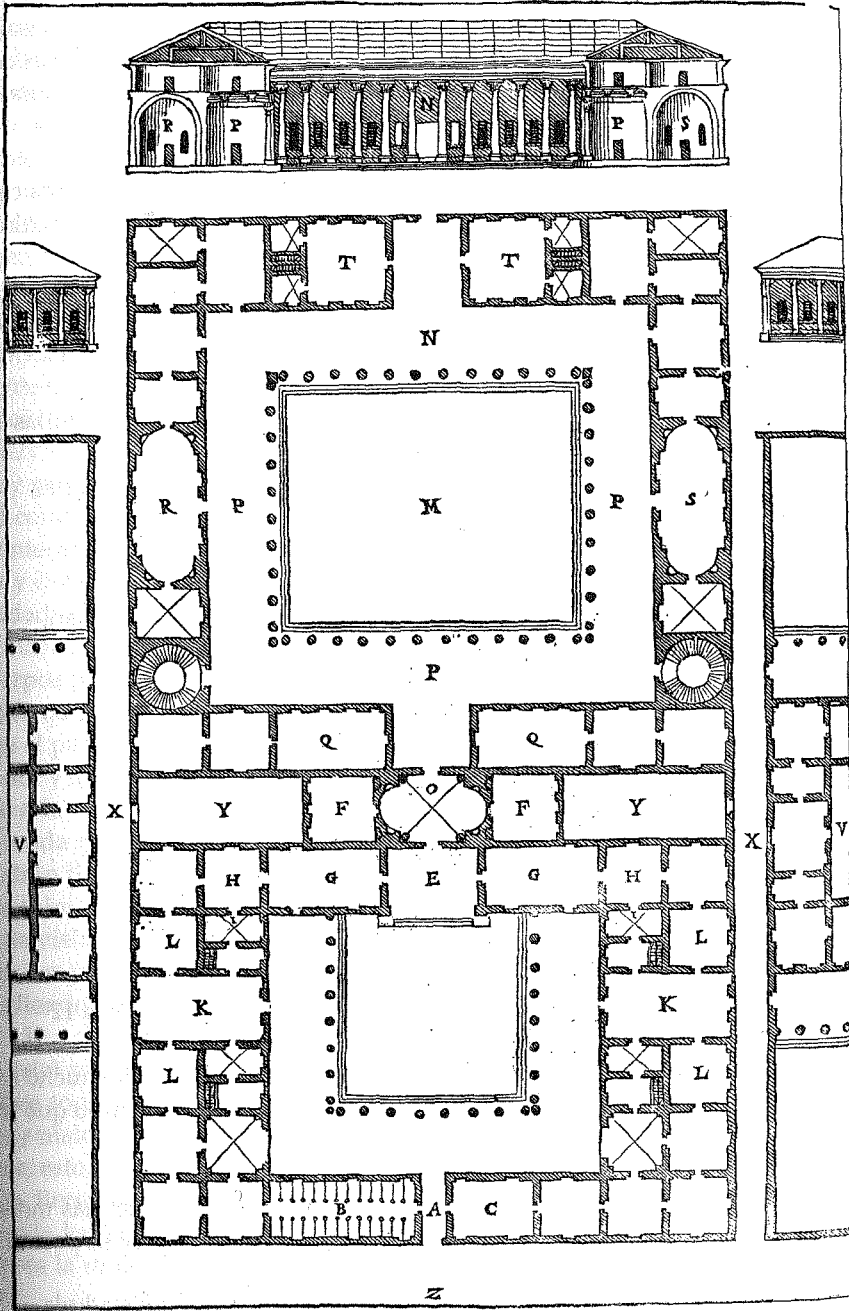
De las casas particulares de los griegos. Capítulo 11

Los griegos tuuieron diuerso modo de fabricar que los latinos, por que como dize Bitrubio, dejadas las lonjas y los atrios, hizieron la entrada de la casa angostas y estrechas y, de la una parte, pusieron las caualleriças de los caualllos y, de la otra, las estanças para los porteros, deste primer pasadiço se entraba en el patio, el qual tenía de tres partes los portales, pórticos y de la parte buelta al mediodía hazían dos *antes*, esto es pilares que regían las vigas trabés de los suelos más adentro, por que dejó algún tanto del espacio de la una y de la otra parte auía lugares muy grandes, deputedos para las madres de familia donde estuuiesen con sus siruientes y esclavas, y al parejo //

[f. 61]

de los dichos antes auía algunas estanças, las cuales nosotros podemos llamar antecámaras, camas y poscámara, por estar una tras otra alrededor de los pórticos. Auía lugares de comer, de dormir y de otras cosas, ansi nesçesarias a la familia, a este edificio le ajuntaban otro de mayor grandeza y ornamento con más anchos patios en los cuales se açían quatro portales de ygual altura, o el uno de mayo, este es, el que estaua buuelto al mediodía, y el patio que tenía este portal más alto se llamaua rodiaco por ventura, por auer venido a ynbençión de Rodas, tenían estos patios las lonjas de delante magníficas y las puertas propias y allí abitaban solamente los primeros junto a esta fábrica, a la diestra y siniestra hacían otras cosas, las cuales tenían las puertas propias par-

44 Idem, p. 42, corresponde al de la presente p. 143.



ticulares y todas las comodidades pertenecientes para avitar allí y en aquella alojaban los forasteros (al margen: *buena usanza*) por que allí a esta usanza açerca de aquellos pueblos que benido un forastero le llebaban a comer consigo y después le señalaban un alojamiento en las dichas casas y le embiaban todas las cosas nesçesarias para bibir, por lo qual benían los foras // [f. 61v]

forasteros (sic) a estar libres de todo respeto y a estar como en su propia casa, y tanto bate auer dicho de las casas de los griegos y de las casas de los latinos.

Las partes de las casas de los griegos.

- | | |
|--|--|
| A. Zaguán | O. Lugar por el qual se pasaba del patio menor al mayor. |
| B. Caualleriças | P. Tres portales que tienen las columnas pequeñas. |
| C. Lugares para los porteros | Q. Triclinos ⁴⁵ çizezenos y cançillerías o lugares de pintar. |
| D. Patio primero | R. Sala. |
| E. Lugares donde se entraba en las estanças. | S. Librería. |
| F. Lugares donde estauan las mugeres a labrar. | T. Salas quadradas donde dormían. |
| G. Cámara primera grande que llamamos antecámara. | V. Casas de forasteros. |
| H. Cámara mediana. | X. Callejuelas. |
| I. Camarilla. | Y. Patinejos descubiertos |
| K. Salotes de comer allí dentro. | Z. Calle prizipal. |
| L. Estanças. | |
| M. Patio segundo mayor que el primero. | |
| N. Portal mayor que los otros tres del qual el patio es llamado <i>rodiaco</i> ⁴⁶ . | |

Del sitio que se a de elegir para las fábricas de villa. Capítulo 12

Las casas de la çidad son verdaderamente para el gentilombre de mucho resplandor y comodidad, auiendo en ellas de auitar todo aquel tiempo que le a de ser nesçesario para //

[f. 62]

la administración de la rëpublica y gobierno de las cosas propias, más menos utilidad y consuelo sacará por bentura de las casas de villa, donde se pasará el

45 En el original esta sobre escrito a la palabra [triquidinos] que figura tachada.

46 En Palladio, *rhodiacos*.

resto del tiempo en ber de adornar sus posesiomes, con yndustria y arte de la agrecultura acreçentar su hacienda, y donde también, por el exerçio que en la villa suele hazer a pie y a cauallo, el cuerpo más ligeramente conserbará su sanidad y fuerça y donde, finalmente, el ánimo sosegado de las pertubaciones de la çuadad tomará mucha reustaraçión (sic) y consolaçión, y podía quitamente atender a los estudios de las letras y a la contemplaçión, como por esto los sauios antiguos solían muchas vezes usar de retirarse en semejantes lugares donde visitados de virtuosos amigos y parientes suyos, teniendo casas, jardines, fuentes, semejantes lugares de solaz, y, sobre todo, la su virtud, podrán fácilmente conseguir aquella beata vida que acá avajo se puede tener. Por tanto, teniendo con la ayuda del señor Dios acauado de tratar de las casas de la çuadad, justa cosa es que pasemos a las de la villa, en las quales prizipalmente consiste el negoçio familiar y particular. Más antes que se venga a los deseños de ellas me pareze //

[f. 62v]

muy propósito raçonar del sitio o lugar que se a de elegir para esas fábricas y del compartimiento de ellas, porque no estándonos, como en la çuadad suele acontecer, ençerrados con los muros públicos, o de los vezinos, dentro de zieritos y determinados confines, es ofiçio de sauio arquiteto con toda soliciçtud y cuidado enbistigar y buscar lugar cómodo y sano, pues se está en la uilla por lo más en el tiempo del estío, el qual aún en los lugares muy sanos, nuestros cuerpos por el calor se enflaqueçen y enferman. Primeramente, pues se eligirá lugar quanto sea posible cómodo a las posesiones y en el medio de ellas, para que el patrón sin mucha fatiga pueda descubrir y mejorar sus lugares de alrededor y los frutos de ellos puedan conmodamente ser llebados de los labradoreas a la casa del señor. Si se pudiere fabricar sobre el río sería cosa muy cómoda y hermosa, por que la rentas com poco gasto en todo tiempo se podrán llebar com barcas a la çuadad y seruirá para los husos de la casa y de los animales, demás de que atraerá mucho fresco en el estío y hará hermosísima vista y con grandísima utilidad y hornamentos podrán regir las posesiones, los jardines y guertos que son el ánima y deporte de la villa. Más no se pudiendo auer río nabegable se //

[f. 63]

se (sic) procura fabricar açerca de las otras aguas corrientes, apartándose sobre todo de las aguas muertas y que no corren, por que engendran ayre muy malo, lo qual fácilmente apartaremos si fabricamos en lugares altos y alegres, esto es, donde el ayre sea movido en el continuo respirar de los bientos, y la tierra por las cadutas⁴⁷ sea purgada de los húmidos y malos bapores donde los auitadores se conseruen sanos y alegres y con buen color y no se sienta la molestia de los mosquitos y de los otros animalejos que naçen de la

⁴⁷ En Palladio *scaduta*.

putrefacción de las aguas muertas y lagunosas. Y porque las aguas son muy necesarias a biuir humano y según las barias calidades suyas producen en nosotros barios efectos, por lo qual algunas engendran baço, algunas gota, algunas mal de piedra y algunas otros males, usarse a de gran diligencia que se fabrique junto a aquellas que no tengan estraño sabor alguno y que no partícipen ningún color, mas estén limpias, claras y delgadas, y que espasadas sobre un paño blanco no le manchen, por que éstas serán señales de la bondad suya. Muchas maneras de experimentar si las aguas son buenas enseñó Bitrubio, enpero aquella agua es tenuta //

[f. 63v]

por perfecta que haze buen pan y en lo qual las legumbres presto se queçen y aquella que heruida no deja asiento ninguno en el hondón del uajo. Sería muy buen yndiçio de la bondad de las aguas si por donde ella pasare no se biere el moho, no naziere junco, sino que sea lugar limpio y hermoso con sable o cascajo en el ondo y no suçio o lodoso. Los animales también que en ella suelen beber darán yndiçio de la bondad y salud del agua, si fueren lozanos, fuertes, robustos y gruesos y no marchitos y débiles. Mas que quanto a la salud del ayre, de más de las sobre dichas cosas, darán yndiçio los edifiçios antiguos si no estuuieren roydos ni gastados, los árboles estuuieren bien criados, bellos, no doblegados en alguna parte de los bientos, y no fueren de aquellos que naçen en lugares lagunosos; y si los guijarros o las piedras naçidas en aquellos lugares no paresçieren podridas en la parte de arriba; y también si el color de los ombres fuere natural y mostrare buena temperatura; no se a de fabricar en los valles zerrados entre montes, por que los edifiçios ascondidos entre los valles, fuera de que están pribados y sin dignidad y magestad alguna, son del todo//

[f. 64]

contrarios a la sanidad, por que hecha preñada la tierra de las llubias que allí corren, enbía fuera vapores destíferos para los yngenios y para los cuerpos, siendo de ellos debilitados los escriptus (sic) y enflaquecidas las coyunturas y nerbios y lo que se pusiere en los graneros se corromperá por la mucha humedad, de más de esto, si allí entrare sol por la religión⁴⁸ de los rayos abrá eçesiuos calores y, si no entrare, por la sombra continua bendrán las personas como stúpidas y de mal color. También [los vien]tos si entraren en los dichos valles como por canales constrenidos, traerán mucho furor u, si no soplaren, el ayre allí amortiguado se hará espeso y malsano. Aviendo menester fabricar en el monte, elixase un sitio que esté buelto a templada región del çielo y que no tenga sombra de montes mayores, ni por el herir del sol en alguna roca vezina sienta tal hardor como de dos soles, por que en el uno y en el otro caso

48 Es un error de Juan del Ribero, debería decir "reflexión", ya que Palladio escribe *riflessione*.

será muy malo abitar allí. Y finalmente en el elegir en el sitio para la fábrica de la villa se an de tener todas aquellas consideraçiones que se tienen en el elegir del sitio para la çuadad, puesto que la çuadad no sea otra cosa//

[f. 64v]

sino una casa grande y, por el contrario, la casa una çuadad pequeña.

Del compartimiento de las casas de villa. Capítulo XIII

Hallado el sitio alegre, ameno e cónmodo y sano, se atendrá a la elegante y cónmoda conpartición suya. Dos suertes de fábricas se requieren en la villa, la una para la avitaçión del patrón y de su familia, la otra para gobernar y guardar las rentas y los animales de la villa. Pero a se de compartir el sitio en modo que ni aquella ésta, ni ésta aquella le sea ynpedimiento. La avitaçión del patrón a de ser hechas teniendo respeto a su familia y condiçión, y se haçe como se husa en la çuadad y lo emos arriua tratado. Los cobertiços para las cosas de villa se harán teniendo respeto a las rentas y a los animales y de manera juntos a la casa del patrón, que en todo lugar se pueda yr por cubierta para que, ni las llubias, ni los hardientes soles del estío, sean molestos en el yr a ver los negoçios suyos, lo qual será aún de grandísima utilidad para poner al cubierto maderas, ynfinitas otras cosas de la uilla, que se gastarían por las llubia y por el sol, demás de estos//

[f. 65]

portales tiene mucho hornamento. Tendráse respeto al alojar comodamente y sin hestrechura alguna los hombres aplicados al huso de villa, los animales, las rentas y los ynstrumentos. Las estanzias del factor, del capataz y de los labradores que an de estar en el lugar acomodado y çercano a las puertas y a la guarda de todas las otras partes. Las caualleriças para los animales de labor, como bueyes y cauillos, an de estar apartadas de la abitaçión del patrón para que de ella estén lejos los estercoleros y se pondrán en el lugares muy combientes y claros. Los lugares para los animales que frutifican, como son puercos, ovejas, palomas, gallinas y semejantes, se colocarán según la calidad y natura suya, y en esto se abrá de adbertir aquello que en diuersas tierras se acostumbra. Las bodegas se an de hazer deuajo de tierra, enzerradas lejos de todo estriendo y de todo humor y hedor, y an de tener la luz del lebante o del setentríon, por que teniéndola de otra parte donde el sol pueda calentar los binos que allí se pusieren, calentados con el calor serán flojos y se corromperán. Hazerse an algùn tanto pendientes//

[f. 65v]

al medio y que tengan el suelo de terrado, o que estén empedrados, de manera que derramándose el bino pueda ser cogido; los tinaços donde a de herbir el bino se pondrán deuajo de los cubiertos que se harán junto a las

dichas bodegas y tan lewantados que las sus espinas estén algún tanto mas altas que la buca mas alta de la bota, por que ligeramente por mangas de cuero o canales de madera se pueda el bino de los dichos tinaços hechar en las botas. Los graneros an de tener la luz haçia el norte, por que de este modo los granos no podrán calentarse tan presto, pero resfriados del biento se conseruarán largamente y no naçerán allí aquellos animalejos que ay haçen gran daño. El suelo suyo a de ser de terrado pudiéndose auer usado menos de tablas, por que por el tocar de la cal se gasta el grano. Las otras guarda ropas también, por las mismas causas, an de mirar a las mismas partes del çielo, los lugares para los henos an de mirar al mediodía o poniente, porque secados del calor del sol no será peligro que se humedezcan y ençiendan, los ynstrumentos que combiene a los agricultores estén en lugares a conmodados deuajo de cubierto//

[f. 66]

a mediodía. La era donde se trilla el grano a de estar puesta al sol, espraçiosa y ancha maçeada y algo colma en el medio y alrededor, o al menos a una parte, tener los portales, para que en las repentinas llubias se puedan los granos llebar presto al cubierto, y no estará muy vezina a la casa del patrón por el polbo, ni tan lejos que no pueda ser vista. Y tanto vaste auer dicho en general de las prelaçiones de los situios y de los compartimientos suyos, resta que, como yo e prometido, ponga los diseños de algunas fábricas que según diberns ynbençiones e hordenado en villa.

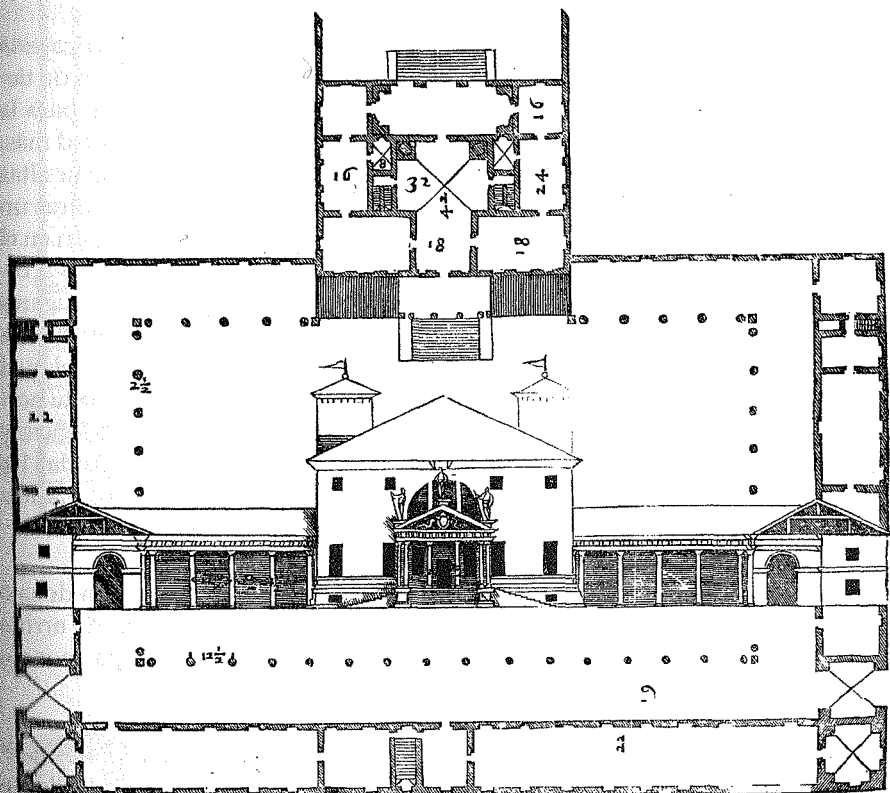
De los diseños de la casa de villa de algunos nobles veneçianos.

Capítulo XIII

La fábrica que se sigue está en el Bagnolo, lugar dos millas lejos de Lonigo, castillo del Beçentino y es de los magníficos señores condes Bitor, Marco y Daniel de Pisani, hermanos⁴⁹. De la una y de la otra parte del patio están las cavalleriças, las bodegas, los graneros y otros semejantes lugares para el suso de la villa⁵⁰. Las columnas de//

49 Los hermanos Vettore, Marco y Daniel Pisani, aristócratas veneçianos con amplias posesiones agrícolas en esta zona, fueron uno de los comitentes de Palladio. Sobre esta familia remitimos a G. GULLINO, *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneçiane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1838*, Roma, 1984.

50 La villa de los hermanos Pisani, actualmente conocida como De Lazara, fue uno de los proyectos iniciales de Palladio. Se levantó hacia 1542-1545 para esta familia. El primitivo conjunto arquitectónico fue en su día admirado por Vasari, ya que en él se lograba la ejecución de un proyecto unitario capaz de abarcar los diferentes espacios y funciones, tanto domésticas, como agrícolas, en un complejo constructivo que intentaba traducir el lenguaje de la antigüedad romana a una nueva arquitectura. Es por ello que en esta obra surgen los recuerdos de esquemas termales, y los recursos a la pintura mural para decorar los espacios



interiores, donde las escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio, pintadas al fresco posiblemente por Francesco Torbido, exaltan la monumentalidad de la villa.

Como en otros ejemplos, también en este caso los primeros diseños palladianos (actualmente conservados en Londres) demuestran la evolución constructiva del edificio, que fue en gran parte destruido en etapas posteriores y reconstruido en el siglo XIX, fecha a la que se debe parte de su actual estructura.

Son obligadas las citas de VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 21; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, pp. 14-17; Junto a ellas aportan datos de interés los estudios de R. PANE, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. CORZI, R. CEVESE, L. PUPPI. A ellos se suman los trabajos monográficos de F. BARBIERI, "Palladio in villa negli anni quaranta: da Lonedo a Bagnolo", *Arte Veneta*, XXIV, 1970, pp. 70-72; A. PERESWET-SOLTAN, "Il restauro della villa Pisani ora Ferri a Bagnolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 283-296; G. BUCCELLATI, *Le ville Pisani a Bagnolo di Lonigo*, Lonigo, 1996; G. BELTRAMINI, "Villa Pisani in Lonedo bei Vicenza" en J. BRACKER, *Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa*, Catálogo de exposición, Osfildern, 1997, p. 70-82; D. BATTILOTTI, "Villa Pisani", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 451; G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio. Atlante...*, pp. 116-117 y 298-299.

[f. 66v]

los portales son de horden dórico, la parte de en medio de esta fábrica está para la auitación del patrón, el suelo de las primeras estancias está alto de tierra siete pies, deujo están las coçinas y los otros semejantes lugares para la familia, la sala es en buelta, tan [alta]⁵¹ como ancha, como alta y la mitad más; a esta altura también llega la buelta de la lonja. Las estancias son en solar altas [quanto]⁵² anchas, las mayores son largas un quadro y dos terçias, las otras un quadro y medio, y es de adbertir que no se a tenido mucha consideración en el poner las escalas menores en el lugar que tengan luz biba como avíamos acordado en el primer libro, porque no auiedo ellas de seruir sino a los lugares de auajo y a los de arriua, los quales siruen para graneros o medida, se a tenido respeto prinzipalmente aconmodar vien el horden de en medio, el qual es para la auitación del patrón y de los forasteros, y las escalas que a este horden lleban están puestas en lugar muy apto, como se bee en los diseños, y esto también estará dicho para adbertencia del prudente letor, para todas las otras fábricas de un horden solo, porque en las que tienen dos bellos y adornados e procurado que las escalas sean//

[f. 67]

lúçias y puestas en lugares conmodos, y digo dos por que, la que ua deujo de tierra para las bodegas y semexantes husos y el que va en la parte de arriua y sirbe para graneros y mediados, no le llamo yo horden prinzipal por no darse para la auitación de los gentilesombres⁵³.

La siguiente fábrica es del magnífico señor Francisco Badoero en el Polesine,⁵⁴ en un lugar dicho la Frata, en un sitio algún tanto releuado y vañada de un ramo del Adige⁵⁵ donde estaua antiguamente un castillo de Salinguerra de Este, cuñado de Ezelino de Romanos⁵⁶. Haze basa a toda la fábrica un pedres-

51 Tachado en el manuscrito original

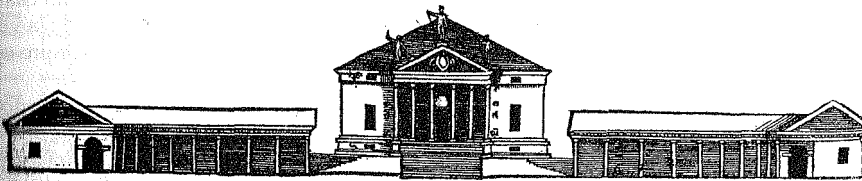
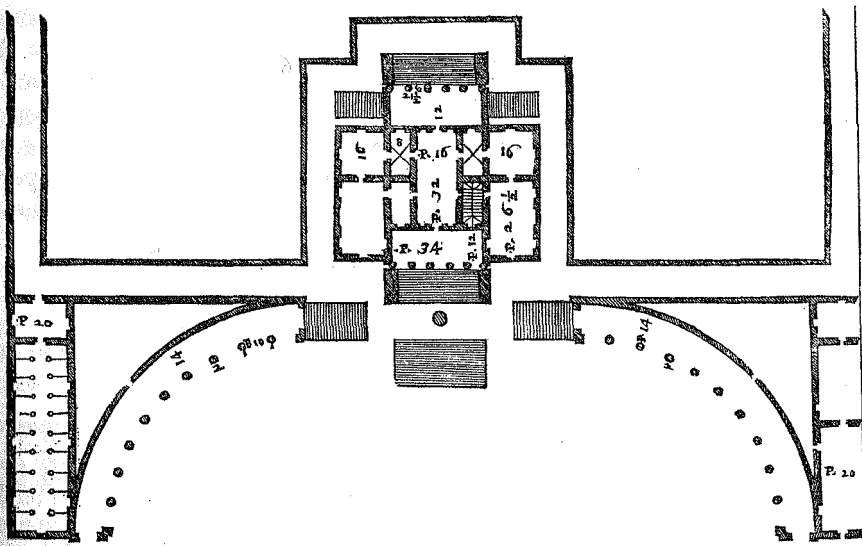
52 Interlineado en el manuscrito original sobre la otra palabra tachada, que no se lee.

53 Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 47.

54 Francesco Badoer nació el 5 de septiembre de 1512, hijo de Pietro. En 1536 se casó con Luccieta Loredan, hermana de Giorgio Loredan. Francesco desempeñó cargos políticos y militares, siendo nombrado Capitán de Bérgamo en 1562. Murió en 1572. Tuvo cuatro hijos (Giovanni, Andrea, Marcantonio, Pietro) y dos hijas que, a su vez, emparentaron con familias patricias de la zona, como los Grimani, Molin y Emo, comitentes también de Palladio. V. CAPELLARI, *Campidoglio Veneto*, Mss. VII, 15, 8304, vol. I, Bca. Marciana, Milán, citado por G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri...*, p. 94;

55 Río Adigio. La proximidad del río, la humedad de terreno y los frecuentes aluviones determinaron la ejecución de un muro que rodeaba por tres lados el conjunto de la villa, la cual quedaba sobreelevada "cinco pies" en palabras del propio arquitecto.

56 La Villa de Francesco Badoer, en Fratta Polesine, como tantos ejemplos similares se alzarán sobre estructuras arquitectónicas anteriores. En este caso sobre un conjunto medieval que pudo ser utilizado para sobreelevar el cuerpo central o residencia señorial de la villa. No



existe total unanimidad de criterios sobre la datación de la villa, aunque en todo caso siempre se hizo con anterioridad a la publicación de *I Quattro Libri* en 1570, fecha en la que Palladio vuelve a introducir su diseño, pero modificando la planta que ya había sido ejecutada en años anteriores. G. G. Zorzi opina que la fábrica pudo iniciarse hacia los años 1541-44 o a lo sumo antes de 1550. Autores posteriores la han fechado en 1554-1556. En todo caso, la obra constituye uno de los mejores ejemplos de villa con pórticos curvilíneos y *loggia* central con columnas jónicas rematada por frontón, a la que se accede por una amplia escalera. Falta la *loggia* posterior dibujada por Palladio en el *Libro II* que nunca fue realizada. En este mismo diseño existen notables variaciones respecto de lo realmente fue ejecutado. Como afirma el propio arquitecto, las estancias interiores fueron decoradas con pinturas al fresco de Giallo Fiorentino.

La villa figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 21-22; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, p. 43-45. También aparecen referencias generales en los estudios de R. PANE, F. BURGER, E. FORSSMAN, R. WITTKOWER, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, KUBELIK. A ellos se suman los trabajos monográficos de L. PUPPI, *La Villa Badoer di Fratta Polesine*, Vicenza, 1972; R. MURMORA, L. TRAINELLI, "Palladio a Fratta: la villa Badoer e l'organizzazione del paese", en AA.VV., *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Roviglio, 1984, pp. 55-62; V. FONTANA, *Villa Badoer, Fratta Polesine*, Milán, 1988; D. BATTILOTTI, "Villa Badoer", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 171-72; G. BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio. Atlante...*, pp. 154-155.

tal alto cinco pies. A esta altura está el suelo de las estancias, las cuales todas son en solar y an sido adornadas de grotescos de hermosísima ynbención, del Guialo Florentino⁵⁷, enzima tienen los graneros y deuajo la coçina y las bodegas y otros lugares pertenesçientes a la conmodidad. Las colunas de las lonjas de las casas del patrón son jónicas, la cornija como corona rodea toda la casa, el frontespicio sobre lonjas haçe una hermosísima vista por que haçe la parte de en medio más lebandada que los lados, desçendiendo después al plano se hallan lugares del factor, capataz, //

[f. 67v]

caualleriças y otros conbinientes para la villa⁵⁸.

El magnífico señor Marco Antonio Çeno⁵⁹ a fabricado según la ynbención que se sigue en el esacto lugar propiçio a la mota castillo del Trubigiano⁶⁰, sobre

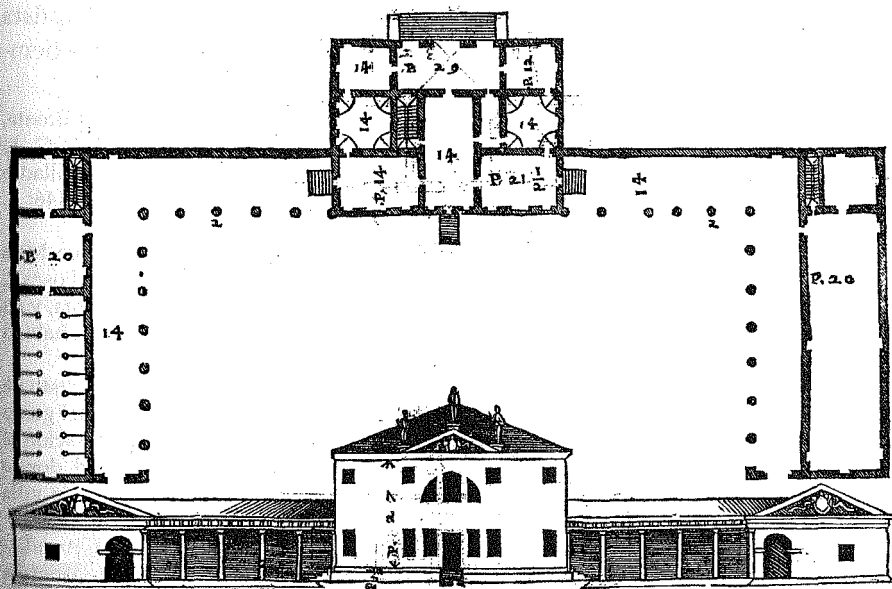
57 La actividad artística de Giallo Fiorentino está documentada entre 1520 y 1555, aunque se han planteado dudas sobre su verdadera personalidad y el nombre del pintor. Vasari, en la biografía de Raffaello da Montelupo, cita a un miniaturista, autor de un misal para el cardenal Francesco Cornaro en 1538-39, llamado Jacopo di Antonio dal Giallo. A él se atribuye otro cantoral en el monasterio de San Jorge el Mayor de Venecia, firmado con el mismo nombre y fecha. Otras obras miniadas se conservan en Venecia vinculadas a este artista y datadas hacia la década de los años 1530-1540. En ocasiones se le denomina Giallo Fiorentino o Zallo. En todo caso hoy no existe duda de que el autor de los frescos de la villa Badoer es este pintor de miniaturas, a veces ilustrador, otras decorador, pero siempre con una amplia capacidad para representar figuras de gran fantasía.

Los grotescos realizados en la logia y paredes de las estancias de la villa Badoer, representan al matrimonio y a los miembros de la familia del comitente, así como una amplia variedad de mascarones, roleos, figuras mitológicas y alegóricas, posiblemente en relación a un programa que todavía no ha sido plenamente identificado. Del conjunto de figuras sobresale Leda y el Cisne y los Dioscuros. Sobre este pintor y su obra en esta villa *vid.* M. LEVI D'ANCONA, "Jacopo del Giallo e alcune miniature del Correr", *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 1962, VII, n° 2; L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 51; R. FONTANA, "Considerazioni intorno a villa Badoer di Fratta, con alcune notizie sul Giallo Fiorentino suo decoratore", en AA.VV. *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Rovigo, 1984, pp. 39-51; F. TRINCHERI CAMIZ, "Significati iconografici degli affreschi delle ville Badoer e Molin Avezù a Fratta Polesine", en A. OLIVIERI, *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600. Atti del XIII Convegno di Studi Storici*, Rovigo, 1989, pp. 118-122; C. J. J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 159-171; C. JUNG, "I paesaggi nella Villa Badoer. Giallo Fiorentino e Augustin Hirschvogel", *Arte Veneta*, 51, 1997, pp. 41-49.

58 Espacio en blanco y separación de párrafo que se corresponde con el lugar en que deberían insertarse los dibujos que aparecen en la citada edición príncipe del *Libro II*, p. 48.

59 Marco Zeno fue patricio véneto que ocupó el puesto de Podestà de Vicenza en 1558. Durante su mandato y ante las inundaciones sufridas por la ciudad en 1559, recurrió a Palladio para llevar a cabo diversas reconstrucciones de la urbe, entre ellas algunos puentes como el de Torre de Quartersolo, el de los Ángeles y el de madera de Santa Cruz. Tales obras facilitaron un acercamiento entre el arquitecto y el comitente que con toda seguridad posibilitó el encargo de la construcción de su villa en Donegal de Cessalto, aunque los últimos estudios se inclinan a adelantar la fecha de construcción hacia 1554.

un basamento, el qual rodea toda la fábrica y el suelo de las estancias, las quales todas son hechas en buelta, la altura de las bueltas de las mayores es según la 2ª manera de las alturas de las bueltas. Las quadras tienen las lunetas en los ángulos al derecho de las ventanas, a las camarillas, junto a la lonja, tienen las bueltas a faja y así también la sala. La buelta de la lonja es alta quanto lo de la sala, sobrepujan ambas la altura de las estancias. Tiene esta fábrica jardines, patio, palomar, y todo aquello que es nescesario al uso de villa⁶¹.



La planta dibujada por Palladio no llegó a realizarse en su totalidad en el siglo XVI, ya que en su época tan solo se finalizó el cuerpo central. Los cuerpos laterales que forman ángulo recto fueron concluidos en el siglo XVII. Abandonada cierto tiempo y modificada en etapas posteriores, de su diseño original tan solo resta el vano termal de la fachada. Esta villa figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 22; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, p. 33-34; también es motivo de atención en los estudios de R. PANE, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, L. PUPPI. Entre los últimos trabajos monográficos recordamos: L. CORSINI, "Villa Zeno di Palladio a Cessalto", en *Atti dell' Instituto Veneto di SS. LL. AA.*, CLX, 1996-1997, pp. 117-199; D. BATTILOTTI, "Villa Zeno", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 472.

60 La villa se alza en el lugar de Donegal de Cessalto, en Treviso, dependía del Comune de Cessalto, provincia de Treviso aunque geográficamente está muy próxima a Leggia, provincia de Venecia.

61 En la edición de Venecia de 1570, junto a esta página del *Libro II*, p. 50, figuran los dibujos de la villa. Juan del Ribero deja una separación entre los párrafos, pensada posiblemente para intercalar también los dibujos, cuando se imprimiera su manuscrito.

No muy lejos de las Gambaranas sobre la Brenta⁶² está la siguiente fábrica de los magníficos Nicolo y Luis de Foscari⁶³. Está alçada de tierra 11 pies y de uajo están coçinas, tinelo y semejantes lugares y es hecha en buelta, así ençima cómo de uajo. Las estancias mayores tienen las bueltas altas, según el primer modo de las alturas de las bueltas, las quales⁶⁴ tienen las bueltas// [f. 68]

o cúpola. Sobre las camarillas ay mediados. La buelta de la sala es en cruçería de medio çírculo; la enpuesta suya es tan alta del plano quanto es ancha la sala, la qual a sido adornada de excelentísimas pinturas por meser Baptista Veneciano⁶⁵. Meser Baptista Franco⁶⁶, grandísimo deseñador en nuestros tiem-

62 La villa se alza en una de las curvas del canal que deriva del curso del río Brenta, a lo largo del cual se levantan bastantes villas de los patricios venecianos. Cfr. G. B. TIOZZO, *Le ville del Brenta*, Venecia, 1977; M. GUIOTTO, "Architettura di Andrea Palladio nella riviera del Brenta", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/2, 1980, pp. 139-146; A. BALDAN, *Storia della riviera del Brenta*, Cassola, 1982.

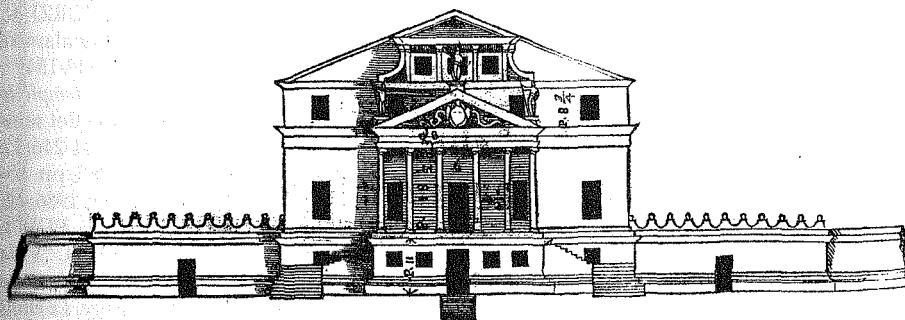
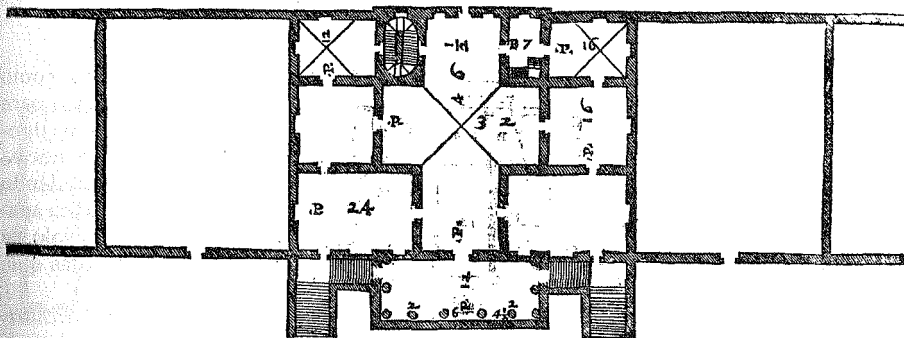
63 Se trata de Villa Foscari, también denominada como la "Malcontenta" en Mira (Venecia), luego conocida como villa Landsberg. Los hermanos Niccolo y Luis Foscari, nobles venecianos, encargaron la fábrica de la villa hacia finales de los años cincuenta, y en todo caso antes de la muerte de Niccolo ocurrida en 1560. De hecho los hermanos ya habían actuado como promotores de Palladio en 1555 en la iglesia de San Pantaleón. La casa tiene un carácter de residencia suburbana y se alza como bloque aislado del resto de las construcciones agrícolas. Sus dos fachadas denotan una majestuosidad propia del gusto de los comitentes a los que iba destinada, un efecto que se continúa en la rica decoración al fresco de las estancias interiores. El conjunto es de una importante monumentalidad, donde los ecos de la arquitectura de la antigüedad romana se funden con influencias de la villa *Madama* de Rafael.

Esta villa figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I pp. 22-23; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 9-11; como en tantos ejemplos anteriores es analizada en el conjunto de la obra de Palladio de historiadores como R. PANE, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI. Entre los últimos trabajos monográficos recordamos: E. FORSSMAN, *Vissibile Harmony Palladio's. Villa Foscari at Malcontenta*, Estocolmo, 1973; A. FOSCARI, "Malcontenta, il restauro delle facciate", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 273-282; G. NERET, "Une residence secondaire au XVI siècle: La Malcontenta", *Connaissance des Arts*, 330, 1978, pp. 20-27; C.B. TIOZZO, *Il Palladio e le ville fluviali*, Venecia, 1981, pp. 25-34; D. BATTILOTTI, "Villa Foscari", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 472.

64 Así figura escrito en el original de Ríbero Rada, pero en el texto de Palladio se refiere a las "quadras" o espacios cuadrados cubiertos con cúpula.

65 Battista Veneciano, Zelotti, ya ha sido citado en notas anteriores en relación con el palacio Chiericati y las villas Barbarano. Trabajó también en la villa Emo, Lonedo y Poiana. Lo realizado en esta villa Foscari, en la bóveda de la logia del cuerpo central, fueron distintos temas de carácter alegórico, simbólico y mitológico, inspirados en algunos pasajes de Ovidio. En estas pinturas aparecen las figuras de Astrea, Júpiter, Midas y la Envidia, la Discordia, la Virtudes, Jano, Mercurio, Baco. Alegorías de la Astrología, la Aritmética, la Poesía, Signos astrales y solares. Figuras de emperadores. También parte de los muros se cubrieron con arquitecturas pintadas. Sobre la intervención de este pintor en esta villa remitimos a los trabajos de C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1848. Vita di G. B. Zelotti; L. CRO-

pos, aúa también començado a pintar una de las estancias grandes, pero sobre benido de la muerte a dejado la obra ynperfecta. La lonja es de horden jónico, la cornija rodea en torno toda la casa y haçe frontespícios, las cámaras de arriua son como mediadas por la su bajaça, porque son altas solamente ocho pies.



NATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 136-140; R. PALLUCHINI, "Gianbattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 203-228; C. B. TIOZZO, "Gli affrechi di villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri", *Notizie da Palazzo Albani*, VIII/1, 1978, pp. 55-67; D. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milán, 1992, pp. 97-100; W. WOLTERS, "Architettura e decorazione nel Cinquecento veneto", *Annali di Architettura*, 4-5, 1992-1993, pp. 102-110; G. J. J. VAN DER MAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 253-283.

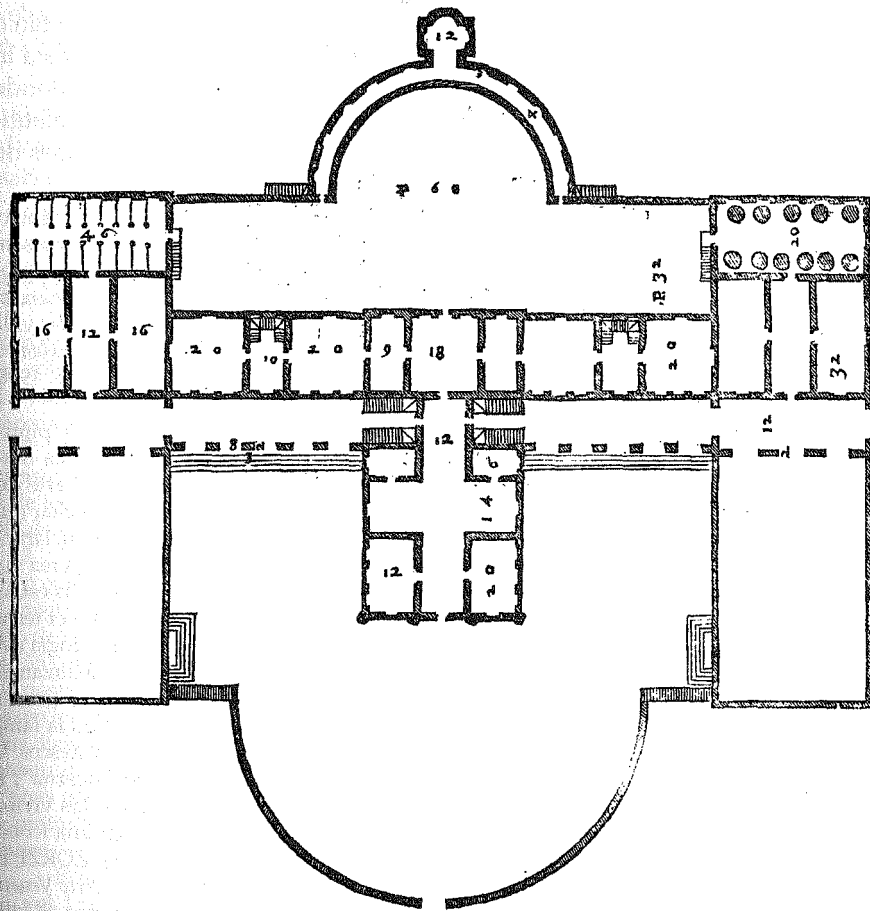
66 Battista Franco se estableció como pintor en Venecia en 1550. Su fama le granjeó encargos de personalidades como Daniel Barbaro y el patriarca de Aquileya, Giovanni Grimani. Fue llamado a decorar la villa Foscari hacia 1559, por lo que su participación en esta obra no fue muy duradera, ya que murió en 1561. Es por ello que la mayor parte de la decoración mural se viene atribuyendo a Zelotti. Sobre Battista Franco *vid.* VASARI, *Le Vite...*, vols. VI, p. 587 y VII, p. 530; G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*; *Idem*, *Le ville e i teatri...*, pp. 152-153. También figura citado en las referencias de la nota anterior relativas a la intervención de G.B. Zelotti en villa Foscari.

La fábrica aquí bajo puesta está en Maser⁶⁷, villa vezina al Asolo, castillo del Trebigiano de Monseñor Reuerendísimo Electo de Aquileya y del magnífico señor Marco Antonio de Barbari, hermanos⁶⁸. Aquella parte de la fábrica que sale algún tanto afuera tiene dos órdenes de estancias. El plano de las de arriba es en parejo del plano del patio de detrás, donde está tajada en el monte

67 La villa Barbaro o Villa Maser (también conocida en fechas posteriores como Luling Buschetti Volpi) fue una de las fábricas más apreciadas por Palladio, realizada para su mentor y protector Daniel Barbaro y su hermano Marco Antonio. En ella define una tipología de villa con pórticos laterales en línea recta que se unen de forma compacta al núcleo central destinado a los señores. En ella se crean amplias perspectivas visuales cuidando tanto la orografía del terreno, como los jardines. La influencia de la antigüedad clásica aparece en el ninfeo y en los detalles arquitectónicos. El conjunto final fue fruto no solo de Palladio sino también de su mentor, Daniel Barbaro y posiblemente de otros artistas que, como Veronés, trabajaron en la obra.

Esta villa figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 24; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, p. 26-29. Por su interés arquitectónico esta villa es ampliamente analizada dentro de la obra de Palladio por historiadores como R. PANE, R. WITTKOWER, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI. Entre los numerosos estudios monográficos señalamos: D. LEWIS, "Disegni autografi del Palladio: le piante per Caldomgo e Maser. 1548-1549", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XV, 1973, pp. 369-379; U. BASSO, *La villa e il tempietto dei Barbaro a Maser*, Montebelluna, 1976; T. A. MADER, "La dedica e la funzione del tempietto di Palladio a Maser", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXIII, 1981, pp. 241-246; D. BATTILOTTI, "Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere", *Storia dell'Arte*, 53, 1985, pp. 33-48; I. REIST JACKSON, *Renaissance Harmony: The Villa Barbaro at Maser*, Ann Arbor, 1986; M. AZZI VISENTINI, *Il giardino veneto: Villa Barbaro, Maser*, Milán, 1988, pp. 99-110; L. PUPPI, "La villa e il giardino dei Barbaro a Maser", *Edem*, 1, 1993, pp. 85-95; D. BATTILOTTI, "Villa Barbaro", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, 469-471; H. BURNS, "Palladio's Desings for Villa Complexes and their Surrounding", en AA.VV. *Architecture, jardin, paysage. Le environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du Colloque tenu à Tours (1992), París, 1999, pp. 58-60.

68 Daniel y Marco Antonio Barbaro, hijos de Francesco Barbaro y Elena Pisani, fueron dos figuras importantes en la vida de Palladio. Daniel hombre versado en artes y en letras, fue embajador de la República de Venecia en la corte de Inglaterra en 1550. Poco después fue nombrado Patriarca de Aquileya y representante en el Concilio de Trento, en 1552-1553. Por esas fechas debió de comenzar la estrecha relación con el arquitecto, quien colaboró con él en los *Commenti* a Vitruvio, publicados por D. Barbaro en 1556. Es probable que ambos estuvieran en Roma con Pirro Ligorio, cuya villa d'Este en Tivoli influyó en el diseño de Maser. Daniel se ocupó directamente de la obra arquitectónica de su villa a partir de lo dibujado por Palladio, actividad en la que también intervino su hermano Marco Antonio, ya que este noble vicentino era un profundo conocedor de las artes y las matemáticas. A la muerte de Trisino, en 1550, Daniel Barbaro se constituyó en el verdadero protector y colaborador de Palladio. Sobre ambos comitentes *vid.* M. AZZI VISENTINI, "Daniel Barbaro e l'architettura. Considerazioni sulla villa di Maser", en M. MARANGONI, M. PASTORE STOCHI (eds.), *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro. Atti del Convegno di Studi (Venecia, 1993)*, Venecia, 1996, pp. 397-343; M. FRANK, *Virtú e Fortuna. Il mecenatismo e le comitenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia tra XVII e XVIII secolo*, Venecia, 1996, pp. 173-175.



frontero de la casa una fuente con ynfinitos hornamentos de estuco⁶⁹ y de pinturas⁷⁰, haçe esta fuente un laguillo que sirue para pesquera de este lugar// [f. 68v]

parte de esa agua corre a la coçina y después, regados los jardines, que están a la parte derecha e izquierda del camino, el qual llano a llano subiendo ba a la fábrica, haçe dos pesqueras con sus bebederos sobre la calla común do donde partiéndose riega la guerta, la qual es grandísima y llena de frutas y exçelentísimas y diuersas cajas⁷¹. La delantera de la casa del patrón tiene 4 columnas de

69 Palladio no pone mucha atención en este aspecto, pero la villa tenía un ninfeo, donde se ubicaron dos esculturas en estuco realizadas por Alejandro Vittoria, una representaba a Minerva. A este mismo escultor se deben algunos de los estucos de las salas interiores de la villa. F. CESSI, "L'Attività di Alessandro Vittoria a Maser", *Studi Trentini di Scienze Storiche*, 1964, pp. 3-18; C. KOLB, "The sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the villa Maser", *Artibus et Historiae*, 35, XVIII, 1997, pp. 15-40; L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, 1998. Vittoria aparece también en el palacio vicentino Thiene, en la villa Montagna.

70 Aunque Palladio no lo cita, la villa Barbaro fue decorada interiormente con pinturas al fresco por Paolo Veronés, realizadas entre 1558-1560. Su intervención en esta obra supone uno de los momentos cumbres de la pintura del maestro veneciano y del arte del siglo XVI italiano. La ausencia de su nombre en el libro de Palladio ha hecho sospechar que existiera algún conflicto entre ambos artistas, motivo por el que el arquitecto renunciaría a citarlo. Los frescos del Veronés son de una gran fuerza plástica y, en algunos casos, crea ilusorios espacios arquitectónicos que ensombrecen el diseño palladiano. Las distintas estancias ofrecen temas mitológicos y un programa de exaltación de los comitentes. En el techo de la sala del Olimpo aparece la sabiduría divina rodeada de los dioses de la mitología clásica, junto a ellos las fuerzas que rigen el mundo y los cuatro elementos se personalizan en Neptuno, Cibeles, Juno y Vulcano. En las paredes figuran las alegorías de las cuatro estaciones. En otras salas contiguas aparecen retratos de personalidades relacionadas con la familia Barbaro, paisajes con ruinas de la antigüedad clásica, arquitecturas ficticias, grutescos. El carácter simbólico y alegórico se extiende a las "sala del perro"; "sala de Lucerna"; la "estancia de Baco" y la estancia del "Tribunal del Amor". En ellas las virtudes, los vivos, alegorías y personajes de la mitología clásica contribuyen a enriquecer el programa iconográfico, cuyo mentor fue Daniel Barbaro. Sobre este conjunto pictórico, *vid.* G. G. ZORZI, *Le ville i teatri...*, pp. 175-178; N. IVANOFF, "La tematica degli affreschi di Maser", *Arte Veneta*, XXIV, 1970, pp. 210-213; R. COCKE, "Veronese and Daniel Barbaro: the decoration of villa Maser", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246; T. PIGNATTI, *Veronese. L'opera completa*, Venecia, 1976, pp. 36-68; D. LEWIS, "Il significato della decorazione plastica e pittorica a Maser", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/ 1, 1980, pp. 203-213; L. PUPPI, "Paolo Venonese architetto. Un documento inédito, una firma e uno strano silenzio di Palladio", en *Palladio*, III, 1980, pp. 53-76; L. CROSATO LARCHER, "Considerazioni sul programa iconografico di Maser", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, 1982, 2, pp. 211-236; B. L. BROWN, "Palladio and Veronese at the villa Barbaro in Maser, Italy", *The Magazine Antiques*, 135/1, 1989, pp. 298-309; F.R. PESENTI, "La promessa della rinascita. Per l'indagine iconografica degli affreschi veronesiani di Maser", *Quaderni di Palazzo Te*, 3, 1996, pp. 38-53.

71 El interés y la novedad de los elementos de hidráulica es uno de los detalles más significativos de esta villa, para ello Palladio se inspiró en la villa Giulia romana o en la villa de Tivoli, de Pirro Ligorio, para el cardenal Hipólito del Este. De hecho la elección del lugar

horden jónico, el capitel de los ángulos hace frente de dos partes, los cuales capiteles como se hagan pondré en el libro de los templos; de la una y de la otra parte ay lonjas, las cuales en la estremidad tiene dos palomares y deuajo de ellas ay lugares de hazer binos y las caualleriças y los otros lugares para el uso de villa⁷².

La siguiente fábrica está junto a la puerta de Montagnana, castillo de Paduano⁷³, y fue edificada del magnífico señor Francisco Pisani, el qual, pasado a mejor vida, no la a podido acabar⁷⁴. Las estancias mayores son largas un quadro y tres quartos, las bueltas son al esquife, altas según el segundo modo de las alturas de las bueltas. Las medianas son quadradas y en boltadas, abaso las camarillas y el çaguán son de yqual altura; las bueltas suyas//

Se hizo en función de las posibilidades de obtener agua de manantiales y fuentes de las cercanas colinas. La finalidad no era solamente la de abastecer los espacios domésticos y señoriales, sino proporcionar el agua a las fuentes, la "pesquera", el ninfeo y regar los jardines adyacentes.

72 Como en ejemplos anteriores Juan del Ribero mantiene la separación de párrafos y un pequeño espacio en blanco que coincide con el lugar donde se inserta la representación de los dibujos de esta villa, tal y como se contempla en la edición de Venecia de 1570, en el *Libro II*, p. 52.

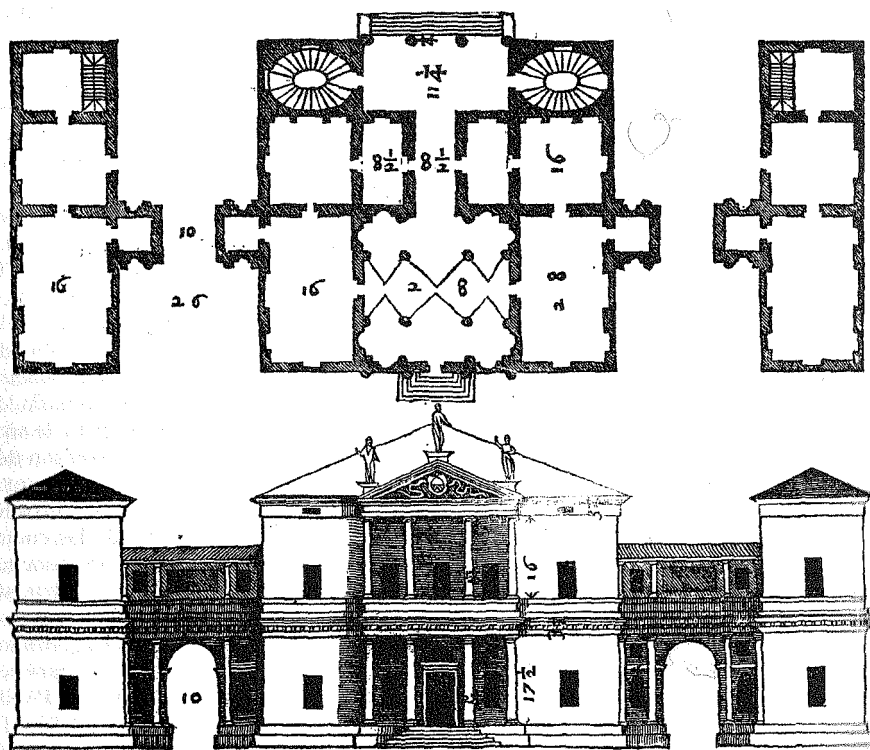
73 Montagnana era un pequeño burgo medieval en el que Palladio levantará una edificación que participa tanto de las características de palacio urbano como de villa, destinado a su amigo Francisco Pisani, importante patricio veneciano. De hecho G. G. Zorzi la incluye dentro de la tipología de palacios privados, no entre las villas. La fábrica se inició hacia los años 1553, de manera que la descripción que figura en esta parte del *Libro II* es fruto de añadidos posteriores a la ejecución material de la obra. La villa es de planta cuadrada con dos pisos, en los cuales se sigue la misma articulación espacial. Dos escaleras ovaladas comunican los distintos niveles y el jardín. Las dos fachadas se ordenan con pórtico con doble ordenamiento de columnas rematado en frontón. En su interior destaca la sala de las cuatro columnas ubicada tras la fachada principal. Las estancias interiores se decoran con esculturas y pinturas en cuyas labores trabajaron Alejandro Vitoria, Paolo Veronés y Giambattista Maganza.

Esta villa figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 25; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, pp. 18-22; figura también mencionada en los estudios de historiadores sobre la arquitectura de Palladio, como R. PANE, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. HUDNÉ. Algunos aspectos de la fábrica han sido analizados con mayor profundidad en W. FRINZ, "La sala di quattro colonne nell'opera dei Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 370-386; C. J. KOLB, "New Evidence for Villa Pisani at Montagnana", en D. HOWLAND, *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, pp. 227-239; D. BATTILOTTI, "Villa Pisani", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milan, 1999, p. 464; G. BELTRAMI y A. PADOAN, *Andrea Palladio. Atlante...*, pp. 143 y 299.

74 Francesco Pisani, pertenecía a la nobleza y patriciado veneciano. Miembro de una familia estrechamente relacionada con Palladio y con otros comitentes del arquitecto, como ya se ha hecho referencia en otras citas anteriores. G. GULLINO, *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1836*, Roma, 1984.

[f. 69]

son altas dos quadras. La entrada tiene 4 columnas, el quinto más delgadas que las de afuera, las cuales sustentan el suelo de la sala y hacen bellas la altura de la buelta y segura; en los cuatro tabernáculos que allí se been an sido esculpidos los quatro tiempos del año por meser Alejandro Vitoria⁷⁵, escultor exçelente. El primer horden de las columnas es dórico, el 2º jónico. Las estancias de encima son en solar, la altura de la sala llega hasta deujo del tejado, tiene esta fabricados calles por los lados donde ay dos puertas, sobre las cuales ay çagüanes que guían a la coçina y lugares para sirbientes.



La fábrica que se sigue es del magnífico señor Jorge Cornaro⁷⁶ en Piombino lugar de Castelfranco⁷⁷. El primer horden de las lonjas es jónico, la sala está

75 Alejandro Vitoria de nuevo figura asociado a una obra de Palladio y a la familia Pisani. Ya se han citado sus intervenciones en notas anteriores, en el palacio de Octavio Thiene en Vicenza y en las villas Barbaro de Maser y Emo en Fanzolo, a las que remitimos. Su trabajo en esta fábrica ha sido estudiado en L. FINOCCHI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 97-99.

puesta en la parte más adentro de la casa para que esté lejos de el calor y del frio, la salas donde se ben los tabernáculos son anchas la 3ª parte de su largo, las columnas responden al derecho de las pinúltimas de las lonjas y distan tanto entre sí quanto son altas. Las estancias mayores son largas un quadro y tres quartos, las bueltas son altas según el primer modo de las alturas de las bueltas, las medianas son//

[f. 69v]

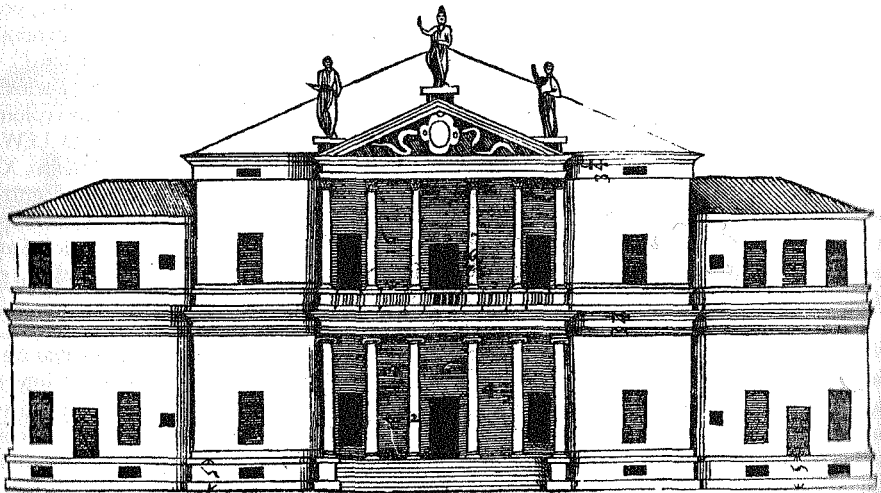
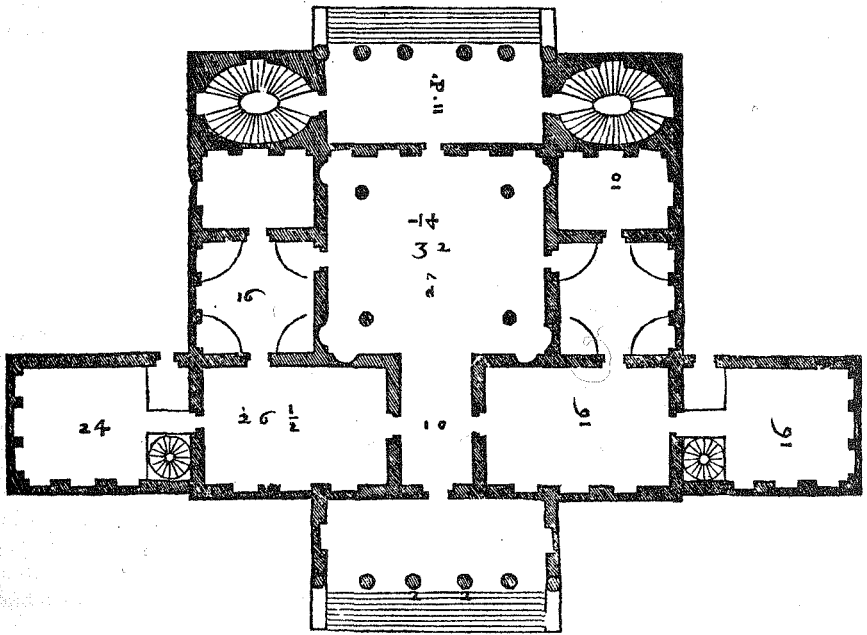
quadradas el terçio más altas que anchas, las bueltas son a lunetas; sobre las camarillas ay mediados. Las lonjas de arriua son de horden corinthio, las columnas son la 5ª parte más delgadas que las de auajo. Las estancias son solar y tienen ençimas algunos mediados, de una parte está la coçina y lugares para masar y de la otra lugares para sirbientes⁷⁶.

76 Giorgio Cornaro, llamado *Zorzone*, nació en 1517, hijo de Girolamo y Francesca Muazo. En 1554 se casó con Caterina Giustián. Fue senador, gobernador de galeras. Al parecer, y según afirma Barbaro en *Arbori di patrizi veneti*, murió en 1570 en Lepanto.

77 La villa Piombino está en territorio de Treviso. Se inició en las mismas fechas que la villa Pisani en Montagnana, con la que tiene ciertos elementos comunes en planta y alzado, repitiendo el esquema de la sala con cuatro columnas y doble piso en la fachada porticada, así como cierto carácter ambivalente, entre palacio suburbano y villa. Las obras estaban comenzadas en 1553, aunque entre 1566-1567 tan solo había sido realizado el cuerpo central. A la muerte de Giorgio, sus hijos Girolamo y Marco continuaron el proyecto y levantaron las dos alas laterales. Esta segunda campaña constructiva fue dirigida a finales del siglo XVI (1582-88) por Vincenzo Scamozzi ayudado por Camilo Mariani en las tareas escultóricas. En el siglo XVII se efectuaron otras intervenciones.

Esta villa figura en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 26; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 35-37. Entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, J. S. ACKERMAN, G. G. FORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. BURNS, M. KUBELIK. Algunos aspectos de la fabrica han sido analizados con mayor profundidad en W. PRINZ, "La sala di quattro colonne nell'opera dei Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 370-386; D. LEWIS, "La datazione della villa Corner a Piombino Dese", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XIV, 1971, pp. 381-393; Idem, "Girolamo li Corner's Completion of Piombino (With an Unrecognized Building of 1593 by Vincenzo Scamozzi)", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVII, 1975, pp. 401-405; L. PUPPI, "Novità per Michele Sanmicheli e Vincenzo Scamozzi apresso Palladio", *Storia dell'Arte*, 26, 1976, pp. 12-22; D. BATTILOTTI, "Villa Pisani", en L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 163-165; G. BELTRAMI y A. PADOAN, *Andrea Palladio. Atlante...*, pp. 146 y 292

78 Aunque Palladio no lo cita, ya que corresponde a una etapa posterior a su obra, la villa adquirió también un valor escultórico y pictórico. Las esculturas de los nichos de la sala central, así como estucos en paredes y chimeneas lograron crear un ambiente interior de cierta monumentalidad y riqueza plástica, atribuidos a Camilo Mariani, escultor vicentino que trabajó en la villa hacia 1580 por deseo de los hijos de Francesco Pisani. La mayoría de las esculturas estaban destinadas a exaltar a la familia del comitente con figuras de los miembros más representativos del noble linaje, como Marco y Girolamo Cornaro, su padre, Giorgio, fundador de la villa, el Cardenal Andrea, entre otros. Por lo que respecta a la pintura al fresco, también son obras tardías, realizadas por Mattia Bortolomi a finales del siglo XVI cuando el arquitecto ya había fallecido. G. FIOCCO, *Camilo Mariani, Le Arti*, 1940-1941; M. IVANOFF, "Mattia Bortolomi e gli affreschi ignoti della villa Cornaro a Piombino Dese",



La fábrica aquí auajo puesta es del clarísimo cauallero el señor Leonardo Moçemico, en una villa dicha *Marroco*⁷⁹, que está yendo de Venecia, a Trebise⁸⁰. Las bodegas son en terreno y ençima traen, de una parte, los graneros y, de otra parte, las comodidades para la familia y sobre estos lugares ay están las estancias del patrón devididas en quatro apartamientos, las mayores tienen las bueltas altas 21 pies y son hechas de cañas para que sean ligeras, las medianas tienen las bueltas altas quanto las mayores, las menores, esto es, las camarillas, tiene las bueltas 17 pies y son hechas en crucería. La lonja de auajo es de horden jónica, en la sala terrena ay quatro⁸¹ colonas para que sea proporcionada la altura a la anchura. La lonja de ençima es del horden corintio y tiene el balcón alto 2, dos, pies y tres quartos.//

[f. 70]

Las escalas están puestas en el medio y debiden las salas de la lonja y camina una al contrario de la otra, por lo qual de la diestra y de la siniestra se puede subir y bajar y salen muy cómodas y hermosas y son sufiçientemente luçidas. Tiene esta fábrica de los lados los lugares de haçer los binos, las caualleriças, los portales, y otras comodidades al uso de la villa pertenecièntes.

Estando la villa del Trebigiano⁸² tres millas apartada de Castelfranco, está la fábrica aquí puesta del magnífico señor Leonardo⁸³. Las bodegas, los grane-

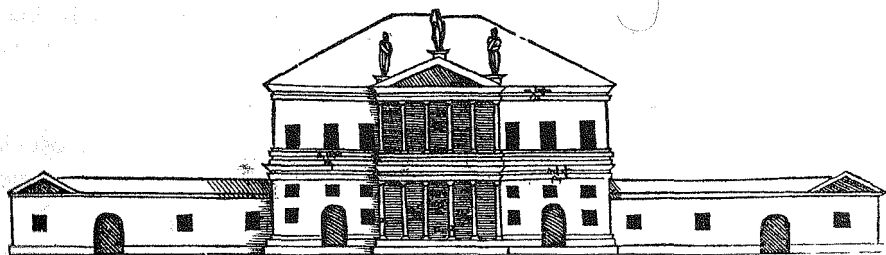
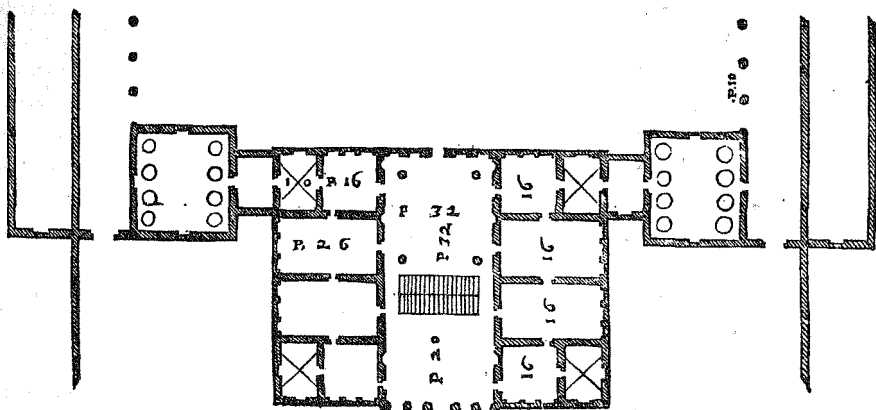
Arte Veneta, IV, 1950, pp. 123-130; G. FIOCCO, "Camilo Mariani e Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 370-386; G. G. ZORZI, *Le ville i teatri...*, pp. 192-197.

79 La villa Marocco encargada por Leonardo Mocenigo es una de las obras de Palladio que no se ha conservado. El estado de destrucción ya era importante en el siglo XVIII y prosiguió su ruina en fechas posteriores. Hemos de recurrir por tanto a las descripciones del propio arquitecto en su *Libro II*, y a otras como las de Vasari, Muttoni o B. Scamozzi para tratar de conocer algunos aspectos de su proceso constructivo y elementos arquitectónicos. Según Vasari (*Le vite...*), en 1566 ya estaba realizada, pero las obras se datan en 1562 de acuerdo a una inscripción publicada por Magrini (*Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padua, 1845, p. 24). En 1740, F. Muttoni (*Architettura...*, vol. I p. 26) afirma que la fábrica tan solo está levantada en una tercera parte, la correspondiente al mediodía; Bertotti Scamozzi (*Le fabbriche...*, vol. III, p. 49, tablas 33 a 36), levantó la planta del edificio, pero a la vez anotaba que solo había sido realizado una tercera parte del mismo y que la villa quedó originariamente incompleta, por lo que el diseño por él publicado participa de un sentido de hipotética reconstrucción. Comprobando estos datos del siglo XVIII con lo descrito por Palladio en su *Libro II* se llega a la conclusión de las notables diferencias que existen entre el diseño original, el diseño iniciado por el arquitecto vicentino y las hipotéticas reconstrucciones posteriores. Así lo ha analizado G. G. ZORZI, *Le ville i teatri...*, pp. 186-187.

80 Se trataba de una de las múltiples villas levantadas en el canal del río Brenta, en este caso en el lugar llamado Terraglio, cerca de Treviso, en la provincia de Venecia.

81 Está interlineado sobre otra palabra tachada en la que se lee "cinco", figura p. 166.

82 Se refiere a Fanzolo, villa del Treviso, donde la familia Emo tenía posesiones desde el siglo XV. Esta zona era atravesada por la antigua Via Postumia. La villa Emo es uno de los mejores ejemplo de villa agrícola en la que Palladio acopla perfectamente el lenguaje de la antigüedad romana a las necesidades y gustos de los patricios y comitentes contempo-

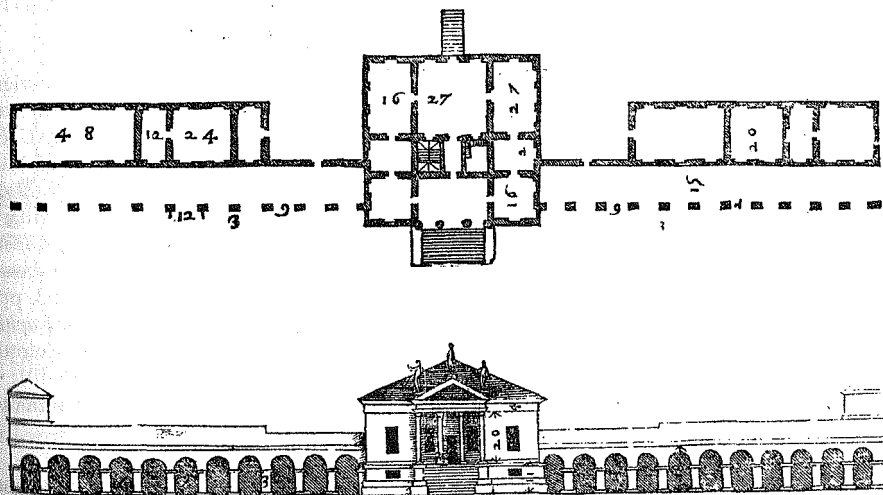


ráneos. Tipológicamente se incluye dentro de las villas con pórticos laterales rectilíneos, con once arcadas y terminados en torres o *colombare*, en términos de Palladio, pórticos laterales que son prolongación del cuerpo central o residencia del señor que se diferencia del resto por su estructura, alzado sobre basamento y composición arquitectónica. La fachada se concibe a modo de templo clásico con columnas dóricas. La simplicidad de líneas externas contrasta con la rica decoración interior, con los frescos o Battista Ziloti o Veneziano.

Esta villa no figura citada en Vasari pero sí en F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 27; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 23-25; A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita...*, p. 240. Por su interés arquitectónico esta villa es ampliamente analizada dentro de la obra de Palladio por historiadores como R. PANE, R. WITTKOWER, F. BURGER, J. S. ACKERMAN, M. TAFURI, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, M. KUBELIK. Entre los numerosos estudios monográficos señalamos: G. P. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970; A. TESSAROLO, "Per la cronología di villa Emo a Fanzolo", *Annali di Architettura*, 3, 1991, pp. 37-58; J. S. ACKERMAN, "Andrea Palladio. Villa Emo. Restrained style and Noble Pleasures/ Rigore e nobili piacere", *Casabella*, LXII, 1997, 662-63; pp. 10-19; BATTILOTTI, "Villa Emo", en L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 475-477; G. BELTRAMI y A. PADOAN, *Andrea Palladio. Atlante...*, pp. 173 y 292.

83 Ribero Rada no transcribe, ni traduce el apellido del comitente. Se trata de Leonardo Emo, hijo de Giovanni, nacido en 1473, desde muy joven inició su carrera militar y política en la que llegó a alcanzar importantes distinciones. La participación en batallas, como la de 1509, contra los franceses, o la de la Liga de Cambrai, le granjeó el nombramiento de *Proveditore en Terraferme*, lugarteniente en Friuli, *Podestá* de Padua. Sus éxitos militares y políticos se acompañaron de acciones de patrocinio artístico. Así contribuyó a la rea-

ros, las caullerças y los otros lugares de villa que están de la una y de la otra parte de la casa del señor y en la estremidad suya ay dos palomares⁸⁴ que trayn utilidad al patrón y ornamento al lugar, y por todos se puede andar por cubierto, el qual es una cosa de las prinzipales que se requiere para una casa de villa, como e adbertido arriua. Detrás de esta fábrica está un jardín quadrado de ochenta *campos trevisanos*⁸⁵, por medio del qual corre un riachuelo que haçe el sitio muy bello y deleitoso, a sido adornado de pinturas por meser Baptista Beneziano⁸⁶ //



lización de los frescos de la iglesia Madonna delle Grazie de Udine (construida por su padre), a las labores para la canalización del Brentella con el fin de irrigar los terrenos de Fanzolo y, sobre todo, el encargo de su villa a Palladio. Leonardo Emo murió a los ochenta y siete años, en enero de 1559, fecha que sirve de referencia para datar la fábrica de la villa. Cfr. G. P. BORDIGNON FAVERO, "Una precisazione sul comitente di villa Emo a Fanzolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 225-236; Idem, "Leonardo Emo il vecchio e la villa di Fanzolo: un documento inèdito", *Arte Documento*, 6, 1992, pp. 143-145.

84 Palladio los denomina *colombare*. Se trata de dos torres que rematan ambos pórticos.

85 Medida de longitud

86 De nuevo el pintor Battista Veneziano o Zelotti se encarga de decorar una de las villas paladianas, como previamente había hecho en las villas Godi, Foscari y Malcontenta, y el palacio Barbarano, ya citados en notas anteriores. La decoración del interior de las estancias se dispone en recuadros y escenas enmarcadas por columnas pintadas. En los anditos aparecen las virtudes de la Cordialidad y la Economía. En las paredes del salón se ha representado la historia de Escipión. Sobre la puerta de ingreso las virtudes de la Prudencia y la Abundancia. En cada una de las estancias contiguas se desarrollan distintos motivos: la fábula de Venus y Adonis, los amores de Júpiter e Io y el castigo impuesto por Juno, Hércules y Deyanira y grutescos. En otros casos aparecen alegorías de la Música, la

De los diseños de algunas casas de villa y de algunos gentilesombros de terra firme. Capítulo XV

En un lugar del Beçentino, dicho el Finale⁸⁷, está la siguiente fábrica del señor Diagio⁸⁸ Sarraçeno⁸⁹. El plano de las estancias se alza de tierra çinco pies. Las estancias mayores son largas un quadro y çinco ochauos y altas quanto anchas y son en solar, continua a esta altura, también en la sala, las camarillas son junto a la lonja, son en buelta, la altura de la bueltas al parejo de las estancias, deujo están las bodegas y ençima el granero. El qual ocupa todo el cuerpo de

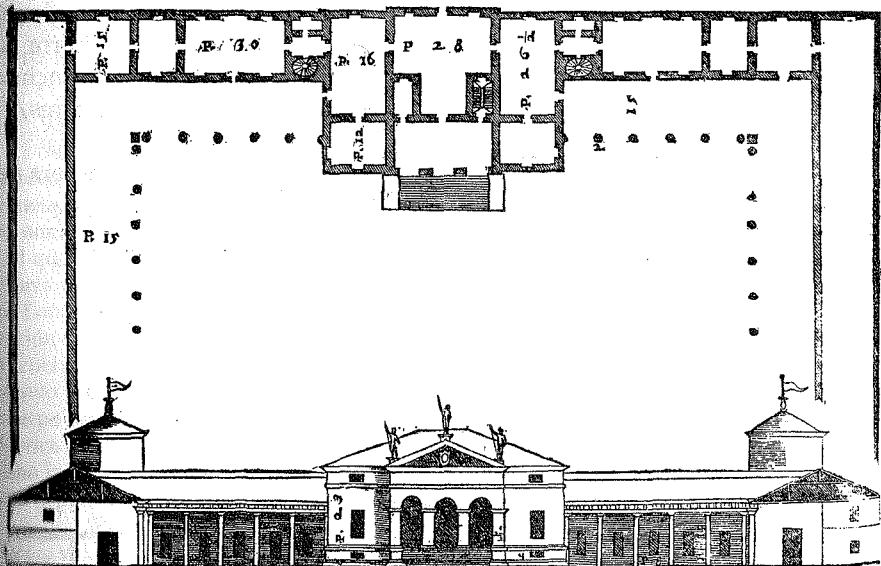
Astronomía, la Escultura, la Pintura y la Arquitectura. Alguno de estos espacios también presentaban temas religiosos con la imagen de Cristo y la Magdalena. Sobre el conjunto realizado por Zelotti remitimos a: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1848. *Vita di G. B. Zelotti*; L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 136-140; R. PALLUCHINI, "Gianbattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 214-216; D. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milán, 1992, pp. 97-113; W. WOLTERS, "Architettura è decorazione nel Cinquecento veneto", *Annali di Architettura*, 4-5, 1992-1993, pp. 102-110; G. J. J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 253-283; G. POGGENDORF, *Palladios Villa Emo in Fanzolo. Hemorum origo Zur Ikonographie der Fresken von Giambattista Zelotti*, Berlin, 1995; A. TESSAROLO ROSSI, "Battista Zelotti. Concordia maritate ed Economia a Villa Emo a Fanzolo", *Arte Documento*, II, 1997, 98-101;

87 Se trata de *Finale di Agugliano*, una posesión agrícola que ya existía previamente vinculada a la familia de Biagio Saraceno.

88 Debería decir Biagio, es un error de Ribero Rada.

89 La villa Saraceno fue encargada a Palladio hacia 1548 cuando Biagio Saraceno lograba una importancia y prestigio político. Las obras de la fábrica continuaron en los años cincuenta del siglo XVI. Al arquitecto vicentino se debe tan solo la parte central ya que el conjunto no fue concluido en esos años. El volumen central, de una gran simplicidad y magnificencia, con triple vano se remata en frontón triangular y se alza sobre basamento. En el interior sobresale la sala en forma de "T". El conjunto fue proseguido por Pietro Saraceno, hijo de Biagio, a cuyo cuidado estuvieron las labores decorativas de las estancias interiores, posiblemente realizadas por Brusasorzi. En el siglo XVIII intervinieron Muttoni y B. Scamozzi.

Esta villa es mencionada por VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 29; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, p. 36; entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, R. PANE, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. BURNS. M. KUBELIK. Algunos aspectos de la fábrica han sido estudiados conjuntamente en distintos trabajos de T. CARUNCHIO, I. CAVAGGIONI, C. DEL ZOPPO: *La villa Saraceno a Finale di Agugliano*, Roma, 1988; Idem, "Villa Saraceno a Finale di Agugliano attraverso i documenti e la cartografia", *Arte Veneta*, 53, 1989-1990, pp. 143-152; T. CARUNCHIO, "La villa Saraceno a Finale di Agugliano", en André Chastel y R. Cevese, *Andrea Palladio: nuovi contributi. VII Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* (Vicenza, 1988), Milán 1990, pp. 198-207; I. CAVAGGIONI, "Il recupero di villa Saraceno", *Riabita*, 10, 1995, pp. 32-40; D. BATTILOTTI, "Estimi come fonti per la storia dell'architettura", en AA.VV., *Villa veneta. Siti e contesti (1400-1600). Casa dominicale, adiacenze funzionali, giardino, proprietà, paesaggio. XIV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza-Treviso 1995)* Milán, 2002.



la casa. Las cocinas están fuera de ella, pero juntas en manera que salen cómodas. De la una y de la otra parte ay los lugares nescesario al uso de villa⁹⁰.

Los diseños que se siguen son de la fábrica del señor Guiolamo Ragona⁹¹, gentillombre vicentino, hecha por él en las Ghiçollas⁹², villa suya. Tiene esta

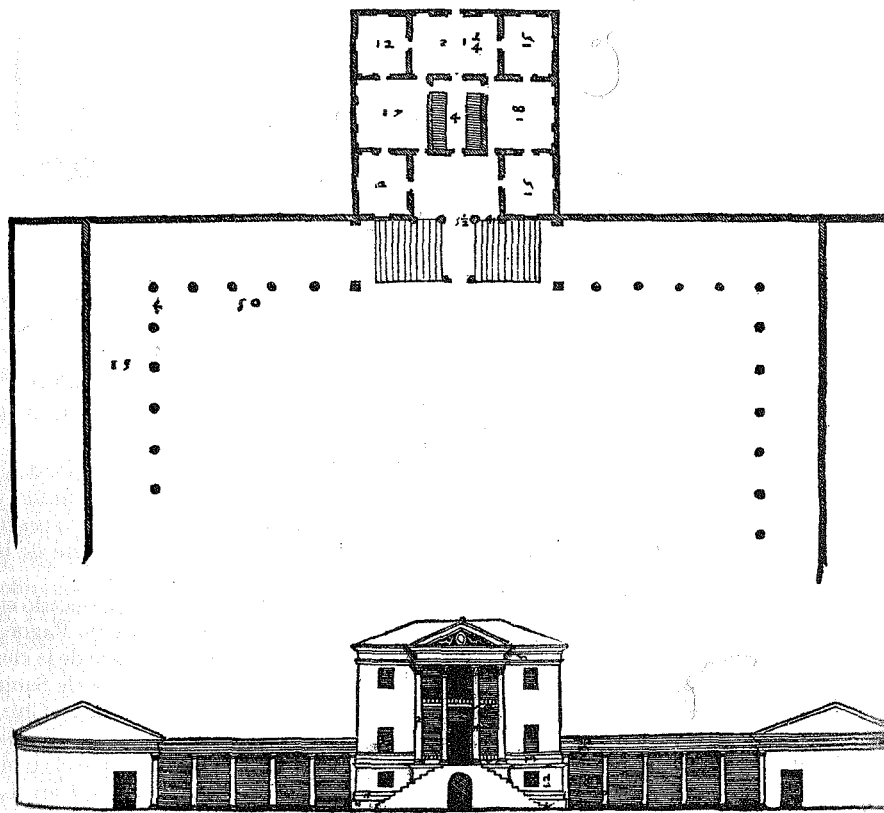
90 En la actualidad tan solo se alza el cuerpo central y un cuerpo lateral destinado al servicio de las labores agrícolas. Sin embargo tal esquema no coincide con lo dispuesto y diseñado por Palladio en el *Libro II*, editado en Venecia en 1570, donde aparece un volumen central ligeramente rectangular entre dos cuerpos laterales en ángulo recto. Parte de la fábrica actual es del siglo XIX.

91 Desde el siglo XV la familia Ragona venían desempeñando un papel destacado en el Consejo de Nobles y en el Colegio de jueces de la ciudad de Vicenza. Giacomo Ragona defendió a la República véneta en la Liga de Cambrai. En 1559 solicitaba al consejo de la ciudad autorización para llevar a cabo su casa en la calle que conducía a la puerta de Santa Lucia. La familia perteneció a la Academia Olímpica. La villa de Girolamo Ragona, en Ghizzole, fue destruida y hoy no se conserva. Palladio afirma en su *Libro II* que ya estaba finalizada. Por lo que hemos de suponer que la fábrica se alzó entre 1559, fecha en la que el comitente solicita autorización para las obras y 1570, año de la edición de *I Quattro Libri*. La estructura respondía al esquema de planta cuadrada con estancias principales en el primer piso y escaleras convergentes hacia la fachada. La hipotética reconstrucción de esta fábrica ha sido estudiada a partir de los textos de F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I, p. 29; BERTUCCI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. XXII, p. 26; A. MAGRINI, *Memorie in tono la vita...*, p. 141; F. BARBIERI, "Le ville cinquecentesche di nato e delle Ghizzole", *Notiziario economico Camera Comercio*, 1951; pero sobre todo ha sido G. G. ZORZI quien ha llevado a cabo un estudio más detallado en *Le ville e i teatri...*, pp. 74-76.

92 Se trata de Ghizzole, localidad cercana a Ponte di Costozza, provincia de Vicenza, en la carretera a Montegaldele. Allí tenían algunas posesiones los hermanos Girolano,

fábrica la comodidad acordada arriua, esto es, que por todo se puede andar al cubierto. El suelo de las estancias para uso del patrón está alto de tierra 12 pies, de uajo de estas estancias, en las comodidades para la familia y encima otras estancias, que se pueden seruir para graneros y también para lugares // [f. 71]

de auitar, ubiendo la ocasión. Las escalas prinzipales están en la delantera de la casa y responden de uajo de los portales del patio.



Alfonso y Marco Regona, estos últimos Académicos Olímpicos. No lejos residía Battista Maganza, también Académico.

En Poliana⁹³, villa del Vicentino, está la fábrica aquí auajo puesta, del cauallero Pogliana⁹⁴. Las estancias suyas an sido adornadas de pinturas y estucos

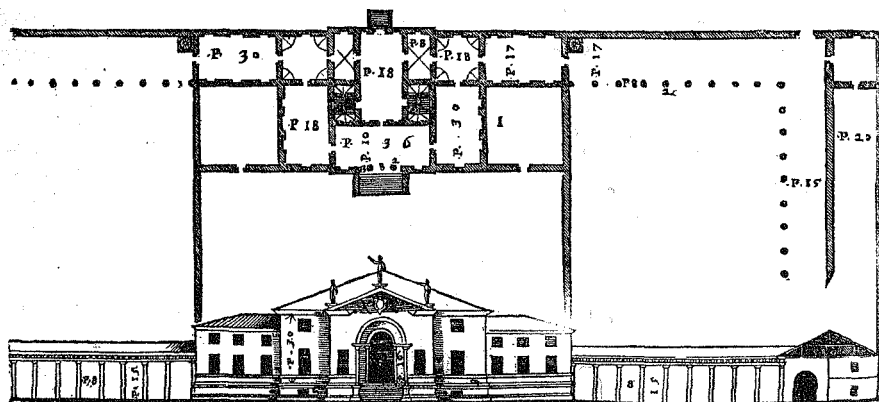
93 Poiana. Juan del Ribero escribe por error Poliana.

94 Se trata de Bonifacio Poiana (no Pogliana, como traduce Ribero Rada, siguiendo fielmente lo escrito por Palladio). Era miembro de una familia muy vinculada a la República veneta, que poseía el privilegio de una jurisdicción casi feudal sobre el territorio que llevaba su nombre: Poiana. Allí este noble disponía desde el siglo XVI de una torre y residencia señorial que con toda probabilidad fue adaptada y reestructurada por Palladio para fabricar la nueva villa. Tanto el proyecto diseñado en el *Libro II*, como los dibujos que de él se conservan en Londres, presenta diferentes planteamientos, si bien en todos se intenta trazar la regularización de un conjunto dentro del entorno geográfico cercano, en cuyo centro se debería alzar el cuerpo central y amplios patios. Un esquema que no llegó a realizarse en su totalidad, siendo tan solo de la época de Bonifacio la "barchessa" ubicada a la izquierda de la villa y el cuerpo central, con importantes influencias de la arquitectura romana termal. Parte de la fábrica se completó en el siglo XVII siguiendo los gustos barrocos. Hacia 1563 se llevaron a cabo las labores de decoración de las estancias interiores de la mano de los artistas citados por el propio arquitecto: India, Canera y Ridolfi, como en notas posteriores constatamos.

Esta obra figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I p. 31; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, pp. 35-36; A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita...*, p. 240. Entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, R. PANE, J. S. ACKERMAN, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. BURNS, M. KUBELIK. Algunos aspectos de la fábrica han sido analizados de manera monográfica en R. CEVESE, "Una scala convessa a villa Pojana", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 313-314; D. LEWIS, *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington, 1981, pp. 102-104; D. BATTILOTTI, "Villa Poiana" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 462; D. BATTILOTTI, "Estimi come fonti per la storia dell'architettura", en AA.VV., *Villa veneta. Siti e contesti (1400-1600). Casa dominicale, adiacenze funzionali, giardino, proprietà, paesaggio*, XIV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza-Treviso 1995), Milán, 2002.

95 Aunque Palladio no los cita, hoy se admite la participación de los pintores Eliodoro Forbicini y Battista Zelotti en los frescos de la villa. A Zelotti se atribuyen los frescos de la loggia de entrada con un octógono central donde aparecen la Fortuna y dos tondos laterales con la Pama. También trabajó en el techo del salón central con la imagen de los dioses del Olimpo rodeando a Júpiter y las figuras laterales de Mercurio, Primavera, Baco y Ceres. Por su parte, Forbicini sería el autor de los grutescos del saloncito junto al salón central y la pintura de algunos detalles la bóveda de la estancia rectangular o "de los emperadores", realizados éstos por Canera. Forbicini había colaborado en el palacio Chiericati de Vicenza, conjuntamente con Ridolfi. También colaboró en las villas de Trissino en Meledo, en la de Marco Antonio Thiene.

Anselmo Canera fue el autor de las figuras de los emperadores y sus triunfos de la sala ubicada junto a la loggia central de la villa. L. Crosato le atribuye también los frescos del patio y el techo de la sala central. Trabajó con India en el palacio de Marco Antonio Thiene en S. Stefano de Vicenza (Banca Popular) hacia 1557-1558. También pintó el techo de palacio de Montano Barbarano en esa misma ciudad. Por lo que respecta a Bernardino India colaboró en las pinturas al fresco del Olimpo y en las estancias donde también trabajaron Zelotti y Forbicini. Sobre estos pintores remitimos a: L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 136-140; R. PALLUCHINI, "Gianbattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 214-216; E. SACCOMANI, "Le grottesche venete del '500", *Atti dell'Istituto Veneto di SS.LL.AA.*, CXXI, 1970-71, pp. 306-325; Idem, "Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicini", *Arte Veneta*, XXVI, 1972, p. 68; D. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milán, 1992, pp. 97-113;



hermosísimos, de meser Bernaldino Yndia y meser Anselmo Canera, pintores veroneses⁹⁵ y de Bartolomeo Rodulfe, escultor beronés⁹⁶. Las estancias grandes son largas un quadrado y dos terçios y son en buelta, las quales tienen las lunetas en los ángulos, sobre las camarillas ay mediados. La altura de la sala es la mitad mas que el ancho y viene a ser al parejo de la altura de la lonja, la sala está bolteada faja, y la lonza (sic) a cruçería. Sobre todos estos lugares está el granero y de uajo las bodegas y la coçina, porque el llano de las estancias se alça çinco pies de tierra. De un lado tiene el patio y otros lugares para las cosas de villa, del otro un jardín que responde al dicho patio y en la parte de detrás el guerto y una pesquería, de manera que este gentilombre, como aquel que es magnífico y de nobilísimo ánimo, no a dejado de haçer todos aquellos hornamentos//

[f. 71v]

y todas aquellas comodidades que son posible para haçer este lugar hermoso, deleytable y cómodo⁹⁷.

En Lusiera⁹⁸, lugar propinquo a Viçencia está la siguiente fábrica edificada por la feliz memoria del señor Juan Françisco Valamarana⁹⁹. Las lonjas son de

W. WOLTERS, "Architettura e decorazione nel Cinquecento veneto", *Annali di Architettura*, 4-5, 1992-1993, pp. 102-110; G. J. J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 253-283; P. SCHMIED HARTMANN, *Die Dekoration von Palladios Villa Poiana*, Munich, 1997.

96 Bartolomé Rodulfe o Ridolfi, fue el encargado de las labores de estuco. Este escultor ya ha sido mencionado en relación al palacio Chiericati y el palacio Thiene de Vicenza, así como en otras villas de Palladio citadas en este *Libro II*.

97 Al igual que figura en la edición impresa en Venecia en 1570, también Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre uno y otro ejemplo de villa. La intención era indicar el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace en la página 58 del *Libro II*.

98 Se trata de Lisiera.

orden jónica, las columnas tienen de arrio una basa quadrada que rodea alrededor toda la casa, a esta altura está el llano de las lonjas y de las estancias, las cuales todas son en solar. En los ángulos de la casa ay quatro torres, las cuales son en buelta. La sala también está bolteada a faja, tiene esta sala dos patios, uno delante para seruiçio y otro detrás donde se trilla el grano y tiene los cubiertos en los cuales están acomodados todos los lugares pertenescientes al huso de villa¹⁰⁰.

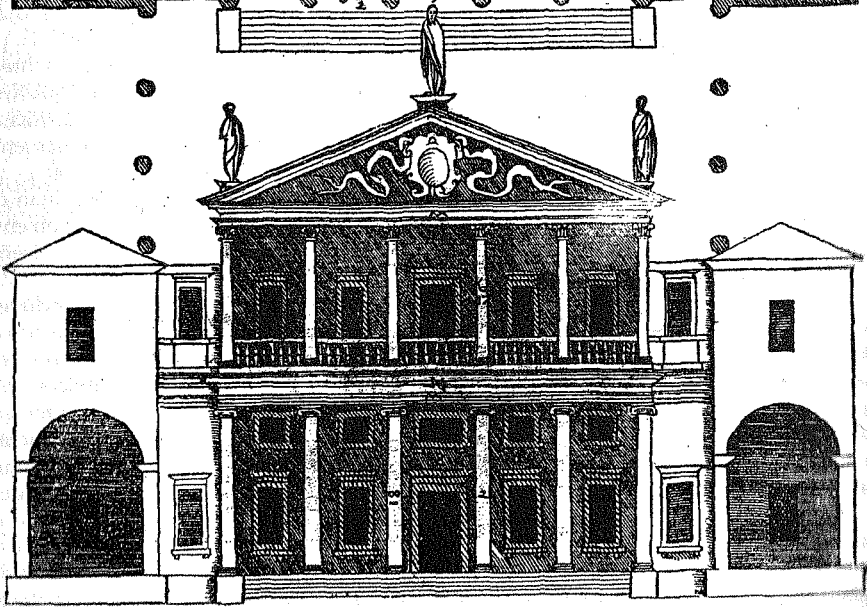
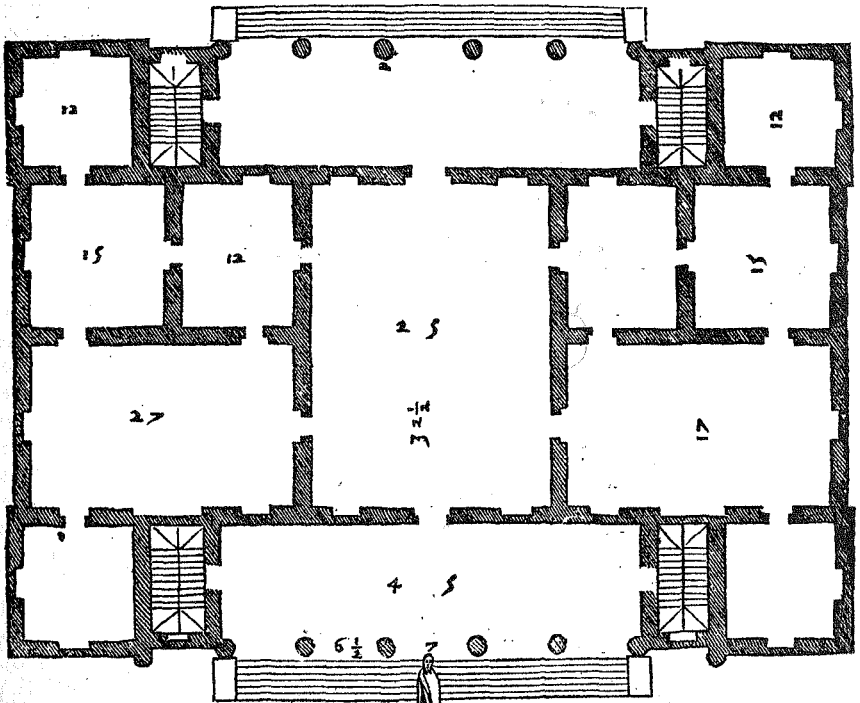
La siguiente fábrica a sido començada del conde Françisco y conde Lodubico de Tris- [borrón]yne,¹⁰¹ hermanos, en Meledo, villa del Viçentino¹⁰². El sitio es

99 La familia Valmarana ya ha sido mencionada en relación con el palacio de Vicenza. Según G. G. Zorzi, el verdadero comitente de esta villa fue Giovanni Francesco Valmarana y no Gianfrancesco Valmarana, ni Giacomo Valmarana, como han opinado otros historiadores anteriores. El diseño fue realizado por Palladio hacia 1563 y todavía en 1566 a la muerte del promotor, se realizaban obras. Sin embargo, lo que hoy se conserva apenas tiene nada que ver con el primitivo proyecto del arquitecto vicentino, ni con lo descrito en su *Libro II*. El conjunto se organizaba en un rectángulo con dos logias dobles y amplia sala central y cuatro torres en los ángulos. La obra no fue concluida ni en vida del comitente, ni de Palladio, pero su nieto Leonardo Valmarana efectuó años después importantes reformas. Por otro lado, el bombardeo de la segunda guerra mundial afectó a la mayor parte de la estructura. Su reconstrucción es muy reciente. Todo ello dificulta la posibilidad de establecer una valoración del primigenio proyecto. Quizás por ello no existen demasiados estudios monográficos de la obra, aunque sí es motivo de atención de historiadores que alcanzaron a verla antes de su destrucción y reconstrucción: VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I, pp. 32-33; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. II, pp. 39-32; A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita...*, p. 212. Entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, R. PANE, J. S. ACKERMAN, R. C. IVESE, L. PUPPI, H. BURNS, M. KUBELIK. Entre todos ellos quizás sea G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri...*, pp. 198-201, quien ha dedicado mayor extensión a esta obra. Recientemente, D. BATTILOTTI, "Villa Valmarana", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 490.

100 Al igual que figura en la edición impresa en Venecia en 1570, también Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre uno y otro ejemplo de villa y el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace el la página 59 del *Libro II* (actual p. 174).

101 Francesco y Lodovico Trissino, hijos de Giovanni, fueron importantes e influyentes personalidades en la vida pública de Vicenza durante el siglo XVI. Francisco, nacido en 1503, fue el encargado de recibir al Emperador Carlos V en 1530 a su paso por tierras vicentinas camino de Bolonia. A lo largo de su vida alcanzó importantes cargos públicos en el Comune vicentino, fue diputado, presidente, conservador de leyes y a los 81 años fue elegido príncipe de la Academia Olímpica. Murió en 1587. Al no tener descendencia, dejó la herencia a los tres nietos de su hermano Lodovico, Giovanni –hijo de Alba Trissino y Montano Barbaran–, Parmenione Trissino –hijo de Giacomo, que participó en la guerra de los Turcos en 1570 y en Lepanto– y por último a Galeazzo Trissino, su heredero universal.

Por su parte, Lodovico Trissino también desempeñó como su hermano Francesco importantes cargos públicos en la ciudad y Comune de Vicenza. Casado con Barbara Collato en primeras nupcias tuvo como hija a Alba, que emparentará con la familia Barbaran. Su segunda esposa fue Hipólita Thiene. Ludovico murió en 1564, lo que determinó que la construcción de la villa Meledo quedará algo incompleta.



hermosísimo por que está sobre un collado, el qual está bañado de un apaçible riocillo¹⁰³ y en el medio de una muy espaçiosa llanura, junto tiene una guerta frequentada; camino en lo alto del collado a de estar la sala redonda rodeada de las estanças, pero tan alta que resçiuu//

[f. 72]

luz por enzima de ellas, ay en la sala algunas medias columnas que lebanan arriua un balcón en el qual se entra por las estanças de arriua, las quales por que son altas solamente siete pies sirben para mediado, debajo del plano de las primeras estanças están las coçinas, los tinelos y otros lugares, y por que cada una hazera tiene bellísimas vistas, ban por aquí quatro lonjas de orden corintia sobre los frontespicios de las quales se lebanan la cúpula de la sala¹⁰⁴.

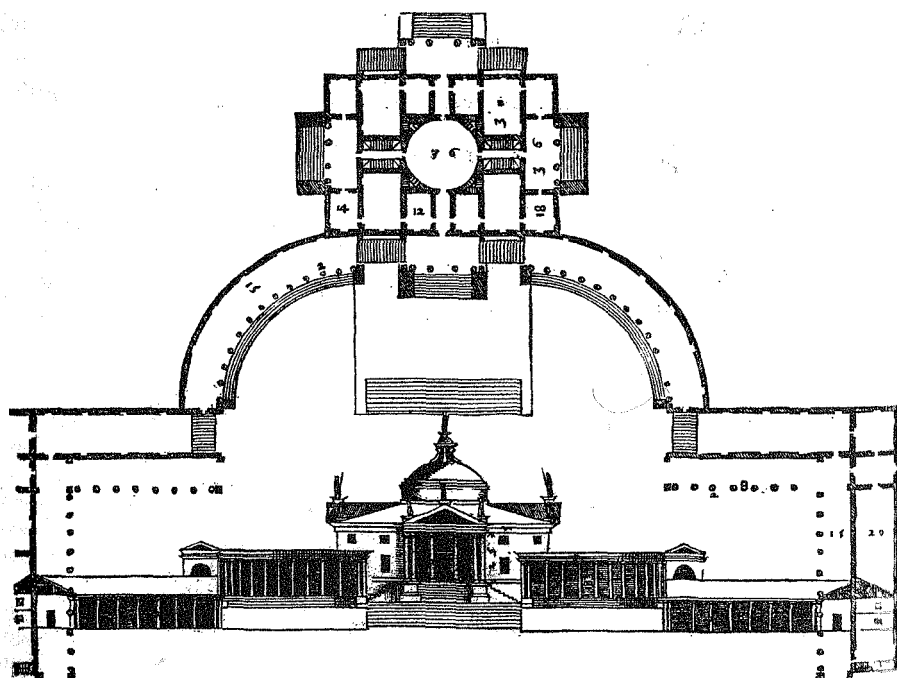
Tanto por sus relaciones familiares, como por su actividad política, ambos hermanos estuvieron estrechamente relacionados con importantes familias y comitentes vicentinos contemporáneos. El cargo de proveedores de la construcción de la loggia del Palacio de Ragione en Vicenza, en 1553, les puso en contacto con Girolano Godi –propietario de la villa Lonedo– y con otros promotores relacionados con Palladio, con el que entablaron una buena relación, fruto de la cual sería el encargo de la villa Trissino en Meledo. Esa misma amistad facilitó la construcción de la Basílica y del puente de madera sobre el río Bachillón en Vicenza.

102 La villa Trissino en Meledo (Sarego) más tarde conocida como Villa Rossi, en opinión de G. Zorzi, fue proyectada hacia 1553 o, en todo caso, en 1555. No obstante, la muerte de uno de los dos comitentes (la de Ludovico, en 1564) provocó que el amplio conjunto arquitectónico, destinado a albergar a las dos familias por separado, no fuera totalmente terminado. Este hecho, unido a las diferencias observadas entre el esquema dibujado por Palladio en su *Libro II* y la fábrica real levantada en Meledo ha conducido a plantear diferentes hipótesis sobre la definitiva configuración de la planta y alzado por parte de Palladio. Tanto G. Zorzi, como R. Pane, consideran que las interpretaciones efectuadas por Bertotti Scamozzi son erróneas, tanto en lo referente a los diseños, como a la comparación establecida con la villa Rotonda.

El conjunto arquitectónico se completaba con una cuidada decoración de pintura al fresco a cargo de Forbicipini, como se anota en líneas posteriores. Como en la mayoría de los ejemplos ya reseñados, también esta villa ha sido motivo de importante atención historiográfica, donde no faltan las alusiones de VASARI, *Le vite...*, vol. VII, p. 528; siguen los estudios de F. MUTTONI, O. BERTOTTI SCAMOZZI y A. MAGRINI. La villa es también motivo de atención en los estudios sobre Andrea Palladio de F. BURGER; R. PANE; E. FORSMAN; J. S. ACKERMAN; L. PUPPI; R. CEVESE; G. ZORZI, *Ville e i teatri...*, pp. 143-144. Desde un punto de vista monográfico, se centran en este edificio M. KUBELIK, "Per una nuova lettura del secondo libro di Andrea Palladio", *Bollettino del C.I.S.A., Andrea Palladio*, XXI, 1979, pp. 177-182; V. SGARBI, "Una lettura della villa Trissino a Meledo di Andrea Palladio" *Storia dell'Arte*, 38-39, 1980, pp. 263-266; D. BATTILOTTI, "Progetto per una villa del conti Trissino. 1553 e 1567, circa", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 466-467.

103 Se trata del *Brendola*.

104 Las salas y estancias de la villa fueron decoradas con pinturas al fresco, a las que Palladio aquí no hace referencia. Sin embargo, se conoce que dos cámaras y la sala mayor tenían el techo decorado con grutescos, que en 1910 estaban muy deteriorados, a juicio de G. Zorzi. Aunque algunos autores habían atribuido estas pinturas a Bernardino India, hoy esta hipótesis carece de fundamento y se considera a Eliodoro Forbicipini su autor. A él se refiere Vasari, en la vida de Michel de San Micheli, como un pintor de gran ingenio, que



Las lonjas que tienden a la çircunferencia hacen un muy graçioso aspecto, más llegado al plano están los pajares, las bodegas, los graneros, los lugares del capataz y otras estancias para el uso de villa. Las colunas de estos portales son de horden toscana. Sobre el río, en los ángulos del patio, ay dos palomares.

La fábrica aquí auajo puesta está en Campliglia¹⁰⁵, lugar del viçentino, y es del señor Marco Repeta, el qual a executado en esta fábrica el ánimo de la feliz

también trabajó como pintor de grutescos en el palacio Thiene de Vicenza y en palacio Chiericati. Ambos pintores ya han sido citados en notas anteriores. Cfr. E. SACCOMANI, "Le grottesche venete del' 500", *Atti dell' Instituto Veneto di SS.LL.AA.*, CXXI, 1970-71, pp. 306-325; Idem, "Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicini", *Arte Veneta*, XXVI, 1972, p. 68.

105 Campiglia dei Berici era un feudo que la familia Repeta había obtenido en 1217 del obispo de Vicenza. Estaba situado en la llanura vicentina. Francesco Repeta pertenecía a la nobleza vicentina, pero sobre todo participaba de las reuniones de eruditos y hombres de letras vicentinos. Frecuentaba la casa y la amistad de Odoardo Thieme, más tarde acusado de hereje, y Leonzio Caliaro, considerado herético, y por lo mismo obligados a huir a Ginebra en 1557. Sus ideas heterodoxas en lo religioso derivaron en lo social hacia una ideología igualitaria y una administración más justa, cuestiones que defendió su hijo Mario. Francesco hizo testamento y murió en 1556. Mario quedaba como heredero universal y recibía la villa Repeta en Campliglia, por entonces ya casi terminada. Fue acusado por el Santo Oficio y por la República. No obstante se relacionó con influyentes personalidades como Paolo

memoria del señor Francisco, su padre¹⁰⁶. Las columnas de los portales son de orden dórica, los yntercolumnios son quatro diámetros de columnas, en los posteriores ángulos del cobertiço donde se ben las lonjas fuera de todo el cuerpo de la casa, ban dos palomares y las lonjas //
[f. 72v]

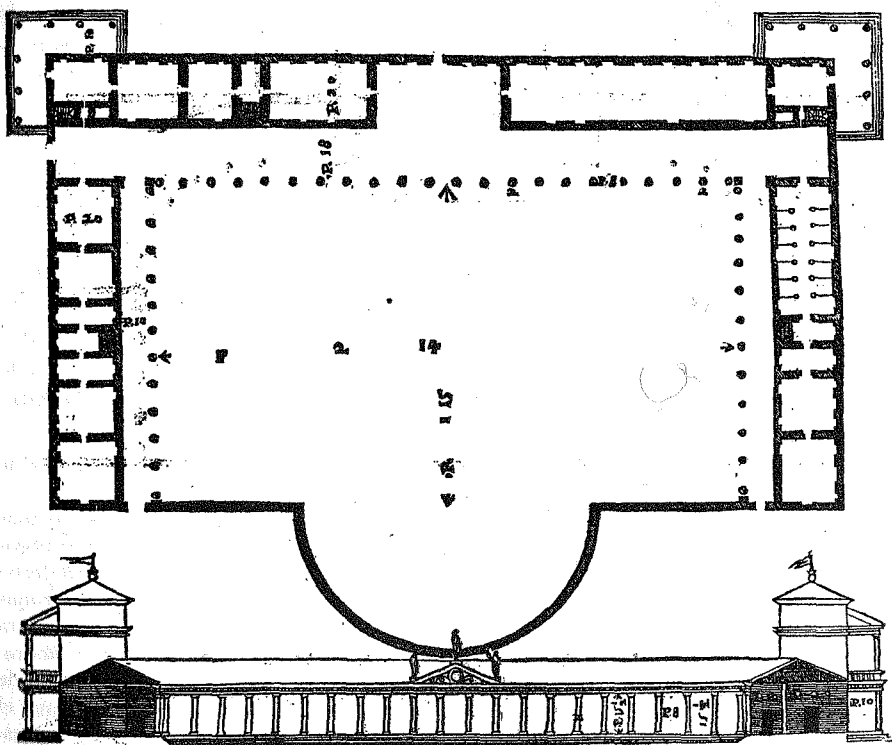
En el lado frontero de las caualleriças ay estancias de las quales unas son dedicadas a Contenençia, otras a la Justiçia y otras virtudes, con letreros y pinturas que esto demuestra, gran parte de las quales es obra de meser Baptista Madarica¹⁰⁷, viçentino, pintor y poeta singular, lo qual a sido hecho afin que este gentilombre, el qual resçiue de muy buena voluntad a todos aquellos que van a buscalles, pueda alojar sus forasteros y amigos en la cámara de aquella virtud a la qual ellos le pareçen tener más ynclinado el ánimo. Tiene esta fábrica la comodidad de poder yr por todo el cubierto y porque la parte para la aui-

Almerico, Valerio Barbarano y Angelo Saraceno, importantes patricios y comitentes de Palladio.

106 La villa está inspirada en la obra y esquemas de Vitruvio y en las villas romanas de la antigüedad que Palladio conocía tras sus estudios y comentarios sobre los diez libros del escritor romano. El proyecto fue levantado para Francesco Repeta, por lo que se fecha antes de 1556, año de la muerte de éste. Su hijo y heredero, Mario, llevó a cabo algunas obras de reforma e innovación sobre el conjunto ya por entonces levantado en su estructura esencial, aunque lo que figura dibujado en *I Quattro Libri* posiblemente sea una reelaboración teórica posterior. En todo caso, la villa respondía al esquema de pórtico continuo de orden dórico, de un solo piso, en torno a un amplio patio central rectangular, sin que el cuerpo central o señorial destacase, ni por altura ni por magnificencia, del resto de la construcción, lo que ha sido entendido como proyección de las ideas igualitarias y heterodoxas de la familia Repeta en el plano social y religioso. En 1570, Mario Repeta llamó al pintor y poeta Maganza para decorar las estancias interiores. La villa sufrió un grave incendio en 1627 y fue totalmente reconstruida (entre 1640-1670), de manera que el edificio actual responde a otra época y a otro gusto artístico.

Muchos de los datos sobre el proceso constructivo de esta obra figuran en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I, p. 35-36; O. BERTOTTI CAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 16-17; A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita...*, pp. 75-76. Entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, R. PANE, J. S. ACKERMAN, M. TAFURI, G. G. ZORZI, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. BURNS. M. KUBELIK. Algunos aspectos de la fábrica han sido analizados de manera monográfica en M. MURARO, "La villa palladiana dei repeta a Campiglia dei Berici", en G. MARASCO y M. MURARO, *Campiglia dei Berici*, 1981; D. BATTILOTTI, "Villa Repeta" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 479-480; D. BATTILOTTI, "Estimi come fonti per la storia dell'architettura", en AA.VV. *Villa veneta. Siti e contesti (1400-1600). Una dominicale, adiacenze funzionali, giardino, proprietà, paesaggio*. XIV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza-Treviso 1995), Milán, 2002.

107 Así figura traducido por Ribero Rada, aunque se trata de Baptista Maganza, el poeta y pintor estrechamente relacionado con Mario Repeta quien le llamó para decorar su villa en 1570. El programa pictórico debería cubrir los pórticos del patio con la representación del tema de las Virtudes, ya que cada una de las habitaciones estaba dedicada una de las virtudes, como también lo indica Palladio. Nada de esto se conserva, ya que el incendio del siglo XVII destruyó gran parte de la fábrica.



tación del patrón y la del seruiçio de villa son de una misma horden, quanto aquella pierderá de grandeça por no ser más eminente questa, tanto esta de villa acrecienta su deuido ornamento y denidad haciéndose ygual a la del patrón con belleça de toda la obra¹⁰⁸.

La siguiente fábrica es del conde Odoardo y conde Teodoro de Thiheni,¹⁰⁹ hermanos, en Cicogna, villa suya, la qual fábrica fue començada del conde

108 En estas frases se ha querido ver la voluntad de Palladio y de sus comitentes de trasladar al plano arquitectónico, funcional y simbólico la idea de la familia Repeta de la necesidad de subordinación y mutua dependencia entre el señor y los trabajadores que están a su servicio, en un intento de igualdad de intereses entre propietarios y campesinos.

109 La familia Thiene pertenecía a la nobleza véneta con el título de condes de Cicogna otorgado por la República en 1519. Francesco y sus hermanos Lodovico y Girolamo Thiene ostentaron tal título y emparentaron con otras nobles familias de la República véneta. Francesco, casado con Margarita Thiene, tuvo como hijos a Odoardo y Teodoro, herederos de los bienes de Cicogna, a la muerte de su padre hacia 1555. Una de sus hijas, Dorotea, esposaría con Valerio Chiericati. La familia de Francesco vivió en Vicenza cerca del palacio de Giacomo Angarano, donde residió temporalmente Palladio, lo que hace suponer que se conocían personalmente desde tiempos atrás. Esta relación se afianzaría años des-

Francisco, su padre¹¹⁰. La sala está en medio de la casa y tiene alrededor algunas columnas jónicas, sobre las cuales está un balcón al parejo de l plano de las estancias de arriua, //

[f. 73]

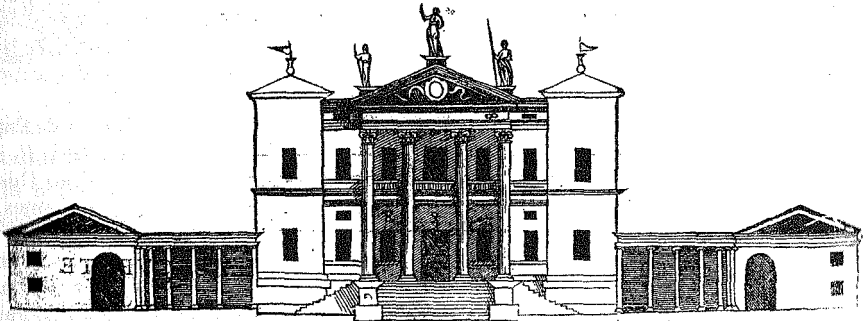
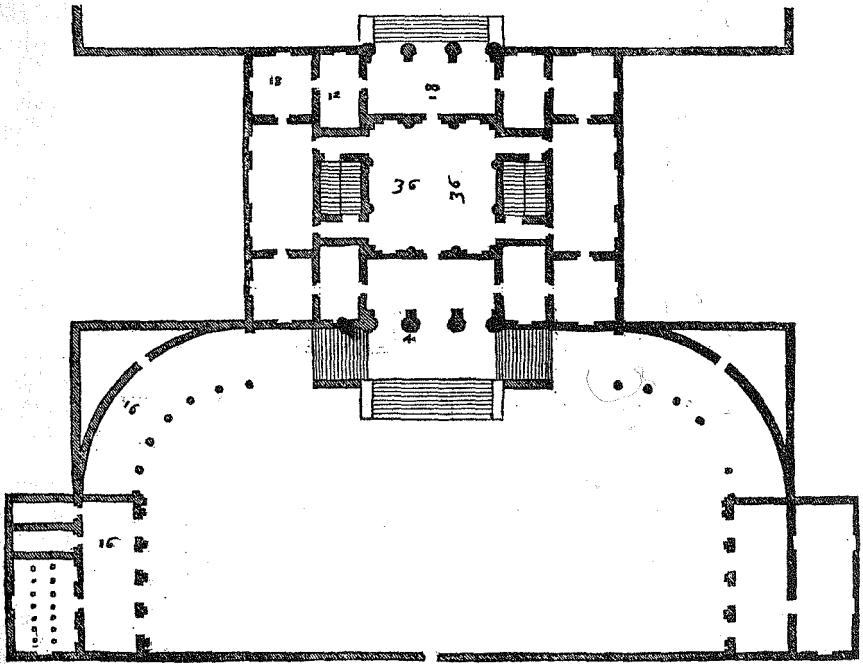
La buelta de esta sala llega hasta deujajo del tejado. Las estancias grandes tienen las bueltas en esquife y las quadradas a medio baso y se alçan en modo que haçen quatro torrecillas en los ángulos de la fábrica. Las camarillas tienen sobre sí medidados, las puertas de las quales responden al medio de las escalas; son las escalas sin muro o en el medio y por que la sala, por reçiuir la luz en abundancia y tanto más que siendo baçías, en el medio resçiuen también la

pués cuando Marco Thiene (hijo de Lodovico y sobrino de Francesco) acompañó al arquitecto en el viaje que hizo conjuntamente con Giangiorgio Trissino a Roma en 1545. Por otro lado, Laura, también sobrina de Francesco y hermana del citado Marco Thiene se casó con un hijo de Giangiorgio Trissino.

Quizás esta estrecha relación movió al arquitecto a realizar uno de los proyectos más ambiciosos. Sin embargo, el proceso constructivo de la fábrica experimentó importantes alteraciones, ya que en 1567 Odoardo, acusado de herejía protestante, se vio obligado a huir de Vicenza y de Italia hasta Alemania, y murió en Ginebra. Su hermano Teodoro, casado con Isabel, hija de Maximilano Gonzaga, nombrado príncipe de la Academia Olímpica en 1572, fue una personalidad altamente reconocida en círculos intelectuales, a quien el poeta y pintor Maganza dedicó uno de sus sonetos. Heredó los bienes de Odoardo, entre ellos la villa de Cicogna. Hizo testamento en 1577, en él se afirma que el cuerpo principal de la villa estaba terminado. Sobre estos temas y las fuentes documentales relacionadas con la familia Thiene, *vid.* G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri...*, pp. 101-106. Más recientemente se hace referencia a la relación entre el arquitecto y sus comitentes en A. OLIVIERI, *Palladio, le corti e le famiglie*, Vicenza, 1981, p. 38.

¹¹⁰ La villa Thiene en Cicogna, fue uno de los proyectos más monumentales de Palladio a juzgar por las descripciones y dibujos que el maestro inserta en este *Libro II*. Sin embargo del conjunto por él diseñado para Francesco y sus hijos Odoardo y Teodoro Thiene apenas se conserva la "barchessa". Es posible que la fábrica se iniciara hacia 1556, antes de la muerte de Francesco. Se sabe que en 1563 se llevaban a cabo labores constructivas. La huida de Odoardo a tierras alemanas en 1567 posiblemente determinó que las obras no prosiguieran durante un tiempo, aunque en el testamento de Teodoro se afirma que la parte principal estaba concluida. De la "barchessa" se conserva un dibujo de Marcantonio Palladio (nieto del maestro) bastante similar a lo que hoy existe. La villa desarrollaba la tipología de pórticos curvilíneos rematados en torres que también aparece en la villa Badoer en Fratta Polesine realizada por esos mismos años.

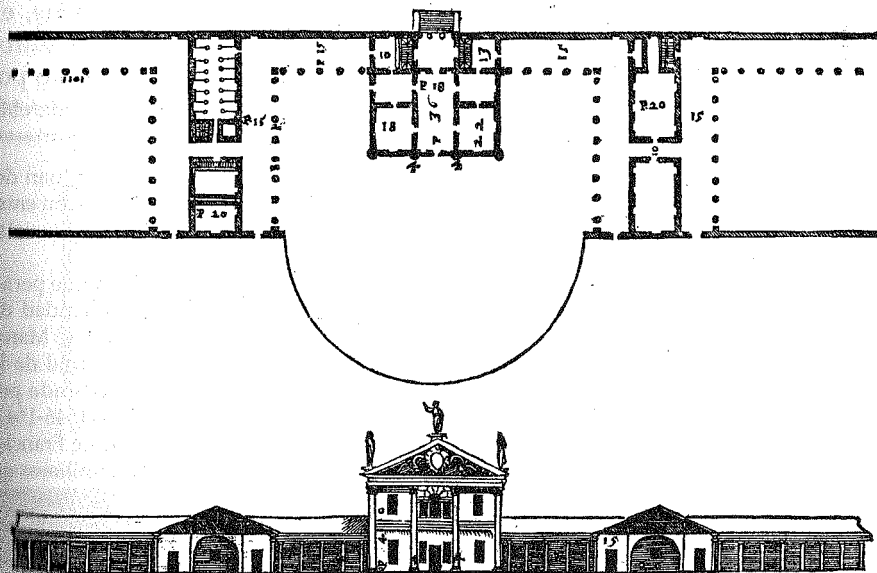
Esta obra figura citada en VASARI, *Le Vite*, vol. VII, p. 530; F. MUTTONI, *Architettura...*, vol. I, p. 36; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 20-22; A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita...*, pp. 238-241. Entre los estudios generales sobre la arquitectura de Palladio, aparece citada en: F. BURGER, R. PANE, J. S. ACKERMAN, R. CEVESE, E. FORSSMAN, L. PUPPI, H. BURNS, M. KUBELIK. Algunos aspectos de la fábrica han sido analizados de manera detallada por G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri...*, pp. 102-106; D. BATTILOTTI, "Villa Thiene" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 4792; H. BURNS, "Palladio's Designs for Villa Complexes and their Surrounding", en AA.VV., *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles (Actes du Colloque tenu à Paris, 1992)*, París, 1999, pp. 45-74.



luz de arriua. En uno de los cubiertos que están por lado del patio están las bodegas y los graneros y, en el otro, las caualleriças y lugares para villa. Aquellas dos lonjas, que como braço salen fuera de la fábrica, fueron hechas para hunir la casa del patrón con la de villa y junto a esta fábrica dos patios de fábrica vieja con portales, el uno para trillar el grano, el otro para la familia más menuda¹¹¹.

111. Al igual que figura en la edición impresa en Venecia en 1570, también Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre

La siguiente fábrica es del conde Giacomo Angarano,¹¹² fabricada por él en su villa de Angarano en el Veçentino¹¹³. En los lados del patio ay bodegas, graneros, lugares de haçer los binos, lugares del capataz, caualleriças, palomares y muchos otros. De la una parte, el patio para las cosas de villa y de la otra un jardín, la casa //



uno y otro ejemplo de villa. La intención era indicar el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace el la página 62 del *Libro II*.

112 Giacomo Angarano es el destinatario de la dedicatoria que Palladio escribe al comienzo de *I Quatro Libri* en la edición veneciana de 1570.

113 La localización e identificación de la villa Angarano ha dado lugar a cierta confusión. Ubicada cerca de Bassano del Grappa, junto al río Brenta, como señala Palladio en su *Libro II*, sin embargo fue erróneamente situada en la margen derecha del Brenta y mal identificada por Muttoni en 1742 y por Temanza en 1762, quienes consideraron que la obra diseñada por Palladio era la que en el siglo XVIII pertenecía a Vicenzo Granigo y que había sido reconstruida por Domenico Margutti en 1721. Bertotti Scamozzi mantuvo esta hipótesis y con él autores posteriores como R. Pane, Burger, Cevese. Por su parte Ackermann la catalogó entre las obras destruidas. Ha sido G. G. Zorzi quien ha identificado la antigua villa palladiana con la actual villa Bianchi Michiel. Demostrando no solo su paternidad sino la parcial ejecución del proyecto realizado en el siglo XVI, pero no totalmente concluido en vida de sus comitentes. Obras efectuadas en el siglo XVII y XVIII, sobre todo en la parte central, han alterado la fisonomía del conjunto arquitectónico, del que en vida del arquitecto veneciano se realizaron los pórticos laterales en ángulo recto, destinado a cerrar el amplio y estufo cuerpo señorial que aparece dibujado en el Libro II.

[f. 73v]

del patio, puesta en el medio, es, en la parte de auajo, en bueltas y, en la de arriua, en solar. Las camarillas i de auajo, como de arriua, son con mediados. Corre junto a esta fábrica la Brenta, río abundante de bonísimos peçes, es este lugar çebrado por los preçiosos binos que allí se hazen y por las frutas que allí bienen y mucho más por la cortesía del patrón¹¹⁴.

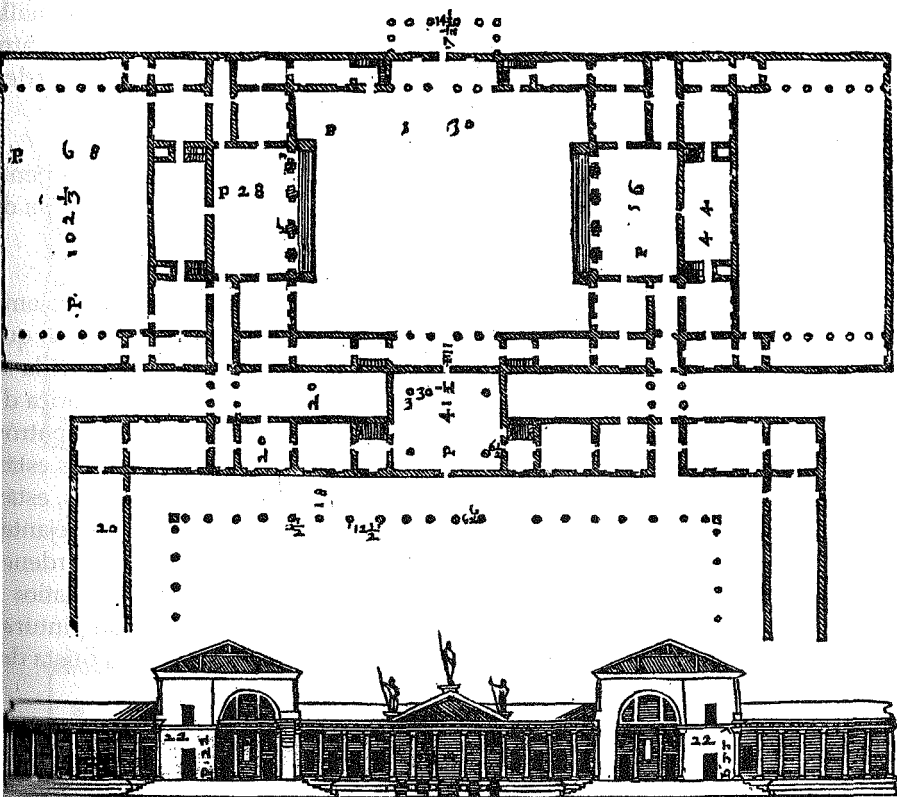
Los diseños que se siguen son de la fábrica del conde Otavio Tiene, en Çuinto¹¹⁵, villa suya, fue començada de la feliz memoria del conde Marco Antonio, su padre, y del conde Adriano, su tío¹¹⁶. El sitio es muy bello por tener de una la tesina y de otra un ramo del dicho rio asaz grande. Tiene este

114 Al igual que figura en la edición impresa en Venecia en 1570, también Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre uno y otro ejemplo de villa. La intención era indicar el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace en la página 63 del *Libro I I*.

115 Se trata de la villa Thiene a Quinto Vicentino. Aunque Palladio afirma que pertenece a Octavio Thiene, de hecho, como el palacio de la familia Thiene en la ciudad de Vicenza, del que es contemporánea, la villa se comenzó a construir por encargo de Marco Antonio (padre de Octavio) y de su hermano, Adriano Thiene. El proyecto inicial de la fábrica corresponde a Giulio Romano, aunque luego fuera materializado y modificado por Palladio. La intervención de G. Romano se fecha hacia 1542, la de Palladio hacia 1546-1547, si bien distintos avatares como la muerte de Adriano en la corte de Francisco II de Francia, la concesión del título del condado de Scandiano a Octavio y los intereses familiares en Ferrara determinaron que la obra no fuera completada en esa época, aunque Octavio se preocupó de embellecer los jardines. De hecho los dibujos y descripciones que figuran en el tratado no se corresponden plenamente con la fábrica real, existiendo algunas diferencias en medidas y en organización espacial y orientación de las estancias y logias. Un tema sobre el que ya llamó la atención Iñigo Jones en 1614 y que se comprueba en la intervención de *Il Muttoni* en 1740. Más tarde fue reconstruida por B. Scamozzi, ampliando el segundo patio.

El conjunto arquitectónico demuestra la influencia de Vitruvio y Plinio, pero también es un buen ejemplo de los deseos de Palladio de trasladar los esquemas de la arquitectura romana de la antigüedad clásica a los diseños de las villas. Sobre esta obra *vid.* G. VASARI, *Le vite...*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio...*, vol. I, tablas, XXXVIII-XLII, p. 39-40; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche*, vol. II, p. 38-43, tablas XXIX-XXXII; G. ZORZI, *Le ville i teatri...*, pp. 109-114; F. BARBIERI, "Palladio come stimolo all'architettura neoclasica: lo «specimen» de la villa Quinto", *Bolletino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XIII, 1971, pp. 43-54; A. CERRUTTI FUSCO, *Iñigo Jones Vitruvius Bitrannicus. Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Rimini, 1985, pp. 143-145; H. BURNS, "I progetti vicentini di Giulio Romano", en AA.VV. *Giulio Romano*, Catálogo de Exposición, Milán, 1989, p. 507; D. BATTILOTTI, "Ville Thiene", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 42; H. BURNS, "Palladio designs for Villa Complexes and their Surroundings", en AA.VV. *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles (Actes du Colloque tenu à Tours, 1992)*, París, 1999, pp. 45-74.

116 Sobre la familia Thiene ya se ha hecho referencia en notas y apartados anteriores, ya que se trata de una de las familias que mayores relaciones artísticas tuvieron con Palladio, quien trabajó para diferentes personalidades de este noble linaje, como el palacio de Vicenza o la villa Cicogna.



...alajo una lonja delante de la puerta de horden dórica y por ésta se pasa a
 ...tra lonja y de aquella a un patio, el qual tiene en los lados dos lonjas, del uno
 ...otro cabo de estas lonjas están los apartamentos de las estancias, de las qua
 ...an sido halgunas hordenadas de pinturas por miser Juan Yndemio¹¹⁷,

117 Se trata de Giovanni de Mio, o Giovanni Indemio, un pintor que trabajó en dife-
 rentes villas palladianas cuyas estancias fueron decoradas al fresco por este artista. A él se
 deben también los frescos de la iglesia de Santa María de las Gracias en Milán y los tondos
 de la librería Marciana en Venecia. En la villa de Quinto decoró al fresco las estancias o
 de esta cuadrada, cubierta con bóveda. En esta ocasión destacan los medallones con diferen-
 tes escenas mitológicas, como Hércules y la reina de las Amazonas, el rapto de las Sabinas;
 la lucha de Lapitas y Centauros, las Amazonas en el socorro de Troya, Deucalión y Pirra;
 infinitos motivos de grutescos, putti y mascarones. El conjunto de estas pinturas denota
 la influencia de Giulio Romano. Cfr. MACCA, *Storia del territorio vicentino*, Vicenza, 1812,
 p. 140; G. FIOCCO, "L'eredita de Giovanni de Mio", *Revista d'Arte*, 1938, p. 173; C. L.
 AGGHIANTI, "Giovanni de Mio", *Critica d'Arte*, 1940, XXIII, p. 4-5; L. CROSATO, *Gli
 freschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962; G. ZORZI, *Le ville e i teatri ...*, p. 112.

viçentino, hombre de hermosísimo yngenio, enfrente de la entrada se halla una lonja semejante a la de la entrada, de la qual se entra en un atrio de quatro columnas y del [se entra] en el patio, el qual tiene los pórticos de horden dórica, //

[f. 74]

y sirue para el uso de villa, no ay allí alguna escalas prinzipa correspondiente a toda la fábrica, porque la parte de arriua no a de seruir sino para guarda de hazienda y para lugares de serbientes¹¹⁸.

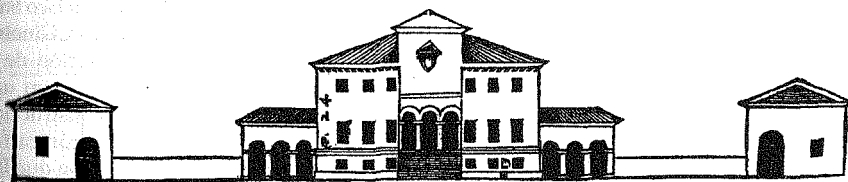
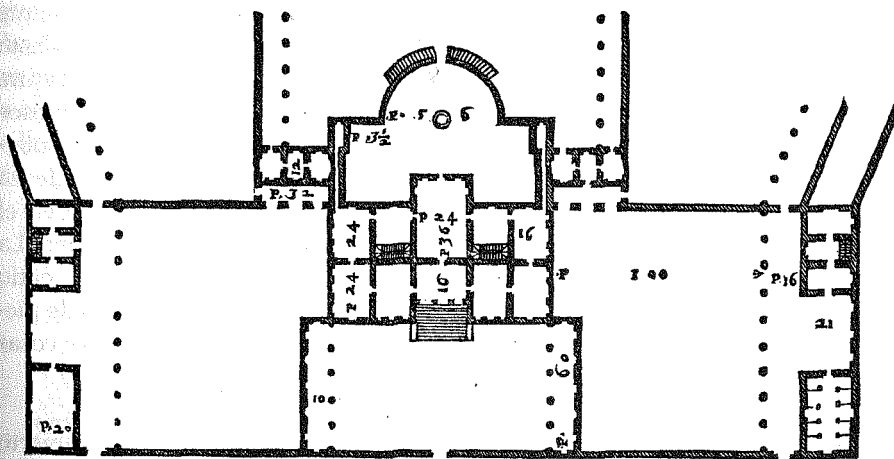
En Lonedo, lugar del Viçentino, está la siguiente fábrica del señor Girolamo de Godi¹¹⁹, puesta sobre un collado de hermosísima vista, junto a un río que sirbe para pesquera; y para hazer este sitio cómodo para el uso de villa se hicieron ay patios y calles sobre bueltas con no pequeño gusto. La fábrica de en medio es para auitación del patrón y de la familia, las estanças del patrón tienen el plano suyo alto de tierra treçe pies y son en solar, sobre éstas están los graneros y en la parte de auajo, que es en la altura de los treçe pies, están repartidas las bodegas, los lugares de hazer binos, la coçina y otros semejantes lugares. La sala llega con su altura fasta deuajo del tejado y tiene dos órdenes de ventanas, del uno y otro lado de este cuerpo de fábrica están los patios y los cubiertos para las cosas de villa. A sido esta fábrica adornada de pinturas de bellissima ynvençion, por meser Abalterio Paduano¹²⁰ y meser Bautista del Moro¹²¹, veronés y meser Batista //

118 Como en la obra de Palladio, también Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre uno y otro ejemplo de villa. La intención era indicar el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace en la página 64 del *Libro II* de la edición de Venecia de 1570

119 La villa Godi (más tarde también llamada *Malinverni*), en Lonedo, fue una de las primeras villas de Palladio realizada para los hermanos Girolamo, Pedro y Marco Antonio Godi. Se comenzó en 1537 y se finalizó hacia 1542. Es uno de los ensayos iniciales del joven arquitecto orientado a crear una nueva tipología de villa. Mantiene la tradición decorativa interna del Quattrocento, desarrolla la simetría, la fachada con arquería tripartita y una cierta severidad. Como en otras fábricas ya citadas se hacen eco de esta obra: G. VASARI, *Le vite...*, vol. VII, p. 528; F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio...*, vol. I, tabla XLIV, pp. 43-44; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche*, vol. II, pp. 23-26, tablas XIII-XIV.

Entre los estudios monográficos resaltamos: E. FORSSMAN, "Palladios Ersling. Die Villa Godi Valamarana in Lonedo bei Vicenza (de Paul Hofer)", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 469-471; G. ZORZI, *Le ville e teatri...*, pp. 21-33; F. BARBIERI, "Palladio in villa negli anni quaranta: da Lonedo a Bagnolo", *Arte Veneta*, XXV, 1970, pp. 63-80; M. LEHMANN JACOBSEN, *Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo*, Colonia, 1996; H. BURNS, G. BELTAMI, M. GAIANI, *Andrea Palladio. Le ville*, Cd-Rom, Venecia, 1997; D. BATTILOTTI, "Villa Godi", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 446-447; BELTRAMINI y A. PADOAN, *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, pp. 108 y 297.

120 Se refiere a Gualtiero Paduano, quien hacia 1542 realizó los frescos de la logia y el ala derecha del edificio. El resto de las pinturas se llevaron a cabo unos años más tarde por los pintores citados más abajo. L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*,



[f. 74v]

Beneciano¹²², porque este gentilombre, el qual es de lindo juicio, para reducir la aquella esçelencia y perfección que sea posible, no a tenido respeto a gasto alguno y allí cogió de los más singulares y esçelentes pintores de nuestro tiempo¹²³.

Triviso, 1962. G. J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993, pp. 59-84.

121 Alude a Battista dell'Angelo, llamado el Moro. Decoró al fresco la estancia de acceso a la logia. G. ZORZI, *Le ville e teatri...*, pp. 21-23.

122 Aunque figura así citado por Juan del Ribero, alude a Giovanni Battista Zelotti, quien pintó el salón y las salas del ala de la izquierda. Este pintor ya ha sido citado en notas anteriores debido a su estrecha relación con las fábricas palladianas del palacio Chiericati, Barbaran, Foscari, Emo y Poiana, por lo que remitimos a dichas referencias, entre las que resaltamos los trabajos de: R. PALLUCCHINI, "Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fanalo", *Bollettino del C.I. S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 203-228.

123 Como en ejemplos anteriores, Juan del Ribero deja un espacio en blanco y separa el párrafo con el fin de marcar la separación entre uno y otro ejemplo de villa. La intención era indicar el lugar en el que se deberían intercalar los dibujos y diseños de Palladio, tal y como se hace en la página 65 del *Libro II* editado en Venecia en 1570.

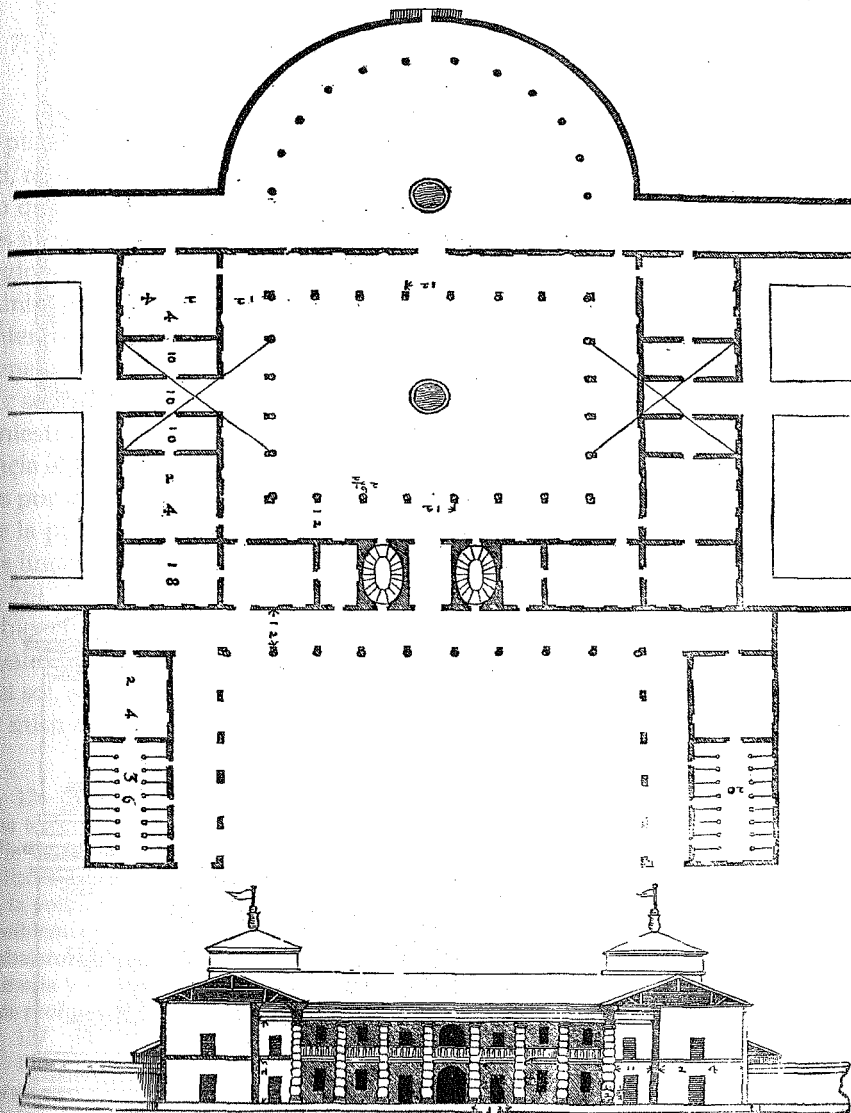
En Santa Sofía, lugar vezino a Berona, a cinco millas, que está la siguiente fábrica del señor conde Marco Antonio Sarego¹²⁴, puesta en hermoso sitio, esto es, sobre un collado de fácil subida que descubre parte de la ciudad y está entre dos baldeños¹²⁵. Todos los collados de alrededor son muy amenos y copiosos de bonísimas aguas, por la qual esta fábrica está adornada de jardines y fuentes maravillosas. Fue este lugar por su deyte el regalo de los señores de La Escala y por algunas señales que allí se ven se comprehende que aún en el tiempo de los romanos fue tenido por los antiguos en no pequeña estima. La parte de esta fábrica que sirbe al huso del patrón y de la familia tiene un patio alrededor del qual ay portales. Las columnas son de horden jónica hechas de piedra no polida, como parece que requiere la villa a la qual convienen las cosas antes sencillas y simples que no delicadas; ban estas columnas a levantar // [f. 75]

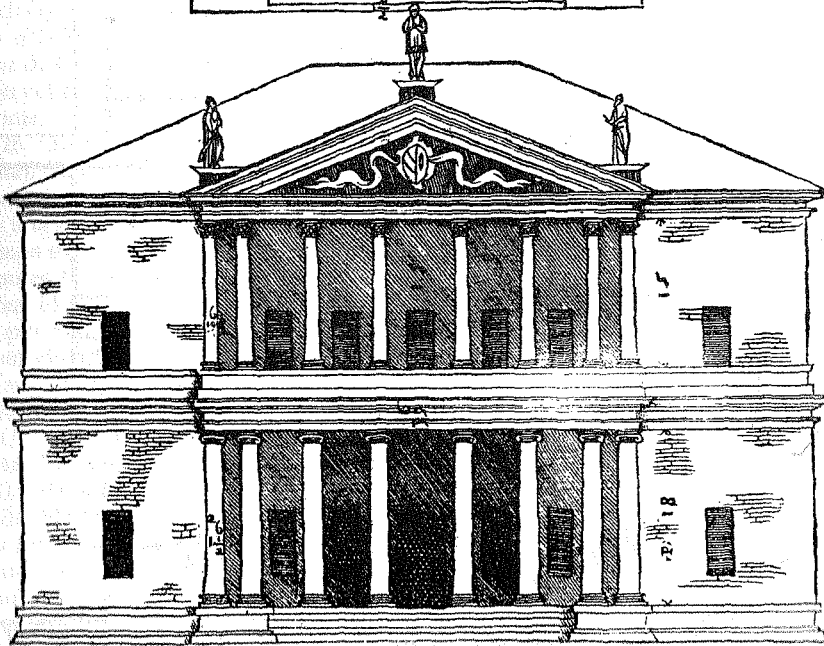
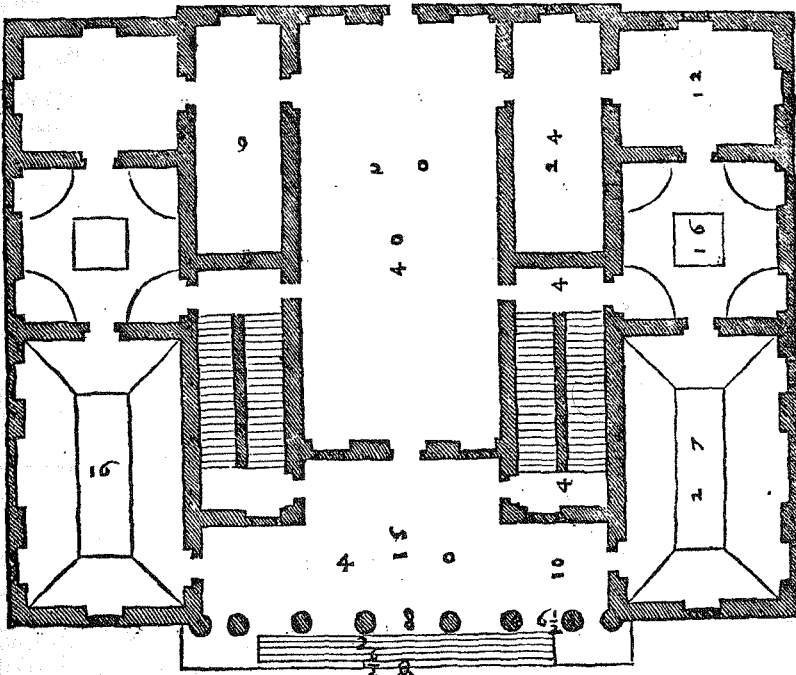
arriua la postrera cornija que haçe canal donde llueben las aguas del cubierto y tienen en la parte de detrás, esto es, deuaño de los portales, algunos pilares

124 La familia Sarego pertenece a la nobleza de Verona, entre cuyos miembros destacaron los dos hijos de Brunoro Sarego: Aníbal y Marco Antonio. Según refiere Francisco Sansovino, Marco Antonio fue "gentilhombre" de la república véneta y se casó con Ginebra Alighieri, descendiente de Dante. Su afición a la música se plasmó en la fundación de la Academia Filarmónica de Verona. Tanto él como otros familiares suyos mantuvieron una estrecha relación con Palladio. Así Aníbal, su hermano, ordenó al arquitecto la construcción de la villa Miega (descrita en el siguiente ejemplo de villa de este *Libro II*); Verónica fue esposa de G. Battista de la Torre para quien Palladio realizó dos palacios de Verona que llevan su nombre. Marco Antonio se sumaría al grupo con la villa Sarego de Santa Sofía di Piedemonte.

125 La villa de Marco Antonio Sarego en Santa Sofía de Piedemonte (Valpolicella-Verona), más tarde sería también conocida como Boccoli Rizardi. Fue una de las últimas fábricas de villa diseñadas por Palladio y quizás por ello presenta una madurez de soluciones y una gran originalidad. De nuevo vuelve a repetir esquemas compositivos tomados de las casas romanas antiguas, con amplio patio central que articula el espacio. Las grandes columnas jónicas realizadas en bloques de piedra calcárea crean una sensación de fuerza y solidez. El conjunto no fue terminado en su totalidad conforme lo proyectado en este tratado por Palladio, ya que la exedra semicircular orientada al norte no se conserva, y la orientación norte-sur fue alterada por la de levante-poniente. En 1740 *Il Muttoni* afirma que apenas se mantenían en pie algunas columnas del patio interior. En el siglo XIX fue reconstruida por Luigi Trezza. Como en ejemplos anteriores son obligadas las citas de los textos de F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio...*, vol. I, p. 19, vol. V, tabla L; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, vol. III, pp. 41-42, tablas XXXVII-XL; G. ZORZI, *Le ville e i teatri...*, pp. 114-119; así como los ya citados estudios sobre las villas de este arquitecto de R. PANI, E. FORSSMAN, J. S. ACKERMAN, R. CEVESE, L. PUPPI, P. MARINI, D. BATTILOTTI. Entre los trabajos monográficos sobre este edificio remitimos a L. ROGNINI, "S. Sofia di Valpolicella, prima del Palladio", *Vita Veronese*, 33, 1980, pp. 62-64; R. CEVESE, "Andrea Palladio in Valpolicella: la villa Sarego di S. Sofia", *Annuario storico della Valpolicella*, 3, 1984-85, pp. 67-100; A. SANDRINI, "Andrea Palladio in Valpolicella, villa Sarego", en G. M. VARANINI, *La Valpolicella nella prima età moderna (1500-1630)*, Verona, 1987, pp. 102-105; D. BATTILOTTI, "Villa Sarego", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, p. 495.

que leban tan arriua el suelo de las lonjas de rriua, esto es del segundo suelo. Ay dos escalas, una enfrente de otra, la grandeça de las quales está mostrada en el diseño de la planta con las líneas que se cortan y son tiradas de los estremos muros de la fábrica a las columnas. Junto a este patio está el de las casas de villa, de la una y otra parte, del qual ay los cubiertos para aquellas comodidades que en las villas se requieren.





La fábrica que se sigue es del señor conde Anibal Sarrego¹²⁶, en un lugar del Colones llamado La Miga¹²⁷. Haçe en basamento a toda la fábrica un pedestral alto 4 pies y medio y a esta altura está el suelo de las primeras ynstancias de uajo de las quales están las bodegas, las coçinas y otras estancias son en buelta e las segundas en solar, junto a esta fábrica está el patio para las cosas de villa con todos aquellos lugares que a tal uso conbienen¹²⁸.//

[f. 75v]

De las casas de villa de los antiguos. Capítulo XVI

E puesto fasta aquí los diseños de muchas fábricas de villa hordenadas por mi, resta que también yo ponga el diseño de la casa de villa que, según aquello que dize Bitrubio, solían haçer los antiguos, por que en él se berán todos los lugares pertenesçientes a la auitaçión y al uso de la villa, asentados en las regiones del çielo que a ellos conbiene y no me estenderé a referir lo que diçe Plinio, por que ahora my prinzipal ojetto es solamente demostrar como se a de entender Bitrubio. En esta parte la haçera prinzipal está buelta al mediodía y tiene una lonja de la qual por un çaguán se entra en la coçina, la qual rescieue la luz sobre los lugares a ella vezinos y tiene la chimenea en el medio. De la parte siniestra, están las caualleriças de los bueyes cuyos comederos está puestos haçia el fuego y al oriente, de la misma parte están también los baños, los quales por las estancias que requieren se apartan de la coçina al parejo de la lonja, de la parte diestra el lugar y otros lugares para el aceyte correspondientes a los lugares de los baños//

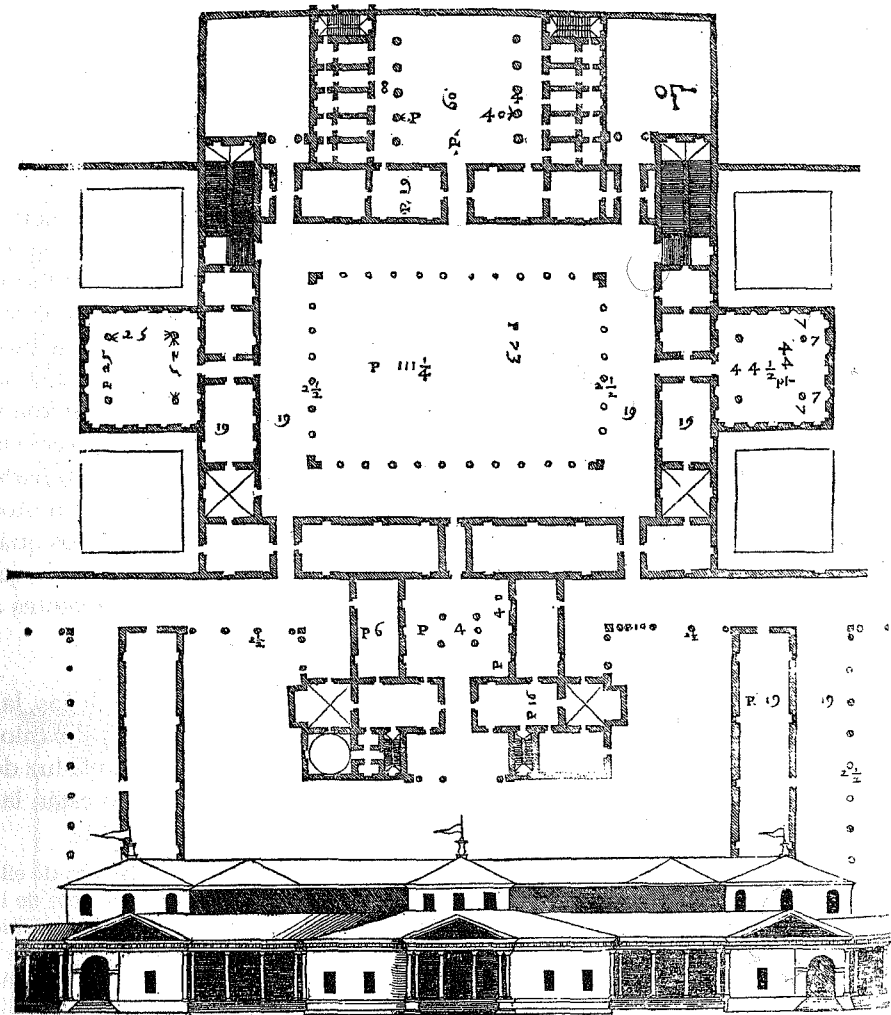
[f. 76]

y bienen a tener el oriente, mediodía y poniente, detrás están las bodegas, las quales bienen a tomar luz del norte y estar apartadas del estruendo y del calor del sol, sobrelas bodegas están los graneros, los quales tiene también la luz de la mismas región del çielo. De la diestra y siniestra parte del patio están las

126 Esta villa hoy no se conserva, de hecho en el siglo XVIII tan solo restaba de ella una tercera parte. Anibal Sarego era hermano de Marco Antonio Sarego, comitente de la villa de Santa Sofia de Piedemonte citada en párrafos anteriores del *Libro II* por el propio Palladio. Como otros miembros de su familia ocupaba un lugar destacado en la economía y en la política de la ciudad de Verona. La villa levantada por Palladio para Anibal se diseñó posiblemente hacia 1562 y se comenzó en 1564, según registran los libros de cuentas. En ella trabajaron varios artífices y canteros. Pero la descripción que figura en el texto es muy sumaria y confusa, lo cual, unido a su temprana desaparición, dificulta un conocimiento más profundo de la fábrica, incluida por G. G. Zorzi dentro de la tipología de villa-palacio.

127 El lugar se denomina La Miega.

128 Juan del Ribero marca la separación del texto, ya que en la edición impresa en Venecia en 1570 se intercala un dibujo de la villa realizado por Palladio, tal y como figura en la página 68 del *Libro II*, aquí figura en la p. 188.



caualleriças de los caualllos, obejas y otros animales, los parajes de heno y paja y las taonas, todos los quales an de estar apartados del fuego; detrás se be la auitaçión del patrón, la haçera prinzipal de la qual es opuesta a la haçera de la casa de villa, por lo qual en estas casas hechas fuera de la çiuad benían a estar los atrios en la parte de detrás, en la qual se guardan todas aquellas consideraçiones de las quales he dicho arriua quando se puso el deseño de la casa particular de los antiguos, pero ahora hemos solamente considerado la parte de la villa. Y [he] hecho [en] todas las fábricas de la villa y también en algunas de la çiuad, el frotespicio en la açera de delante en la qual están las puertas prinzipales, porque estos tales frontespicios acusan la entrada de la casa y sirven mucho a la grandeça y magnifiçiençia de la obra, haziéndose //

[f. 76v]

en esta manera la parte de delante más lebantada que las otras partes de más de que salen muy conmodas para las ysignias de armas de los edificadores, las quales se suelen poner en el medio. De las açeras usaron también los antiguos en sus fábricas, como se bee en las reliquias de los templos y de otros públicos edifiçios, los quales, por lo que yo he dicho en el prohemio del primer libro es muy berisimil que tomasen la ynmbençión y la raçón de los edifiçios particulares, esto es, de las casas. Vitrubio en su libro terçero, capítulo último, eneña como se ayan de haçer¹²⁹.

De algunas ynbençiones según diuersos sitios. Capítulo XVII

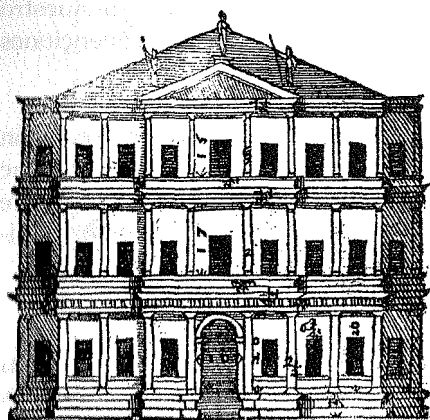
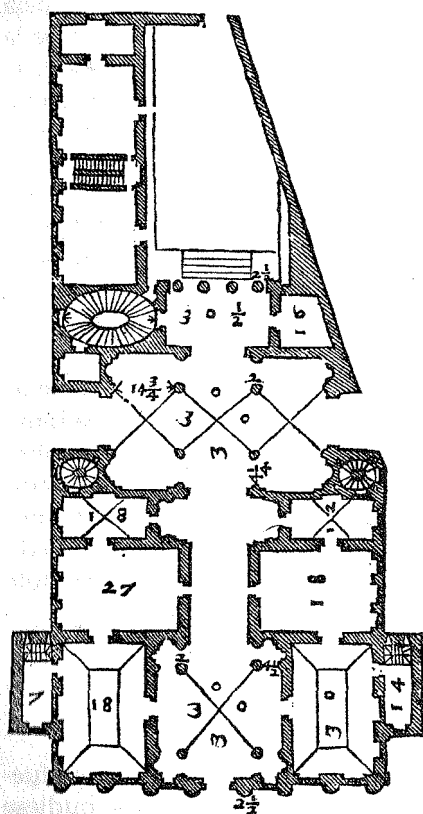
La yntençión mía hera de hablar solo de aquellas fábricas las quales, ora fueron cunplidas, ora començadas y reduçidas a términos que presto se pudiese esperar el cumplimiento, más conosciendo que las más de las veçes contese que es menester acomodarse a los sitios, porque no seimpre se fábrica en lugares abiertos, me e después persuadido que no deuía de ser fuera de nuestro propósito el ajuntar a los diseños puestos arriua algunas pocas ynbençiones hechas por mi a rrequerimiento //

[f. 77]

de diuersos gentilesombres, las quales ellos an después puesto en execuçión por respetos que suelen abenir para que los difíciles sitios suyos y el modo que se ha tenido en acomodar en ellos las estanças y otros lugares que tuuiesen en su correspondençia y proporçión, será, como yo creo, de no pequeña utilidad¹³⁰.

¹²⁹ Se repite la separación entre párrafos en el texto de Juan del Ribero, ya que en la edición impresa en Venecia en 1570 se intercala un dibujo de la villa realizado por Palladio, tal y como figura en la página 70 del *Libro II*.

¹³⁰ Idem. Página 71 del *Libro II*.

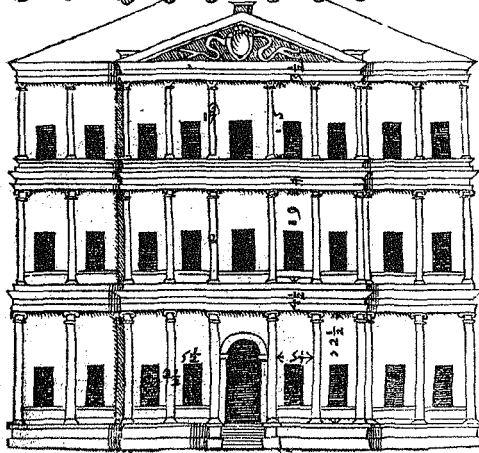
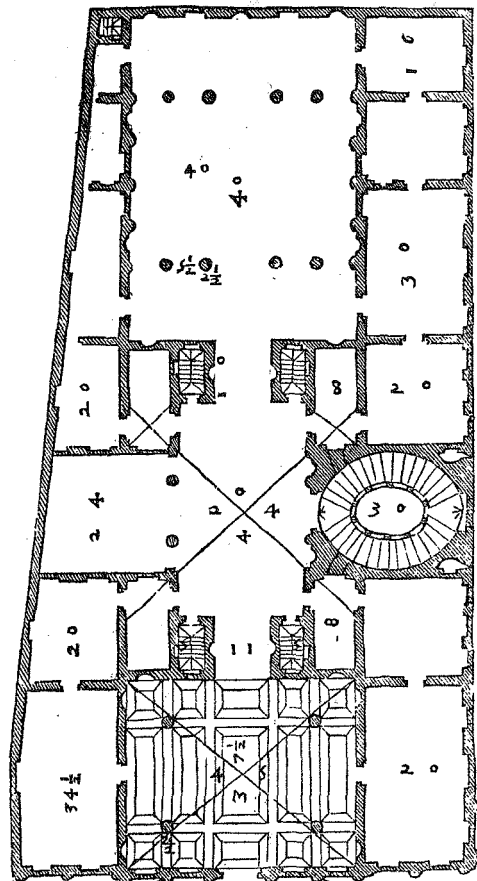


El sitio desta primera ynbención es piramidal, la basa de la pirámide biene a ser la açera principal de la casa, la qual tiene tres órdenes de colunas que es el dórico, jónico y corintio. La entrada es quadrada y tiene quatro colunas que leuantan arriua la buelta y proporcionan la altura con la anchura, de la una y otra parte están dos estanças largas un quadro y dos terçios, altas según el primer modo de la altura de las bueltas, junto a cada una está una camarilla y escala para subir a los medidados. En la caueça de la entrada yo haçia dos estanças largas quadro y medio. junto dos camarillas de la misma proporçion con las escalas que guiasen a los medidados y más adelante la sala larga un quadro y dos terçios con colunas yguales a las de la entrada, allí junto auía de ser hecha una lonja en cuyos lados auían de estar las escalas en forma ygual y más adelante el corral, junto a la qual auían de estar las coçinas. Las segundas estanças que //

[f. 77v]

son las de la segunda horden, auían de tener de alto veinte pies y las del terçero diez y ocho pies, mas la altura de la una y otra sala auía de ser hasta deubajo del cobertiço y estas salas auían de tener al parejo el plano de las estanças de arriua algunos balcones, que auían de ser para alojar personas de respeto en tiempo de fiestas, banquetes y semejantes solaçes¹³¹.

131 Idem, página 71 del *Libro II*. En este caso el dibujo está en el margen derecho de la página impresa.



Hize para un sitio en Beneçia la ymbençion aquí auajo puesta. La çera principal tiene tres hórdenes de colunas, el primero es jónico, el segundo corintio y el tercero compuesto. La entrada sale algún tanto afuera, tiene quatro colunas yguales y semejantes a las de la delantera, las estanças que están en los lados tienen las bueltas altas según el primero modo de la altura de las bueltas, demás de que allí ay otras estanças menores y camarillas y las escalas que sirven a los medidados. Fronteros de la entrada un çaguán por el qual se entra a una otra sala menor, la qual, de una parte, tiene un patinejo del qual toma luz y, de la otra, la escala mayor y prinzipal de forma obada y vaçia en el medio, con las colunas en torno que lebanan arriua las gradas. Mas delante por otro çaguán se entra en una lonja cuyas colunas son jónicas, yguales a las de la entrada.//

[f. 78]

Tiene esta lonja una apartamiento por vanda, como lo de la entrada, más el que está en la parte yzquierda viene algún tanto desminuido por causa del sitio allí junto hasta un corral, con colunas en torno que haçen corredor, el qual sirve a las cámaras de detrás donde de auína de estar las mugeres y estauan las coçinas. La parte de arriua es semejante a la de auajo çeto que la sala que está sobre la entrada no tiene colunas y junta con su altura fasta de uajo del tejado y tiene un corredor o balcón al plano de las estanças terçeras que servirá también a las ventanas de larriua, porque en esta sala auía dos hórdenes, la sala menor auía de tener enmaderamiento parejo de las bueltas de las segundas estanças y auían de ser estas bueltas altas veynete y tres pies, las estanças de la terçera horden auían de ser en solar, de altura de diez y ocho pies. Todas las puertas y ventanas se auían de encontrar y estar una sobre otra y todos los muros auían de tener su parte de carga, las bodegas y lugares de labar los paños y los otros magaçenes auían de ser acomodados sotierra¹³².

Hiçe a requesta del conde Francisco y conde Ludobico de Trisine,¹³³ hermanos, para un sitio suyo en Biçençia, las siguiente ynbençion//

[f. 78v]

según la qual auía de tener la casa una entrada quadrada deuidida en tres espaçios de colunas de horden corintio para que la buelta suya ouiese de tener fortaleça y proporçion en los lados auía de auer dos apartamientos de siete estanças cada uno, contando los tres medidados a los quales auían de servir las escalas que están junto a las camarillas, la altura de las estancias mayores

132 Idem, página 72 del *Libro II*. En este caso el dibujo está en el margen izquierdo de la página impresa, actual p. 193.

133 Ya se ha hecho referencia a los hermanos Lodovico y Francesco Trisino en relación con la Villa Meledo. *Libro II*, fol. 71v.

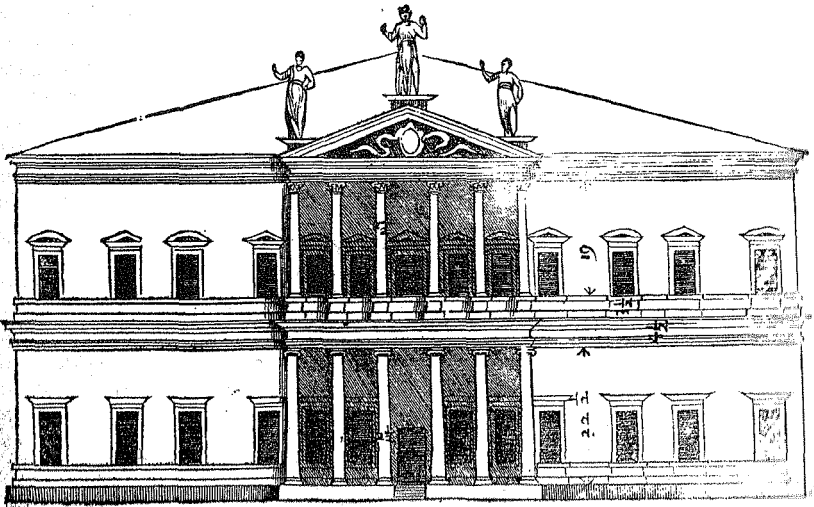
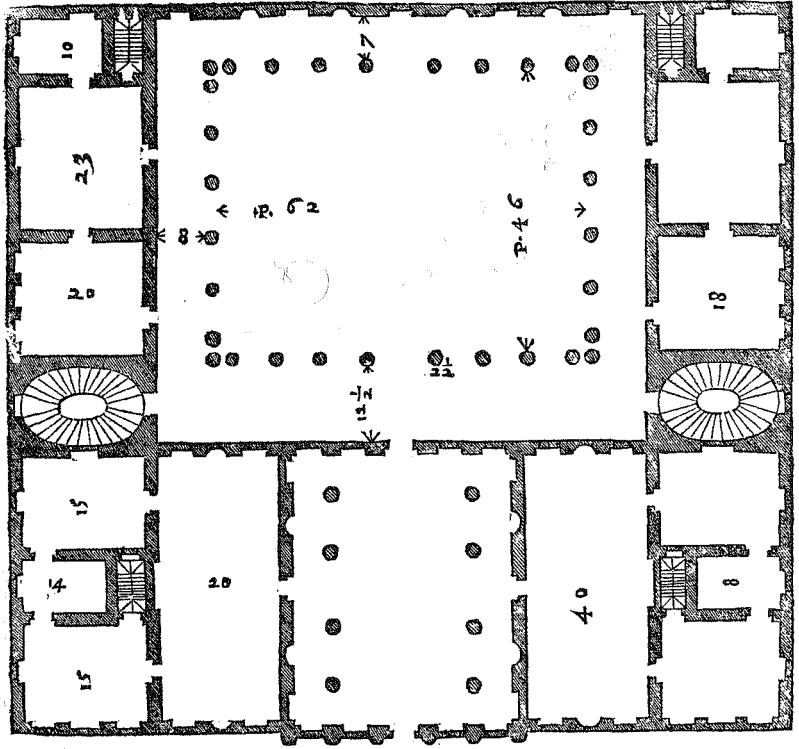
auía de ser veynte y siete pies y de las medianas y menores diez y ocho pies, más adentro auía de estar el corral rodeados de lonjas de horden jónica, las columnas de la primera horden de la delantera auían de ser jónicas e yguales a las del corral, y las del segundo corintias. La sala debía de estar toda libre de la grandeça de la entrada y alta fasta deuajo del tejado, al parejo del plano del caquizami auía de tener un corredor, las estancias mayores auían de ser en solar, las medianas y pequeñas en buelta, junto al corral auía de auer estancias para las mugeres, coçinas y otros lugares, sotierra después las bodégas, lugares de leña y otras comodidades¹³⁴.

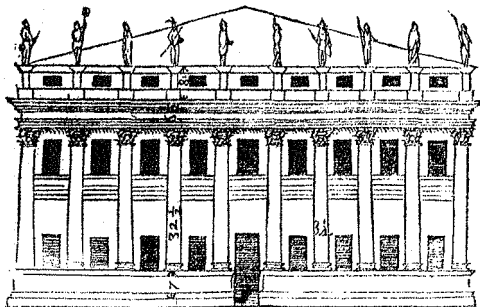
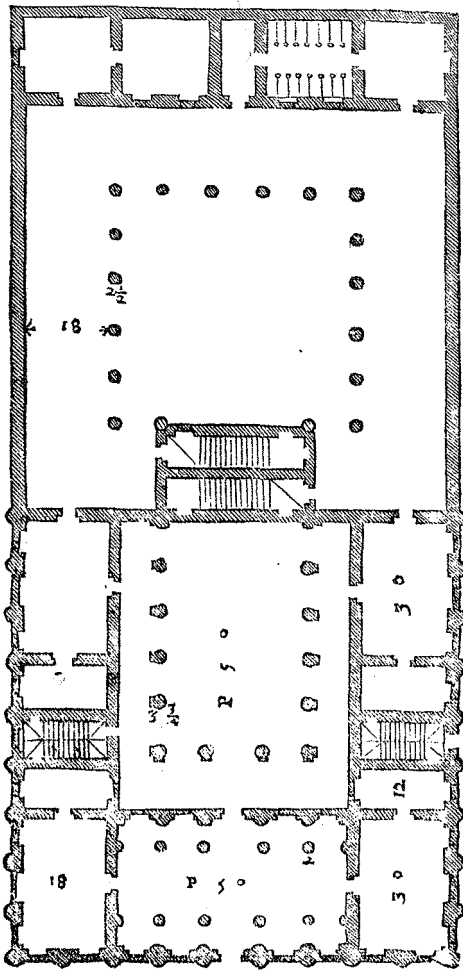
La ymbençión aquí puesta fue hecha para el conde Jacome Angarano¹³⁵ para un sitio suyo haçía la dicha çiuad. De las columnas / /¹³⁶

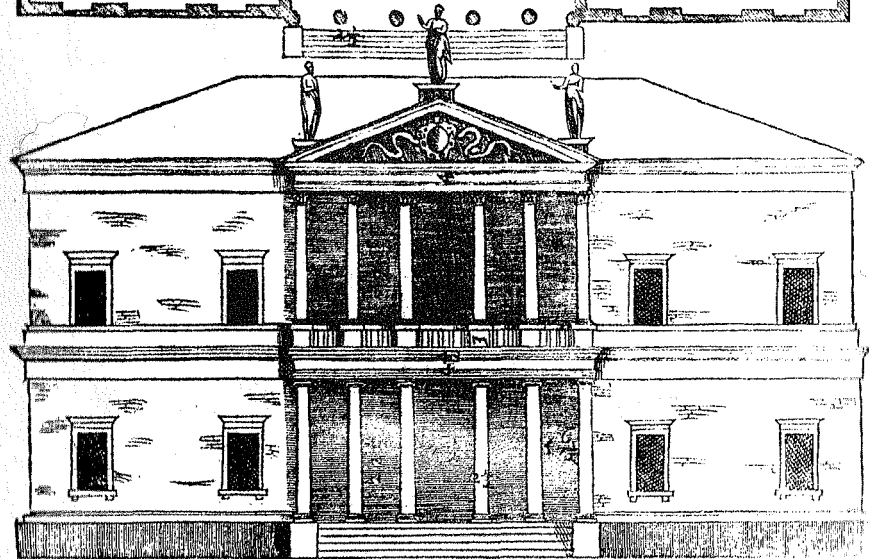
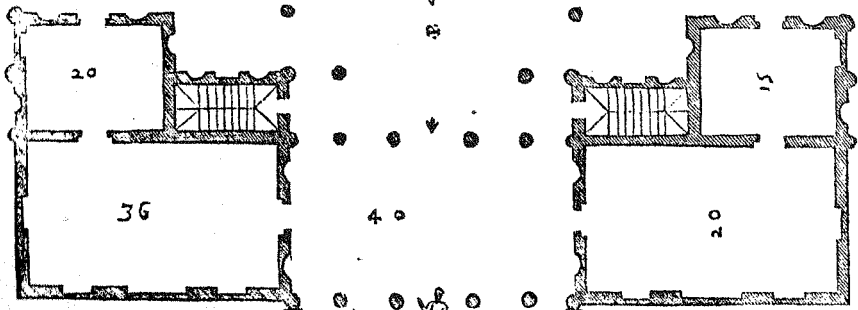
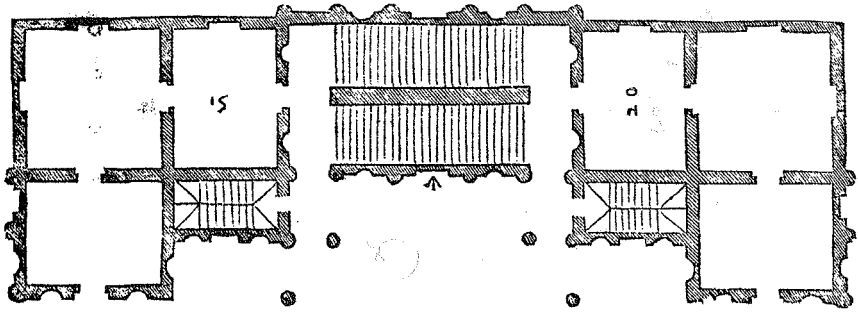
134 Corresponde al dibujo de la página 73 del *Libro II* de Palladio.

135 La familia Angaran ya ha sido mencionada en el capítulo XV de este *Libro II* en relación a la villa del conde Giacomo Angaran. La descripción de esta fábrica se encuentra muy incompleta en el manuscrito de Juan del Ribero, ya que faltan los folios 79r y v donde proseguía la traducción del texto palladiano, correspondiente a la página 75 de la edición de Venecia de 1570, en la que se lee: *le colonne della facciata sono di ordine composito. Le stanze à tutto l'entrata sono lunghe un quadro, e due terzi: parezzo vi è un camerino, e sopra quello un meato. Si passa poi in una corte circondata da portici: le colonne sono lunghe piedi trentasei, & hanno dietro alcuni pilastri da Vitruuio detti parastatice, che sostentano il pauimento della seconda loggia: sopra la quale ue ne è un'altra discoperta al pari del piano dell'ultimo solaro della casa, & ha i poggiuoli intorno. Più oltre si ritroua un'altra corte circondata similmente da portici: il primo ordine delle colonne è Dorico, il secondo Ionico; & in questa si ritrouano le sacle. Nella parte opposta alle sacle vi sono le stalle, e ui si potrebbero far le cucine, & i luoghi per seruitori. Quanto alla parte di sopra, la sala sarebbe senza colonne, & il suo solaro giugnerebbe sin sotto il tetto: le stanze sarebbero tanto alte quanto larghe, e ui sarebbero camerini, e mezzati come nella parte di sotto. Sopra le colonne della facciata si potrebbe fare un poggiuolo: il quale in molte occasioni tornerebbe comosissimo.*

136 Como hemos reseñado en la nota anterior, en el manuscrito de Juan del Ribero faltan el folio 79 r y v. La numeración prosigue a partir de este punto en el folio 80r. La desaparición de este texto posiblemente se produjo a la hora de encuadernar el manuscrito. De hecho, en la lectura del texto de Ribero Rada se observa esa ruptura, ya que la frase final del folio 78v (relacionada con la villa de Giacomo Angarano) no coincide con lo escrito en el encabezamiento del numerado como 80r (que correspondería a la villa de G. Battista Garzadoro) y es evidente la falta de sentido entre una parte y otra. Por otro lado, cotejando el texto traducido por el maestro hispano con el texto original de Andrea Palladio se comprueba que esa omisión coincide plenamente con lo que figura en las páginas 75 a 77 de la edición de Venecia de 1570 que Ribero tenía delante y era la que traducía. En consecuencia queda claro que en el manuscrito castellano se ha perdido una parte correspondiente de la descripción de la villa Angarano, la descripción completa de la villa de G. Battista de la Torre (página 76 de *Libro II* de Palladio) y casi todo el texto relativo a la villa G. Battista Garzadoro excepto las dos líneas que figuran en el folio 80r de Juan del Ribero. Tales villas correspondían a los tres dibujos presentados a continuación (pp. 197 a 200).







[f. 80]¹³⁷

Los cuales como he dicho arriúa, dan no mediana grandeza a la fábrica haciéndola mas lebandada en el medio que en los lados y sirben para poner las armas¹³⁸.

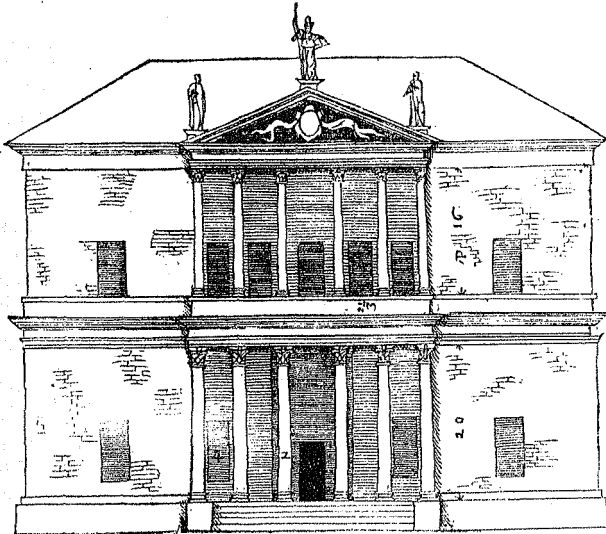
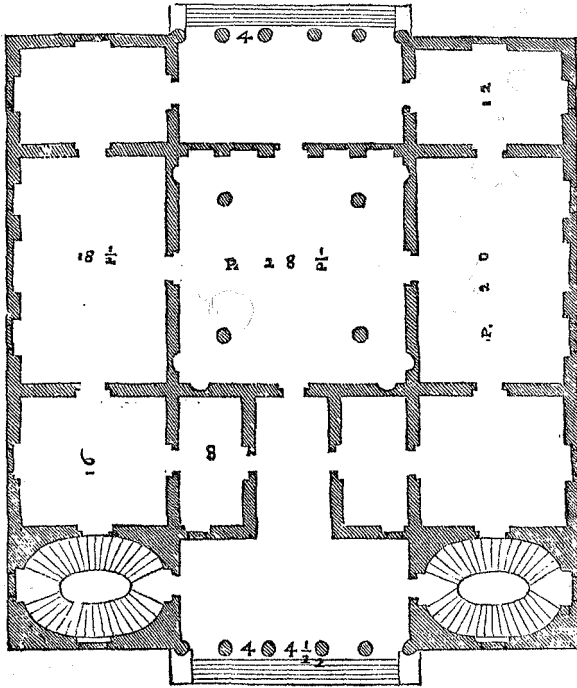
Hize a requesta del clarigimo (sic) cauallero el señor Leonardo Moçenico¹³⁹ la ymbençion que se sigue para un sitio suyo sobre la Brenta¹⁴⁰. Quatro lonjas,

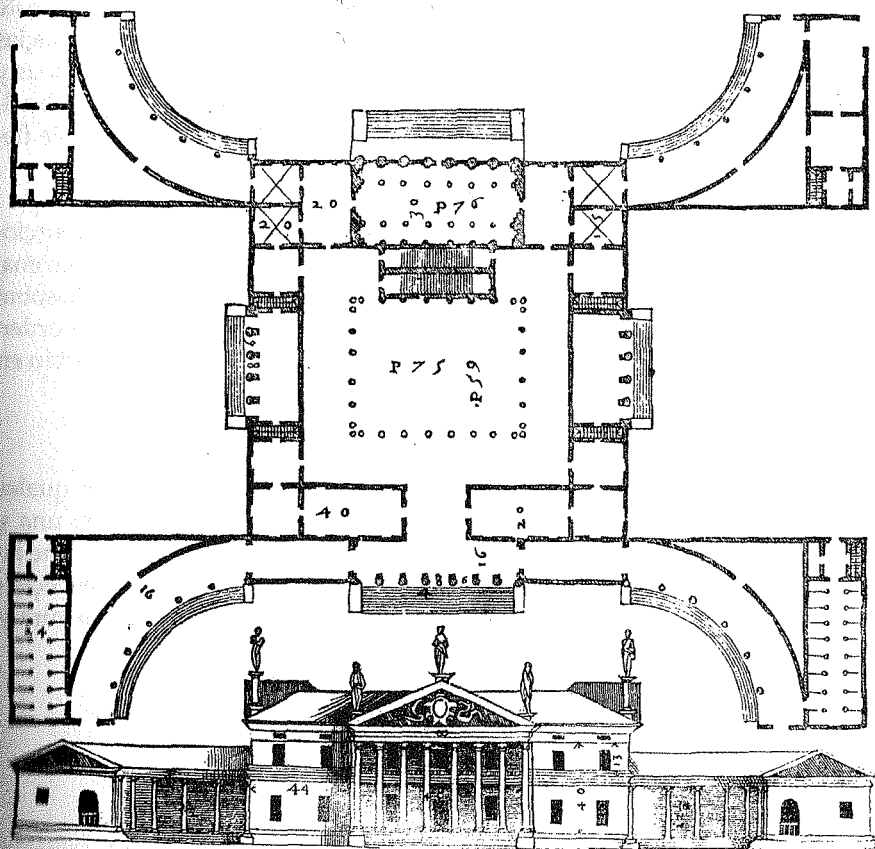
137 Insertamos aquí el texto correspondiente a la villa del Conde G. Battista de la Torre, que debería haberse insertado en este espacio, si no se hubiera producido la pérdida ya señala del folio 79v del manuscrito de Ribero Rada. Copiamos literalmente lo que refiere Palladio en la edición veneciana de 1570, página 76: *In Verona à portoni detti volgarmente della Bra, sito notabilissimo, il Conde Gio. Battista dalla Torre disegnò già di fare la sottoposta fabrica: la quale haurebbe hauuto, e giardino, e tutte quelle parti, che si ricercano à luogo commodo, e diletteuole. Le prime stanze sarebbono state in uolto, e sopra tutte le picciole ui sarebbono stati mezzati, à quali hauerebbono seruito le sale picciole. Le seconde stanze, cioè quelle di sopra sarebbono state in solaro. L'altezza della sala sarebbe aggiunta sin sotto il tetto, & al pari del piano della soffitta ui stato un corridore, o poggiouolo, e dalla loggia, e dalle finestre messe ne i fianchi haurebbe preso il lume.*

138 Esta frase corresponde a la parte final de la descripción de la villa de Gio. Battista Garzadore que aparece en la página 77 del *Libro II* de Palladio, en la edición veneciana de 1570. Como ya hemos indicado en las dos notas anteriores falta dicho texto en el manuscrito de Juan del Ribero. Lo escrito por Palladio es lo siguiente: *Feci ancora al cauallero Gio. Battista Garzadore gentil'huomo vicentino la seguente inuentione, nella quale sono due loggie, una dauanti, & una di dietro di ordine Corinthio. Queste loggie hanno i soffitti, e cosi ancho la sala terrena: la quale è nella parte più à dentro della casa, accioche sia fresca nella estate, & ha due ordini di finestre: le quattro colonne, che ui si ueggono, sostentano il soffitto, e rendono forte, e sicuro il pauimento della sala di sopra: la quale è quadra, e senza colonne, e tanto alta quanto è la grossezza della cornice. La altezza de i volti delle stanze maggiori è secondo il terzo modo dell'altezza de' volti: i volti de i camerini sono alti piedi sedici. Le stanze di sopra sono in solaro: la colonne delle seconde loggie sono di ordine composito; la quinta parte minori di quelle di sotto: Hanno queste loggie i frontespicii: i quali (come ho detto di sopra) danno non mediocre grandezza alla fabrica, facendola più eleuata nel mezo che ne i fianchi* (lo subrayado es la parte que ya figura traducida en el folio 80r de Juan del Ribero).

139 Leonardo Mocenigo pertenecía a una de las familias más importantes de Venecia. Nacido en 1522, desempeñó el cargo de embajador de la República en 1556. Viajó a Alemania y a los estados de la Casa de Austria en Centro Europa. Logró la estima del emperador Fernando de Austria. Retornado a Italia fue senador y consejero del Doge. Apasionado por las letras y el mundo de la Antigüedad, fue un buen coleccionista y mecenas de obras de arte. Para él Palladio levantó dos villas y una capilla funeraria en la iglesia de Santa Lucía de Venecia. Estuvo casado con Marina di Giovanni Capello de la que tuvo cuatro hijos y dos hijas. Este comitente ya ha sido citado en relación con la Villa Marocco, citada en este mismo *Libro II* y también construida para él por Palladio. Para mayor abundancia de datos remitimos a esa referencia.

140 De nuevo el río Brenta figura como punto de referencia de construcciones de villas de recreo y villas agrícolas para patricios y nobles de esta región italiana. La villa levantada sobre el canal del Brenta, en Dolo, para Leonardo Mocenigo, fue proyectada bajo distintos esquemas y diseños, según se desprende de los dibujos conservados en Londres (R.I.B.A., vol. X, ff. 1 y 2; vol XVI, ff.1, 12) . El primero a imitación de la villa de los Obispos en Luvigliano, el segundo siguiendo la descripción del palacio de Areta de la obra de Trisano, *Italia Liberata dai Godi*, el tercero, que partía del anterior, proyectando pórticos curvilíneos delante de la fachada principal y el cuarto con pórticos curvos que enlazan con los late-





las cuales como braços van a çircunferençia e parareçen recoger aquellos que a la casa se açercan, junto a estas lonjas están las caualleriças de la parte adelante, que mira sobre el río y, de la parte detrás, las coçinas y lugares para el factor y el capataz, la lonja que está en medio de la delantera es de espesas columnas, las cuales por que son altas 40 pies tienen en detrás algunos pilares anchos de pie y gruesos un pie y un cuarto, sustentan el plano de la segunda lonja y más adentro se halla el patio rodeado de lonjas de horden jónica, los portales son anchos quanto es el largo de las columnas menos un diámetro de columna, de la mesma anchura son también las lonjas y las estancias que miran

hacia el interior de la villa. El diseño definitivo figura en el *Libro II* de *I Quattro Libri*. La fábrica fue destruida y hoy nada se conserva. En su lugar, ya en el siglo XIX se alzaba una casona rural y en 1909 había desaparecido. Cfr. F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio...*, vol. I, tabla XLIV, pp. 43-44; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche*, vol. IV, p. 63, tablas XLVII-XLVIII y XLIX; G. G. ZORZI, pp. 90-94.

sobre los jardines para que el muro que deuide un miembro de otro esté puesto en medio para sustentar el colmo del cobertiço, las primeras estanças serían muy cómodas para comer quando huuiese gran cantidad de personas y son de proporçión dupla, las de los ángulos son quadradas y tienen las bueltas en esquife altas a la compuesta quanto ancha, la ystanças y tienen de flecha el terçio de la anchura.//

[f. 80v]

La sala es larga dos quadros y medio, las colunas se pusieron para proporçionar el largo y el ancho, y auía de auer estas colunas solo en la parte terrena, por que la de arriua auía de estar toda libre. Las colunas de las lonjas de sobre el patio son la quinta parte más pequeñas que las de auajo y son de la horden corintia. Las estanças de arriua son tan altas como anchas, las escalas están en cauo el patio y suben una al contrario de la otra¹⁴¹.

Y con esta ymbençión se a, a loor de Dios, puesto fin a estos dos libros quales con la brebedad mayor que se a podido me e ynjeniado de poner en una y enseñar façilmente con palabras y con figuras todas aquellas cosas que me an parecido más neçesarias y más ymportantes para bien fabricar y espeçialmente para edificar las casas particulares que en sí contengan hermosura y sean de nombre y de comodidad para los edificadores.

Finis.

141 Juan del ribero separa el párrafo y deja pequeño espacio en blanco en el mismo lugar en que en la edición de la obra de Palladio, impresa en Venecia en 1570 figura el diseño de la fábrica, en la página 76 del *Libro II*.

LIBRO TERCERO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO



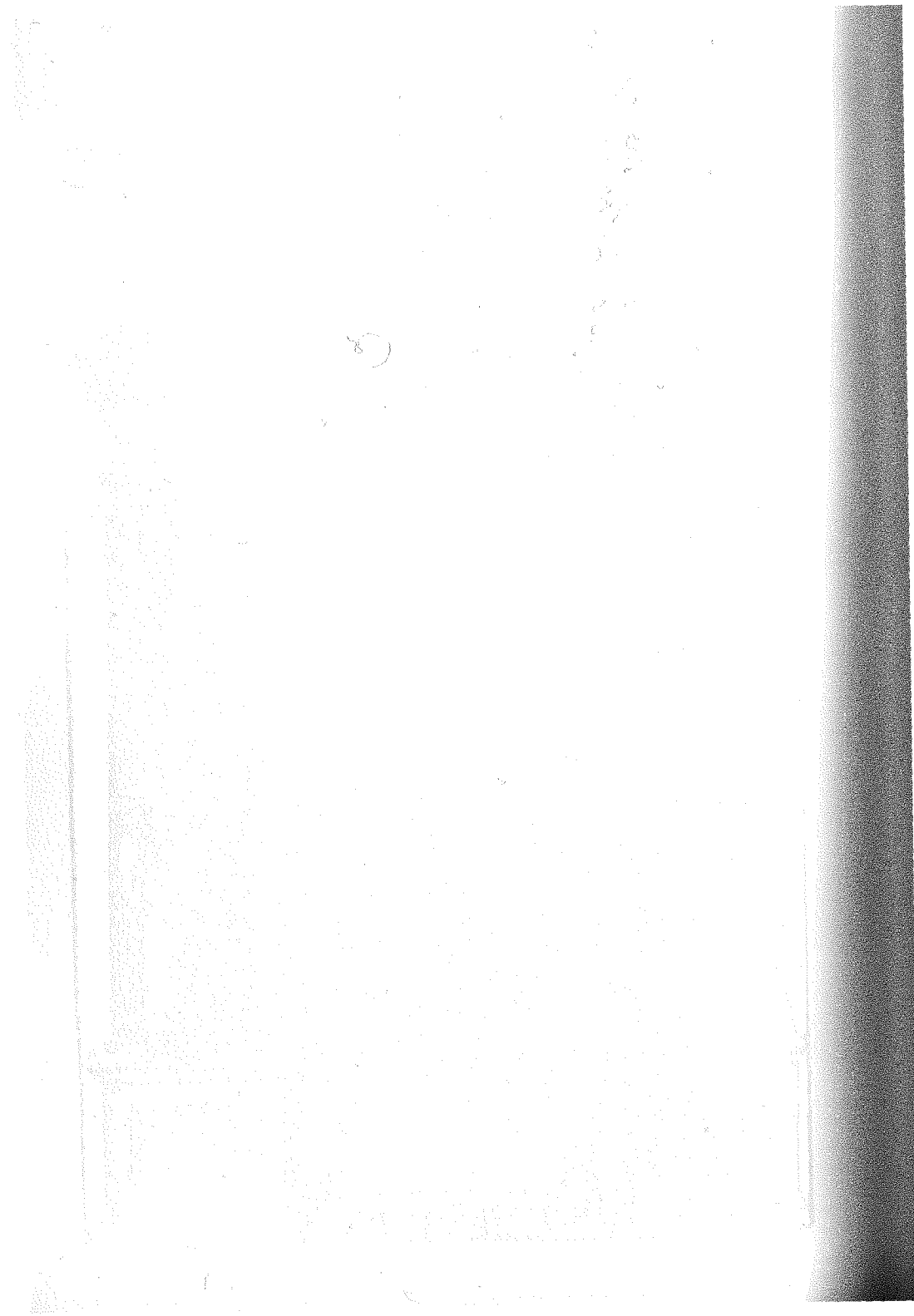
REGINA VIRTVS

IL TERZO
LIBRO

DELL'ARCHITETTURA
Di Andrea Palladio.

NEL QUALE SI TRATTA
delle Vie, de' Ponti, delle Piazze,
delle Basiliche, e de' Xifti.

IN VENETIA,
Appresso Dominico de'
Franceschi.
1570.



[t. 81]

Libro tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio. En la qual se trata de las uías, de las puentes, de las plaças, de las baselicas y de los gistos

Prohemio a los lectores¹

Aviendo ya tratado sufiçientemente de los ediçios particulares y recordado de todos aquellos mas nesçesarios adbertimientos que en ellos se an de tener y, ultra de esto, auiendo puesto los diseños de muchas de aquellas casas que por mi an sido hordenadas dentro y fuera de las çudades, y de aquellas que, como tiene Bitruvio, hazían los antiguos, es muy conbeniente que endeteuçando mis fábricas a las más exçelentes y más magníficas fábricas, pase ahora a los ediçios públicos, en los quales, porque de mayor grandeça se hazen y con más raros hornamentos que los particulares y sirben al huso y cómodo de cada uno, tienen los prinçipales² muy ancho campo de hazer conoçer al mundo la grandeça del ánimo suyo y los arquitectos hermosísima ocasión de mostrar quanto ellos valgan en las hermosas y marauillosas ymbençiones. Por lo qual en este libro en el qual yo doy prinzipio a mis antiqüedades, y en los que, plaziendo a Dios, se seguirán³, deseo que se ponga

1 En la edición veneciana, fechada en 1570, en la página previa al *Proemio a los lectores* del *Libro III*, se inserta una dedicatoria de Andrea Palladio al Serenísimo e Magnífico Príncipe Emanuel Filiberto, Duque de Saboya, que Juan del Ribero ha suprimido.

2 Palladio alude en concreto a *i principi* (los príncipes), mientras que Ribero ha traducido por "principales". El término príncipes tiene más justificación, por parte de Palladio, al estar este *Libro III* dedicado a uno de los más ilustres de la Italia del siglo XVI, Enmanuel Filiberto de Saboya, como hemos señalado en la nota anterior.

3 Una vez expuestas sus teorías sobre la arquitectura civil privada, a la que ha dedicado las primeras partes de su tratado, en las que se ha centrado básicamente en los ejemplos de las villas construídas por él, Palladio anuncia ahora la idea de dedicar los otros dos libros siguientes (III y IV) a la arquitectura pública, para la que tomará como modelo la Antigüedad clásica. El tema incide en la diferenciación establecida por el propio autor sobre estas dos partes de su obra y, sobre todo, en la frustrada voluntad del arquitecto italiano por llevar a cabo una posterior ampliación del conjunto del tratado, que no pudo realizar. La

tanto mayor estudio en considerar aquello poco que se dijere y los diseños que se pondrán, quanto con mayor trauajo y con mas largas vigalias yo e reduçido aquellos pedaços//

[f. 81v]

que quedaron de los edificios antiguos, a tal forma que los obseruadores de las antigüedades puedan, como espero, tomar deleyte, los estudiosos de la arquitectura puedan resçiuir utilidad grandísima, pues que mucho más se aprende con buenos exemplos con poco tiempo con el medirlos y con el ber sobre una pequeña carta los edifiçios enteros y todas la partes suyas, que con las palabras en largo tiempo, por las quales solo con el entendimiento y con dificultad puede el lector benir en firme y çierta notiçia de lo que lee y después con mucho trauajo platicarlo. Y a cada uno que no sea del todo pribado de iuiçio puede ser muy manifiesto quanto bueno fuese el modo que los antiguos tenían en el fabricar, pues que después de tanto espaçio de tiempo y después de tantas ruinas y mudanzas de ymperios an quedado en Ytalia, y fuera de ella, de tantos sus soberbios edifiçios, por los quales nosotros benimos en zierto conozimiento de la virtud y de la grandeza romana, que de otra manera por ventura no fuera creyda. Yo pues en este terçero libro, en el poner de los diseños de aquellos edifiçios que en él se contiene, guardaré esta horden: pondré primero los de los caminos y de la puentes, como aquella puente de arquitectura la qual perteneçe al hornamento de la çiudades y de las prouinçias//

[f. 82]

y sirbe a la comodidad universal de todos los hombres, porque así como en las otras fábricas que hiçieron los antiguos se hecha de ver que ellos no tuuieron respeto al gasto, ni diligencia alguna para reduçirlas a aquel término de excellencia porque por nuestra ymperfeçion les es conçedida, ansí en el hordenar los caminos pusieron grandísimo cuydado que fuesen cómodos y cortos, horadaron los montes, secaron las lagunas y ajuntaron con puentes y anal hiçieron fáciles y llanos los que estauan vajos con valles o con ríos⁴. Después trataré de las plaças y porque entre ellos es digno de mucha consideraziön el lugar donde los jueçes administran justiçia, llamados de los antiguos basellicas, se pondrán deel particularmente los diseños, y por que no vasta que las regiones y las çiudades estén hermosamente compartidas y hordenadas de

dedicaciön a la arquitectura pública de esta segunda parte del tratado está relacionada con la intensa actividad de Palladio en este ámbito en la zona del Véneto a partir de los años sesenta del siglo XVI.

4 Palladio anuncia el orden que va a seguir en la exposiciön de esta tercera parte de la obra dedicada a la ciudad y al territorio. Comienza por los aspectos relacionados con la infraestructura y comunicaciones, a las que dedicara capítulos monográficos, como los que versan sobre puentes y vías. Más tarde pasará a analizar temas urbanos, con especial atenciön a la edilicia publica de la ciudad.

sus santísimas leyes y tengan los magistrados que, executando las leyes, tengan con freno a los çiudadanos sino se haçe también los hombres prudentes con las dotrinas y fuertes y valientes con el exerçio del cuerpo, para poder después estar aptos para gobernarse así mismos y a los otros y para defenderse de los que los quisieren oprimir, lo qual es muy prinzipal causa // [f. 82v]

que los auitadores de algunas regiones, siendo esparçidos en muchas y pequeñas partes, se junten entre sí y hagan las çiudades, por lo qual los más antiguos griegos hizieron en sus çiudades, como quenta Bitrubio⁵, algunos edifiçios que llamaron Palestras y Xistos⁶, en los quales juntauan los filósofos a disputar de las çiençias y los mançebos cada día se exerçitauan y en algunos tiempos determinados se juntaban allí el pueblo a ver combatir los alleletas (sic). Se pondrá también los diseños de estos edifiçios y así se pondrá fin al terçer libro tras el qual se seguirá el de los templos que perteçe a las religión cristiana, sin la qual no es posible que se sustente poliçia alguna⁷.

Esta línea es la mitad del pie viçentino con la qual se an medido los següentes edifiçios. Todo el pie se diuide en doçe onças y cada onça en quatro minutos⁸.

De las vías o caminos. Capítulo primero

Las vías y caminos an de ser cortas, cómodas y seguras, deleytables y hermosas, haranse cortas y cónmodas si se tiraren derechas y si se hiçieren anchas, por las quales los carros y los jumentos encontrándose no se ympidan el uno al otro, y fue constituido por ley açerca de los antiguos, //

5 Cfr. VITRUVIO, V, I; V, II.

6 *Xisti* es la palabra que figura en el texto de Palladio correspondiente a la edición impresa en Venecia en 1570.

7 Como otros tantos arquitectos y humanistas de su época, Palladio también mostró especial interés por el urbanismo y los temas relacionados con la ciudad. Una cuestión que ha sido estudiada, entre otros, por: S. BETTINI, "Palladio urbanista", *Bollettino del C.I.S.A.*, III, 1961, pp. 9-11; W. LOTZ, "Riflessioni sul tema Palladio urbanista", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1966, pp. 13-23; G. G. ZORZI, "Urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 168-184; M. TAFURI, "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp. 65-78; A. CORBOZ, "Procedimenti dell'urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, XIV, pp. 235-250.

8 En la edición veneciana de 1570 aparece dibujada la línea equivalente al *pie vicentino* que se menciona en el texto. En su manuscrito Juan del Ribero omite el dibujo, pero deja un pequeño espacio en blanco proyectado seguramente para la edición impresa que preparaba y no llegó a efectuarse.

[f. 83]

que la vías no fuesen menos anchas que ocho pies por donde yban derechas, ni menos de diez y seis donde yban dobladas y torçidas⁹. Serán hultra de esto, cónmodas si se hiçieren todas yguales, esto es, que en ellas no aya algunos lugares en los quales no se pueda facilmente andar con los exércitos y si no fueren ympedidas de aguas o de ríos. Por lo qual se lee¹⁰ que Trajano, emperador, teniendo respeto a estas dos calidades que nesçesariamente se requieren las vías y caminos, quando [celebró la muy zelestañada vía]¹¹ restauró la muy zelebrada vía Apia, la qual auía sido en muchas partes gastada del tiempo, enxugó los lugares lagunosos, auajó los montes, enparejó los valles haziendo donde conuenia puentes, hizo el camino por ella muy fácil y desenvaraçado. Serán seguras si se hizieren por collados o si, auíendose de se hazer por los campos, según la costumbre antigua, se hiziere un valladar por el qual se camine y si no tuuieren ay junto lugares donde cómodamente los ladrones y los enemigos se puedan asconder, por que los caminantes y los exércitos en tales caminos puedan guardarse a la redonda y fácilmente descubrir si les está tejida alguna asechança. Aquellas vías que tienen //

[f. 83v]

las tres calidades ya dichas son también nesçesariamente hermosas y deleytosas a los caminantes, porque fuera de la çiuudad por la derechura suya, por la comodidad que trayn y por el poderse en ellas quedarse de lejos y descubrir mucha tierra, se alibia gran parte del trauajo y halla nuestro ánimo tiniendo nosotros siempre delante los ojos nueua vista de tierra mucha satisfaçión y deleyte. En la çiuudad haçe muy hermosa vista un camino derecho, ancho y polido de la una y de la otra parte, de la qual aya magníficas fábricas hechas con aquellos hornamentos de que sea hecho mençión de los libros pasados, y así como la çiuudad debe juntar hermosura a las calles con las hermosas fábricas, así de fuera se les pega hornamentos a los mismos con los árboles, los quales siendo plantados de la una y otra parte suya con la verdura alegran nuestro ánimo y con la sombra haçen grandísimo provecho. De esta suerte de vías fuera de la çiuudad ay muchas sobre el Viçentino y entre las otras son zélebres aquellas que son desde Cigonia, villas del señor conde Odoardo Thiene y en Quiynto, villa del señor conde Octavio de la misma familia¹², las quales por mí an sido hordenadas y después hermoseadas, //

9 Aunque hace referencia a los ejemplos de la Antigüedad, sin embargo, Palladio en este párrafo tiene muy presente lo escrito por ALBERTI en *De re aedificatoria*, IV, 5.

10 Aunque no se aporta la cita exacta, sin embargo, como ha puesto de manifiesto P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro Libri...*, p. 494, tal dato pudo tomarlo Palladio de diversos autores que se hacen eco del tema como Plinio el Joven, *Paneg.* 29; Dión Casio, LXVIII, 7; Galeno, *Mat. Med.* 8.

11 Tachado en el manuscrito original de Juan del Ribero.

12 La familia Thieme figura entre los comitentes más importantes de Palladio, según ha quedado constatado en el *Libro II*, capit. XV, en relación a las villas que el arquitecto levantó para ellos.

[f. 84]

adornadas con la diligencia y yndustria de los dichos gentiles hombres¹³. Estas vías ansí hechas traen gran dignidad, utilidad, por que por su derecha y por estar algo leuantadas sobre el demás campo, hablando de las que están fuera de la çuadad, en tiempos de guerra se pueden, como e dicho, descubrir los enemigos muy lejos y así tomar la resolución que al capitán mejor le paresçiere, demás de que en otros tiempos por los negoçios que suelen ocurrir a los hombres por su brebeedad (sic) y comodidad, podrán hazer ynfinitos benefiços. Mas por que los caminos son, o dentro de la çuadad, o fuera, diré primero particularmente las calidades que an de tener los de la çuadad y después como se ayan de haçer los de fuera, y aunque ay unos que se llaman prizipales¹⁴, los que pasan por el medio de la çuadad y guían de una çuadad a otra y sirben al uniuersal uso de los caminos y son aquellos por donde van los exércitos y se lleban los carriages (sic)¹⁵ y otras no prinzipales¹⁶, las quales saliendo de las prinzipales guían a una otra vía prinzipal¹⁷, o son hechas para huso y comodidad particular de algunas villa. Trataré en los capítulos siguientes solamente de las prizipales, dejando a parte las no prizipales por que éstas se an de reguir según //

[f. 84v]

aquellas y quanto fueren semejantes, tanto serán mas de loar.

Del compartimiento de las calles dentro de la çuadad. Capítulo II

En el repartir las calles dentro de la çuadad se a de tener respeto a la templança del ayre y a la región del çielo deuajo de que fueren puestas las çuadades¹⁸. Porque en ellas el ayre frío o templado, se an de haçer las calles anchas y espaçiosas, porque de su anchura saldrá la çuadad más sana y más conmoda y más vella, porque, mientras menos delgado y quanto más abierto biene el ayre, tanto menos ofende la caveça. Por lo qual, quanto más fuere la çuadad en

13 Se refiere a la Villa Quinto y a la Villa Gigogna que Palladio ha descrito y dibujado en el *Libro II*.

14 En el texto de Palladio, en la edición de Venecia de 1570 figura el término *militari* (militares), no principales, como ha traducido Ribero Rada.

15 Se trata de una traducción literal del término *carriagi* que figura en la edición veneciana de 1570 que Juan del Ribero tenía delante.

16 De nuevo utiliza el término *principales* como sinónimo de militares (*militari*) que es el empleado por Palladio.

17 *Ibidem*.

18 El conjunto de este capítulo está inspirado no sólo en Vitruvio, sino, sobre todo, en la obra de ALBERTI, *De re aedificatoria*, IV 5 y VIII 6; I FILARETE, *Tratado de arquitectura*, I; y sobre todo en P. CATANEO, *I Quattro libri di architettura* (1554) 1, 6, del que Palladio toma frases literales.

el lugar frío y de ayre delgado y se hiciere en ella los edificios muy altos, tanto más se abrán de hazer las calles anchas para que pueda ser visitadas del sol en cada parte de ellas; quanto a la comodidad no ay duda que pudiéndose en las anchas, mucho mejor que en las estrechas, darse lugar los hombres, los jumentos y los carros, no sean ellas mucho más cómodas que éstas y es también manifiesto que por abundar en las anchuras mejor luz y por ser la una açera menos ocupada que de la otra su contraria, se pueden en las anchas considerar el espacio de los templos y de los palacios donde rescieue mayor contento //

[f. 85]

y la çiuðad bien e a ser más adornada¹⁹. Más estando la çiuðad en región caliente se an de hazer sus calles estrechas y las casas altas, para que con la sombra suya y con la estrechura de las calles se temple el calor del estío, del qual se seguirá más sanidad a lo qual se conoçe con el exemplo de²⁰ Roma, la qual²¹, como se lee açerca de Cornelio Tácito²², bino a ser más caliente y menos sana después que Nerón, por hermosealla, ensaneó las calles suyas²³. Con todo eso, en tal caso, por mayor hornamento y cómodo de la çiuðad se a de haçer la calle más frequentada de las prinzipales artes y de pasajeros forasteros, ancha y adornada de magníficas y soberbias fábricas porque los forasteros²⁴ que por ella pasaren se darán fácilmente a creer que la su anchura y hermosura corresponde también las otras calles de la çiuðad²⁵. Las vías prinzipales, que se llaman militares, se an de compartir en la çiuðad que caminen derechas y vayan de las puertas de la çiuðad, por línea derecha, a dar a la plaça mayor y prinzipal²⁶, y alguna vez también, siendo esto conçedido del sitio, guien así derechas hasta la puerta contraria; y según la grandeza²⁷ de la çiuðad, se harán por la misma línea de tales calles, entre la dicha plaça prinzipal //

[f. 85v]

y alguna qualquiera de las puertas, una o más plaças algo menores que la dicha su prinzipal²⁸. También las otras calles an de agradar los más nobles, no solo a la prinzipal plaça, pero también a los más dignos templos, palacios,

19 De nuevo Palladio se sitúa en la línea de la concepción urbana del Renacimiento, como también lo están las fuentes escritas que él ha consultado y que hemos reseñado en la nota anterior.

20 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

21 Al margen figura: *Roma*.

22 C. TÁCITO, *Ann.* XV, 43.

23 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

24 *Idem*.

25 *Idem*.

26 *Idem*.

27 *Idem*.

28 *Idem*.

pórticos y otras públicas fábricas²⁹, más en este compatimiento de las vías se an con gran diligencia de adbertir qué, como enseña Bitrubio en el capítulo³⁰ seis del libro primero, no miren por línea derecha algún viento para que por ellas no se sientan los vientos furiosos y violentos, sino que con más sanidad de los auitadores³¹, vengan rotos, suabes, purgados y cansados, no se yncurran en el ynconbeniente en que antiguamente yncurrieron aquellos que en la ysla de Lesbos compartieron las calles de Metelino³², de la qual çiudad toda la ysla agora an tomado nombre.

An se las vías en la çiudad de empedrar, y se lee que, en el consulado de Marco Emilio, los çensores començaron a empedrar en Roma³³, donde aún agora se be en algunas, las quales son todas yguales y están enpedradas con piedras ynçiertas, el qual modo de empedrar como se haçía se dize más auajo³⁴. Más si se quisiere revedidir el lugar para el caminar de los ombres del que sirbe para el uso de los carros y las bestias³⁵, me agrada que las calles se estén deui//

[f. 86]

didadas deuididas (sic), de suerte que de la una y otra parte aya hecho portales por los quales al cubierto puedan los çiudadanos yr³⁶ a haçer sus negoçios sin ser ofendidos del sol, de las llubias y de las niebes, en qual modo son casi todas las calles de Padua, çiudad antiquísima y zélebre por el Estudio. O no haciéndose portales, en aquel caso las calles salen más anchas y más alegres, se harán de la otra parte algunas calçadas empedradas de piedras coçidas, que en ladrillo más grueso que el ladrillo hordinario y más angostas, por que en el caminar no tropieçen el pie, y la parte de en medio se dejará para dos carros y para los jumentos y se empedrará de pedernal o de otra piedra dura. An de ver las calles algún tanto cóncabas en el medio y pendientes para que las³⁷

29 *Idem.*

30 *Idem.* Es posible que la mayor parte de las consideraciones expuestas en estos párrafos no estén tomadas directamente de la obra de Vitruvio, sino de la edición y comentario de éste realizada por D. Barbaro, de las ideas de Alvise Cornaro y del texto de P. CATANEO, *I Quattro libri...*, I, 6.

31 Un ejemplo más del sentido literal de la traducción de Juan del Ribero ya que Palladio emplea el término *habitatori*.

32 Se trata de la ciudad de Mitilene, aunque Palladio también escribe *Metelino*, ya que ha tomado la referencia del *Libro I*, 6 de Vitruvio, donde se narra ampliamente la historia por la que fue así denominada.

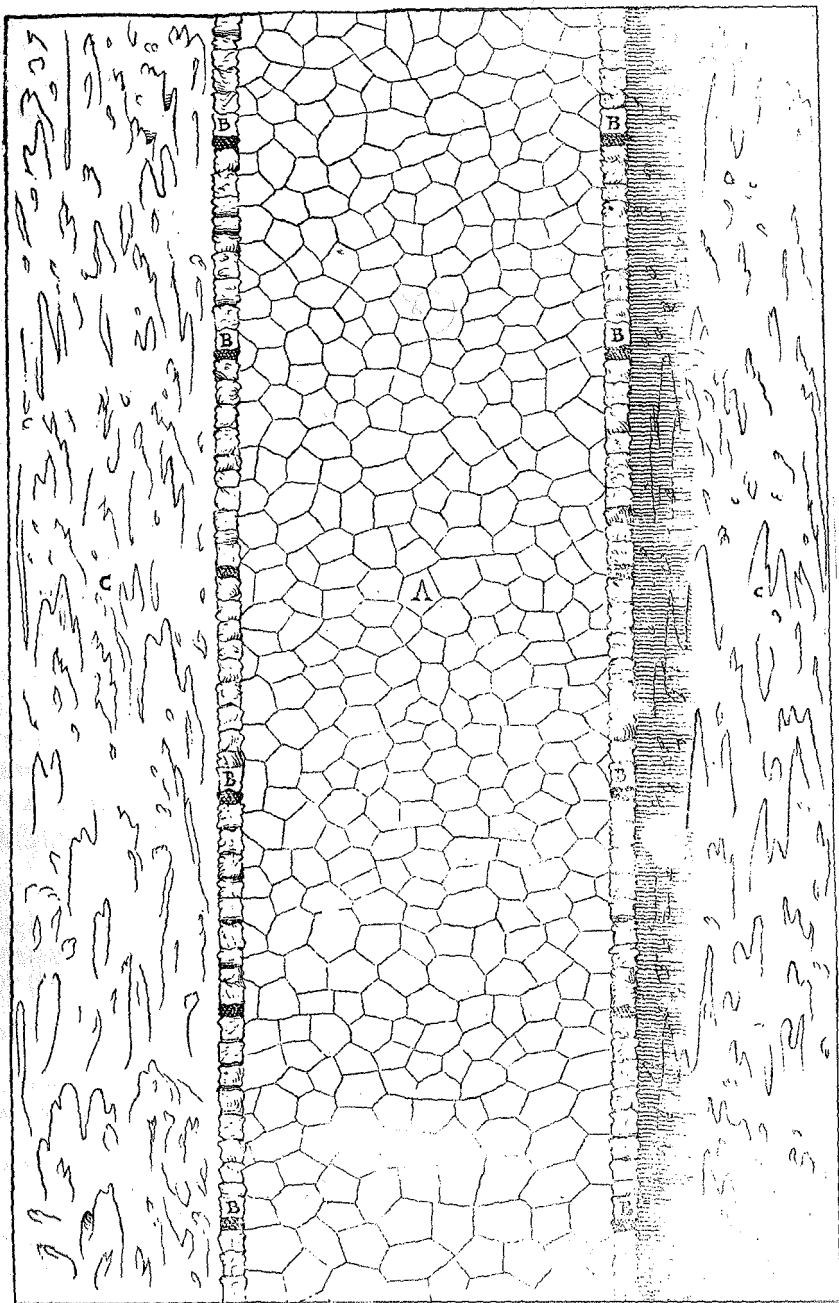
33 El dato procede de T. LIVIO, XLI, 27. Se trata de los censores Q. Fulvio Flaco y A. Postumio Albino en el 174 a. C., aunque M. Emilio fue censor en el 175 a. C.

34 Se refiere a este mismo *Libro III*, cap. 3.

35 Esta división ya había sido establecida por Il Filarete, *Tratado de arquitectura*, I, y por Leonardo da Vinci en sus diversos escritos. Sobre éste *cfr.* BAROCCHI, *Scritti d'arte del Rinascimento*, 1977, t. III, pp. 3113-3114.

36 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

37 *Idem.*



aguas que de las casas lluebe corran todas juntas y tengan libre y desentraçada su corriente, por lo qual dejen la calle limpia, ni sea causa de mal ayre, como son quando se estancan en algùn lugar y se podreçen³⁸.

De las vías, caminos fuera de la çidad. Capítulo III

Las vías fuera de la çidad se an de haçer anchas, cómodas y con árboles de anvas partes, con los quales los caminantes en el estío sean defendidos del hardor//

[f. 86v]

del sol y resçian sus ojos alguna recreaziòn por la uerdura. Mucho cuidado pusieron en ellas los antiguos y ansí para que siempre estuuiesen en compuestas eligieron proveedores y curadores de ellas y muchas de ellas fueron fechas, de las quales por las comodidades y por la velleça suya, aunque estén gastadas con el tiempo, se guarda aún la memoria³⁹, más entre todas son famosísimas las Flaminia y la Apia. La primera hecha por Flaminio⁴⁰ mientras fue cònsul después de la victoria que obo de los Ginobeses, començaba esta vía en la puerta Flumentana⁴¹ que ahora se llama del Polo⁴² y pasando por la Toscana y por la Humbría yba a dar a Rimini, de la qual çidad fue después Marco Lepido, su compañero, guiada fasta Bolonia y iunto a las rayçes de los

38 De nuevo afloran las ideas de Alberti sobre plazas y calles porticadas y las de Il Filarete y Leonardo sobre la higiene y características de las calles.

39 Como bien señala P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri*, p. 495, en este capítulo, a diferencia de los dos anteriores, Palladio no se atiene a sus habituales fuentes sobre las vías, calles, caminos y puentes (Vitruvio, Alberti, Cataneo) y prefiere guiarse por su conocimiento de los edificios de la antigüedad clásica que él ha analizado y estudiado desde un punto de vista arqueológico. Muchos de ellos ya había sido descritos por él en 1594 en *Mirabilia urbis Romae*.

40 La *vía Flaminia* no fue realizada, como parece entender Palladio, por el cònsul C. Flaminio el Joven en tiempos de Marco Emilio Lépido, en el 187 a.C., sino por C. Flaminio el Viejo hacia el 220 a. C. Error que también figura en Estrabón. Fue restaurada por Augusto, Vespasiano, Trajano y Adriano. Su longitud era de unos 335 kilómetros y comunicaba Roma con Rimini, desde donde, en dirección noroeste, llegaba a Piacenza y donde se cruzaba con otras vías como la *Postumia*.

41 Sería la *puerta Flaminia*, erròneamente identificada en el renacimiento con la *Flumentana* que había sido destruida en el 400. Después de la construcción de la iglesia de Santa María del Popolo tomó este nombre. La *puerta Flaminia* se abría en la muralla aureliana, de ella partía la vía de ese nombre hasta el Campidoglio. Consistía en un ingreso flanqueado por dos torres que fueron destruidas en época de Sixto IV (1471-1484) y reformada en tiempos de Pío V (1562-1565). En el siglo XVII Bernini introdujo modificaciones internas. El aspecto actual hay que relacionarlo con las intervenciones de 1879, con motivo del viaje de la reina Cristina de Suecia.

42 Debería decir *Popolo*, como también lo escribe Palladio. Posible error de Juan del Biberio.

Alpes alrededor, alargándola en torno de las lagunas, llebada a Aquileya⁴³. La Apia tomó nombre de Apio Claudio, por el qual fue con mucho gasto y arte fabricada, y así por la magnificencia suya y admirable artificio fue de los poetas llamada reyna de las uías⁴⁴. Tenía este camino su principio del Coliseo y por la puerta Caprena⁴⁵ se estendía hasta Brindezi⁴⁶, fue por Apio solamente guiada hasta Capoa, de la qual no se tiene çertidumbre quien fuese autor y es opini3n de algunos que fuese César, porque se ley açerca //

[f. 87]

de Plutarco que, siendo dado el cuydado de esta uía a César, él gasto en ella gran número de dineros⁴⁷. Ella fue después ultimamente restaurada por Trajano emperador, el que, como he dicho, enjugando los lugares lagunosos, auajando los montes, enparejando los valles y haçiendo puentes donde conbenía, hiço el andar por ella desembaraçado y muy apaçible⁴⁸. Es también muy çelebrada la uía Aurelia, llamada así de Aureli, çiudadano romano que la hizo⁴⁹. Tenía a su principio de la puerta Aurelia, que ahora de dize de San Pancraçio⁵⁰, y estendiéndose por lo lugares marítimos de la Toscana guiaba fasta Pisa. Fueron de no menor nombre la uía Numentana⁵¹, la Pronestima⁵² y la Libicana⁵³. La primera començaba de la puerta Biminal⁵⁴, qua agora se llama

43 Este último tramo sería la vía *Emilia* por haberse construido en tiempos de Marco Emilio Lépido, en 187 a. C. Más tarde se restauraría con Augusto y Trajano.

44 La *vía Apia* fue proyectada y realizada en el 312 por el censor Apio Claudio, llamado el Ciego. Comenzaba en Roma en la *Puerta Capena* y llegaba hasta Capua. Más tarde se prolongó hasta Benevento y Brindisi, donde concluía. Fue la más larga y bella de las vías romanas, por lo que recibió el nombre de *Regina Viarum*, tal y como la cita Estacio. Como en otros casos, su construcción se debe a razones militares y no estuvo exenta de dificultades por la orografía del terreno que atravesaba. Fue restaurada y mejorada por Julio César, Augusto, Domiciano, Vespasiano y Nerva. A partir de Trajano se introducirían otras ramificaciones y viales desde Benevento a Bari.

45 *Puerta Capena*

46 Brindisi

47 PLUTARCO, *Caes.* V, 9; César la restauró y mejoró, como ya hemos anotado en líneas anteriores.

48 La denominada *vía Apia Trajana*, fue la ampliación realizada por Trajano desde Benevento hasta Bari, pasando por Troia, Ortona, Canosa y Bitonto, para enlazar con Brindisi. Esta obra figura representada en los relieves del arco triunfal de Benevento.

49 La *vía Aurelia* partía de Roma hacia el noroeste, hasta Alsium y Volterra, pero fue progresivamente modificada. Sus orígenes se relacionan con la *vía Aemilia Scauri*, hacia el 109 a. C.

50 Como advierte Palladio, tanto en este texto, como en el escrito por él en 1554 sobre la ciudad de Roma, la *Puerta Aurelia* se denominó también Puerta de San Pancracio debido a la cercana basílica paleocristiana, totalmente modificada en el siglo XIX. Estaba constituida por un arco con dos torres cuadradas. Destruída por Urbano VIII en 1664.

51 La *vía Nomentana* unía Roma con *Nomentum*, actual Mentana, para enlazar luego con la *vía Salaria*.

52 La vía de este nombre conducía a Preneste, hoy Palestrina, y se unía a la *vía Latina*. Partía de la puerta *Prenestina*, o Mayor, de Roma.

de Santa Ynés, y se estendía hasta la ciudad de Numento. La segunda tenía principio de la puerta Esquelina⁵⁵ que agora se dize de san Lorenzo y la tercera se dize de la puerta *Nerçia*⁵⁶, esto es de la puerta Mayor, y guiaban estas dos bias a la ciudad de Prenesti que agora se llama Palestrina y a la famosa ciudad de Libicana⁵⁷. Obo también otras muchas bias nombradas y zelebradas de los escriptores, esto es la Salaria, la Colatina, la Latina⁵⁸ y otras, las quales todas, o de las que los hordenaron, o de la puerta en la qual tenían principio⁵⁹, o del lugar donde yban, tomaron en nombre //
[f. 87v]

más entre todas deuía de ser de suma hermosura y comodidad la uía Portuense, la qual de Roma yba a Ostia, porque, como dize el Alberto⁶⁰, seruía a do hera diuidida en dos caminos, entre uno y otro, de los quales auía una carrera de piedras un pie más altas que lo restante y seruía para diuisión: por una de estas bias se yba y por la otra se bolví apartándola ofensa de encontrarse, ynbençión muy cómoda al grandísimo concurso de personas que en aquellos tiempos auía en Roma de todo el mundo⁶¹.

Hízieron estas sus bias prinzipales en dos maneras, esta es, o empedrándolas de piedra o hinchéndolas todas de cascajo y arena. Las bias de la primera manera, por quanto de algunas señales de puede congeturar, heran diuididas en tres espaçios por el medio, el qual hera más alto que los otros dos y algún tanto colmo en el medio para que las aguas pudiesen correr y no se detuuiesen, yban los de a pie y estaua empedrado de piedras muertas, esto es, de

53 La *vía Libicana*, o Labicana, comunicaba Roma con *Labicum* (Colonna) y más adelante enlazaba con la *vía Latina*.

54 La *Puerta Viminale* se abría en el tramo de la muralla serviana, cuyos restos son aún visibles en la plaza de Cinquecento. Erróneamente Palladio la identificó con la Nomentana.

55 La *Puerta Esquilina* fue levantada en época de Augusto. Posiblemente la confunde con la *Tiburtina* o de *San Lorenzo*.

56 Figura como *Neuia* en el texto original de Palladio, correspondiente a la edición veneciana de 1570.

57 Sobre estas vías remitimos a las notas anteriores.

58 La *Vía Salaria* o Salara fue construida en el siglo III a. C. desde Roma a Rieti. En época de Augusto se prolongó hasta el Adriático; la *vía Collatina* iba a Collatia y la *vía Latina*, una de las más antiguas de Roma, partía inicialmente de la *Puerta Capena*, conjuntamente con la *vía Apia*, de la que luego se separaba; atravesaba la Campania y se unía a otras vías.

59 Como en casos anteriores, cada una de estas vías partía de una de las puertas de la ciudad de Roma. La *puerta Salaria* estaba formada por dos torres, pero fue derribada en 1870; la puerta Latina fue modificada y estrechada por Honorio, quien además le añadió el ático. Todas ellas figuran citadas por Palladio en 1554 al hacer la descripción de la ciudad de Roma.

60 Se refiere a la cita de J. B. ALBERTI, *De re aedificatoria...*, IV, 5.

61 La *vía Portuense* se encaminaba a los puertos de Claudio y Trajano, hacia Ostia. Fue construida en el siglo I d. C. Partía de la *Puerta Portense*, configurada con dos arcos con sendos torreones circulares. Fue destruida en 1643 y sustituida por la actual, si bien ésta se alza más al norte, a cierta distancia de la original romana.

lados y ángulos desiguales en el qual modo de enpedrar, como en otra parte está dicho⁶², usaban de una esquadra de plomo, la qual abrían y zerraban como yban los lados y los ángulos de las piedras y así las juntaban muy bien entre sí y esto haçían con//

[f. 88]

presteça. Los otros espaçios que heran de los lados se haçían algún tanto más uajos y se cobrían de arena y de cascajos menudo y por ellos yban los caualllos. Que era cada una de estas marxenes ancha por la mitad de la anchura del espaçio de en medio, del qual heran diuididos con lastre de piedra puesta en cuchillo y ziertos espaçios estauan puestas algunas piedras en pie más altas que el remanente del camino, sobre las quales subían quando querían subir a cavallo, por que los antiguos no usavan de estribos⁶³. Además de estas piedras puestas para el uso dicho, auía otras piedras muy más altas, las quales se hallaba escrito, de mano en mano, las millas de todo el camino, y fueron⁶⁴ por Gneo Graco medidas estas bías yncadas las dichas piedras⁶⁵. Las uías prizipales de la segunda manera, esto es hachas de arena y cascajo, haçían los antiguos algún tanto colamas en el medio, por lo qual no pudiendo detenerse el agua y siendo ellas de materia aparejada para enjugarse presto estauan en todo tiempo pulidas, esto es, sin lodos y sin polvo, de esta suerte se bey una en el Friuli, la qual por los auitadores de aquellos lugares es llamada Posthuma y guía a Ongería⁶⁶; y una a otra estaua enzima del de Padua la//

[f. 88v]

la (sic) qual començando de la dicha çiudad en el lugar que se dize el Argere, pasa por medio de Cicogna, villa del conde de Elduardo⁶⁷ y del conde Teodoro de Thieni, hermanos⁶⁸, y guía a los Alpes que diuiden la Ytalia de la Alemania⁶⁹. De la primera manera de vías es el diseño que se sigue del qual se

62 Ya se ha referido a este tema en el *Libro I*, capítulo 9.

63 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero Rada. Al margen del texto: *usso antiguo*.

64 *Idem*.

65 El texto de Palladio presenta un error al escribir *Gneo Graco*, cuando se trata de *C. Graco*. Error que Juan del Ribero copia literalmente. En todo caso este personaje no fue el "inventor" de los miliarios. La ley Semproniana de 123 a. C. determinó e impuso como norma general algo que ya venía haciéndose desde antiguo. Cfr. P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 497.

66 Hungría. Ribero Rada prefiere el término italiano. Se trata de la *vía Postumia* realizada en el 148 a. C. por el cónsul Espurio Postumio Albino. Unía Génova con Aquileya.

67 En otras versiones, como la de Palladio de 1570, figura escrito como Odoardo. Así aparece también en la traducción de F. de Praves de 1625, en la edición francesa de Freart de Chambray de 1650 y en la traducción castellana de Luisa Aliprandi y Alicia Martínez, *Akal*, Madrid, 1988.

68 Ambos hermanos han sido ya mencionados en el *Libro II* en relación a las villas que Palladio había levantado para ellos, cuya descripción y diseño son mencionados en el capítulo XV de dicho libro, a cuyas notas remitimos.

pueden conoçer como deuía ser hecha la uía Ostiense⁷⁰; de la segunda manera no me a parecido nesçesario haçer algùn deseño porque es cosa muy fácil y no es menester haçer alguna yndustria porque se haçen colinos en el medio para que el agua no se pueda detener.

- A. Es el espaçio de en medio por do yban los de a pie.
- B. Son las piedras que seruían para subir acavallo
- C. Son las márgenes cubiertas de arena y cascajo por las quales van los cauallos⁷¹.

De lo que en el fabricar las puentes se a de guarda y del sitio que se debe elegir. Capítulo III

Porque muchos ríos por su anchura, hondura y velocidad no se podían pasar avajo fue primero pensado en la comodidad de las puentes y ansí se puede deçir que ellas son otra cosa sino un camino hecho sobre el agua. Estas an de tener aquellas mismas salidas / /

[f. 89]

que diximos requerirse en todas las fábricas, esto es, que sean cómodas y hermosas y durables por largo tiempo⁷². Serán cónmodas quando no se lebantaren sobre el resto del camino y alçándose tuuieren la fábrica suya fácil y quando se eligiere aquel lugar para fabricar las que sea conmodísimo a la prouisión a toda la çiedad, según que se fabricaren o fuera o dentro de los muros, empero haráse eleçión al qual todas las partes fácilmente pueda yr, esto es, que esté en medio de la prouinçai, en medio de la çiedad, como hiço Nitocre⁷³, reyna de Babilonia, en la puente que ella hordenó sobre el Eúfrates, y no en rincón donde pueda solamente servir al huso de pocos. Será hermosa

69 Posiblemente se trata de la *vía Reggia*.

70 Partía de una de las puertas más significativas de la ciudad de Roma, *Puerta Ostiense*, modificada por Honorio y Arcadio. Levantada con dos torres y dos arcos en la época de Majencio, desempeñó importante papel en la historia de la ciudad. Hoy se denomina *Puerta de San Pablo*. Cerca de ella se alza la pirámide de Cayo Cestio.

71 Existe una total correspondencia en la enumeración y leyenda de estos elementos con los que se insertan y aparecen representados en las páginas 9 y 10 del *Libro III* de Palladio en la edición de Venecia de 1570.

72 Insiste de nuevo Palladio en los principios vitruvianos y en los fundamentos teóricos de la arquitectura renacentista.

73 Como tal figura en el texto de Palladio en la edición veneciana de 1570. Se refiere a Nitocri, aludida por los historiadores antiguos en relación con la construcción del primer puente de piedra de la historia, levantado en Babilonia sobre el Eúfrates. El dato aparece en Herodoto, I, 186 y Diodoro Sículo, II, 8, pero quizá Palladio pudo tomarlo de Alberti, que también se refiere al tema en su *Libro IV*, de *De re aedificatoria*.

y para durar largamente si se hizieren en aquella manera y con aquellas medidas que se dirá particularmente más auajo. Más en el elegir el sitio para fabricarlas se a de adbertir de elegirlo tal que se pueda esperar que será perpetua la puente que allí se fabricará y donde se pueda hazer con el menor gasto que sea posible, y así se elegirá aquel lugar en el qual el río fuere menos hondo y gual continuo, esto es, o de piedras, o de piedra arenisca, porque como dije en el primer libro, quando hablé de los lugares para poner los fundamentos // [f. 89v]

fundamentos (sic) la piedra y la piedra arenisca son muy buenos fundamentos en las aguas, demás de esto se an de huir los piélagos y remolinos y aquella parte de la madre o lecho del río que fuere cascajo o arenisca, porque la arena y el cascajo por ser continuamente mouidas de las abenidas de las aguas barían el lecho y madre del río y siendo cauadas por uajo los fundamentos se causaua nesçesariamente la ruina de la obra. Más quando toda la madre del río fuese de cascajo y arena se harán los çimientos como se dirá más auajo quando tratare de las puentes de piedra. También se mirará de elegir aquel sitio en el qual el río tenga su corriente derecha, porque las dobladuras y torçimientos de las riberas están puestas para ser llebadas del agua y así en tal caso bendrá la puente a quedar sin espaldas y en ysla y también por que al tiempo de las avenidas traen las aguas en los dichos torçimientos la madera que de las riveras y de los campos leuantadas, las quales no pudiendo yr derechamente auajo, más afirmándose, detienen otras cosas y rebolbiéndose a los pilares cierran las aberturas de los arcos de donde la obra padescçe de manera que del peso del agua viene con el tiempo a ruina.

Elegirse a pues el lugar para edificar puentes que esté //

[f. 90]

en el medio de la región o de la çidad y así cómodo a todos los auitadores donde el río tenga la corriente derecha y la madre menos honda y y gual y continua, y por que las puentes se hacen de madera y de piedra yo diré particularmente de la una y de la otra manera y pondré algunos diseños, así de antiguos, como de modernos.

De las puentes de madera y de los adbertimientos que en el edificarlas se a de tener. Capítulo V

Haçense las puentes de madera o por una sola ocasión, como las que se hacen para todos açidentes que en las guerras pueden acontecer, de la qual suerte es muy çelebrada la que hordenó Julio César sobre el Rin⁷⁴, o para que continuamente ayan de seruir para cómodo de cada uno. De esta manera se lee que fue

74 El capítulo siguiente de este libro está dedicado a esta obra.

edificada por Hércules la primera puente que fue jamás hecha sobre el Tiber, en el lugar donde fue después edificada Roma, quando aviendo él muerto a Berión⁷⁵ quedaua bitorioso su ganado por Ytalia y fue llamada Puente Sagrada⁷⁶ y estaua puesta en aquella parte del Tiber donde después fue hecha la puente Enblicia⁷⁷ por el rey Anco Martio, la qual hera semejante // [f. 90v]

mente toda de madera y sus bigas eran todas juntas con tanto artificio que se podían quitar y poner según conbenía, y no auía yerro, ni clauo alguno. Cómo hella fuese hecha no se saue, sino que los escriptores diçen que hera hecha sobre maderos gruesos que sustentauan a los otros, de los quales ella tomó el nombre de Sublicia por que los tales maderos en lengua bolsca⁷⁸ se llamaban *sublices*⁷⁹. Ésta fue aquella puente que con tanto beneficio de su patria y gloria de sí mismo fue defendida por Oraçio Coheles.⁸⁰ Estaua esta puente junto a la Reja⁸¹ donde se ben agora algunas señales en medio del río, porque fue después hecha de piedra por Hemilio Lépedo, pretor, y restaurada por Tiberio emperador, y por Antonio Pío⁸². Anse se haçer estas tales puentes que sean bien fyrmes y encadenadas con fierros y gruesas bigas, de modo que no aya peligro que se rompan ni por la frequençia de las personas, ni de los animales, ni por el peso de los carruajes y de la artillería que pasare por ençima; pueden ser arruinadas por las abenidas de las crezientes de las aguas, empero, las que se haçen a las puertas de las çiudades que llamamos puentes lebadichas, porque se pueden alçar y vajar según la voluntad de los de dentro, //

75 Debería decir Gerión.

76 Así se llamó ya por Virgilio, *Aen.* VII.

77 Error de transcripción de Juan del Ribero, ya que en el texto de Palladio, en la edición veneciana de 1570, figura *Ponte Sublicio*. En las líneas siguiente se vuelve a hacer referencia a este mismo término, pero ya aparece bien traducido y transcrito por Ribero Rada, como *Sublicia*.

78 Palladio se refiere a la lengua *Volzca*.

79 El nombre deriva de *sublicae* o pilares de madera. El puente *Sublicio* estaba ubicado en la isla Tiberina y vinculado a Horacio Cólite. Los primitivos pilares de madera fueron sustituidos por otros de piedra para darle mayor estabilidad. Palladio confunde algunos aspectos de éste con el puente Emilio.

80 Horacio Cocles o Clóclite.

81 Debería decir Ripa.

82 Como ya hemos señalado, Palladio se muestra algo confuso en relación a estos dos puentes. El puente Emilio fue iniciado en el 179 a. C. por los censores M. Emilio Lépedo y M. Fulvio Nobilior, se terminó en el año 142 a. C. con arcadas de piedra, siendo censores C. Cornelio Escipión Emiliano y L. Mummius. Fue restaurado en el siglo XVI por Julio II y Gregorio XIII, pero gran parte del conjunto se arruinó en 1598.

[f. 91]

se suelen lastrar de uergas⁸³ y láminas de hierro para que las ruedas de los carros y de los pies de las bestias no sean rotas y gastadas, an de ser las bigas, así las que ban ahincadas en el agua, como las que haçen la anchura y largo de la puente, largas y gruesas según requiere la hondura, la anchura y la beloçidad del río, más por que los particulares son ynfinitos no se puede dar de ellos çierta y determinada regla, y así yo pondré algunos diseños y diré sus medidas, de los quales podrá cada uno fácilmente, según se le ofreçerá la ocasión, exerçitando la agudeça de su yngenio, tomar parte y haçer obra digna de ser loada.

De la puente hordenada por César sobre el Rin. Capítulo VI

Aviendo Julio César, como él diçe en el libro quarto de su *Comentario*⁸⁴, deliberado de pasar el Rin para que la pujança romana fuese sentida también en la Alemania y juzgando que no hera cosa muy segura, ni digna de él, ni del pueblo romano, el pasarlo con barcas, hordenó una puente cosa marauillosa y muy difiçil por la anchura y beloçidad del río. Pero cómo fuese hordenada ésta puente, aunque lo escriba con todo eso, por no sauer si la fuerça de algunas palabras usadas por él en el //

[f. 91v]

en el (sic) escribir le an sido bariamente [e] puesto en el diseño según varias ymbençiones y así, porque aún yo he pensado algo sobre esto, no e querido dejar esta ocasión de poner aquella manera que en mi moçedad, quando primero ley los dichos *Comentarios*, ymaginé, porque, a lo que yo creo, mucho quadra con las palabras de César y porque sale maravillosamente, como se ha visto el efecto en una puente hordenada por mi súbitamente fuera de Viçencia sobre le Bachillón⁸⁵. Y no es mi yntençión querer en esto reprobar las otras opiniones, por ser todas de dotisimos hombres y dignos de grandes loores, como por auer dejado en sus escritos cómo ellos lo entendieron y en esta manera con el yngenio y traujos suyos ayudaron mucho a nuestro entendimiento,

83 Palladio alude a: *lastricare di uerghe*, de manera que Ribero Rada repite su preferencia por la traducción literal y escribe "lastrar de uergas".

84 Se trata de *Bell. Gall.* IV, 17. La obra de César gozó de especial interés en el humanismo renacentista y de ella se llevaron a cabo numerosas ediciones. El texto, ampliamente conocido por Palladio, era una obra recomendada por Vitruvio para la formación del arquitecto.

85 Alude al puente de madera de Santa Cruz realizado entre 1559 y 1561. Existen ciertas dudas sobre la paternidad de Palladio. Para algunos historiadores sería obra de Martino Dezin, para otros el arquitecto vicentino tan solo realizó los diseños, no la ejecución material. Sobre esta obra *cfr.* G.G. ZORZI, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venecia, 1966, pp. 202-207; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1973, pp. 327-328.

pero antes que se benga a los diseños pondré las palabras de César que son estas:⁸⁶

Juntaua juntamente dos bigas gruesas de pie y medio cada una, apartadas dos pies entre sí, agudas algún tanto en la parte de auaxo y largas según requería el fondo del río y auiendo con máquinas afirmado estas bigas en el hondo del río las yncó en él, con un maço, no derechas a plomo, sino ynclinadas, de manera que estuuiesen pendientes según el agua, a la contra de éstas en la parte de auajo del río por espaçio de quarenta pies y//

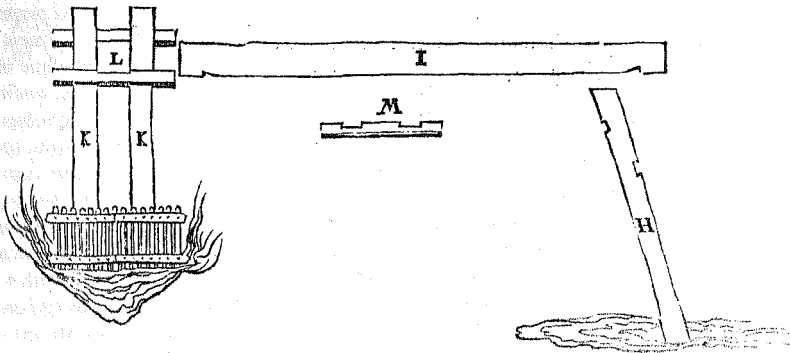
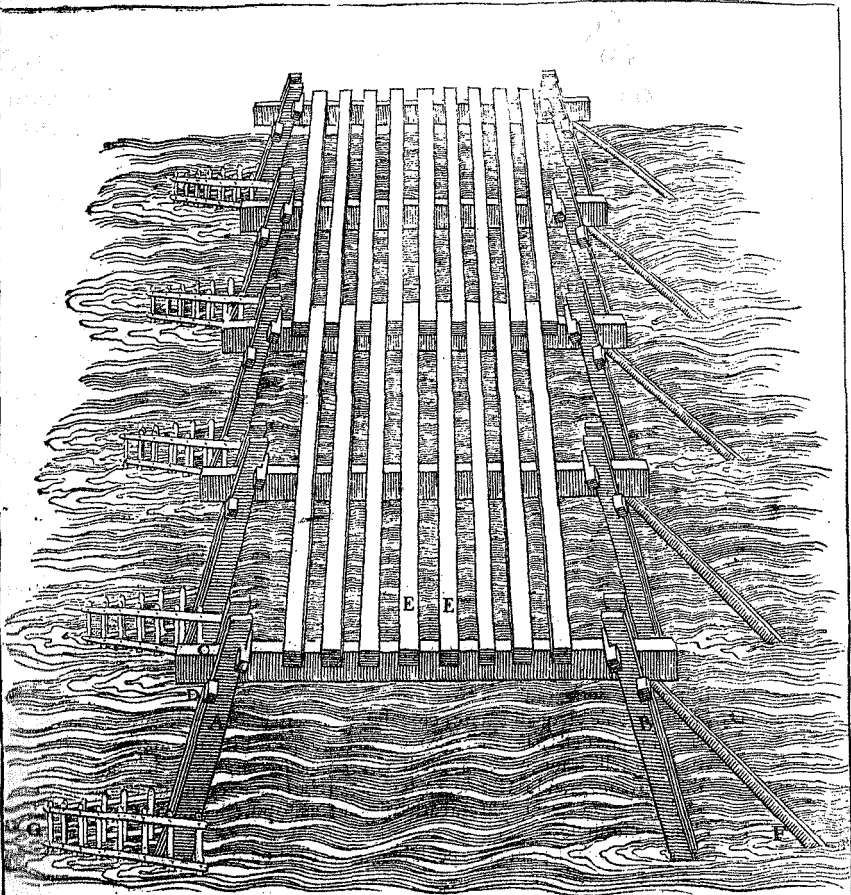
[f. 92]

plantaua otras dos juntas entre sí, en la misma manera pendientes contra la fuerça e ynpetu del río, estas dos bigas entremetidas allí otras bigas gruesas dos pies, esto es, que ellas serán distantes entre sí, heran en la estremidad suyas tenidas de la una y otra parte con dos fibulas, las quales abiertas y ligadas al contrario tan grande hera la firmeça de la obra y tal hera la natura de las tales cosas que, quanto mayor fuese la fuerça del agua, tanto más estrechamente ligadas entre sí se tuuiesen. Estas bigas heran texidas con otras bigas y cubiertas con pértigas y rejas. Ultra de esto, en la parte de auajo del río se ajuntaban palos ynclinados, los quales puesto en uajo en el lugar de ariote⁸⁷ y juntados a toda la obra resistiesen a toda la fuerça del río, y de la misma manera ajuntauan otro en la parte de arriua de la puente dejando allí mediano espaçio para que si troncos de árboles o nabiachuelos fuesen hechados por los

86 Juan del Ribero, a diferencia de F. de Praves y de otros autores posteriores, no ha insertado en su manuscrito el texto latino original de Julio César, que Palladio toma de los citados *Comentarios (Bell Gall. IV, 17)*, donde figura dicha descripción del puente. Texto que, por el contrario, sí aparece en la obra de Palladio en el Libro III, f. 12, de la edición veneciana de 1570. Quizás Juan del Ribero no podía traducirlo adecuadamente o no lo consideraba necesario habida cuenta de que más adelante se hace un resumen del contenido de dicho texto latino. El señalado párrafo es el siguiente:

*Rationem igitur pontis hanc instituit. Tigna bina sesquipedalia, paululum ab imo praerecta, dimensa ad altitudinem fluminis interuallo pedum duorum inter se iungebat. Haec cum machinationibus immissa in flumine defixerat, fistucisque adegerat, non sublicae modo directa ad perpendicularum, sed prona, ac fastigata ut secundum naturam fluminis procumberent: his item contraria duo ad eundem modum iuncta interuallo pedum quadragenum ab inferiore parte contra uim atque impetum fluminis conuersa statuebat. Haec utraque insuper bipedalibus trabibus immissis, quantum eorum tignorum iunctura distabat, binis utrinque fibulis ab extrema parte distinebantur. Quibus discussis atque in contrariam partem reuinctis, tanta erat operis firmitudo, atque ea rerum natura, ut quo maior uis aquae se incitauisset, hoc arctius illigata tenerentur. Haec directa iniecta materia contexebantur, ac longuriis, cratibusque consternebantur. Ac nihilo secius sublicae ad inferiorem partem fluminis oblique adiungebantur, quae pro ariete subiectae, et cum omni opere coniunctae uim fluminis exciperent. Et aliae item supra pontem mediocri spacio, ut si arborum trunci, siue naues deiiciendi operis causa essent a Barbaris missae, his defensoribus earum rerum uis minueretur, neu ponti nocerent (Bell. Gall., IV, 17). Tras este texto, Palladio añade: *Il senso delle quali parole è, che egli ordinò un ponte in questa maniera* (El sentido de tales palabras es que ordenó el puente en esta manera), frase que también omite Juan del Ribero en su texto manuscrito.*

87 En Palladio figura como *Ariete*.



bárbaros por causa de deshaçer la obra con estos defensores se desmenuyese la fuerza de aquellas cosas para que no dañasen a la puente.

Ansí describió Çesar la puente hordenada por él sobre el Rin a la qual discreción me pareçe muy conforme a la ynbençión que se sigue todas las partes de la qual//

[f. 92v]

están señaladas con letras.

- A. Son las dos bigas juntas entre sí gruesas pie y medio algo agudas por auajo hincadas en el río no derechas sino ynclinadas según el agua y a partidas entre sí 2 pies.
- O⁸⁸. Son las otras dos bigas pues[tas]⁸⁹ a la parte de auajo del río a la contra de las ya dichas y distantes de ellas por espaçio de quarenta pies, ynclinadas contra la corriente de el agua.
- H. Es la forma de por si de una de las dichas vigas⁹⁰.
- C. Son las bigas gruesas por cada parte 2 pies que haçían la anchura de la puente que hera quarenta pies.
- L. Es una de las dichas bigas⁹¹.
- D. Son las fíbulas, las quales abiertas, esto es, diuidida la una de la otra y ligadas al contrario, esto es, una en la parte de adentro y la otra en la de fuera, una sobre otra devaxo de las bigas gruesas dos pies, que haçían la anchura de la firmeça de la obra que quanto hera mayor la biolençia del agua y quanto más estaua cargada la puente tanto más ellas se unía y afirmava.
- M. Es una de las fíbulas.
- E. Son las bigas que se ponían por el largo de la puente y se cobrían de piértigas y rejas.
- F. Son los palos puestos en la parte de auajo del río, los quales ynclinados y juntados con to//

[f. 93]

toda la obra resistan de biolençia al río.

- G. Son los palos puestos en la parte de arriba de la puente para que la defendiesen si de los enemigos fuesen hechados por el río troncos de árboles, o nauíos, para arruinarla.

⁸⁸ El texto manuscrito de Juan del Ribero está cortado en este punto y no es fácil la lectura de la letra que debería ser B, pero solamente aparece O.

⁸⁹ Puestas.

⁹⁰ Como sucede en el ejemplo anterior aquí también está cortado el papel y no se identifica la letra. Nosotros leemos H, aunque apuntamos la posibilidad de una X.

⁹¹ La letra a la que hace referencia a este apartado en la edición veneciana de 1570 de *Quattro Libri* es la I, no la L.

- R. Son los de aquella bigas que entre sí juntas se hecharán en el río no derechas, sino ynclinadas⁹².
- L. Es la caueça de las bigas que hacía la anchura de la puente⁹³.

De la puente del Çismón. Capítulo VII

El Çismón es un río el qual, vajando de los montes que diuiden a Ytalia de la Alemana, entra en la Brenta algùn tanto sobre el Basano, y porque es él beloçísimo y por él los montañeses hechan auaxo grandísima cantidad de madera, se tomó resoluçión de haçer una puente sin poner maderos en el agua, por que las bigas que allí se yncaban hera de la beloçidad de la corriente del río y de los golpes de las piedras y de los árboles que él llebaua continuamente auajo movidas y arrancadas y así era nesçesario al conde Jacome de Angarano, que es el patrono de la puente, renobarla cada un año⁹⁴. La ynbençion desta puente a mi juicio es muy digna de adbertir por que podrá servir en todas las ocasiones en alas quales se tuuiesen las dichas//
[f. 93v]

dificultades y por que las puentes ansí hechas bienen a ser vellas, fuertes y cómodas⁹⁵. Fuertes porque todas sus partes al trocado se sustentan; vellas porque las tejaduras de las maderas es graçiosa; y cómoda porque son llanas y de una misma línea con el resto del camino. El río en el lugar donde se hordenó esta puente es ancha cien pies, diuidiose esta anchura en seis partes yguales y donde es el término de cada parte, fuera de las riuieras, las quales se fortificaron con dos pilares de piedra, se pusieron las bigas que haçen el lecho y la anchura de la puente sobre las quales, dejado un poco de espacio en la estremitad suya, se pusieron otras bigas por largo, las quales haçen los lados sobre éstas, al derecho de las primeras, se dispusieron de la una y otras parte las colonillas, que así se llaman bulgarmente aquellas bigas que en semejante

92 La letra R corresponde en la edición del texto de Palladio de 1570 a la letra K.

93 Excepto en el detalle señalado en la nota anterior, el resto de las referencias coincide plenamente con lo dispuesto en la página 13 de la señalada edición veneciana del *Libro III* de Palladio en 1570. Así mismo en este mismo texto impreso, en la página 14 figura el dibujo del puente al que se hace alusión en este capítulo.

94 Giacomo Angarano ha sido reseñado en apartados anteriores como uno de los comitentes y amigo de Palladio, para quien el arquitecto diseñó una de las villas más singulares, cerca de Bassano, junto al Brenta, que figura descrita y dibujada en el *Libro II* de este tratado, a cuyas referencias remitimos. Su afición a la arquitectura le condujo a participar activamente como promotor de obras públicas, tal es el caso de este puente sobre el Çismón, en Valsugana. En 1550 adquirió el derecho de tránsito del paso del Çismón. El puente fue proyectado en torno a 1550 pero concluido en 1552. La ejecución se atribuye a Martino Dezin. Esta obra fue destruida cincuenta años después de su realización por las crecidas del río. Cf. G.G. ZORZI, *Le chiese e i ponti*, parte III, pp. 212-214; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, p. 287.

95 Una vez más se anotan las referencias a *firmitas, utilitas y venustas*, vitruvianas.

obra se ponen derechas, estas colonillas se encadenan con las bigas, las quales, he dicho, que hacen el ancho de la puente, con yerros, que llamamos harpones, hechos pasar por un agujero hecho para este efecto en las caueças de las dichas bigas, en aquella parte que se estiende adelante de las bigas que hacen los lados, estos arpones por que son en la parte de arriua al luengo de las dichas colonillas derechos y llanos y oradados en muchos lugares//

[f. 94]

y en la parte de auaxo junto a las dichas bigas gruesas y con un solo ahujero harto grande fueron enclavados en las colonillas y zerrados después auaxo con el pestillo de yerros hechados para este efecto, por lo qual hacen de manera unida toda la obra, que las bigas que hacen el ancho y las de los lados son como de una pieza con las colonillas y de tal modo bienen las colonillas a sustentar las bigas que hacen el ancho de la puente y son después ellas sustentados de los braços que van de una colonilla a otra y así todas las partes, la una por la otra, se sustentan y viene a ser tal la su natura que, quanto mayor peso está sobre el puente, tanto más se aprietan entre sí y hacen mayor la firmeça de la obra⁹⁶. Todos los dichos braços y las otras bigas que hacen la tejadura de la puente no son anchas más que un pie, ni gruesas más que tres quartos de pie, mas aquellas bigas que hacen el lecho de la puente, esto es, que están puestas por el largo, son muy más delgadas⁹⁷.

- A. Es el franco de la puente.
- B. Pilares que están en la riuera.
- C. Las caueças de las bigas que hacen la anchura.
- D. Las bigas que hacen los lados.
- E. Las colonillas//

[f. 94v]

- F. Las caueças de los arpones con pestillos de yerro.
- G. Son los braços, los quales contrastando el uno al otro sustentan toda la obra.
- H. Es la planta de la puente.
- I. Son las bigas que hacen el ancho y se estienden delante de los lados junto a las quales se hacen los agujeros para los arpones.
- J. Son las biguetas que hacen el camino de la puente⁹⁸.

⁹⁶ Sobre la firmeza y la configuración de la estructura de los puentes de Palladio y su relación con el mundo moderno remitimos al ya clásico trabajo de R. PANE, *Andrea Palladio*, Turín, 1961, pp. 305-306, y a G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti*, parte III, pp. 214-215.

⁹⁷ En la ya citada edición del Libro III de Palladio, impresa de 1570, en este lugar (página 15) se inserta el dibujo con el esquema constructivo del modelo al que hace referencia el presente capítulo VIII.

⁹⁸ Debería figurar la letra K y no la R, como erróneamente escribe Juan del Ribero, ya que así se hace en los dibujos de Palladio de la edición de 1570. En el resto de los enun-

De otras ynbençiones según las quales se pueden haçer las puentes de madera sin poner palos en el río. Capítulo VIII

Puedense hacer puentes de madera sin poner palos en el agua, como está hecha la puente del Cismón y de otras tres maneras, de las quales, porque son de hermosísima ynbençión, no e querido dejar de poner los diseños, tanto más que fácilmente serán entendidas de cada uno que ouiere aprendido los términos usados en la dicha puente del Çismón, porque también éstas constan de bigas puestas por el ancho, de colunillas, de braços, de harpones y de bigas puestas por el largo que haçen los lados. Las puentes puestas según la primera ynbençión se harán de esta manera: fortificadas las riueras con los pilares, según requiere la nesçesidad, se pondrá algo//

[f. 95]

apartada de ellas una de las bigas que haçen el ancho de la puente y después se pondrán sobre ella las bigas que haçen los lados, los quales con una caueça suya se juntarán sobre la riuera y se afirmarán en ella después sobre sobre éstas en derecho de la biga puestas por ancho se pondrán las colunilla, las quales se encadenarán a las dichas bigas con arpones de yerro y serán sustentadas de los braços afirmados muy bien en la caueças de la puente, esto es, en las bigas que haçen los lados sobre la riuera, después dejando allí tanto espacio quanto se huuiere dexado de la dicha biga de la anchura a la riuera, se pondrá la otra biga de la anchura, y de la misma manera se encadenará con las bigas que sobre ellos se pondrán por el largo de la puente y con las colunillas; y las colunillas serán sustentadas de sus braços, y ansí se yrá haçiendo de horden, en horden, quanto fuere menester, guardando siempre en estas tales puentes que en el medio de la anchura del río venga una colunilla, los braços de el medio se enquentren y se pondrán en la parte de arriua de la colunillas otras bigas, las quales viniendo de una colunilla a la otra las tendrán entre sí unidas y arán con los braços puestos en las caueças//

[f. 95v]

de la puente porçión de çírculo menor que medio çírculo y haçiendo de esta manera cada braço sustenta su colunilla y cada colunilla sustenta la biga de la anchura y aquellas que haçen los lados y así cada parte siente su cargo. Bienen estas puentes ansí hechas a ser anchas en sus caueças y se ban apretando haça el medio de su largura, de esta manera no ay alguna en Ytalia, pero hablando yo con meser Alejandro Picheron, mirandulano⁹⁹, él me dijo de auer visto una en Alemana (sic).

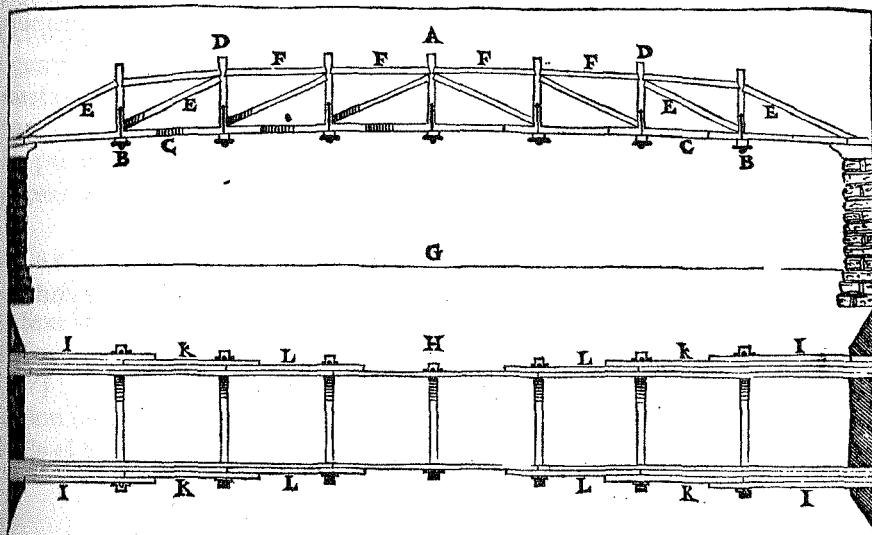
ciados se comprueba la total correspondencia con el modelo italiano que está traduciendo Juan del Ribero.

⁹⁹ Messer Alessandro Picheroni, "mirandolese" (en palabras de Palladio), fue un experto carpintero con el que Palladio se relacionó posiblemente en Venecia. Sobre esta figura *vid.* P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 500, quien a su vez cita a J.

- A. Es el alçado del franco de la puente.
- B. Son las caueças de las bigas que haçen el ancho.
- C. Son las bigas puestas por el largo.
- D. Son las colunillas.
- E. Son los braços que afirmados en las bigas del largo sustentan las colunillas.
- F. Son las bigas que ligan una colunilla con otra y açen porçión de círculo.
- G. Es el hondo del río.
- H. Es la planta de la dicha punete.
- I. Son las primeras bigas, las quales de un cauo son sustentadas de la riuera y del otro de la primera biga de la anchura.
- R. Son las segundas bigas, las quales son sustentadas de la primera y de la segunda biga de la anchura¹⁰⁰.
- L. Son las terçeras bigas, las quales son sustentadas de la segunda y de la terçera biga de la anchura.//

[f. 96]

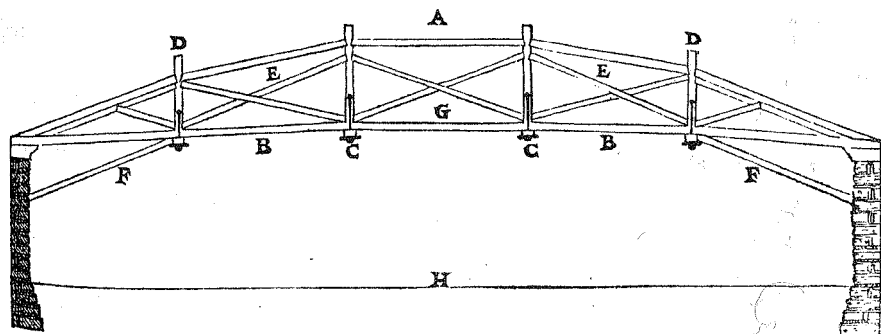
Son después estas bigas que haçen el ancho, como he dicho, sustentadas de colunillas a las quales están encadenadas y las colunillas de los braços¹⁰¹.



CERETTI, *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, Mirandola, 1904, pp. 127-129.

100 En el texto de Palladio correspondiente a la edición veneciana de 1570 figura la letra K, no la R, para hacer alusión y señalar dichos elementos del puente. De nuevo Ribero Hada ha alterado tal letra, como en casos anteriores.

101 En la página 17 de la edición impresa del *Libro III* fechada en 1570, se inserta en un párrafo y el siguiente el dibujo correspondiente al sistema constructivo descrito. Por ello se deja un pequeño espacio en blanco.



-La ymbençión de la puente que se sigue tiene la parte de arriua, la qual es la que sustenta todo el largo, hecha de porçión de çírculo menor que medio çírculo y tiene los braços que van de una colunilla a otra, hordenados de manera que en el medio de los espaçios questán entre las colunilas se encruçan¹⁰². Las bigas que haçen el suelo de la puente son encadenadas a las colunillas con arpones, como en las ymbençiones de arriua. Para mayor fotalença se podrían ajuntar dos bigas por cada cabo de la puente, las quales con una caueza afirmadas en los pilares con el otro a [tachado] arribasen en baxo de las primeras colunillas, porque ayudarán mucho a sustentar el cargo de la puente¹⁰³.

A. Es el derecho de la puente por franco.

B. Son las bigas que haçen los lados de la puente.

C. Son las caueças de las bigas que haçen el ancho.

D. Son las colunillas

E. Son los braços, esto es, las armaduras de la puente.//

[f. 96v]

F. Son las vigas que puestas devaxo de la puente en las caueças, ayudan a sustentar el largo.

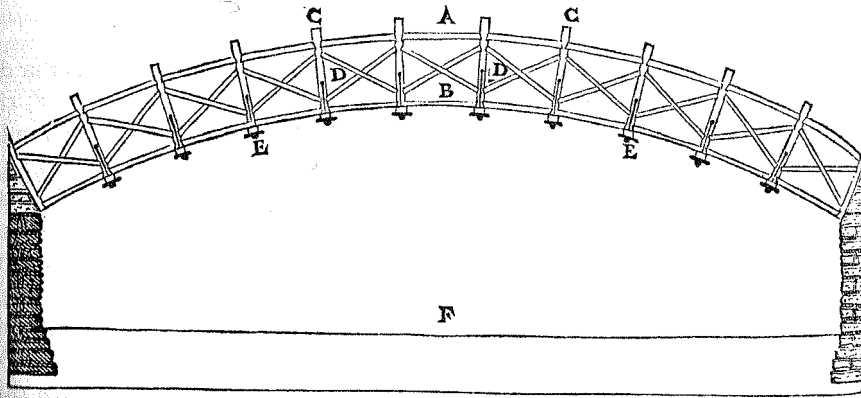
G. Es el suelo de la puente.

H. Es el fondo del río¹⁰⁴.

102 Sobre las características constructivas y estructurales de los diversas tipologías de puentes que Palladio describe en este capítulo remitimos a lo anotado por P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, pp. 500-501.

103 Página 17 del *Libro III*, edición de Venecia de 1570.

104 En esta ocasión también existe una total analogía entre las anotaciones del texto de Ribero Rada y las de Palladio en la edición de 1570.



Esta última ymbençión se haçe con mas o con menos arcos de los que están señalados según requiere la calidad de los sitios y la grandeça de los ríos. La altura de la puente en la qual están las armaduras o, queremos decir, los braços, que van de una colunilla a otra, se harán por la onçena parte de la anchura de él. Todos los cuños que están hechos de las colunillas responderán al çentro, lo qual hará la obra perfetísima y las colunillas sustentarán las bigas puestas por la anchura y por la largueça de la puente, como en las sobredichas.

Las puentes de estas quatro maneras se podrán hazer largas quanto fuere nesçesario haziendo mayores todas las partes suyas en proporçión¹⁰⁵.

- A. Es el derecho de la puente por franco.
- B. Es el suelo de la puente.
- C. Son las colunillas.
- D. Son los braços que arman y sustentan las colunillas.//
- [t 97]
- E. Son las caueças de las bigas que haçen el ancho de la puente.
- F. Es el fondo del río¹⁰⁶.

105 Se deja un espacio en blanco que corresponde al lugar reservado para insertar el dibujo relativo a este ejemplo, tal y como se observa en la página 18 del *Libro III* en la edición veneciana ya señalada.

106 No se aprecian diferencias entre el texto manuscrito del maestro cántabro y las referencias del impreso italiano de 1570, que se utiliza como modelo.

De la puente del Basano. Capítulo IX

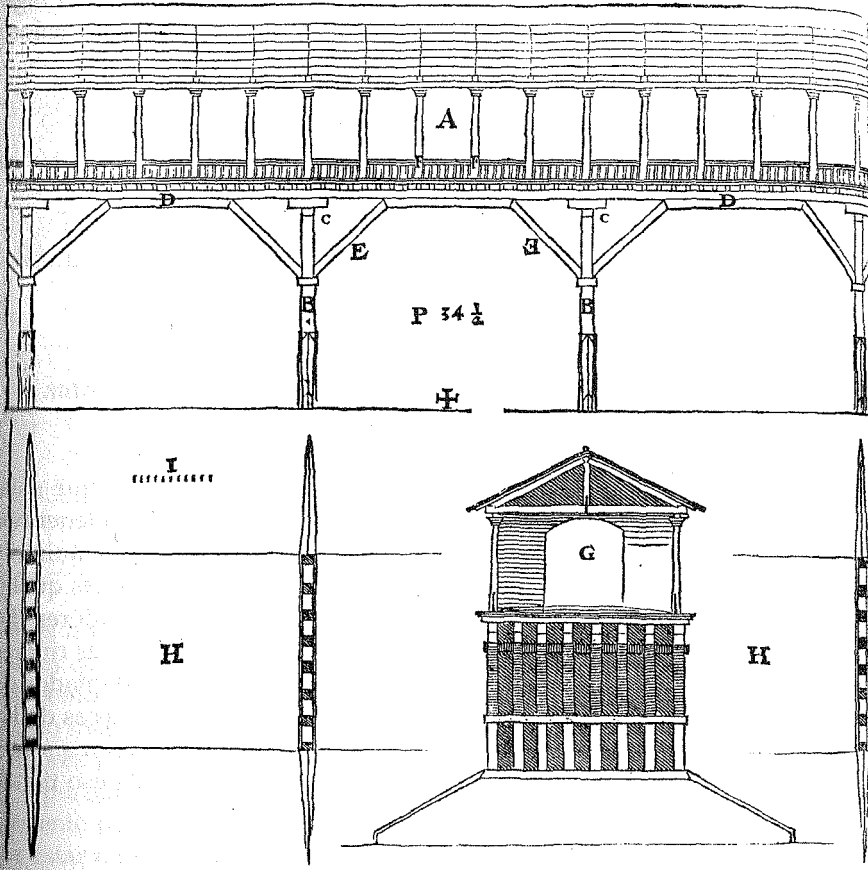
Junto a Basano, tierra puesta en las raíces de los Alpes que apartan Ytalia de Alemania, hordené de madera la puente que se sigue sobre la Brenta¹⁰⁷, río beloçísimo que entra en la mar junto a Beneçia y fue por los antiguos llamado Meduaco, al qual como quenta Libio, en su primera *Década*¹⁰⁸, Cleonimo Lacedemonio¹⁰⁹ bino con la armada antes de la guerra de Troya. El río en el lugar donde a sido hecha la puente es ancho çiento y ochenta pies, esta anchura se diuidió en çinco partes yguales, porque fortificadas muy bien ambas a dos riberas, esto es las caueças de la puente, con bigas de roble y de arçe se hiçieron en el río quatro hórdenes de palos, distantes el uno del otro treynta y quatro pies y medio cada uno. Una de estas hórdenes es de ocho bigas, largas 30 pies, gruesas por cada parte pie y medio y apartadas la una de la otra dos pies, de donde toda la largura de la puente viene a ser diuidida en çinco // [f. 97v]

espacios y la anchura suya veinte y seis pies, sobre las dichas hórdenes se pusieron lagunas bigas según la dicha anchura, esta suerte de bigas, ansí puestas, bulgarmente se llaman corrientes, las quales enclauadas a las bigas hincadas en el río las tienen todos entre sí juntadas y unidas, sobre estas corrientes al derecho de las dichas bigas se dispusieron otras ocho bigas, las quales haçen el largo de la puente y llegan de una orden a otra, y por que la distançia entre las dichas hórdenes es muy grande, y así con dificultad las bigas puestas por el largo pudieran regir el cargo que les huuiese suspuesto ençima quando fuese mucho, se pusieron entre ellas y las corrientes algunas bigas que sirben por modellones y sustentan parte de la carga, demás de esto se hordenaron otras bigas las quales, afirmadas en las que estauan hincadas en el río y ynclinadas la una haçia la otra biga, fuesen a hunirse con una otra biga puesta en medio de la dicha distançia deuaxo de cada una de las bigas de la largura. Estas bigas así hordenadas haçen la vista de un arco, el qual tenga de flecha la quarta parte del su diámetro y por tal modo la obra sale hermosa, por la forma, y fuerte por venir //

107 El río Brenta está estrechamente relacionado con la obra de Palladio, ya que varias de las villas levantadas por él para los principales patricios y comitentes vicentinos y venecianos se alzaron cerca de las riberas de este río, como ha quedado evidenciado en el *Libro II* de esta obra. En este caso, la obra fue proyectada hacia 1567-1569, se llevó a cabo bajo la mediación de Giacomo Angarano y en él intervino el carpintero Battista Marchesi, quien la finalizó en 1570. El puente ha sido destruido y reconstruido en varias ocasiones, pero siempre respetándose la forma original. Cfr. G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti*, parte III, pp. 219-222; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 389-390.

108 TITO LIVIO, X, 2, 6.

109 Palladio lo denomina Cleonimo Spartano, que Juan del Ribero traduce como Lacedemonio.



[98]

Las vigas, que hacen el largo de la puente, a ser dobladas en el medio, sobre estas ay otras bigas atraesadas, las cuales hacen el llano o suelo de la puente y salen con sus caueças algún tanto afuera del resto de la obra y parecen los modellones de una cornija, en el uno y otro lado de la puente están ordenadas las columnas que sostienen la cubierta y sirben por lonjas y hacen toda la obra sumodísima y hermosa.

- F. Es la línea de la superficie del agua.
- A. Es el derecho del franco de la puente.
- B. Son las hórdenes de las bigas hincadas en el río.
- C. Son las caueças de las corrientes.
- D. Son las bigas que hacen el largo de la puente sobre las cuales se ben las caueças de las que hacen el suelo.

- E. Son las bigas que pendientes una haça otra yban a juntarse con otras bigas puestas en el medio de la *distancia*¹¹⁰ que está entre los hórdenes de palos y así en el dicho lugar viene a ser las bigas dobles.
- F. Son las columnas que sustentan la cubierta.
- G. Es el derecho de una de las caueças de la puente.
- G. Es la planta de las hórdenes de palos con los espolones, los quales no dejan//
[f. 98v]
que los dichos palos sean heridos de las maderas que bienen al río auajo.
- I. Es la escala de diez pies con que está medida toda la obra¹¹¹.

De las puentes de piedra y de lo que en el edificarlas se a de guardar.
Capítulo X

Hiçieron primero los ombres puentes de madera, como aquellos que solamente atendían a su nesçesidad, más después [que]¹¹² començaron a tener respeto a la ynmortalidad de sus nombres y que las riqueças les dieron ánimo y comodidad para cosas mayores, començaron a haçerlas de piedra, las quales son más durables, de mayor gasto y de más onra para los edificadores. En estas se an de considerar quatro partes, esto es, las caueças que en las riueras se haçen, los pilares que en el río se fundan, los arcos que son sustentados de los dichos pilares, y el suelo que se haze sobre los arcos¹¹³. Las caueças de las puentes se an de haçer muy firmes y maçiças, porque no solo sirben a sostener la carga de los arcos, como los otros pilares, pero de más de eso tienen hunida toda la puente y no dejan que los arcos se abran, //
[f. 99]

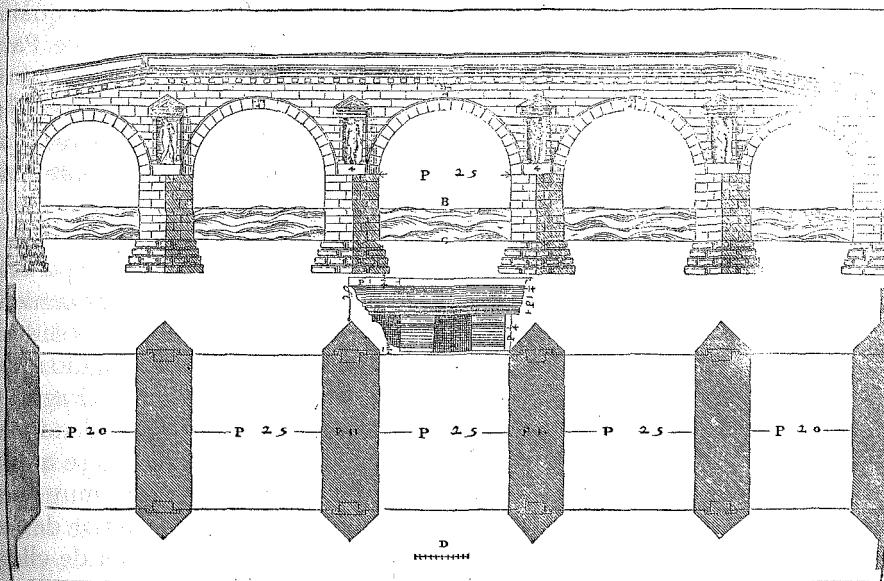
empero harán de donde las riueras sean de piedra o, a lo menos, de terreno maçiço y, no pudiéndose auer riueras de su natura así firmes, se harán firmes y fuertes con el arte, haçiendo otros pilares y otros arcos, porque si las riberas

110 Subrayado en el texto original de Juan del Ribero Rada.

111 Se mantiene la analogía de los capítulos anteriores, en lo referente a letras y leyendas, entre el texto italiano y su traducción en lengua española. En la versión italiana de 1570, en la página 20, entre este apartado y el inicio del capítulo X, se inserta el dibujo explicativo.

112 Ribero Rada ha omitido esta conjunción, que sin embargo sí figura en el texto de Palladio.

113 Palladio sigue muy de cerca lo establecido en este aspecto por J. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, IV, 6, aunque difiere en algunos detalles como la medida de los pilares, que se anotan en líneas posteriores. Por su parte, Juan del Ribero demuestra un especial interés en este capítulo al introducir diversas anotaciones al margen en su texto manuscrito. La construcción de puentes de piedra fue una de las múltiples facetas de este arquitecto hispano, motivo que justificaría la valoración de esta parte del tratado italiano.



fueses arruinadas del agua no quedase rompido el camino a la puente. Los pilares que se hacen por la anchura del río an de ser de número par, así porque vemos que la natura a producido en este número todas aquellas cosas que siendo más que una an de sustentar algún peso, así como las piernas de los hombres y de todos los otros anymales hacen fee, como también porque este tal repartimiento es más hermoso de ver y hace la obra más firme, porque la corriente del río en el medio, en el qual lugar naturalmente es más beloz¹¹⁴, por estar más lejos de las riueras, está libre y no hace daño a los pilares con el continuo sacudillos. An los pilares de estar repartidos de suerte que vengan aver en aquella parte del río donde la corriente del agua sea menos beloz. La mayor corriente de las aguas es donde se juntan aquellas cosas que andan enclima, lo qual en el //

[f. 99v]

en el (sic) crecer del río se conoce muy fácilmente. Los çimientos suyos se harán en aquel tiempo del año que las aguas son más secas, esto es, en el otoño, y si el fondo del río fuese de piedra, o piedra arenisca, o de escaranto, que, como dije en el primer libro, es una suerte de terreno que tiene parte de piedra, se harán los fundamentos sin otro tauajo de cauar, porque estas tales suertes de fondos son muy buen fundamento por sí mismos, más si el fondo del río fuere cascajo o arena se cabarán tanto en el que se halle el terreno macizo, y quando esto fuere difícil se cauará algún tanto en el arena o cascajo

114 Al margen: ojo.

y después se harán allí enpalicadas u estacadas de palo de roble¹¹⁵, las cuales con las puntas de yerro que se les arán topen en el hondo maço y firme. Para hechar los pilares se a de ençerrar una parte del río solamente y en ella fabricar para que por la otra parte dejada auierta el ynpetu del agua tenga su corriente. Yrá así haziendo de parte en parte, no an de ser los pilares más delgados de la sesta parte de la anchura del arco, ni hordinariamente más gruesos de la quarta//

[f. 100]

parte¹¹⁶. Haçerse an con piedras grandes, las cuales se juntarán entre sí con harpones y con clavos de yerro o de metal para que con tales encadenamientos vengan a estar todos como de una pieça¹¹⁷. Las frentes de los pilares se suelen haçer angulares, esto es, que tengan en la estremidad suya en ángulo recto y se haçen también alguna vez a medio círculo para que hiendan el agua y hagan que aquellas cosas que comúnmente son traídas al río auajo, dando en ellos, se alzen de los pilares y pasen por medio del arco. Los arcos se an de haçer bien fyrmes y fuertes y con piedras grandes, las cuales sean muy bien juntadas entre sí para que puedan resistir entre sí al continuo pasar de los carros y sufrir el peso que por algún caso fuere llebado por çima de ellos. Aquellos arcos son fortísimos que se haçen en medio círculo, porque posan sobre los pilares y no se hiere con ynpetu el uno al otro¹¹⁸, más si por la calidad del sitio y por la disposición de los pilares, el medio círculo entero por la mucha altura ofendiese, haziendo difiçil la suvida de la puente, nos//

[f. 100v]

serbiremos del desmenuido, haziendo los arcos que tengan de flecha, esto es de buelta, el terçio de su diámetro y se harán en tal caso los fundamentos en las riuieras. El suelo de la puente se a de empedrar en aquella misma manera que se empedran las calles, de las cuales se a dicho arriua¹¹⁹. Y así viéndose visto quanto se a de adbertir en el edificar las puentes de piedra, es tiempo que pasemos a los deseños.

115 Al margen: *nota*

116 Al margen: *grueso del pilar y largo*. Ribero Rada llama la atención sobre estas medidas, propuestas por Palladio para los pilares del puente, datos que, por otro lado, no coinciden con los establecidos por Alberti en su tratado de arquitectura, para quien el grosor ha de ser la tercera parte de la apertura del arco.

117 Al margen: *modo de fabricar los pilares*.

118 Tal es la traducción que efectúa Juan del Ribero de la frase en italiano *no si urtano l'un l'altro* (no se golpean el uno al otro)

119 Al margen: *suelo de los puentes se ha de empedrar como [...] las calles*.

*De algunas puentes célebres edificadas por los antiguos y de los diseños de la puente de Rimino*¹²⁰. Capítulo XI

Muchas puentes fueron edificadas por los antiguos en diuersos lugares, más en Ytalia, espeçialmente sobre el Tíber, edificaron hartas, de las quales algunas se ben enteras y de algunas otras an quedado solamente las señales antiguas¹²¹. Aquellas que se ben aún enteras sobre el Tiber son la de Castel de Sant Angel, llamada Helia, del nombre de Helio Adriano, emperador, el qual edificó aquí su sepultura¹²². La fábrica reedificada por Fabriçio llamada agora Puente de Quatro Caueças, por las quatro ca//

[f. 101]

beças de Jano o de los Términos, los quales están puestos a la mano yzquierda entrando por la puente¹²³. Por esta puente la ysla del Tiber se junta a la ciudad. La Çestia¹²⁴, llamada ahora de San Bartolomé, la qual de la otra banda de la ysla pasa en Transtiber¹²⁵; la puente dicha Senatoria, de los senadores, y Palatina, del monte que le está vezino, hecha de obra rústica, que agora se llama de Santa María¹²⁶; más aquella puentes de que se ven agora las señales antiguas en el Tiber, sólomente son las Subliçia, que también se dize Lépidia, de Ymilio Lépido, que fuendo primero de madera la hiço de piedra y estaba junto a Ripa¹²⁷; la Triunfal, cuyos pilares se ben fronteros de la yglesia de Santi

120 Rimini.

121 La mayor parte de los ejemplos citados en este capítulo, ya habían sido descritos por Palladio en su obra sobre *L'antichità di Roma*, en 1554.

122 El conocido como puente de Sant Angelo, se denominó en la antigüedad puente Hellos, por haber sido levantado por el emperador Helio Adriano para acceso a su mausoleo (hoy castillo Sant Angelo). La obra estaba concluida hacia el 134 d. C. Ha sufrido numerosas reformas, la más importante en el siglo XIX. Tan solo conserva los tres arcos centrales originales.

123 Fue levantado por el *curator viarum* L. Fabricio en el año 62 a. C. Todavía hoy comunica la isla Tiberina con la otra orilla del Tíber.

124 Puente Cestio complementa al puente Fabricio, al unir la otra parte de la isla Tiberina con la orilla opuesta del Tíber. Levantado en el siglo I a. C. por L. Cestio, fue ampliado y reconstruido por Vespasiano y Valente. La fisonomía actual es obra de 1892, aunque en su reconstrucción se emplearon materiales originarios.

125 Transtevere.

126 Puente *Senatoria* o *Palatina*, es en realidad el puente Emilio, iniciado en el año 179 a. C. por los censores M. Emilio Lépido y M. Fulvio Nobilior. Se concluyó en 142 a. C. por los censores P. Cornelio Escipión y L. Mummius. Reconstruido en el siglo XVI, de él tan solo queda hoy un arco. La denominación de Santa María viene dada de la cercana iglesia de Santa María Cosmedín. De hecho Palladio en el capítulo V de este *Libro III* ya había denominado erróneamente al puente Emilio como puente Subliçio. Existe, por lo tanto, una confusión de nombres y de identificación de todas estas obras. Un aspecto que también figura en su libro sobre *L'antichità di Roma* de 1554 y en otros textos análogos de la época.

127 Palladio denomina equivocadamente *puente Subliçia* al puente Emilio, según ha quedado anotado más arriba y en los capítulos II y V de este *Libro III*, a cuyos datos remitimos.

Espiritus¹²⁸; la Janicalense, así llamada por estar vezina al monte Janiculo, la qual, por auer sido restaurada del papa Sisto Quarto, se llama ahora Puente Sisto¹²⁹; y la Miluia, ahora dicha Puente Molle, puesta en la uía Flaminia, lejos de Roma poco menos de dos millas, la qual no tiene otra cosa de lo antiguo sino los fundamentos y dizen que fue edificada al tiempo de Sila por Marco Escauro, çensor¹³⁰. Bense también las ruinas de una puente edificada por Augusto César de obra rústica //
[f. 101v]

sobre la Nera, río belocísimo junto a Narni¹³¹. Y sobre el Metauro, en la Umbría, en Calgi¹³², se be otra de obra rústica semexantamente con algunos contrafuertes en las riueras que sustentan el camino y le haçen fortísimo. Más entre todas las puentes çélebres se a recordado por cosa maravillosa la que hiço haçer Calígula, desde Puçol a Bayas, en la mar¹³³, poco menos de tres millas, en la qual diçen que el gastó todos los dineros del Ymperio. Grandísima también y digna de marauilla fue aquella que para sujuzgar los bárbaros edificó Trajano sobre el Danubio, enfrente de la Transilbania¹³⁴, en la qual se leyan estas palabras:

-"Probidencia Augusti bere pontifices birtus romana quid non domet sub iugo ecce rapidus et Danubios"¹³⁵.

128 Este puente fue comenzado por Calígula y terminado por Nerón. Hoy sus restos se conservan en el puente de Víctor Manuel.

129 Este puente fue reconstruido por Sixto IV en 1474. Su origen se remonta a Marco Aurelio, pero sufrió bastante ruina en el siglo VIII. Serlio denomina erróneamente puente Sixto al puente Emilio.

130 Puente Milvio, uno de los más antiguos de Roma, fue restaurado en el 190 a. C. por el censor M. Emilio Scauro. No obstante, hoy tan solo conserva algunos elementos originales.

131 En efecto fue levantado por Augusto en la antigua Narni (Terni), pero ya en el siglo XVII su estado era ruinoso, estado que se agravó en el siglo XIX.

132 Debe tratarse del puente Manlio, en la zona de Pesaro (antigua Calgi) que cruzaba el Bosso y fue construido por M. Allius Tyranus en la época republicana. Cfr. G. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958, p. 18

133 Desde Pozzolo a Baie (Bacoli). Fue el puente de barcas levantado por Calígula a imitación del antiguo que la tradición sitúa sobre el Helesponto. La obra romana fue destruida poco después, según narran las fuentes de la Antigüedad clásica y se lee en Suetonio, *Cal.* XIX.

134 Fue levantado sobre el Danubio en el año 104 por Trajano, en la campaña de los dacios, y proyectado por Apolodoro de Damasco, más tarde restaurado por Adriano. Su imagen aparece esculpida en los relieves de la columna Trajana de Roma.

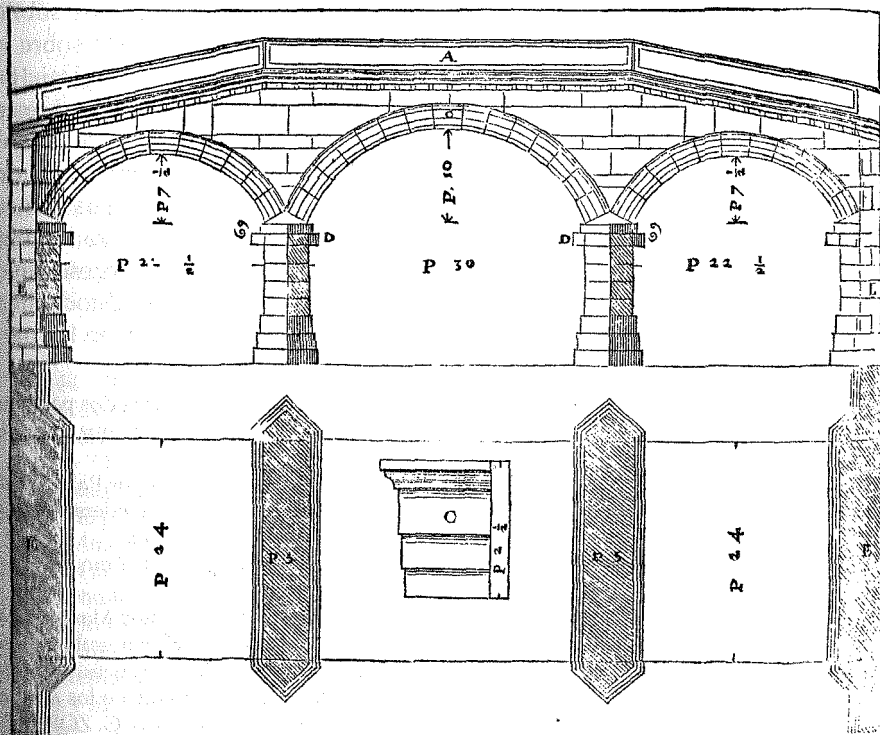
135 En la edición de la obra de Palladio, Venecia, 1570, figura dicha inscripción en letras mayúsculas y su leyenda es como sigue:

PROVIDENTIA AVGVSTI VERE PONTIFICIS
VIRTVS ROMANA QVID NON DOMET?
SVB IVGO ECCE RAPIDVS ET DANVBIVS.

Esta inscripción es falsa y no corresponde a la época.

Esta puente fue después arruinda por Adriano para que los bárbaros no pudiesen pasar a daño de las prouinçias romanas y los pilares suyos se been aún en el medio del río. Más, con todo eso, de quantas puentes yo e visto me parece la más hermosa y más digna de consideración, así por la fortaleça, como por su repartimiento, aquella que es en Rimino, ciudad de la Flaminia hecha // [f. 102]

edificar a lo que yo creo por Augusto César¹³⁶. E puesto de ella los diseños, los quales son aquellos que se siguen: Ella está diuidida en çinco arcos, los tres de en medio son yguales y de anchura de veynte y çinco pies, y los dos de junto a la riuera son menores, esto es, anchos solos veynte pies de pilar a pilar, son todos estos arcos de medio círculo y el grueso de ellos es por la décima parte de la luz de los mayores y por la otaua parte de la luz de los menores¹³⁷. Los pilares son gruesos poco menos de la mitad de la luz de los arcos mayores. El ángulo de los espolones, que corta el agua, es recto, lo qual e aduertido que hicieron los antiguos en todas las puentes, porque él es mucho más fuerte que



136 El puente de Rimini levantado por Augusto aún se conserva.

137 Al margen figura: Rosca de los arcos

no el agudo y menos aparejado a ser arruinado de los árboles o de la otra materia que fuere traída el río auajo. En derecho de los pilares, en los lados de la puente, ay algunos tabernáculos en que antiguamente deúan de estar estatuas, sobre estos tabernáculos por el largo de la puente, [va una cornisa]¹³⁸ la qual aunque es sencilla pero hace un hermosísimo hornamento a toda la obra.

- A. Es la dicha cornija que está sobre los tabernáculos.
 - B. Es la superficie del agua.
 - C. Es el fondo del río.//
- [f. 102v]
- D. Son diez pies con que a sido medida esta puente¹³⁹.

De la puente Viçencia que está sobre el Bachillón. Capítulo XII

Pasan por Biçencia dos ríos, el uno de los quales se diçe el Bachillon y el otro el Reron¹⁴⁰. El Reron al salir de la çidad entra en el Bachillon y pierde súbito el nombre. Sobre estos ríos ay dos puentes antiguas, de la que está sobre el Bachillón se been los pilares y un arco también entero, junto a la yglesia de Santa María de los Ángeles, lo demás es todo obra moderna¹⁴¹. Ésta es puente diuidida en tres arcos, el del medio es de anchura de treinta pies, los otros dos son anchos solos veynte y dos pies y medio, lo qual fue hecho para que el río tubiese en el medio más libre su corriente. Los pilares son gruesos por la quinta parte de la luz de las bueltas menores y por la sesta el mayor¹⁴². Los arcos tienen, esto es, de buelta, la terçia parte de su diámetro, el grueso suyo es grueso por la novena parte de las bueltas pequeñas y por la duodécima parte del de en medio¹⁴³, y son labrados a manera del arquitrabe; y en las par-

138 A Juan del Ribero Rada se le ha pasado por alto traducir, o copiar, las dos palabras que dan sentido a esta frase: "va una cornisa" (*è una cornice*), que nosotros hemos introducido entre corchetes.

139 Juan del Ribero copia fielmente las letras y elementos dispuestos por Palladio en la página 22 del *Libro III* en la edición de Venecia de 1570; en la página precedente de esa obra se inserta el dibujo del maestro italiano relativo a este modelo de puente.

140 *Rerone*. En algunas traducciones tardías del texto palladiano figura cómo Retrón o Retrone.

141 Se refiere al puente conocido desde el siglo XV como puente de Santa María de los Ángeles por la cercana iglesia de ese nombre, destruida en el siglo XIX. Sin embargo, se trata de un puente levantado en el siglo I d. C., reconstruido en el siglo III y sucesivamente reformado en épocas posteriores debido a las frecuentes riadas del Bachillón y a los aluviones de la cuenca hidrográfica que lo circunda. Sobre su historia remitimos a G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti...*, pp. 208-212; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, p. 328; MARCHINI, *Vicenza Romana*, Vicenza, 1978, p. 137-139 y P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 504

142 Al margen: *pilares*.

143 Al margen: *grueso de los arcos*.

tes postreras del largo de los pilares, devajo de las ympostas de los arcos, salen afuera algunas piedras//

[f. 103]

las quales en el fabricar la puente se huuieran para sustener las bigas sobre que se haçía el maderamiento de las bueltas; y en esta manera se huya el peligro que creçiendo el río no llebase los maderos con ruina de la obra, los quales haçiéndose de otra manera abría sido necesario yncarse en el río para haçer el dicho maderamiento para las çimbras¹⁴⁴.

+A. Es el lado de la puente.

C. Es el grueso de los arcos.

D. Son las piedras que salen a fuera del resto de los pilares y sirben para haçer el maderamiento para çerrar la bueltas.

E. Son las caueças de la puente¹⁴⁵.

De una puente de piedra de mi ynbençión¹⁴⁶. Capítulo XIII

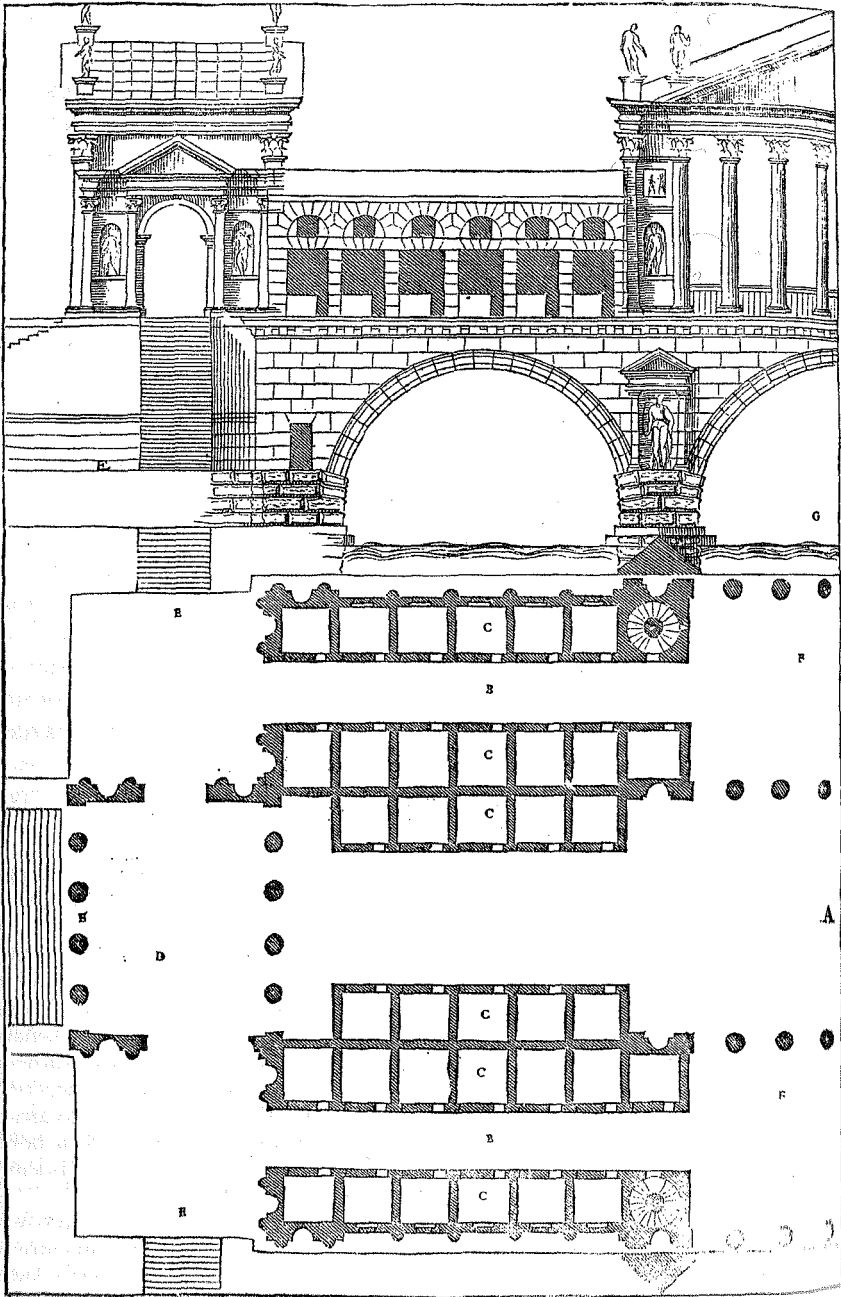
Hermosísima a mi iuiçio es la ynbençión de la puente que se sigue y muy acomodada al lugar do se auía de edificar, que hera en el medio de una çidad, la qual es de las mayores y de las más nobles de Ytalia y es caueça de otras muchas çidades y allí se haçen grandísimas ferias casi de todas las partes del mundo. El río es muy ancho¹⁴⁷ y la puente benía a estar en el lugar apuntado donde se juntan los mercaderes a tratar de sus negoçios, pero para guardar la grandeça//

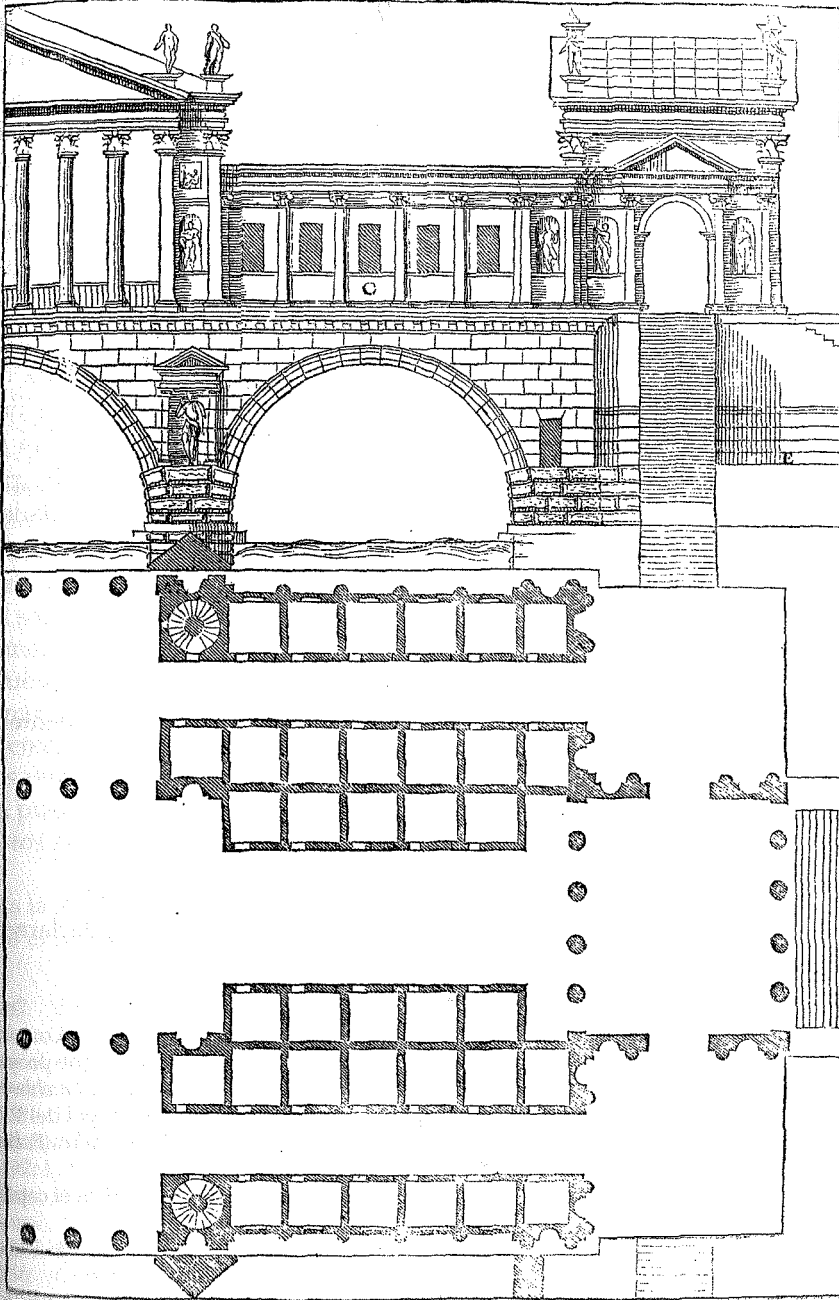
144 Se deja un espacio que correspondería al dibujo de este puente que figura en la página 24 del *Libro III* de Palladio editado en 1570. Al margen figura también: *cimbrera*, para llamar la atención sobre el tema.

145 Las letras y el contenido de cada una de ellas coinciden fielmente con lo reseñado por Palladio en la edición veneciana de 1570, lo que una vez más indica que fue este el texto utilizado por Juan del Ribero. Sin embargo, en la edición de F. Praves de 1625 en la letra A se indica *Antepecho y lado de la puente*. No figura la letra B y detrás le sigue la C para señalar *la rima del arco*. En la edición francesa de 1650, ya citada en notas anteriores, las indicaciones son bastante similares a éstas en letras y contenido. No obstante, en otras ediciones, como la traducción al castellano en 1988, se indica: A, Borde del puente; B, Moldura de los arcos; C, Piedras que sobresalen del resto de los pilares y sirven para hacer el armazón de la bóveda; D, Extremos del puente. Todo ello viene a sumarse a hipótesis de la diferente utilización de textos y dibujos en esta última edición.

146 Se trata del puente Rialto, sobre el Gran Canal de Venecia, del que Palladio realizó dos proyectos diferentes. El que se describe aquí debió de trazarse hacia 1565, mientras que el primero se data hacia 1554. La obra definitiva fue diseñada y llevada a cabo por Antonio da Ponte, en 1587, con una sola arcada, para facilitar el paso de barcas por el canal.

147 Se refiere en este caso al Gran Canal de Venecia.





[f. 103v]

y la dignidad de la dicha çiudad, y para acrecentalla también grandísima renta, yo haçía sobre la puente por la anchura suya tres calles, la de el medio ancha y hermosa, y las otras dos, que hera cada una por banda, algo menores, de la una y otra parte de estas calles yo hordenaba tiendas de modo que auía de auer seis açeras, de mas de esto en las caueças de la puente y en el medio, esto es, sobre el arco mayor, se haçían lonjas en que se juntasen los mercaderes a negoçiar entre sí, y trayrían comodidad y hermosura grandísima¹⁴⁸. A las lonjas que están en las cabeças se auía de subir por algunas gradas y al llano de ellas auía de ser el suelo de todo lo demás de la puente. No a de parecer cosa nueva que sobre puente se hagan lonjas, que la puente Helia en Roma, de la qual se a dicho en su lugar¹⁴⁹, estaba también antiguamente cubierta toda de lonjas con columnas de bronce, con estatuas y con otros maravillosos ornamentos, de más que, en esta ocasión, por las causas dichas arriua era casi nescçesario haçerlas. En las proporçiones de pilares y de los arcos se ha guardado aquella misma horden y aquellas mismas reglas que se an guardado en las puentes puestas arriua¹⁵⁰ y cada uno por si podrá fácilmente hallarlas. //

[f. 104]

Partes de la planta.

- A. Es la calle hermosa y ancha hecha en medio de la anchura de la puente.
- B. Son las calles menores.
- C. Son las tiendas.
- D. Son las lonjas en las caueças de la puente.
- E. Son las escalas¹⁵¹ que guían sobre las dichas lonjas.
- F. Son las lonjas de en medio echas sobre el arco mayor de la puente.

Las partes del alçado corresponden a las de la planta y sin otra declaración se dejan fácilmente entender.

148 Palladio concibe el puente en consonancia con la importante actividad comercial de la ciudad veneta y diseña sobre él una calle flanqueada de tiendas, a la par que proyecta plazas porticadas junto a sus arranques. Sobre esta obra vid. G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti...*, pp. 223-263; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, p. 399-302; H. BURNS, "I disegni del Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.* XV, 1973, pp. 153-154; *Idem*, XXI, 1975; P. MARINI, *Andrea Palladio, I Quattro libri...*, p. 504.

149 Esta obra es citada y comentada por Palladio en este mismo *Libro III* en el capítulo II, al que remitimos.

150 Es notable la influencia del modelo de los tabernáculos del puente de Rímimi, levantado por Augusto, ya citado en este mismo libro, en capítulo II precedente.

151 Conforme a la predilección de Juan del Ribero por una traducción literal, utiliza el término "escalas" para referirse a escaleras, del italiano *scale*.

- C. Es el derecho de las tiendas en la parte de afuera, esto es, sobre el río y en la otra tabla. que está la contra, parece el derecho de las mismas tiendas sobre las calles.
- G. Es la línea de la superficie del agua¹⁵².

De una y otra puente de my inbençión. Capítulo XIII

Preguntado de algunos gentiles hombres de mi parecer açerca de una puente que ellos tratauan de haçer de piedra, les hiçe la ymbençión aquí abajo puesta¹⁵³. El río en el lugar do se auía de haçer la puente es de ancho ciento y ochenta pies, yo diuidía toda esta anchura en tres baçíos y haçía el de en medio ancho sesenta pies y los otros dos a quarenta y ocho cada uno. Los pilares que sustentan las bueltas benían a tener de grueso a 12¹⁵⁴ pies y así heran gruesos por la quinta parte de baçío del arco de en medio y por la quarta parte de los baçíos de los arcos menores, //

[f. 104v]

yo alteraua en ellos algo, las medidas hordinarias haçiéndolas muy gruesas y que saliesen fuera del bibo del ancho de la puente, porque mejor pudiesen resistir al ympetu del río, el qual es belocísimo, y a las piedras y maderos que de él son llebadas a vadas auajo. Las bueltas auían de ser de çírculo, menores que medio çírculo, para que la subida de la puente fuese fácil y llana. Yo haçía el grueso de los arcos por la 17¹⁵⁵ parte de la luz del arco de en medio y por la atorçena de la luz de los dos. Pudierase adornar esta puente con tabernáculos en derecho de los pilares y con estatuas, y estuuieran bien al luengo de sus lados una cornixa, la qual se bee que hiçieron alguna bez los antiguos, como en la puente de Rimino, hordenada por Augusto César, cuyos deseños an sido puestos arriua¹⁵⁶.

A. Es la superficie del agua.

B. Es el fondo del río.

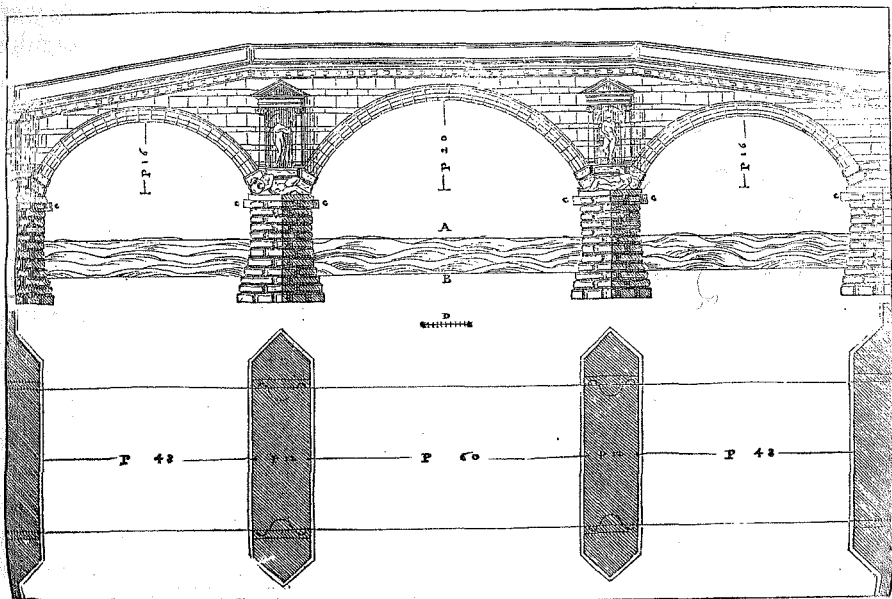
152 En esta ocasión también existe una total analogía entre las anotaciones del texto de Ribero Rada y las de Palladio en la edición de 1570. Sin embargo faltan la alusión y referencia al detallado dibujo del puente que ocupa las páginas 26 y 27 de dicha edición impresa en Venecia.

153 Se refiere, seguramente, al puente sobre el Tesina en Torres de Quartesolo (Vicenza). Sobre esta obra y su atribución a Palladio *vid.* G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti...*, pp. 189-192; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 257-258 y 326.

154 Aunque en el texto de Palladio figura con letras (*dodici*), Juan del Ribero escribe el número.

155 *Ibidem.*

156 Como sucede con el diseño del puente Rialto, que describe en el capítulo XIII de este Libro III, Palladio se sirve del modelo del puente de Rímimi, levantado en época de Augusto.



- C. Son las piedras que salen afuera para el uso sobre dicho de las çimbras.
 D. Es la escala de diez pies con que se a medido toda la obra¹⁵⁷.

De la puente de Viçencia que está sobre el Rerón. Capítulo XV

La otra puente antigua que, como dixé está en Viçencia sobre el Rerón, se llama bulgarmente la puente de las Carniçerías¹⁵⁸ //

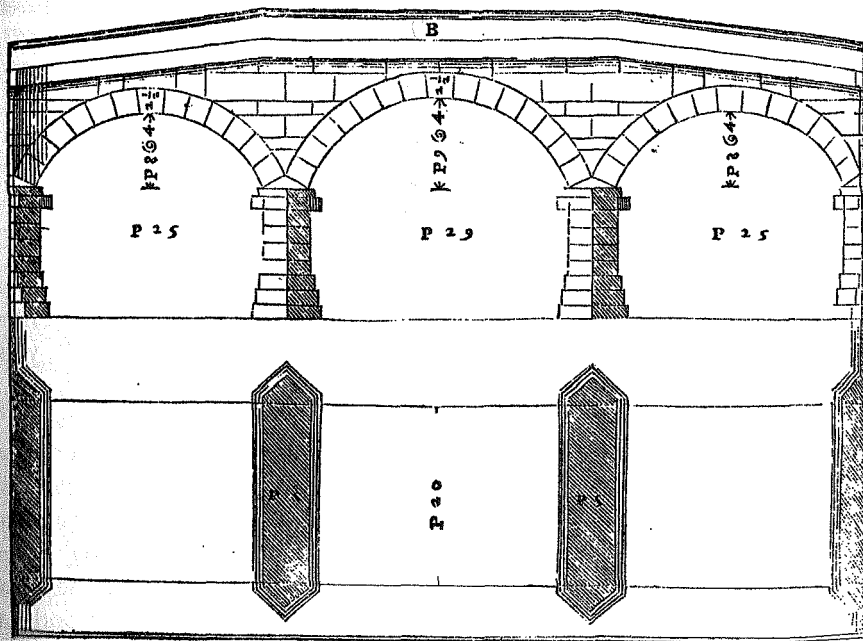
[f. 105]

porque está junto a la carniçería mayor¹⁵⁹ de la çudad. Esta puente está toda entera y es poco diferente de la que está sobre el Bachillón, por que también está diuidida en tres arcos y tiene el arco de en medio mayor que los otros dos,

¹⁵⁷ En esta ocasión también existe una total analogía entre las anotaciones del texto de Ribero Rada y las de Palladio en la edición de 1570. En el impreso italiano, el dibujo de este puente ocupa la página 29.

¹⁵⁸ Palladio lo denomina puente *dalle Beccarie*. Se trata de un puente levantado ya época romana, en el siglo I d. C. Fue a partir de la Edad Media cuando empezó a ser conocido como puente *delle Beccarie*, más tarde llamado de San Pablo por la iglesia cercana. Fue destruido en el siglo XIX y reconstruido con una sola arcada de piedra. Pero en esta obra figura dibujado con tres arcos, conforme a su estructura primitiva y de acuerdo a los restos que existían en el siglo XVI. Sobre esta obra *cfr.* MARCHINI, *Vicenza Romana...*, p. 134-135.

¹⁵⁹ Así traduce Juan del Ribero el término italiano *Macello* (matadero) que figura en el texto de Palladio.



son todos estos arcos de porción de círculo menor que medio círculo y no tienen labor alguna, los pequeños tiene de flecha el tercio de su anchura, el de en medio es un poco menos. Los pilares son gruesos por la quinta parte del diámetro de los arcos menores y tienen en la estremidad suya, de uajo de las ympostas de los arcos, las piedras que salen afuera por las causas sobre dichas. Son la una y otra de estas puentes hechas de piedra de Costeça¹⁶⁰, que es piedra tierna que se corta con sierra, como se hace la madera. De las mismas proporciones de estas de Viçençia ay quatro en Padua, tres de las quales tiene tres arcos solamente, y son, la puente Altina¹⁶¹, la de San Lorente¹⁶² y la que se llama puente Corbo¹⁶³, y la una tiene çinco y es la que se llama puente Molino¹⁶⁴, en todas estas puentes se be auerse husado grandísima diligencia

160 Costoza en Palladio. Custoza.

161 Puente *Altinate*, o *Altinà*, también levantado en la antigüedad, hacia el año 50-40 a.C. tan solo conservaba dos, de las tres arcadas originarias, en el siglo XVI.

162 Su construcción se sitúa en la época de Augusto. Al parecer tuvo tres arcos, si bien en el siglo XVI tan solo conservaba uno.

163 El puente *Corvo* conservaba aún tres de sus cinco arcos originales. Fue construido hacia el 125 d. C.

164 Se alzó en los años 40-30 a. C. con cinco arcos, de los cuales en el siglo XVI aún se conservaban restos. La obra actual es del siglo XIX.

en juntar entre sí las piedras, lo que, como otras veces e advertido, se requiere sumamente en todas las fábricas¹⁶⁵.//

[f. 105v]

De las plaças y de los edificios que alrededor de ella se hazen.

Capítulo XVI

Demás de las calles, de las cuales se a dicho arriua, es menester que en las çiu-
dades según su grandeça aya repartidas más o menos plaças en que se junten
as gentes ha contratar de la cosas nesçesarias y útiles a su nesçesidad¹⁶⁶, y así
como diuersos usos se atribuyen, a cada una se le debe dar lugar propio y
conbeniente¹⁶⁷. Estos tales lugares anchos que por las çiu-
dades se diçen¹⁶⁸, además de la comodidad dicha, que allí se juntan las gentes a pasear, a entrete-
nerse y a contratar, haçen también mucho hornamento hallándose al principio
de una calle, un lugar hermoso y espaçiosos, del qual se bea la vista de alguna
hermosa fábrica y prizipalmente de algún templo¹⁶⁹. Ansí como torna¹⁷⁰ bien
que aya muchas plaças esparçidas por la çiu-
dad, ansí mucho más es nesçesa-
rio y tiene grandeça y honra que aya una prinzipalissima y que verdadera-
mente pueda llamarse pública¹⁷¹. Estas plaças prizipales se an de haçer de la

165 Al terminar este apartado Palladio inserta el dibujo de la planta y alzado del
temple, como se observa en la página 30 de la edición veneciana de 1570.

166 Traducción literal de Juan del Ribero del texto italiano: *à contratar delle cose necesse-
rie et utili*.

167 A partir de este capítulo, y hasta finalizar el *Libro III*, Palladio se centra en cuestio-
nes urbanas y en especial en los edificios públicos destinados a las ciudades. Las fuentes utili-
zadas para este apartado son variadas. Posiblemente parte de la obra de Vitruvio y, sobre
todo, del *libro V* del autor romano, donde se describen los edificios que rodeaban el Foro y
donde se añotan datos de las basílicas, la curia, el teatro, palestras, gistos, etcétera, que tam-
bién serán referidas por Palladio más adelante. Junto a esa fuente habitual, se han tenido en
cuenta los escritos renacentistas de J. B. Alberti, de Il Filarete, de P. Cataneo y de D. Barbaro.
Entre los planteamientos urbanos de Palladio remitimos, entre otros autores, a: E. FORSS-
MANN, "Palladio e Vitruvio", *Bollettino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 31-42; W. LOTZ, "Riflessioni
sul tema: Palladio Urbanista", *Bollettino del C.I.S.A.*, VIII, 1966, pp. 123-127; G. G. ZORZI,
"Urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 168-184; A. CORBOZ, "Procedi-
menti dell'urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 235-250;

168 Es un error de traducción de Ribero Rada, ya que Palladio escribe *si lasciano* (se dejan).

169 Un párrafo muy similar se lee en la obra de D. BÁRBARO, V, I, 129.

170 Como en otros muchos ejemplos ya reseñados, el arquitecto español prefiere man-
tener el mismo término italiano *torna*, en vez de un sinónimo castellano más al uso, como
último.

171 Sobre estos mismos conceptos e ideas ya habían escrito sus consideraciones J. B.
ALBERTI, *De re aedificatoria*, VIII, 6; IL FILARETE, *Tratado de arquitectura*, I, y P. CATANEO, *Il
libro primo libri...*, I, 6.

grandeça que requiere la muchedumbre de los çiudadanos, para que no sean pequeñas para el cómodo¹⁷² y husó suyo, o por el poco número de las personas no parezcan desautadas. En las çiudades//

[f. 106]

marítimas se harán junto al puerto y en las çiudades que están dentro de tierra se harán en medio de ellas, para que sean cómodas para todas las partes de la çiudad¹⁷³. Hordenaránse, como hiçieron los antiguos, alrededor de las plaças portales¹⁷⁴, anchos quanto fuere el largo de las columnas suyas, el uso de los quales es para huir de las llubias, las niebes y todo daño de la pesadumbre del ayre y del sol, más todos los edifiçios que alrededor de la plaça non an de aserse, según Alberto, más altos de la terçia parte de la anchura de la plaça, ni menos de la sesta parte¹⁷⁵. Y a los portales se subirá por unas gradas, las quales serán altas por la quinta parte del alto de las columnas¹⁷⁶. Grandísimo hornamento dan a las plaças los [arcos]¹⁷⁷ que se haçen en la caueça de las calles, esto es, en el entrar en la plaça, los quales cómo se ayan de haçer y porqué antiguamente se hiçiesen y de dónde se llamasen triunfales se dirá más largamente en el libro de los arcos¹⁷⁸ y se pondrán los diseños de muchos, por lo qual se dará gran luz a los que quisieren en nuestros tiempos, y en los por venir, endeçar arcos a los príncipes, a reyes y emperadores. Más tornando a las plaças prinzipales, a de estar junto a ellas el palaçio//

[f. 106v]

del príncipe o de la señora¹⁷⁹ (sic), según que fuere prinçipado o república; la casa de moneda y el tesoro público donde se deposita el tesoro o moneda

172 De nuevo se repite la literalidad en la traducción y recurre al italiano *commodo*, en vez de la palabra comodidad, que sería la adecuada.

173 Posiblemente esté copiando lo ya establecido por Vitruvio en su libro I, 7, precisado en los textos de J. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, IV, 8 y P. CATANEO, *I Quattro primi libri*, I, 6.

174 Al margen: *nota*

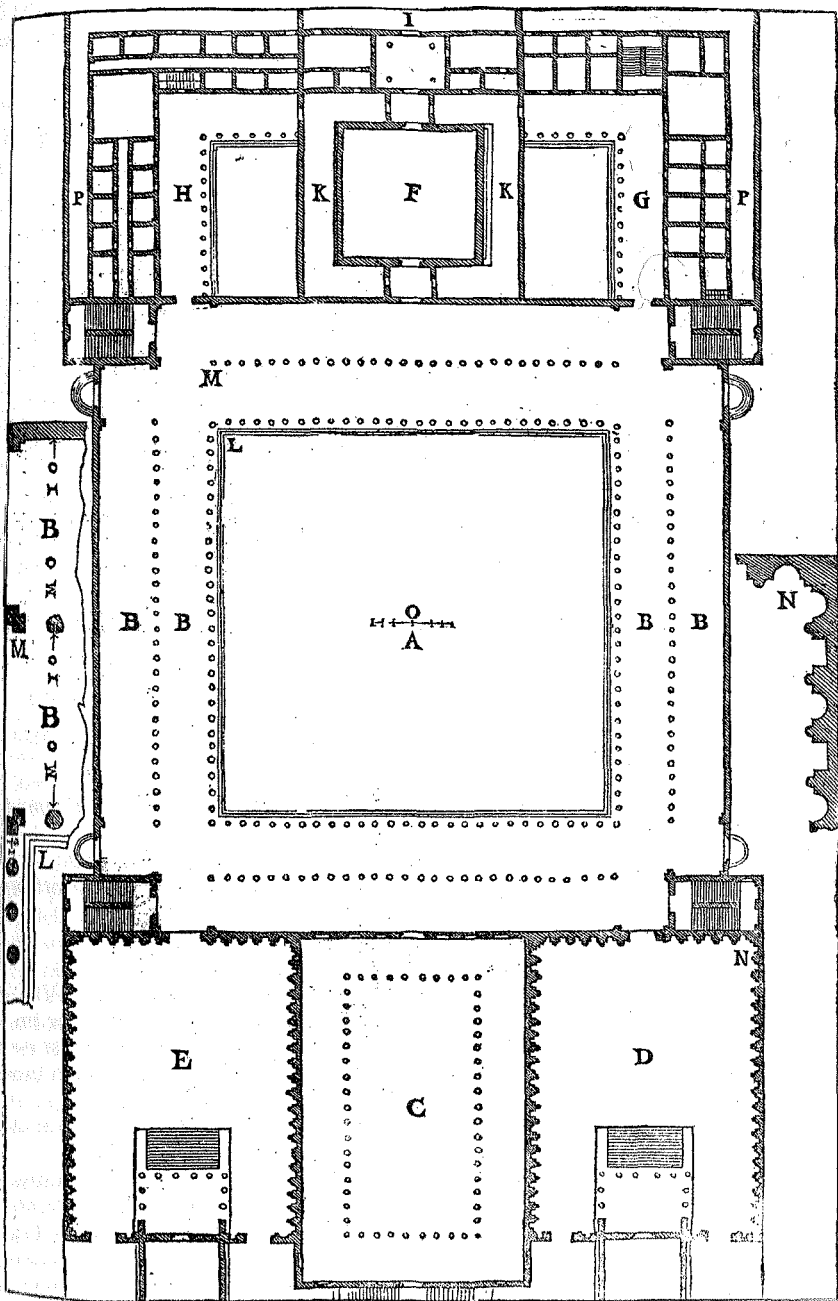
175 Al margen: *nota*

176 Se mantiene las ideas y los esquema de J. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VIII, 6, en relación a la configuración espacial y arquitectónica de las plazas y al papel que en ellas desempeñan los soportales o espacios porticados, no sólo desde el punto de vista estético sino también funcional. Aspectos en los que insiste igualmente D. Barbaro, quien también toma literalmente las propuestas albertianas.

177 Ribero Rada, quizás por descuido, no ha traducido esta palabra a pesar de ser esencial en el contexto.

178 Palladio anuncia el propósito de escribir un libro sobre los arcos triunfales, e incluso realizó diseños preparatorios sobre el particular, pero como sucedió con la idea de ampliar el número de los cuatro libros de arquitectura, tampoco éste fue realizado. Posiblemente recurrió a Alberti y a la edición vitruviana de D. Barbaro para precisar los comentarios que expone en este párrafo, ya que existen bastantes semejanzas con los textos de ambos teóricos y tratadistas del Renacimiento.

179 Se refiere al palacio de la *Signoria* o Señoría.



pública; y las prisiones¹⁸⁰. Éstas antiguamente se hacían de tres suertes¹⁸¹, la una para los que heran descaminados y no modestos, que se tenían para que fuesen enseñados, cual ahora se da a los locos; y la otra hera de los deudores y ésta también se husa entre nos; la tercera es donde están los malhechores y los hombres reos, o ya condenados, o que no están condenados¹⁸², las cuales tres suertes vastan, puesto que las faltas de los hombres naçían de ynmodestia, o de contumacia¹⁸³, o de malicia. An de estar la casa de moneda¹⁸⁴ y las prisiones puestas en lugares más seguros y muy prontos, rodeadas de altos muros y guardadas de las fuerças y de las hasechanças de los çiudadanos alborotadores. An de haçer las prisiones sanas y cómodas, por que fueron ynventadas para guarda y no para castigo y pena de los malos o de otras suertes de hombres¹⁸⁵, pero haránse sus muros en el medio de piedras bibas grandísimas encadenadas entre sí con harpones y con clauos de yerro o de metal y se cubrirán después //

[f. 107]

de la una y otra parte de piedra coçida, que es ladrillo, por que así haçiéndola umidad de la piedra biba no las hará malsanas, ni perderán de la seguridad suya¹⁸⁶. An de haçer también los [en blanco]¹⁸⁷ alrededores de ellos y las ystançias de las guardas ay junto, para que se pueda sentir fácilmente si algo tramaren los prisioneros. Demás del herario y prisiones¹⁸⁸, se an de juntar a la

180 La ubicación de los tres edificios públicos recuerda a la plaza de Venecia. En todo caso, la plaza principal de la ciudad tiene para estos teóricos del Renacimiento un carácter esencialmente civil, desligada de la presencia de edificios religiosos. Muchos de estos aspectos se encuentran también en Alberti, *Il Filarete*, P. Cataneo y en la edición de Vitruvio realizada por D. Barbaro, en la que había colaborado Palladio

181 Ya D. Barbaro había escrito que antiguamente existieron tres tipos de prisiones. También J. B. Alberti y *Il Filarete* dedican un amplio apartado al tema en sus respectivos tratados de arquitectura. Los comentarios escritos aquí por Palladio están tomados de estas fuentes.

182 Los que esperan ser condenados, ya que Palladio escribe: *già condannati ò per esser condannati*.

183 Es el mismo término utilizado en la edición italiana de 1570.

184 El erario público es otro de los edificios destacados de la ciudad, ubicado en la plaza principal o muy cerca de ella. Disposición en la que de nuevo Palladio sigue directamente las fuentes señaladas en notas anteriores, en especial los comentarios de P. Cataneo y D. Barbaro, y el antiguo texto de Vitruvio.

185 Al margen: *cárcel*.

186 Al margen: dibujo de una mano con el dedo índice señalando el texto.

187 *Anditi* es la palabra que figura en el texto de Palladio de la edición de 1570, que Juan del Ribero deja en blanco seguramente para buscar una traducción adecuada, que luego por descuido no escribió. Sin embargo, en el folio siguiente, en el capítulo XVII, en relación con las distintas partes de las plazas de los griegos, en las letras K y P, si traduce el término *anditi* por *zagüanes*.

188 Al margen figura: *nota*.

plaza la curia¹⁸⁹, que es el lugar do se junta el senado a consultar de las cosas de su estado, ésta se a de haçer de aquella grandeça que paresçiere requerir la dignidad y mucho nombre de los çiudadanos, y si ella fuere quadrada, quanto tubiere de anchura ajuntado allí la mitad se hará la altura; más si la forma suya fuere más larga que ancha, se pondrá juntamente la largura y la anchura y de toda la suma se tomará la mitad y se dará a la altura hasta en vajo del maderamiento, en el medio de la altura se an de haçer cornijones alderedor de los muros¹⁹⁰, los quales salgan afuera para que la voz de los que disputaren no se derrame en la altura de la curia, sino rebadida atrás mejor llegue a las orejas de los oyentes. En la parte buelta a la más caliente región del çielo, junto // [f. 107v]

a la plaza se hará la basílica¹⁹¹, ésta es en el lugar donde se haze justiçia y donde concurre gran parte del pueblo y hombres de negoçio, de los quales trataré particularmente después que ouiere dicho cómo los griegos y cómo los latinos haçían sus plazas y de cada una hubiere puesto el deseño.

De las plazas de los griegos. Capítulo XVII

Los griegos, como tiene Bitrubio en el capítulo uno del libro quinto, hordenaban en sus çiudades las plazas de forma quadrada y haçíanlas alrededor de portales anchos y dobles y de espesas columnas, esto es, distante la una de la otra por un diámetro y medio de columna, o a lo menos dos diámetros¹⁹². Heran estos portales anchos quanto hera el largo de las columnas, de donde, porque heran doblados, el lugar de pasear benía a ser ancho quanto hera dos largos de columna, y así muy cómodo y ancho, sobre las primeras columnas, las quales teniendo respeto al lugar do ellas estaban, a mi juicio, debían de ser de horden corintia, auía otras columnas la quarta parte menores que las primeras, éstas tenían deujo de si el poyo de la altura que requiere la comodidad // [f. 108]

porque también estos portales de arriba se haçían para poder pasear y entretenerse y a donde pudiesen estar cómodamente las personas a ver los espectáculos que en la plaza, o por deboçión, o por deleyte, se haçían. Deuían de estar

189 La ubicación de la curia junto a la plaza principal de la ciudad recuerda la disposición de la misma en el Foro romano, descrita y propuesta por Vitruvio en el *Libro V*, 2.

190 Al margen: *nota*.

191 El interés de este edificio determinará que Palladio dedique a la basílica el capítulo XIX de este *Libro III*, al que remitimos.

192 Los datos, las medidas y características de esta tipología están tomadas del *Libro V* de Vitruvio, en especial de la traducción y edición del autor romano realizada por D. Barbaro, en la que Palladio había colaborado. También se ha utilizado la obra de Alberti como referencia y fuente para algunos aspectos, como son las medidas de las columnas.

todos estos portales adornados de tabernáculos con estatuas, por los griegos se deleytaron mucho de tales hornamentos. Junto a estas plaças, bien que Bitrubio cuando enseña cómo ellas se hordenaban no hacía mençion de estos lugares, deuía de estar la basílica, la curia, las prisiones o cárçeles y todos los otros lugares de que se a dicho arriua que se juntan a las plaças¹⁹³. Demás de esto, porque como él diçe en el capítulo siete del libro primero, usaron los antiguos de haçer junto a las plaças los templos consagrados a Mercurio y a Ysis, como dioses presidentes de los negoçios y las mercançias, y en Pola, ciudad de la Ystria, se ben dos sobre la plaça, el uno semejante al otro, de forma, de grandeça y de ornamentos, yo los e figurado en el diseño desta plaça junto a la basílica, las plantas y los alçados de los quales, con todos sus miembros particulares, se berán mas dis //

[f. 108v]

tintamente en el mi libro de los templos¹⁹⁴.

- A. Plaça.
- B. Portales doblados.
- C. Basílica donde los juezes tenían sus tribunales.
- D. Templo de Ysis
- E. Templo de Mercurio.
- F. Curia
- G. Portal y patín¹⁹⁵ delante de la casa de la moneda.
- H. Portal y patín delante de las prisiones.
- I. Puertas del atrio del qual se entra a la curia.
- K. Çaguanes alrededor de la curia por los quales se viene a los portales de la plaça.
- L. El boltear de los portales de de la plaça.
- M. El boltear de los portales de dentro.
- N. Planta de los muros de los patios de los templos.
- P. Çaguanes alrededor de la casa de moneda y de las cárçeles o prisiones.

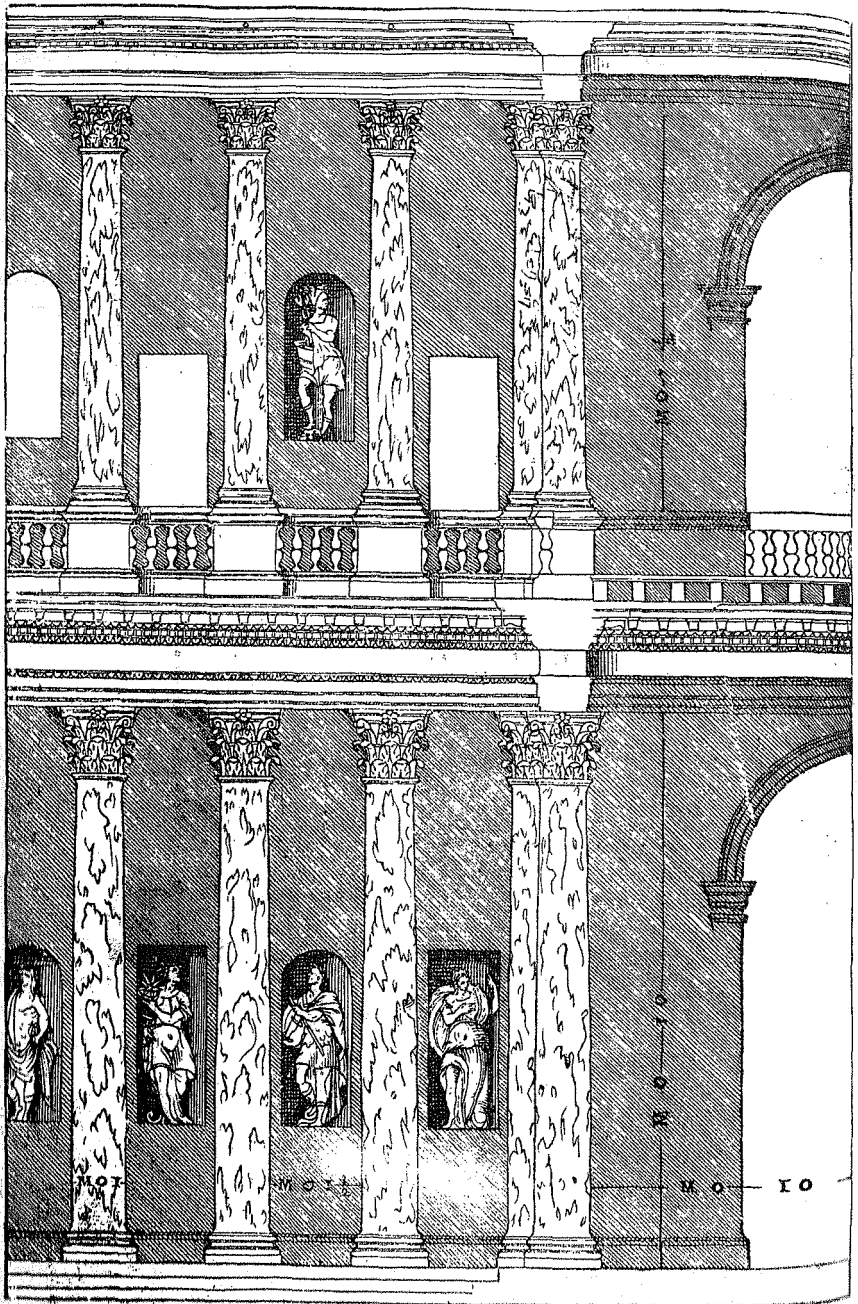
En el alçado que está detrás de una planta, es de una parte de la plaça¹⁹⁶.

193 Sobre estas cuestiones remitimos a las edición y anotación de P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, pp. 508-509.

194 Se refiere al *Libro IV* de este tratado, y en concreto al capítulo XXVII.

195 En italiano: *corticella*. Se trata de un pequeño patio.

196 Existe una total correspondencia con las letras e indicaciones de lo reseñado y dibujado en la edición veneciana de 1570 y el manuscrito de Juan del Ribero. Sin embargo, en el texto impreso, las páginas 33 y 34 presentan el dibujo de la planta y alzado de las plaças a las que aquí se hace referencia.



De las plaças de los latinos. Capítulo XVIII

Los romanos y los ytalianos, como diçe Bitrubio en el lugar sobre dicho¹⁹⁷, apartándose del uso de los griegos, haçían sus plaças más largas que anchas, de suerte que partido el largo en tres partes, de dos de ellas haçían el ancho por //

[f. 109]

que dándose en ellas los dones a los gladiadores esta forma les salía mucho más cómoda que la quadrada y por esta causa también haçían los yntercolunios de los portales, que estauan alrededor de la plaça, de dos diámetros de coluna u de tres diámetros, para que la vista del pueblo no fuese ympedida con la espesura de las colunas¹⁹⁸. Heran los portales anchos quanto heran largas las colunas y tenían devajo las tiendas de los vanqueros; las colunas de arriua se haçían la quarta parte menos que las de auajo, porque las cosas de auajo respeto al peso que tiene an de ser más fyrmes que las de arriua, como se a dicho en el libro primero¹⁹⁹. En la parte buelta a la más caliente región del çielo ponían la basílica, la qual yo e figurado en el diseño de estas plaças, del largo de dos quadros y en la parte de dentro están los portales en torno, anchos por el terçio del espaçio de en medio. Las colunas suyas son largas quanto ellos son anchos y podrían hazerse de la horden que más agradase. En la parte buelta al setentríon e puesto la curia, de largo un quadro y medio, la altura es suya//

[f. 109v]

es por la mitad del ancho y largo juntándose en uno. Hera este lugar, como he dicho arriua, donde se juntaba el senado a consultar de las cosas de su estado.

- A. Es la escala²⁰⁰ en caracol, baçía en el medio, que guía a los lugares de arriua.
- B. Es el çaguán²⁰¹ por el qual se entra en los portales de la plaça.
- C. Portales y patín²⁰² junto a la basílica.
- D. Lugares para los banqueros y para las más honradas artes de la çudad.
- E. Idem.
- F. Son los lugares para los secretarios, donde se pusiesen las deliberaciones del senado.

197 Se refiere al capítulo I del *Libro V* de arquitectura de Vitruvio.

198 En estas cuestiones, además de Vitruvio, Palladio tiene también muy presente los meritos de J.B. Alberti, en especial lo señalado en el libro VIII, 16, *De Re aedificatoria*.

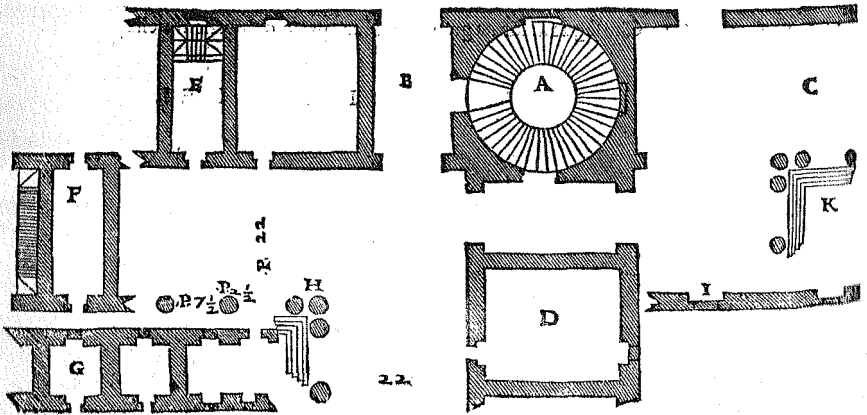
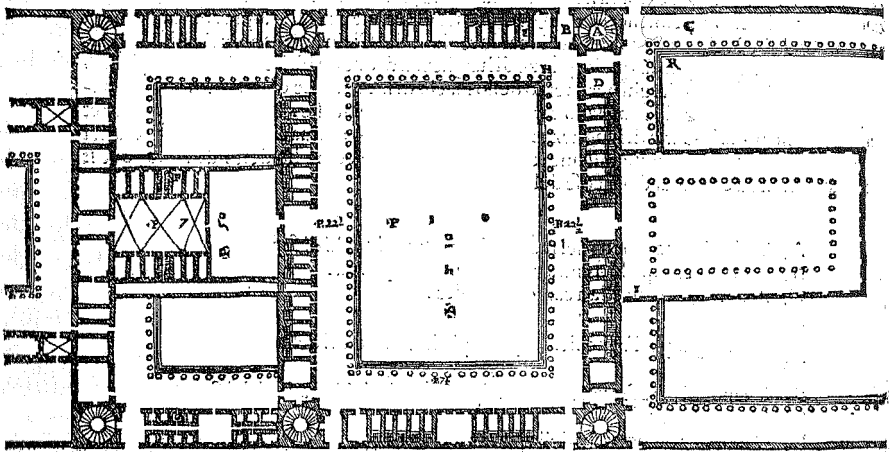
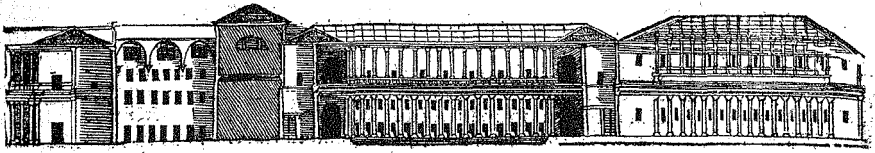
199 En el *Libro I*, capítulo XII, de la presente obra, Palladio ha tratado este tema.

200 Escalera.

201 Andito.

202 Es la traducción de *corticella*, o patio de escasas dimensiones, como ya hemos señalado en notas anteriores.





- G. Las prisiones o cárceles.
- H. Es el boltar de los portales de la plaça.
- I. Entrada en la basílica por franco.
- K. Es el boltar de los portales que son de los patines junto a la basílica.

Todas las dichas partes son hechas en forma mayor, señaladas con las mismas letras.

El alçado que se sigue en forma grande es de una parte de portales de la plaça²⁰³.

De las basílicas antiguas. Capítulo XIX

Llamábanse antiguamente basílicas aquellos lugares en que estauan los juezes a haçer justiçia, que ahora llamamos audiencias²⁰⁴, de uajo de cu//
[f. 110]

cubierto (sic) y donde alguna vez se trataba de grandes e ymportantes negoçios, y así leemos que los tribunales del pueblo hicieron quitar una columna que ympedia sus asientos de la basílica Porçia²⁰⁵, que era en Roma junto al templo de Rómulo y Remo, que agora es la yglesia de San Cosme y San Damián, en la qual administrauan justiçia. De todas las basílicas antiguas, fue muy çelebrada y tenuta entre las cosas maravillosas de la çiudad la de Paulo Emilio²⁰⁶, que estaua entre el templo de Saturno y el de Faustina, en la qual ellos gastaron mil e quinientos talentos que les dio César, que son, haçiendo la quenta, çerca de novecientos mil escudos. An de haçerse junto a la plaça, como fue oservado en las sobre dichas, que estauan aún las dos en el Foro Romano, y bueltas a la más caliente región del çielo para que los negoçiadores y pleyteantes al tiempo del ynbierno, sin molestia de malos tiempos, puedan pasarse a ellas y estarán allí cómodamente²⁰⁷. An se de haçer anchas, no

203 Se mantiene la total fidelidad a lo que figura en el texto de Palladio en la edición de Venecia de 1570, pero no se insertan los dibujos que el italiano dispone en las siguientes páginas 36 y 37, donde se aprecia la planta y detalles del alzado de la plaza.

204 Como muchos arquitectos y escritores del Renacimiento, entre ellos J. B. Alberti, también Palladio sitúa el origen de los tribunales de justicia o audiencias en las basílicas romanas, que a su vez derivarían de la construcción griega de las stoa donde se ubicaba el Areópago. Una tesis discutida en la actualidad.

205 Basílica Portia. Era la más antigua de la ciudad de Roma. Fue construida en el año 184 a. C., pero destruida por incendio en el 52 a. C.

206 Alude a la basílica Fulvia, levantada en el 179 a. C. por M. Fulvio Nobilior, que más tarde fue restaurada por L. Emilio Paulo en el año 50 a. C., tomando desde entonces el nombre de basílica Emilia.

207 Al margen: a que lado deben estar las audiencias.

menos que la terçia parte, ni más de la mitad de su largo²⁰⁸, si la natura del lugar no lo ympidiere, o no fuere forçada a mudar//

[f. 110v]

medidas de compartimiento. De estos tales edificios no a quedado señal alguna antigua y así yo se que ello que enseña Bitrubio, en el lugar arriua dicho²⁰⁹, e hecho los deseños que se siguen, en los quales la basílica, en el espacio de en medio que es dentro de las colunas, es larga dos quadros. Los portales que están de los lados y en la parte donde está la entrada son anchos por la terçia del espacio de en medio. Las colunas suyas son tan largas quanto ellos son anchos y se pueden haçer de la horden que se quisiere. Yo no e hecho portal en la parte frontera de la entrada porque me parece que allí está muy bien un tabernáculo grande, hecho de porçión de círculo menor que medio círculo, en el qual esté el tribunal del pretor, o de los juezes si fueren muchos, y se sube allí por gradas para que esto tenga mayor magestad y gradeza, pero no niego que se pueden hazer también los portales todos alrededor, como e hecho en las basílicas figuradas entre los deseños de las plaças. Por los portales se entra a las escalas que están de los lados del dicho tabernáculo, las quales guían a los portales de arriua, tiene estos portales de arriua//

[f. 111]

las colunas la quarta parte menores que las de auajo. El po[yo]²¹⁰ o pedestral, que está entre las colunas se auajo y las de arriua, se a de hazer alto la quarta parte menos del largo de las colunas de arriua para que los que andubieren en los portales de arriua no sean vistos de los que negoçian en la basílica²¹¹. Con otros compartimientos fue hordenada por el mismo Bitrubio una basílica en Fano, la qual por las medidas que él da en el dicho lugar, se comprehende que deuta ser un edificio de hermosura y dignidad, y yo pondría aquí los deseños si por el reverendísimo Bárbaro, en su *Vitruvio*,²¹² huviesen sido hechos con gran diligencia.

De los deseños que se siguen, el uno es de la planta, el segundo de parte del alçado.

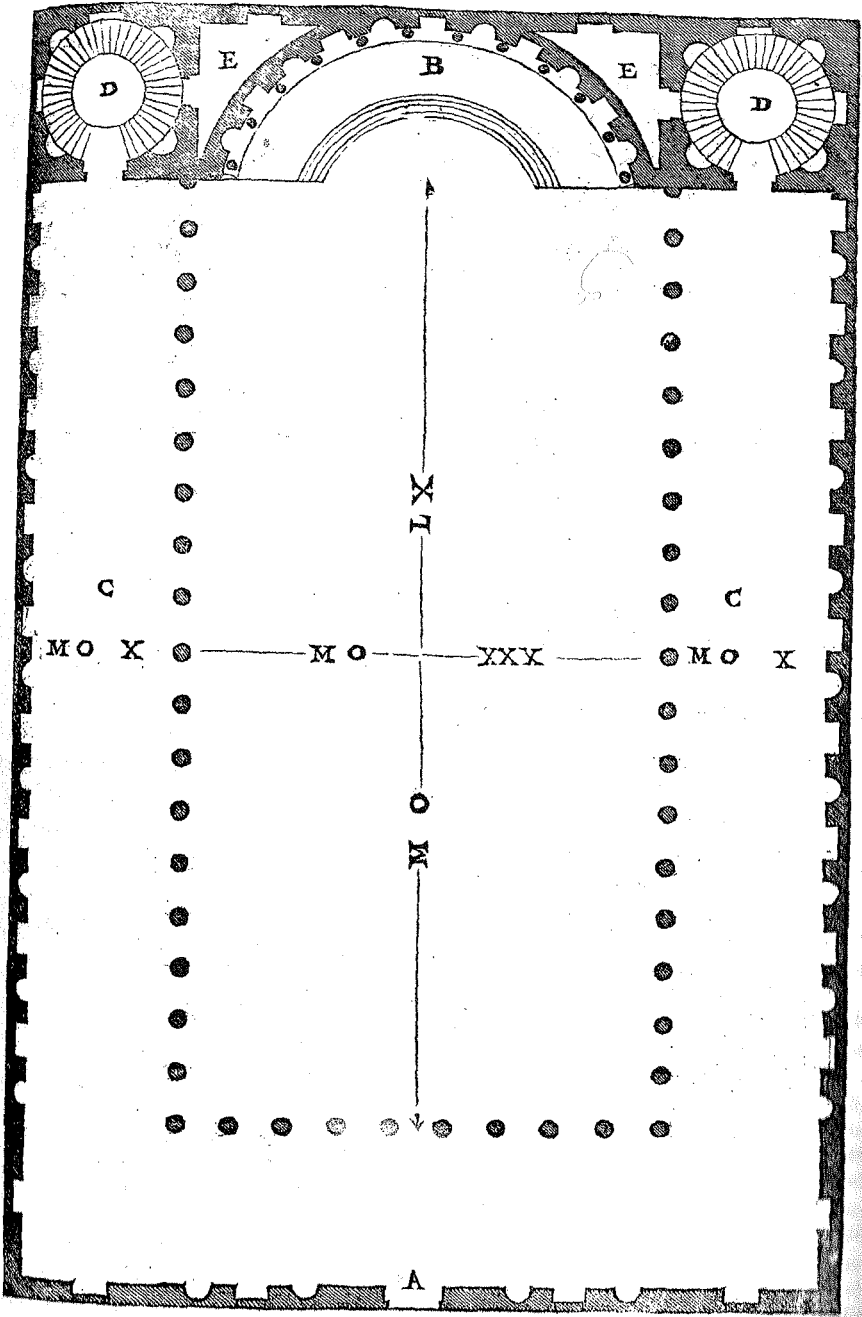
208 Al margen: *proporción*.

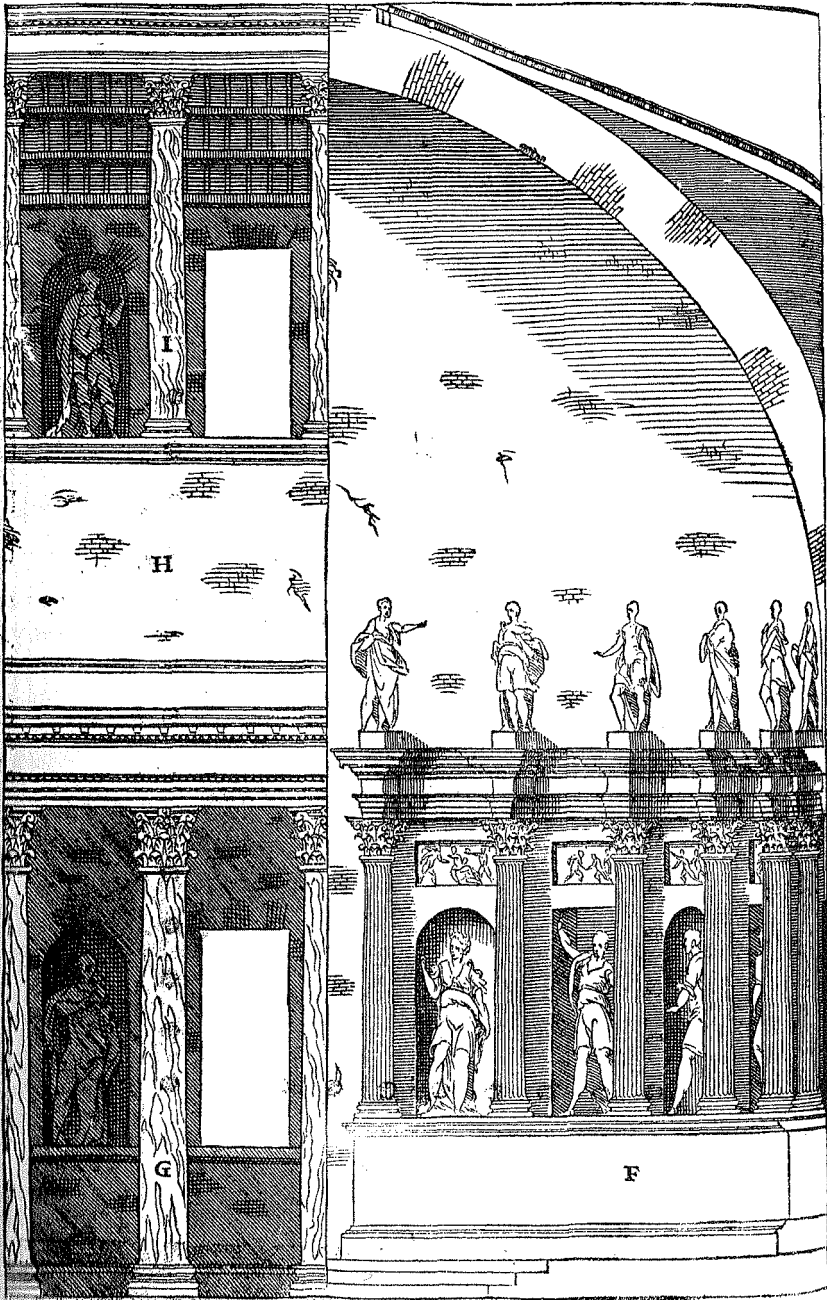
209 Vitruvio, Libro V, capítulo I, 5. En todo caso Palladio no sigue directamente lo establecido por el autor romano. Sobre estos aspectos, *vid.* P. MARINI, *Andrea Palladio. I quattro libri...*, pp. 510-511.

210 Se ha dejado incompleta la palabra, *poyo*. Se refiere a *poggio ó piedestilo*, en Palladio.

211 Al margen figura: *nota, que el pedestral [sea] alto la quarta parte de la columna*.

212 Hace referencia a los *Comentarios* a Vitruvio realizados por D. Barbaro, en los que también participó Palladio, en los que se alude a la basílica de Fano y otros aspectos relacionados con este tema.





Partes de la planta.

- A. Es la entrada de la basílica.
- B. Es el lugar para el tribunal frontero de la entrada.
- C. Son los portales del entorno.
- D. Son las escalas que guían arriua.
- E. Son los lugares de las ynmundicias.

Partes del alçado.

- F. Es el perfil del lugar hecho para poner el tribunal frontero de la entrada. // [f. 111v]
- G. Son las columnas de los portales de auajo.
- H. Es el poyo alto la quarta parte menos del largo de las columnas de los portales de arriua.
- I. Son las columnas de los dichos portales de arriua²¹³.

De las basílicas de nuestros tiempos y de los diseños de la de Viçencia.

Capítulo XX

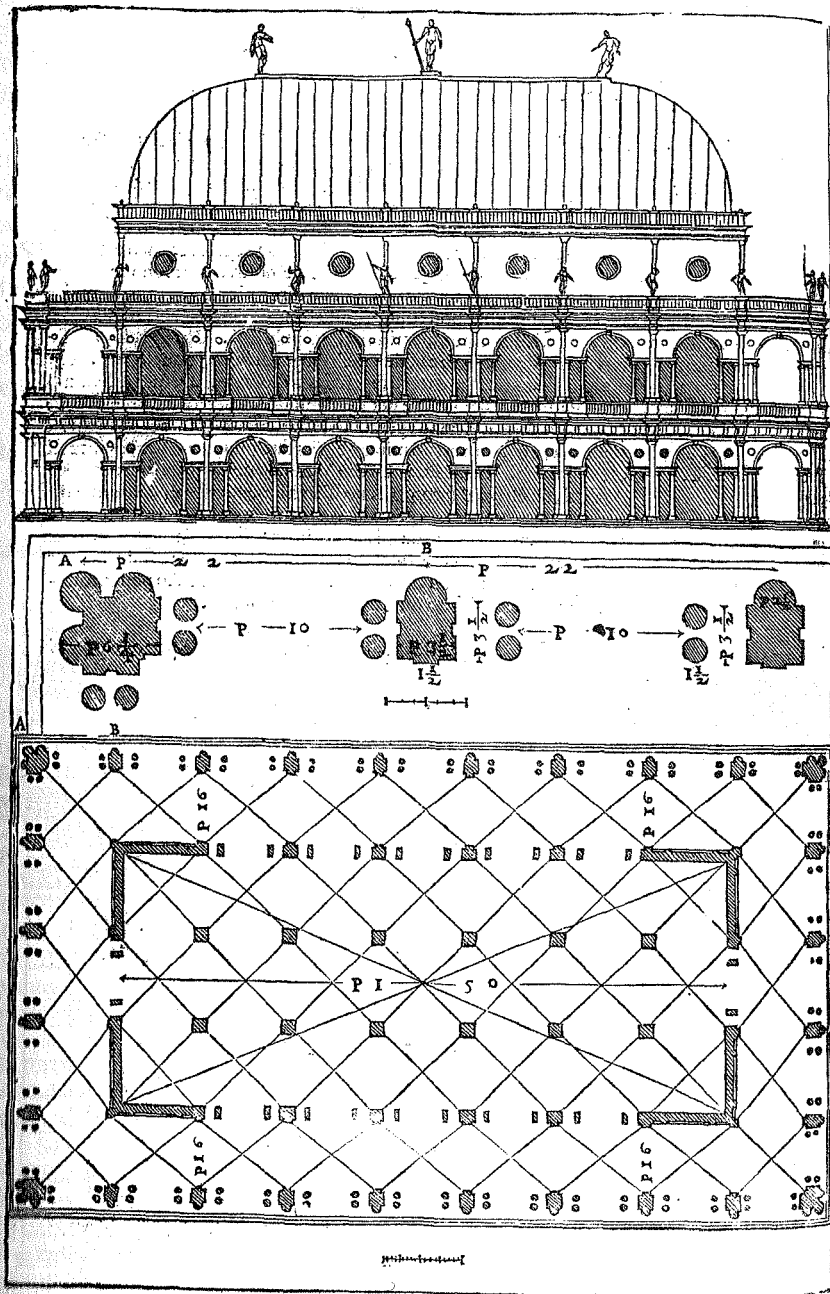
Así como los antiguos hicieron sus basílicas para que en ynbierno y en estío tuuiesen los hombres donde juntarse a tratar cómodamente las causas y sus negoçios, así en nuestros tiempos en cada çiudad de Ytalia fuera se hacen algunas salas públicas, las quales justamente se pueden llamar basílicas, porque junto de ellas es la auitaçión del Supremo Magestrado, y así bienen a ser parte de ella y propiamente este nombre, basílica, significa casa real²¹⁴ y también porque allí están los juezes a hacer justicia al pueblo. Estas basílicas de nuestros tiempos son diferentes de las antiguas en esto, que las antiguas heran en el suelo terreno o, digamos, en pie llano, y estas nuestras son sobre bueltas en las quales después se hordenaron las //

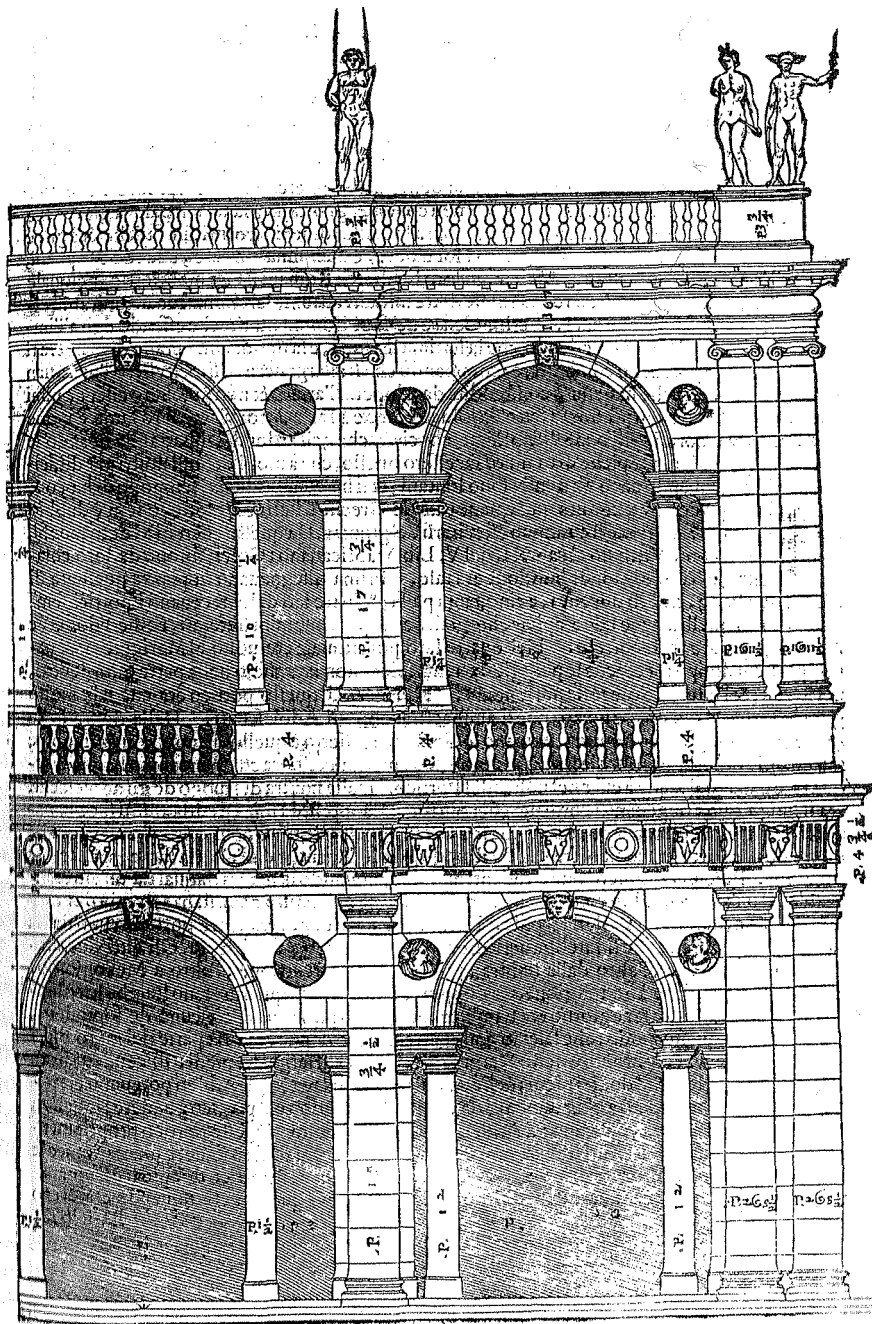
[f. 112]

tiendas para diuersas artes y mercanzías de la çiudad y allí se hacen también las prisiones y otros lugares pertenezientes a las nesciedades públicas, de más de esto, aquellas tenían los portales dentro, como se ha visto en los diseños de arriua, y éstas, por el contrario, no tiene portales o los tienen en la parte de afuera sobre la plaça. De estas salas modernas ay una muy terrible en Padua, çiudad yllustre por su antigüedad y por el Estudio çélebre en todo el

213 Juan del Ribero no altera ni las letras, ni las leyendas respecto del modelo italiano de la edición veneciana de 1570, pero, como viene siendo habitual, no hace alusión al dibujo de la planta y alzado de la plaza que el maestro italiano dispone a continuación de este apartado, en las páginas 39 y 40 del citado libro impreso.

214 También D. Barbaro, utiliza el término *Casa Regale*, referido a la basílica, en su comentario y traducción de Vitruvio, *Libro V, I*.





mundo, en la qual cada día se ajuntan los jentiles hombres y sírbeles por una plaça y cubierta²¹⁵. Otra, por grandeça y por hornamento maravilloso, a hecho nueuamente la çiuudad de Bresçia²¹⁶, magnifica en todas sus acciones y otra ay en Biçençia²¹⁷, de la qual solamente e puesto los diseños porque los portales que ella tiene alrededor son de mi ynbençión y porque no dudo que esta fábrica pueda ser comparada a los edifiçios antiguos y contada entre las mayores y más hermosas fábricas que ayan sido hechas de los antiguos acá, así por la grandeça y por los hornamentos suyos, como también por la materia a que es toda de piedra biba durísima y an sido todas//

[f. 112v]

las piedras juntadas y ligadas entre sí con gran deligençia. No me parece poner las medidas de cada parte suya porque en los diseños están todas notadas en sus lugares.

En la primera tabla está señalada planta y el alçado con las plantas de parte de los pilares en forma grande.

En la segunda está señalada una parte del alçado en mayor forma²¹⁸.

De las palestras y de los gistos de los griegos. Capítulo XXI

Después que se a tratado de las bías, de las puentes, y de las plaças, resta que se diga de aquellos edificios que hiçieron los griegos antiguos a donde los hombres yban a exerçitarse, y es cosa muy berisímil que en tiempo que las çiuudades de la Greçia se regían por républica auían por cada çiuudad uno de

215 El *Palazzo della Ragione* de Padua se levantó hacia 1218, pero en el siglo XIV se transformó y se incorporó la logia exterior cubierta por Giovanni degli Eremitani. Cfr. F. ZULIANI, "I palazzi pubblici nell'età comunale" en *Padova. Case e palazzi*, Vicenza, 1977.

216 Palladio conocía la obra de Brescia tras su estancia en esa ciudad en 1550. El edificio, levantado en el siglo XV, fue ampliamente reformado en el siglo XVI. En esta obra participaron grandes artistas, como Sansovino. Tras el incendio de 1575 debió de ser Palladio el autor de parte del proyecto de reconstrucción, intervención bastante discutida por algunos historiadores actuales. Cfr. CEVESE, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, p. 338; G.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 90-109; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 286 y 347; H. BURNS, *Andrea Palladio 1508-1580...*, pp. 239-241.

217 Se refiere a la Basílica de Vicenza, o *Palazzo della Ragione*. La bibliografía sobre esta obra es muy amplia. Cfr. CEVESE, *L'opera del Palladio...*, pp. 112-127; G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi...*, pp. 43-44; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, pp. 266-271; H. BURNS, *Andrea Palladio 1508-1580...*, pp. 27-31.

218 Palladio introduce en esta parte del *Libro III* dos páginas con los dibujos de la Basílica en los que se aprecia el alzado de conjunto de la obra, la planta y detalles del alzado de la fachada con especial atención a los pórticos. En la edición de los libros de arquitectura impresa en Venecia en 1570 corresponden a las páginas 42 y 43.

estos tales edificios, donde los mançebos de más de adquerir las çiençias exerçitando sus cuerpos en cosas pertenescientes a la meliçia, como a conocer las hórdenes, a tirar el palo, a luchar, a manejar las armas, a nadar con peso sobre las espaldas, estuyiesen acostumbrados a los trauajos y a los açidentes de la guerra, y así pudieran//

[f. 113]

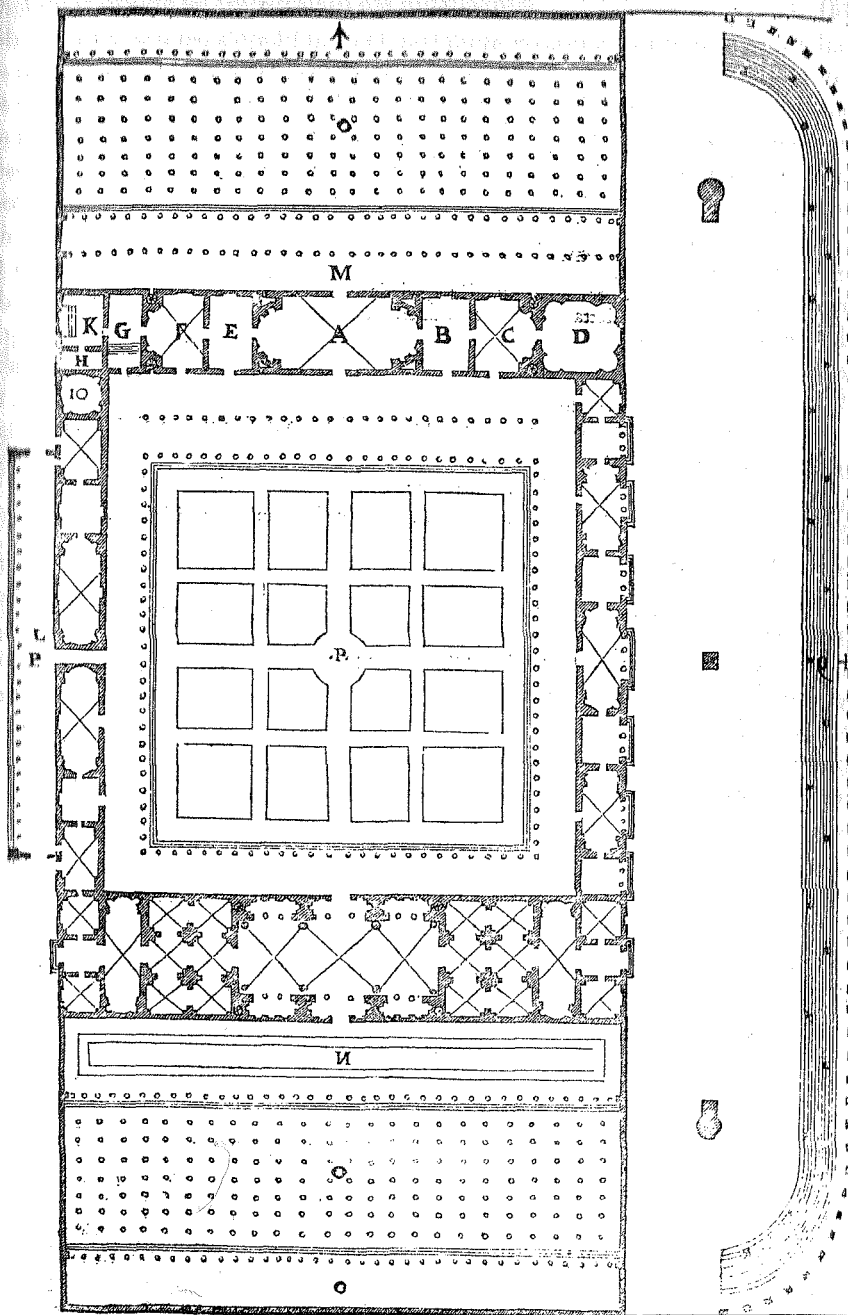
después con el balor suyo y disciplina militar, siendo ellos pocos, vencer exércitos grandísimos. A exemplo suyo tubieron los romanos el Campo Marçio, en el qual públicamente se exerçitaban en los dichos exerçicios de miliçia, de lo qual naçían maravillosos efectos y las vitorias de las jornadas. Escribe César en sus *Comentarios*²¹⁹, que siendo él de ymprobiso acometido por los neruios, y biendo que la sétima legión y la dudécima heran de manera apretadas que no podían combatir, mandó que se ensachasen y se metiesen la una al lado de la otra para que tuuiesen conmodidad de mandar las armas y no pudiesen ser rodeados de los enemigos, lo qual com presteça hecho por los soldados les dio la vitoria a ellos y a él fama y nombre ynmortal de valerosos y de vien deçiplinados, puesto que en el ardor de la batalla, quando las cosas heran en peligro y llenas de alboroto, haçían aquello que a muchos en nuestros tiempos parece muy defícil de haçerse quando aún los enemigos están lejos y se tiene conmodidad de tiempo y lugar. De estos tales gloriosos hechos están casi llenas todas las historias// [f. 113v]

griegas y latinas y no ay duda que de ellos no fuese causa el continuo apartarse de los mançebos. De este exerçicio, los dichos lugares, como quenta Bitrubio en el capítulo onze del libro quinto, fabricaban los griegos, fueron por ellos llamados palestras y gistos, y la dispusiçión de ellos hera tal, primero deseñaban la plaça quadrada de çircunferençia de dos estadios²²⁰, esto es, de duçientos y çinquenta pasos, y en tres lados de ella haçían los portales sencillos y deuajo de ellos algunas salas anchas, en las quales estauan los hombres letrados, como filósofos y los semejanter, a disputar y descorrir; en el quarto lado, después el qual estaua buuelto al mediodía, haçían los portales doblados, para que las llubias arrojadas por los bientos no entrasen en la parte más adentro en el ynbierno y en el estío el sol estuuiese más lejos; en el medio de este portal auía una sala muy grande, larga un quadro y medio, donde se amostraban²²¹ los mançebos, de la diestra de la qual estaba el lugar donde se amostraban los muchachos y detrás del lugar donde se empolboraban los atheletas, y más adelante las estançias para el laboratorio frío//

219 Se refiere a César, *Bell. Gall.* I, 25.

220 Al margen figura: [texto ilegible por papel cortado] *sea estadio*

221 Juan del Ribero debería haber traducido de manera literal "amaestran" (Palladio escribe *ammaestravano*), o ejercitaban y aprendían.



[f. 114]

el qual ahora llamamos baños de agua fría, la qual viene a estar a la buelta del portal. De la izquierda del lugar de los mançebos estaua el lugar donde se ungián los cuerpos para estar más fuertes y junto la estancia fría, donde se despojaban, y más adelante la tibia por donde se hacía fuego, de la qual se entraua en la calientemente, a esta estancia, de una parte, el *laconio*, hera este lugar donde sudauan, y, de la otra, la estancia para el laboratorio caliente. Porque quisieron aquellos hombres prudentes, ymitando la natura, la qual de un extremo frío ba a un extremo caliente por sus medios, que no súbito de la estancia fría se entrase en la caliente, sino con el medio de la tibia. De fuera de los dichos lugares auía tres portales, uno de ellos es donde hera la entrada que se hacía hacia lebante, o hacía el poniente, los otros dos heran uno de la diestra y otro de la siniestra, puestos el uno al setentrión y el otro al mediodía, el que miraba al setentrión hera doblado y de ancho quanto heran largas las columnas, el otro buuelto al mediodía hera simple pero mucho más ancho que cada uno de los sobre dichos y estaua deuidido //

[f. 114v]

en esta manera, que dejados de las partes de las columnas y de la parte del muro diez pies, el qual espacio por Bitrubio es llamado *mergen*²²², por dos gradas, anchas seis pies, se bajaua a un plano, no menos ancho de doce pies, en el qual al tiempo del ymbierno los atheletas podían exercitarse estando al cubierto sin ser ympedidos de los que estauan de uaxo de el portal a ver, los quales también por la dicha bajaça donde estauan los atheletas bián mejor. Este portal propiamente se llamaba gisto, los gistos se hacían que entre los portales les huuiese selbas y plantaciones y las calles de los árboles empedradas de muso y conjunto al gisto y el portal doble se deseñaban los lugares descubiertos de caminar, llamados de ellos *peridromides*²²³, en los quales el ymbierno quando estaua sereno el çielo, los atheletas (sic) se podían exercitar²²⁴. El estadio estaua junto a este edificio y hera el lugar donde la muchedumbre podía estar cómodamente a ver combatir los atheletas (sic), de esta suerte de edificios tomaron el exemplo los emperadores romanos que hordenaron las termas para complaçer y deleytar al pueblo, por ser //

[f. 115]

lugares donde los hombres yban a deportarse y a labarse, de las quales hablaré plaçiendo a Dios en los libros siguientes.

222 *Margine* en la edición de Palladio de 1570. *Mergen*, también figura así en E. de Praues, *op. cit.*, f. 46.

223 Juan del Ribero traduce literalmente el mismo término escrito en la obra de Palladio impresa en 1570, *Peridromide*. También aparece esta definición de gistos y dicho término en la traducción realizada por D. Barbaro a la obra de Vitruvio, en especial en el libro VI, 7, de este autor.

224 Al margen: *Atheleta es [...] luchador*.

- A. Lugar donde se amostraban los muchachos.
 - B. Lugar donde se amostraban las muchachas.
 - C. Lugar donde se empolboraban los atheletas.
 - D. Baño frío.
 - E. Lugar donde se ungían los atheletas.
 - F. Estancia fría.
 - G. Estancia fría por la qual se ba al lugar de la hornaça.
 - H. Estancia caliente llamada sudación concamerada.
 - I. Lacónico.
 - K. Baño caliente.
 - L. Portal de fuera delante la entrada.
 - M. Portal de fuera haça el setentríon.
 - N. Portal de fuera haça el austrión, donde el tiempo del ymbierbo se exerçitaba los atheletas, llamados gistos.
 - O. Las selvas entre los dos portales²²⁵.
 - P. Lugares descubiertos para caminar llamados peridromides.
 - Q. Estadio donde estaua la muchedumbre a ver combatir los atheletas.//
- [f. 115v]
- + Lebante.
 - O. Mediodía.
 - P. Poniente.
 - Norte

Los otros lugares hechos en el diseño son [exedras]²²⁶ y escuelas²²⁷.

*Fin del libro terçero a honor y gloria de Dios*²²⁸.

²²⁵ Traducción literal de *Le selue tra due portichi*.

²²⁶ No ha sido anotado por Juan del Ribero.

²²⁷ En general se mantiene la correspondencia de letras e indicaciones con el modelo impreso en 1570, pero no se inserta el dibujo con la planta correspondiente que figura en la página 46 de dicha edición.

²²⁸ La terminación es algo diferente a la que da fin al texto impreso en Venecia en 1570, donde se lee: *Fin del Libro Tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio*.

LIBRO CUARTO DE ARQUITECTURA DE ANDREA PALLADIO



REGINA VIRTVS

IL QVARTO
LIBRO
DELL'ARCHITETTURA
Di Andrea Palladio.

NEL QVAL SI DESCRIVONO,
e si figurano i Tempj Antichi, che sono in Roma,
ET ALCVNI ALTRI, CHE SONO
in Italia, e fuori d'Italia.

IN VENETIA,
Appresso Dominico de'
Franceschi.

1570.



[f. 116]

*Libro quarto de la architettura¹ de Andrea Palladio en el qual se describen
y figuran los templos antiguos que están en Roma y algunos que están
en Ytalia y fuera de ella*

Prohemio a los lectores

Si en fábrica alguna a de ser puesta diligencia e yndustria para que con hermosa medida y proporción sea repartida, esto sin duda se a de hacer en los templos, en los quales Dios haçedor y dador de todas las cosas por nosotros a de ser adorado y, en quanto nuestras fuerças pueden, loado y regaçado de tantos beneficios a nosotros continuamente hechos. Por lo qual, si los hombres en fabricar sus propias auitaciones usan de gran cuidado para hallar esçelentes y exercitados arquitetos (sic) y suficientes artífices, son ciertamente obligados a husarlo mucho mayor en el edificar las yglesias y si en aquellas atienden solamente a la comodidad y grandeça del de que a de ser ymbocado y adorado, El qual siendo el sumo bien y la suma perfección es muy conbeniente que todas las cosas a Él dedicadas sean reduçidas a aquella //

[116v]

perfección que por nosotros no pueda ser mayor². Y verdaderamente considerando nos esta hermosa máquina del mundo de quantos maravillosos hornamentos él está llena y cómo los çielos, con el continuo reboluer, se ban en ella las saçones³ trocando según la neçesidad natural y con la suabísima armonía

1. Así figura escrito en el manuscrito de Juan del Ribero.

2. Como la mayoría de los tratadistas del Renacimiento, el templo se contempla como el edificio más representativo y de mayor monumentalidad dentro de la ciudad. Las fuentes sobre esta idea figuran tanto en Alberti, como Filarete, Francesco di Giorgio, Cataaneo y Barbaro. Por otro lado, en este texto también está implícita la idea de que la arquitectura religiosa no sólo obedece a conceptos estéticos o a principios prácticos y técnicos, como sucede en la arquitectura civil, sino que también a otros valores espirituales, e incluso psicológicos, como la grandeza, la dignidad, la devoción, etc.

3. Es un error de traducción o de transcripción de Juan del Ribero, ya que debería haber escrito "estaciones", puesto que el término que emplea Palladio en la edición de de Venecia de 1570 es: *stagioni*.

de su templado mobimiento se conserban así mesmos, no podemos dudar que auiendo de ser semejantes los pequeños templos que nosotros hazemos a este grandísimo⁴, de la su ynmensa bondad con una su palabra perfectamente cumplido, no seamos obligados a haçer en ellos todos aquellos hornamentos que por nosotros sean posibles y en modo y con tal proporçión edificarlos que todas las partes entre sí trayan una suabe armonía a los ojos de los que los mirasen, y cada una de por si sirba conbenientemente al ojo para que fuere destinada. Por lo qual bien que de mucho loor sean dignos aquellos que guáidos de muy buen espíritu fabricaron y todauía fabrican yglesias y templos al sumo Dios. Con todo eso no me parece que ayan de quedar sin algo de reprehensión sino an también estudiado de hacellos //

[f.117]

con aquella mexor y más noble forma que la condición nuestra lo llebe. Y así, porque los antiguos griegos y romanos en el haçer sus templos a sus dioses pusieron grandísimo estudio, y los compusieron con hermosísima arquitectura para que ellos fuesen hechos con los mayores hornamentos y con la mexor proporçión que combiniese al dios al qual heran dedicados, yo quiero mostrar en este libro la forma y los hornamentos de muchos templos antiguos de los quales aún agora se ben yn las ruínas y an sido por mi reduçidos en deseño, para que con cada uno se pueda conoçer con qual forma y con quales hornamentos se ayan de fabricar las yglesias⁵. Y aunque de algunos de ellos se bea pequeña parte en pie sobre tierra, con todo eso yo, de aquella pequeña parte, considerados también los fundamentos que se an podido ver, e andado conjuturando quales devían de ser quando heran enteros, y en esto me a sido de grande ayuda Bitrubio, porque encontrándose lo que yo beía con lo que él enseña no me a sido muy difícil venir en conozimiento de los apectos y de las formas de ellos. Más quanto a los hornamentos, esto es, basas e columnas, capiteles, cornijas, y cosas semejantes, no e puesto //

4 La relación macrocosmos-microcosmos y el templo es un tema recurrente en la arquitectura renacentista influenciada por la corriente humanista, como ya señaló en su día R. WITTKOWER, *Principios arquitectónicos...*, p. 26. En este sentido Palladio se sitúa plenamente dentro de las corrientes culturales de su época y en una línea muy similar a figuras como Barbaro, Piccolomini, entre otros muchos.

5 Palladio aborda y expone en este *Proemio del Libro IV* no sólo el carácter didáctico de su escrito, sino la firme voluntad de apoyarse en la Antigüedad clásica como referencia, estudiándola desde una doble perspectiva, por un lado a través de una base arqueológica y, por otro, a través de Vitruvio. Al considerar estos dos métodos como pilares esenciales para el conocimiento del mundo antiguo, de momento no plantea la antítesis entre ambas fuentes, cuestión a la que aludirá en otros capítulos de su tratado. Ahora, recurriendo a un cierto pragmatismo, únicamente le interesa dejar constancia de la necesidad de tomar como modelo los templos de griegos y romanos para la construcción de iglesias cristianas.

[f.117v]

cosa alguna de mí, sino que an sido medidas por mí, con gran consideración, de diuersos pedaços hallados en los lugares donde estauan los mesmos templos, y no dudo sino que los que leyeren este libro y consideraren diligentemente los diseños an de tomar ynteligencia de muchos lugares que en Bitrubio an sido reputados por muy dificultosos y que an de endereçar su entendimiento a conoçer las hermosas y proporçionadas formas de templos y sacar muchas nobles y variadas ymbenziones, de las quales, sirbiéndose en su tiempo y lugar, pueden haçer conozer en sus obras y como se aya y pueda bariar sin apartarse de los preceptos del arte y quanto semejante bariación sea loable y graçiosa⁶. Más antes que se venga a los diseños yo, brebemente, como suelo, diré aquellas adbertençias que en el edificar los templos se an de guardar auiéndolos yo traído también de Bitrubio y de otros ombres exçelentísimos, los quales an escripto tan noble arte.

Del sitio que se a de elegir para fabricar los templos. Capítulo 1

La Toscana fue no solo la primera para resçiuir como a forastera //

[f.118]

la architettura en Ytalia, de donde el horden llamado Toscano tubo las medidas suyas, pero también quanto a las cosas de los dioses que la mayor parte del mundo adoraba andando en algo horror. Fue maestra de los pueblos vezinos de la redonda y demostró quál suerte de templos y en quál lugar y con qué hornamentos, según la calidad de los dioses, se obiesen de edificar, las quales obseruaciones aunque en muchos templos se bean que no an sido tenidas en consideración, con todo eso yo contaré brebemente, ansí como an sido dejadas por los escriptores para que los que de la Antigüedad se deleytan quede[n] en esta parte satisfechos, y para que se desbelen y ençiendan el ánimo de cada uno a poner todo conbeniente cuidado en el edificar las yglesias, porque es muy fea y menospreçiada cosa que nosotros, que tenemos el verdadero culto, seamos en ésto exçedidos de los que ninguna luz tubieron de la uerdad, y porque los lugares en que se an de poner los templos sagrados son la primera cosa que se a de considerar, yo hablaré de ellos en este primero capítulo⁷. Digo pues que los antiguos toscanos hordenaron que a Benus y

6 En este párrafo, sin embargo, Palladio puntualiza algunas cuestiones anteriores y advierte de la importancia de los datos arqueológicos que él ha tomado personalmente, a veces algo contradictorios con los de Vitruvio o, cuando menos, expuestos de manera algo más clarificadora que las "dificultosas" frases y términos empleados por Vitruvio.

7 En la elección de la ubicación de los templos, Palladio sigue bastante de cerca lo escrito en los tratados de arquitectura de Vitruvio (I, 7) y Alberti (*De re aedificatoria*, VII, 3). Se mantiene un criterio topográfico en relación con cada divinidad, aunque éstas se agrupan en tríadas.

Marte y Bulcano se hiçiesen los templos fuera de la çuadad, como aquellos que movían los ánimos a la lujuria, a la guerra y a los ynçendios. Y en la çuadad// [118v]

aquellos que heran atribuidos a la paz, a la honestidad y a las buenas artes y que aquellos dioses en cuya tutela espeçialmente estuuiese puesta la çuadad y a Jupiter y a Juno y a Minerua, los quales tenían que también ellos fueses defensores de las çuadades, se fabricasen templos en lugares altísimos, en el medio de la tierra y en la roca. Y a Palas y a Mercurio y a Ysis, por que presi- dían a los artífices y a las mercançías, edificaron los templos junto a las plaças y alguna vez sobre las plaças mismas. A Apolo y a Baco junto al teatro, a Hér- cules junto al çirco al antitheatro (sic)⁸. A Esculapio y a la salud y a los dioses por cuyas mediçinas creyan que muchos hombres fuesen sanos, fabricaron en lugares muy sanos, junto a las aguas saludables, para que con el benir del mal ayre y del pestilencial al sano y bueno, y con el beber de aquellas aguas los enfermos más presto y con menor dificultad sanasen, de lo qual se aumenta el çelo de la región⁹. Y así al remanente de los otros dioses les pareçió que con- benía el hallarles lugares para fabricar sus templos según las propiedades que les atribuyeron y a las maneras de los sacrificios de ellos, pero nosotros, que somos libres por la graçia particular de Dios de aquellas tinieblas, abiendo dejado la su bana y falsa suprestesçión¹⁰ //

[f.119]

elegiremos aquellos sitios para los templos que estuuieren en la más noble y zelebrada parte de la çuadad, apartados de lugares deshonestos y sobre her- mosas y adornadas plaças en las quales tengan prinzipio muchas calles, de donde de cada partes del templo pueda ser vista con dignidad y acarree deboçión y marabilla a qualquiera que lo bea y remire¹¹. Y si en la çuadad obiere collados se elegirá en la parte más alta de ellos, más no auiendo lugares lebandados se alçará el plano del templo del resto de la çuadad quanto fuere combeniente y se subirá al templo por gradas, por que el subir al templo trae consigo mayor deboçión y magestad. Haránse las frentes de los templos que miren sobre grandísima parte de la çuadad para que la religión parezca ser puesta como guarda y amparadora de los çuadadanos, más si se fabrica en los templos fuera de la çuadad entonçes sus frentes se harán que miren sobre los

8 Traducción del término *amfitheatro* que aparece en la edición veneciana de 1570.

9 Si en los ejemplos anteriores se siguen los esquemas de Alberti y Vitruvio, en este caso tan sólo es Vitruvio el que comenta la ubicación de los templos dedicados a Esculapio y la salud.

10 Superstición.

11 Interesante relación entre la ubicación de las iglesias y la estructura y trazado urbano de las ciudades donde se emplazan.

caminos públicos, o sobre los ríos, si junto de ellos se fabricaren¹², para que los pasajeros puedan verlos y haçer sus salutaçiones y reberençias delante // [f.119v] de la frente del templo.

De las formas de templos y del decoro que en ellos se deue guardar.
Capítulo II.

Los templos se haçen redondos, quadrangulares, de seis, de ocho o más ángulos, los quales todos se determinan en la capacidad de un çírculo, en cruz y de otras muchas formas y figuras, según las barias ymbençiones de los hombres, las quales toda vez que son con hermosas y combenientes proporciones y con elegante y adornada architettura destenguidos, mereçen ser loados. Pero las más hermosas y más reguladas formas y de donde las otras resçiuen las medidas son la redonda y la quadrangular¹³, pero de estas dos solamente habla Bitrubio y enseña como se ayan de compartir, como se dirá quando se tratare del compartimiento de los templos¹⁴. En los templos que no son redondos se a de mirar deligentemente que todos los ángulos sean yguales, sea el templo de 4, ó de 6¹⁵, ó de más ángulos y lados. Tuuieron los antiguos respeto a quello que conbiene a cada / /

[f.120]

a cada (sic) uno de sus dioses, no solo en elegir los lugares donde se hubiesen de fabricar los templos, como está dicho arriua, pero también en el elegir la forma¹⁶. Y así al Sol y a la Luna, porque continuamente rodean alrededor del mundo¹⁷ y con este su rodear produçen los efectos a cada uno manifiestos, hicieronles templos en forma redonda u, a lo menos, que se llegasen a la redonda; y así también a Besta la qual dixeron ser diosa de la tierra, el qual elemento sabemos e que es redondo¹⁸; a Jupiter como patrón del ayre y del

12 Sin duda alude a ejemplos venecianos, tan queridos a Palladio, en donde algunas iglesias se alinean junto a los canales y puentes.

13 Referencias al círculo como figura geométrica de la cual se pueden derivar otras poligonales. Aunque admite distintas tipologías de plantas, y establece varios modelos, sin embargo, demuestra una cierta preferencia por las plantas centralizadas y sobre todo circulares, como anota en líneas posteriores. Con ello Palladio sigue el esquema más habitual de la tratadística del Renacimiento, que influenciada por un cierto platonismo tiende a esa elección. Así se refleja en los ejemplos de Alberti (VII, 4) Filarete, Francesco di Giorgio Martini (II), Serlio (V).

14 Vitruvio describe las tipologías de templos en los libros III, 2 y IV, 8.

15 En el texto original de la edición veneciana de 1570 las cifras figuran escritas con letras.

16 Correspondencia entre forma y contenido. Es un tema tratado también en Vitruvio y en Alberti.

17 Hace referencia a la teoría Copernicana.

18 Al templo de Vesta se dedica el capítulo XIV de este *Libro IV*.

cielo hicieron los templos descubiertos en el medio con portales a la redonda, como diré más auajo¹⁹. En los hornamentos también tuvieron grandísima consideración a cuál dios lo fabricasen²⁰, y así a Minerba, a Marte y a Hércules hicieron los templos de obra dórica, porque a los tales dioses desçían combenirles, por la meliçia de la qual heran hechos presidentes, las fábricas sin delicadeça y polideça. Más a Benus, a Flora, a la Finusa²¹ y a las Ninfas, y a las más delicadas diosas, dixeron auerse de haçer los templos que conbeniesen a la florida y tierna hedad de las bírgenes, y ansí aquellos //

[f. 120v]

dieron la obra corintia, paresciéndoles que las obras sotiles y floridas, hornadas de ojas y de bolutas, conbenieses a la tal hedad. Más a Juno, a Diana, a Baco, y a los otros dioses los quales, ni la grauedad de los primeros, ny la delicadeza de los segundos, pareçía combenirles, atribuyeron las obras jónicas, las quales entre las dóricas y las corintias tienen el lugar de en medio. Ansí leemos que los antiguos en el edificar los templos se remiraron en guardar el decoro en el qual consiste una hermosísima parte de la arquiteutura, pero nosotros, que no tenemos los dioses falsos, para guardar el decoro açerca de la forma de los templos elegiremos la más perfecta y la más esçelente y puesto que la redonda sea tal, porque ella entre todas las figuras es simple, uniforme y ygal de fuerte y capaz, haremos los templos redondos²², a los quales prinzipalmente conviene esta figura, por que siendo ella yncluida de un solo término en el qual no se puede hallar prinçipio, ni fin, ni distiguir el uno de lo otro, y teniendo las partes suyas semejantes entre sí y que todos partiçipan de la figura del todo y, finalmente, hallándose //

[f.121]

en cada una parte suya el extremo ygalmente lejos del medio es muy combeniente para demostrar la unidad y la ynfinita esençia, la uniformidad y la justiçia de Dios. Ultra de esto, no se puede negar que la fortaleça y perpetuidad no se requiere más en los templos que en todas las otras fábricas, puesto que ellos sean dedicados a Dios y se conserban en él las más çélebres y las más dignas memorias de las çiudades y ansí también por esta raçón se a de deçir que la figura redonda en la qual no aya algùn ángulo conbiene grandemente a los templos. También los templos an de ser muy capaces para que mucha

19 Este templo se describe en el capítulo XII de este *Libro IV*.

20 La elección del orden arquitectónico y de los ornamentos en función de la divinidad a la que el templo esté dedicado es uno de los temas esenciales en la teoría del "decoro", que desde Vitruvio, Alberti y Serlio constituyó uno de los conceptos más divulgados en la arquitectura renacentista.

21 Debería decir *las Musas*, tal y como parece en el texto impreso en Venecia en 1570.

22 De nuevo, y de forma más evidente, Palladio manifiesta su preferencia por la iglesia de planta circular, no sólo por ser la más perfecta, sino también por ser la más sólida, con lo que sus principios de firmeza y belleza se ven cumplidos.

gente cómodamente pueda estar en ellos a los divinos oficios y entre todas las figuras que son terminadas de yguales çircunferencias ninguna es más capaz que la redonda. Son también muy loables aquellas yglesias que son hechas en forma de cruz²³, las cuales en la parte que a de estar el pie de la cruz tienen la entrada enfrente del altar mayor y el coro y en los dos ramos que se estienden del uno y otro lado, como braços, otras dos entradas o otros dos altares, por que siendo figuradas en la forma de la cruz representan a los ojos de los que miran//

[f.121v]

aquel madero del qual estubo pendiente nuestra salud y de esta forma e yo hecho la forma de San Jorge Mayor en Beneçia²⁴.

An de tener los templos los portales anchos y con mayores columnas de lo que requieren las otras fábricas y está bien que ellos sean grandes y magníficos, pero no mayores de lo que requiere la grandeça de la çiudad y con grandes y hermosas proporçiones fabricado, porque al culto debino para el qual ellos se hacen requiere toda magnifiçencia y grandeça. An de ser hechos con hermosísimas hórdenes de columnas y se le deuen dar a cada horden sus propios y convenientes hornamentos, haranse de materia esçelentísima y de la más preçiosa para que con la forma y los hornamentos y con la materia se honre quanto

23 Ante el peso de las ideas reformistas y trentinas de la iglesia católica, Palladio admite el interés simbólico y la óptima funcionalidad litúrgica de los espacios sacros de planta de cruz. Unas ideas que tanto Cataneo (III, I) como Carlos Borromeo defendieron frente a plantas circulares.

24 Se trata de la iglesia del convento de San Giorgio Maggiore en Venecia, vinculado a la Congregación de Santa Justina. La cabecera, con el coro ubicado tras el altar, el crucero rematado en ábside semicirculares y la cúpula central mantiene el esquema de cruz griega, sin embargo, al tratarse de una iglesia para una orden religiosa, por razones litúrgicas y conforme a la Regla de la Orden, Palladio se vio condicionado a la elección de la planta longitudinal, prolongando la nave principal. La obra fue trazada hacia 1565. La estructura general estaba concluida en 1576, si bien la fachada principal corresponde a varios años después, ya que se terminó hacia 1611 bajo esquemas diferentes a los de Palladio. Interiormente destaca el espacio coral, la relación espacial entre las distintas zonas de la iglesia y la variedad de soluciones en la utilización de los órdenes arquitectónicos. El conjunto impresionó ya en su día a Vasari (*Le vite...*, vol. VII, p. 529) y ha sido motivo de estudio de otros muchos historiadores, que le han dedicado especial atención en sus monografías sobre la arquitectura de Andrea Palladio. F. MUTTONI, *Architettura di Andrea...*, vol. IV, pp 9-15, tabla, VIII-XIV; O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche...*, Vol. IV, p. 19-21; T. TEMANZA, *Vite dei piu celebri architetti...*, p. 379, 380; R. PANE, *Andrea Palladio*, p. 295. A ellos siguen los ya citados trabajos sobre la obra de este arquitecto de R. WITTKOWER, E. FORSSMAN, G.G. ZORZI, H. BURNS, R. CEVESE, L. PUPPI, M. KUBELIK, J. S. ACKERMAN, D. LEWIS. Por lo que respecta a estudios monográficos sobre esta fábrica anotamos los más recientes, ya que en ellos figura amplia relación bibliográfica sobre el tema. C. A. ISEMEYER, "Il primo progetto del Palladio per S. Giorgio secondo il modello del 1565", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/I, 1980, pp. 237-246; T. E. COOPER, *The History and Decoration of the Church of S. Giorgio Maggiore in Venice*, Ph. D. Universidad de Princenton, 1990; D. BATTILOTTI, "Chiesa di S. Giorgio Maggiore", en L.PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 495-496.

más se puede la diuinidad y, si posible fuese, se auían de haçer que tuuiesen tanto de hermosura que no se pudiese ymaginar cosa más hermosa y así en todas sus partes dispuestos, que los que allí entran se marabillasen y estuuiesen con los ánimos suspensos en considerar la graçia y delicadeza suya. Entre todos los colores ninguno ay que más convenga a los templos que la blancura, por que la pureça del color de la uida es sumamente agradable a Dios//

[f. 122]

y si [se]²⁵ pintaren no estarán bien allí aquellas pinturas que con su signifi-
caçión partan el ánimo de la contemplaçión de las cosas diuinas, por que en los templos no nos hemos de apartar de la grauedad y de aquellas cosas que vistas por nosotros hagan nuestros ánimos más ençendidos en el culto dibino y en el bien obrar.

De los aspectos de los templos. Capítulo III

Aspecto se entiende aquella primera muestra que haçe el templo de si al que se le açerca. Siete son los más reglados y mejor entendidos aspectos de los templos, de los quales me a paresçido como nesçesario el poner aquí aquello poco que dice Bitrubio en el capítulo uno del libro primero, para que esta parte, la qual por la poca obseruançia de la Antigüedad a sido de muchos reputada por defiçil y de pocos, hasta agora, bien entendida²⁶, se haga fácil y clara por lo que yo diré y por los diseños que se seguirán, los quales serán exemplo de quanto se enseña y e querido también usar los nombres de que él se sirbe para que se pusieren a la lectura del Bitrubio a lo qual yo combido a cada uno reconozcan en él los mismos nombres y no les parezca//
[f.122v]

leer cosas diuersas. Para benir al nuestro propósito los templos se haçen o con los portales o sin portales²⁷. Los que se haçen sin portales pueden tener tres aspectos, el uno llaman *yn antis*, esto es, hazen pilares, porque *antes* se llaman los pilares que se haçen en los ángulos o esquinas de las fábricas. De los otros dos, uno se diçe próstilo²⁸, esto es haçen columnas, y el otro anphipróstilos, aquel que se llaman *yn antis* tendrá dos pilares en los cantones que buelben también de los lados del templo y entre los dichos pilas (sic), en el medio de la

25 Ha sido omitido por Juan del Ribero.

26 De nuevo Palladio alude a la dificultad de comprensión de Vitruvio.

27 Hubiera sido más correcto traducirlo al castellano por *pórticos*.

28 Juan del Ribero utiliza en todos los casos la misma terminología y clasificación de Palladio. La única diferencia es que mientras el italiano escribe cada uno de los término que definen la clasificación y tipo de templo con mayúsculas, Ribero prefiere las minúsculas.

frente dos columnas que salgan afuera y sostengan el frontispicio que estará sobre la entrada. El otro, que se llama próstilos, tendrá demás del primero también en los cantones las columnas frontero de los pilares y de la diestra y de la izquierda, en el boluer de los cantones, otras dos columnas, esto es, una por banda. Más si en la parte de atrás se guardare el mismo modo de columnas y de frontespicio, resultará el aspecto dicho anphipróstilos. De los dos primeros aspectos de templos en nuestros días no se tiene alguna reliquia y así en este libro no daré exemplos, ni me a parescido nesçesario haçer los deseños, siendo de cada uno de estos aspectos figurada la planta //

[f.123]

y el su derecho en el *Bitrubio* comentado por el señor reuerendísimo Bárbaro²⁹. Más si a los templos se les haçen los portales entonces, o se harán de derredor de todo el templo, u en la frente solamente. Los que tienen los portales solo en la haçera de delante se puede deçir que también ellos tengan el aspecto llamado próstilos, más los que se haçen con los portales en torno pueden haçerse de quatro aspectos, porque se haçen o con seis columnas en la haçera de delante y en la de detrás y con onze columnas en los lados, contándolas de los ángulos, y este aspecto se llama peripteros, esto es, al lado a la redonda, y viene los portales en torno de la capilla³⁰ a ser anchos quanto un yntercolunio, bense templos antiguos que tiene seis columnas pero no tienen portales en torno, más en los muros de la capilla, en la parte de afuera ay medias columnas que acompañan las del portal y tienen los mismos hornamentos, como en Nimes³¹, en Provença, y de esta suerte se puede deçir que sea en Roma el templo de orden jónica que ahora es la yglesia de Santa María Exçiaca³², el qual hicieron los architetos por haçer más ancha la capilla y para disminuir el gasto quedando con todo eso el aspecto //

[f. 123v]

mismo del allado a la redonda al que bey al templo del lado. O se ponen a los templos ocho columnas por frente y quinze de los lados, con las de los ángulos, estos si bienen a tener los portales alderredor doblados, empero el aspecto suyo es dicho disteros³³, esto es un lado doble. O bien se haçen los templos que tengan, como el sobre dicho, ocho columnas por frente y quinze en los lados

29 De nuevo se menciona la obra de D. Barbaro sobre los comentarios a Vitruvio, texto en el que también colaboró Palladio, como ya hemos reseñado en notas anteriores.

30 Palladio prefiere el término *cella*. Sin embargo Juan del Ribero recurre a una palabra más al uso en su época y traduce *capilla*.

31 Se trata de la Maison Carrée de Nimes. Una obra a la que más tarde se vuelve a hacer referencia en el capítulo 28 de este *Libro IV* de Palladio.

32 Santa María Egipcíaca. Se trata del templo de la Fortuna Viril que es descrito más adelante, en el capítulo 13 de este cuarto libro, si bien no como períptero, sino como próstilo.

33 Dípteros.

más se puede la diuinidad y, si posible fuese, se auían de haçer que tuuiesen tanto de hermosura que no se pudiese ymaginar cosa más hermosa y así en todas sus partes dispuestos, que los que allí entran se maravillasen y estuuiesen con los ánimos suspensos en considerar la graçia y delicadeza suya. Entre todos los colores ninguno ay que más conuenga a los templos que la blancura, por que la pureça del color de la uida es sumamente agradable a Dios//

[f. 122]

y si [se]²⁵ pintaren no estarán bien allí aquellas pinturas que con su signifi-
cación partan el ánimo de la contemplación de las cosas diuinas, por que en los templos no nos hemos de apartar de la grauedad y de aquellas cosas que vistas por nosotros hagan nuestros ánimos más ençendidos en el culto dibino y en el bien obrar.

De los aspectos de los templos. Capítulo III

Aspecto se entiende aquella primera muestra que haçe el templo de si al que se le açerca. Siete son los más reglados y mejor entendidos aspectos de los templos, de los cuales me a paresçido como neçesario el poner aquí aquello poco que dice Bitrubio en el capítulo uno del libro primero, para que esta parte, la qual por la poca obseruançia de la Antigüedad a sido de muchos reputada por defiçil y de pocos, hasta agora, bien entendida²⁶, se haga fácil y clara por lo que yo diré y por los diseños que se seguirán, los cuales serán exemplo de quanto se enseña y e querido también usar los nombres de que él se sirbe para que se pusieren a la lectura del Bitrubio a lo qual yo combido a cada uno reconozcan en él los mismos nombres y no les parezca//

[f.122v]

leer cosas diuersas. Para benir al nuestro propósito los templos se haçen o con los portales o sin portales²⁷. Los que se haçen sin portales pueden tener tres aspectos, el uno llaman *yn antis*, esto es, hazen pilares, porque *antes* se llaman los pilares que se haçen en los ángulos o esquinas de las fábricas. De los otros dos, uno se diçe próstilo²⁸, esto es haçen colunas, y el otro anphipróstilos, aquel que se llaman *yn antis* tendrá dos pilares en los cantones que buelben también de los lados del templo y entre los dichos pilas (sic), en el medio de la

25 Ha sido omitido por Juan del Ribero.

26 De nuevo Palladio alude a la dificultad de comprensión de Vitruvio.

27 Hubiera sido más correcto traducirlo al castellano por *pórticos*.

28 Juan del Ribero utiliza en todos los casos la misma terminología y clasificación de Palladio. La única diferencia es que mientras el italiano escribe cada uno de los término que definen la clasificación y tipo de templo con mayúsculas, Ribero prefiere las minúsculas.

frente dos columnas que salgan aruera y sostengan el frontespicio y sobre la entrada. El otro, que se llama próstilos, tendrá además del primero también en los cantones las columnas frontero de los pilares y de la diestra y de la izquierda, en el boluer de los cantones, otras dos columnas, esto es, una por banda. Más si en la parte de atrás se guardare el mismo modo de columnas y de frontespicio, resultará el aspecto dicho anphipróstilos. De los dos primeros aspectos de templos en nuestros días no se tiene alguna reliquia y así en este libro no daré exemplos, ni me a parescido nesçesario haçer los diseños, siendo de cada uno de estos aspectos figurada la planta//

[f.123]

y el su derecho en el *Bitrubio* comentado por el señor reuerendísimo Bárbaro²⁹. Más si a los templos se les haçen los portales entonces, o se harán de derredor de todo el templo, u en la frente solamente. Los que tienen los portales solo en la haçera de delante se puede deçir que también ellos tengan el aspecto llamado próstilos, más los que se haçen con los portales en torno pueden haçerse de quatro aspectos, porque se haçen o con seis columnas en la haçera de delante y en la de detrás y con onze columnas en los lados, contándolas de los ángulos, y este aspecto se llama peripteros, esto es, al lado a la redonda, y viene los portales en torno de la capilla³⁰ a ser anchos quanto un yntercolumnio, bense templos antiguos que tiene seis columnas pero no tienen portales en torno, más en los muros de la capilla, en la parte de afuera ay medias columnas que acompañan las del portal y tienen los mismos hornamentos, como en Nimes³¹, en Provença, y de esta suerte se puede deçir que sea en Roma el templo de orden jónica que ahora es la yglesia de Santa María Exiçiaca³², el qual hicieron los arquitetos por haçer más ancha la capilla y para disminuir el gasto quedando con todo eso el aspecto//

[f. 123v]

mismo del allado a la redonda al que bey al templo del lado. O se ponen a los templos ocho columnas por frente y quince de los lados, con las de los ángulos, estos si bienen a tener los portales alderredor doblados, empero el aspecto suyo es dicho disteros³³, esto es un lado doble. O bien se haçen los templos que tengan, como el sobre dicho, ocho columnas por frente y quince en los lados

29 De nuevo se meñona la obra de D. Barbaro sobre los comentarios a Vitruvio, texto en el que también colaboró Palladio, como ya hemos reseñado en notas anteriores.

30 Palladio prefirió el término *cella*. Sin embargo Juan del Ribero recurre a una palabra más al uso en su época y traduce *capilla*.

31 Se trata de la Maison Carrée de Nimes. Una obra a la que más tarde se vuelve a hacer referencia en el capítulo 28 de este *Libro IV* de Palladio.

32 Santa María Egipcíaca. Se trata del templo de la Fortuna Viril que es descrito más adelante, en el capítulo 13 de este cuarto libro, si bien no como períptero, sino como próstilo.

33 Dípteros.

más los portales en torno no se hacen doblados porque se quita una horden de columnas, y así esos portales bienen a ser anchos quanto son dos yntercolunio y una grosseza de coluna y el aspecto suyo es pseudodísteros³⁴, esto es, falso a lo doble. Este es aspecto fue ynbençión de Hermógenes, antiquísimo arquiteto³⁵, el qual en este modo hizo los portales alderredor del templo anchos y cómodos, aligeró el trabajo y gasto y no quitó cosa alguna del aspecto. Finalmente se hacen que en cada una y otra haçera aya diez columnas y los portales alderredor dobles, como en aquellos que tiene el aspecto disteros. Estos templos tenían en la parte de adentro otros portales con dos hódenes de columnas, uno sobre otro, y heran estas columnas menores que las de afuera, el cubierto benta de las columnas de afuera a las de dentro y todo el espaçio rodeado //

[f. 124]

de las columnas de dentro estaua descubiero y así el aspecto de estos templos se llamaua *yjetros*³⁶, esto es, descubierto. Dedicáuanse estos templos a Júpiter como a patrón del çielo y del ayre y en el medio del patio se ponía el altar, de esta suerte creo que hera el templo del qual se ve algunas pocas de señales en Roma, sobre Monte Cauallo³⁷ y que fuese dedicado a Júpiter Quirinal y fabricao por los emperadores, por que en los tiempos de Bitrubio, como él dijo, no auía alguno³⁸.

De çinco espeçies de templos. Capítulo III

Husaron los antiguos, como está dicho arriua, de haçer los portales a los templos suyos para comodidad del pueblo para que él tuuiese donde entretenerse y pasear fuera de la capilla en que se haçían los sacrificios y para dar mayor magestad y grandeza a aquellas fábricas, de donde porque se pueden haçer los yntervalos que están entre coluna y coluna de zinco grandeças y, según que las distingue Bitrubio, çinco espeçies o maneras de templos³⁹, de los qua-

34 Pseudodípteros.

35 Alude a Hermógenes de Alabanda, un arquitecto del siglo II a. C. citado por Vitruvio (III, 2, 6 y III, 3, 8) como el inventor del templo pseudodíptero, autor del Artemision de Magnesia.

36 Es un error de transcripción o una errata de escritura por parte de Ribero Rada, ya que Palladio escribe *hipethros*.

37 A este templo, dedicado a Jupiter, Palladio dedica parte del capítulo XII del presente *Libro IV*, en el que no figura como ipetro, sino como pseudoperíptero. Se trata del templo de Serapis.

38 Vitruvio, III, 2, 7.

39 En este aspecto Andrea Palladio toma como referencia el texto vitruviano, pero a través de la edición de Barbaro. No obstante la aportación de Palladio se basa en precisar las características y medidas de los intervalos o intercolumnios con el fin de lograr la mayor perfección posible, conforme a sus esquemas arquitectónicos y teóricos.

ten son los nombres pignóstilos,⁴⁰ que es de espesas columnas, sístilos, más anchas⁴¹; diástilos, más distantes⁴²; areóstilos, //

[f. 124v]

más lejos de lo que conviene⁴³; y eústilos que tiene racionales y convenientes ynterbalos⁴⁴. De todos los cuales yntercolumnios cómo sean y cuál proporción ayan de tener con el largo de las columnas está dicho arruía en el libro 1º y puestos los diseños, pero no me ocurre decir qui⁴⁵ otras cosa sino que las quatro primeras maneras son defectuosas. Las dos las dos primeras, porque siendo los yntercolumnios de un diámetro y medio, o de dos diámetros de columnas, son muy pequeños y estrechos, y así no pueden dos personas entrar juntas en los portales, sino que conviene que baya el uno tras otro y las puertas no se pueden ver de lejos y, finalmente, porque por la estrechura de los espacios está ympedido el andar alderredor del templo. Pero estas dos maneras son tan tolerables quando se hacen las columnas grandes, como se ve en casi todos los templos antiguos. La tercera porque pudiéndose poner entre las columnas tres diámetros de columna bienen a ser los yntercolumnios muy anchos, y así los arquitrabes, por la grandeça de los espacios, se despedaçan; más a este defecto se puede proveer haciendo sobre el arquitrabe, en la altura del friso, arcos u escarçanos que sustenten el peso y dejen libre el arquitrabe. La quarta manera bien//

[f. 125]

que no padezca el defecto de la sobre dicha, por que no se usan los arquitrabes de piedra, ni de mármol, más sobre las columnas se ponen las vigas de madera, se puede con todo eso decir también ella defectuosa por que es uaja, ancha y humilde, propia de la horden toscana. De modo que la más hermosa y elegante manera de templos es la que se llama eástilos⁴⁶, la qual es quando los yntercolumnios son de dos diámetros de columna y un quarto, porque sirven muy bien a huso y a la hermosura y a la firmeça⁴⁷, yo e nombrado la manera de estos templos con los mismos nombres que pone Bitrubio, como e hecho también los aspectos, así por la causa dicha arriua, como también porque tales nombres parecen auerse sydo auidos de la nuestra lengua y por cada uno son

40 Picnostilos. A este tipo de intercolumnios debe corresponder el orden compuesto. Como en casos anteriores, los distintos términos que se utilizan para clasificar los templos figuran escritos con mayúsculas en el texto italiano de Palladio, mientras que Juan del Ribero prefiere minúsculas. En algunos ejemplos también se han introducido pequeñas alteraciones ortográficas.

41 Establece su equivalencia con el orden corintio.

42 En este tipo la correspondencia sería con el orden dórico.

43 Para este intercolumnio propone el orden toscano.

44 Los eústilos se relacionan con el orden jónico.

45 Utiliza el término italiano *qui*, en vez de traducirlo por el castellano "aquí".

46 *Eustilos* es el término utilizado por Palladio.

47 Al margen figura: *el mejor intercolumnio de dos metros*.

entendidos y me serviré también de ellos en los diseños de los templos que se seguirán.

De los compartimientos de los templos. Capítulo V

Aunque con todas las fábricas se requiere que las partes suyas entre sí correspondan y tengan tal proporción que ninguna aya con la qual no se pueda medir el todo y también las otras partes, con todo eso, esto se a de guardar en los templos con extremo cuydado, porque son consagrados a la diuinidad//

[f. 125v]

para honor y reuerencia de la qual se a de onrar quanto se puede de hermoso y raro, siendo pues las más regladas formas la redonda y la quadrangular, diré cómo se aya de compartir cada una de éstas y pondré también algunas cosas nesçesarias a los templos que los cristianos usamos. Los templos redondos se haçían antiguamente alguna vez [redondos]⁴⁸ abiertos, esto es, sin capilla, con colunas que sustentauan la cúpula, como los que se dedicauan a Juno Lacinia⁴⁹, en el medio de los quales se ponía el altar y sobre él el fuego, el qual hera ynextinguible. Estos se comparten en esta manera, diuidese el diámetro de todo el espacio que a de ocupar el templo en tres partes yguales, una se da a las gradas, que es a la suuida enzima del plano del templo, y dos se dan al templo y a las colunas, las quales se ponen sobre pedestrales y son altas con basa y capitel quanto es el diámetro del menor çerco de las gradas y gruesas por la décima parte de su altura. El arquitrabe, el friso y los otros hornamentos se haçen según a sido dicho en el primer libro, así en esta como en todas las otras suertes de templos. Más los que se haçen cerrados, esto es, con capillas, se haçen con las alas en torno o con un portal solamente en la frente. De aquellos que tienen las alas en torno //

[f. 126]

son éstas las raçones: hazéense primero en torno dos gradas y ençima se ponen los pedestrales sobre los quales están las colunas, las alas son anchas por la quinta parte del diámetro del templo, tomando el diámetro en la parte de dentro de los pedestrales, las colunas son largas quanto ancha la capilla y son gruesas la décima parte de la largura; la tribuna o cúpula se haze alta sobre el arquitraue friso y cornija de las alas por la mitad de toda la obra, e así compartió Bitrubio los templos redondos. Enpero en los templos antiguos no se been pedestrales, sino que las colunas comiençan del plano del templo, lo qual me

48 Tachado en el manuscrito original de Juan del Ribero, ya que se trata de una equivocación.

49 Es el templo de Juno Lucina, no el de Juno Lacinia que no era redondo, ni monóptero.

agrada mucho más así, porque con los pedestales se enpide mucho el entrar en el templo, como también porque las colunas, las quales comiençan de tierra, hazen mayor grandeça y magnifiçiençia⁵⁰. Si en los templos redondos se pusiere el portal [redondo]⁵¹ solo en la frente, él se hará largo de tres quartos de la anchura del templo y no se hará en los templos quadrangulares, los portales en las frentes se harán largos quanto fuere la anchura de los mismos templos y si fueren de la manera *ecastilos*⁵², que es la hermosa, // [f. 126v]

y elegante, se partirán de esta manera, si el aspecto se hiçiere de quatro colunas se dibidirá toda la delantera del templo, dejando fuera los relieves de las basas y de las colunas que estuuieren en los cantones, en onze partes y media y una de estas partes se llamará módulo, esto es medida con la qual se medirán todas las otras partes, por que haçiéndose las colunas gruesas un módulo se le darán quatro a ellas y tres al yntercolunio del medio y quatro y medio a los otros yntercolunios, esto es, dos y un quarto a cada uno, si la frente fuere de seis colunas se partirá en diez y ocho partes, si de de ocho, en veynte quatro y media y, si de diez, en treynta y una partes, dando siempre de estas partes una a la groseça de las colunas, tres al baçio del medio y dos y un quarto a cada uno de los otros baçios. La altura de las colunas se hará según que fueren jónicas o corintias⁵³, como se ayan de regular los aspectos de las otras maneras de templos, esto es, de la picnóstilos, sístilos, diástilos y areóstilos, ya está dicho llanamente en el primer libro donde tratamos de los yntercolunios. Demás del portal se halla al antetemplo y después la capilla, deuidese la anchura en quatro partes, por ocho de ellas se haçe el largo del templo y, de éstas, las çinco se dan al largo de la capilla yncluyendo los muros // [f. 127]

en los quales están las puertas y, las otras tres, quedan para el antetemplo, el qual de los lados tiene dos alas de muros continuadas con los muros de la capilla, en el fin de las quales se hazen dos *anti*⁵⁴, esto es, dos pilares gruesos quanto las colunas del portal y porque puede ser que entre aquellas alas aya poco o mucho espaçio, si fuere la anchura mayor de veynte pies se abrán de poner entre los dichos pilares dos colunas y aún más, según requiere la neçesi-

50 Aunque en estos temas toma como punto de referencia el texto de Vitruvio, en especial el publicado por Barbaro, y el tratado de Alberti, sin embargo, Palladio vuelve a poner de manifiesto su observación directa y su estudio sobre los edificios de la antigua Roma, un recurso arqueológico que le conduce a poner en duda la autoridad vitruviana y a establecer sus propios criterios.

51 Tachado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

52 Quiere decir *eústilos*.

53 Palladio establece la altura de las columnas en 9 módulos para el orde jónico y 9 1/2 para el corintio. Una medida algo diferente a la establecida por Vitruvio, quien propone la altura de la columna en 9 módulos.

54 Subrayado en el original.

dad en derecho de la columnas del portal; el oficio de los quales será apartar el antetemplo del portal y aquellos tres o más baçios que hubiere entre los pilares se zerrarán con tablas o antepechos de mármol, pero dejando oberturas por donde se pueda entrar en el antitemplo, y si la anchura fuere mayor de quarenta pies será nesçesario poner otras columnas de la parte de dentro de las quales estuuieren puestas entre los pilares, y se harán de altura de las de afuera y el çerrado no dejará disçenir la delgadeça de las de dentro, y así parecerán yguales, y bien que el dicho compartimiento salga punto en los templos de quatro columnas, pero no viene la misma proporción en los otros aspectos y maneras, porque conbiene que los muros de la capilla enquentren con las columnas de afuera y estén a un hilo y así las capillas de aquellos templos se harán//

[f. 127v]

algo mayores de lo que está dicho. Así compartieron los antiguos sus templos como enseña Bitrubio y quisieron que se hiçiesen portales de uajo de los quales en los malos tiempos pudiesen los hombres huir del sol, de la llubia, y graniço, y niebe, y en los días solenes entretenerse hasta que biniese la ora del sacrificio, pero nos, dexados los pórticos de la redonda, edificamos los templos que se asemejan mucho a las basílicas, en las quales, como se a dicho, se haçían los portales la parte de adentro como nosotros haçemos ahora en los templos, lo qual a sido por que los primeros que se dieron a nuestra religión alumbrados de la uerdad acostumbran por temor de los gentiles recogerse en las basílicas de hombres particulares, de donde biendo después que esta forma salía muy cómoda, porque se ponía con mucha dignidad el altar en el lugar del tribunal y el coro estaua acomodadamente en torno al altar y lo restante estaua libre para el pueblo, no se a jamás mudado, empero en el compartimiento de las halas que nosotros haçemos en los templos se adbertirá aquello que se a dicho quando tratamos de las basílicas⁵⁵. Ajúntase a las nuestras yglesias un lugar apartado del resto del templo que llamamos sacristía donde se guardan las besyiduras saçerdotales, los basos y libros sagrados y las//

[f. 128]

y las (sic) otras cosas nesçesarias al culto diuino, y donde se aparejan los saçerdotes, y junto se fabrican las torres en las quales se cuelgan las campanas para llamar al pueblo a los diuinos ofiços, las quales no son usadas por otros sino por los cristianos. Junto al templo hazen las auitaçiones para los saçerdotes, las quales an de ser cómodas, con espaçiosos claostros y con espaçiosos jardi-

55 Sobre la relación entre la basílica romana y la iglesia cristiana ya había hecho alusión Alberti, pero Palladio insiste en el tema y lo pondrá en práctica en algunos ejemplos por él proyectados, como el Redentor, como han subrayado R. WITTKOWER, *Principios arquitectónicos...*, p. 12; E. FORSMAN, "Palladio e Vitruvio", *Bollettino del C.I.S.A.*, nº IV, 1962, pp. 31-42; L. POLACCO, "La posizione di Andrea Palladio di fronte all' Antichità", *Bollettino del C.I.S.A.*, nº VII, 1965, vol. II, pp. 59-76.

nes, especialmente los lugares para las sagradas donçellas an de estar seguros, altos y apartados de los estruendos y de las vistas de las gentes. Y esto baste auer dicho del decoro y de los aspectos y de las maneras y del compartimiento de los templos, ahora pondré los diseños de muchos templos antiguos, en los quales guardaré esta horden: primero los diseños de aquellos templos que están en Roma, después de los que están fuera de Roma y por la Ytalia y, últimamente, de los que están fuera de Ytalia, y para más fáçil ynteligencia y para huir de la proligidad y fastidio que podría traer a los lectores si yo quisiese decir menudamente las medidas de cada parte, las e puesto todas con números en los diseños.

El pie viçentino con que an sido medidos todos los siguientes templos está en el libro segundo, número quarto.

Todo el pie se parte en doçe onças y cada onza en quatro minutos //.

[f. 128v]

De los diseños de algunos templos antiguos que ay en Roma y primero el de la Paz. Capítulo VI

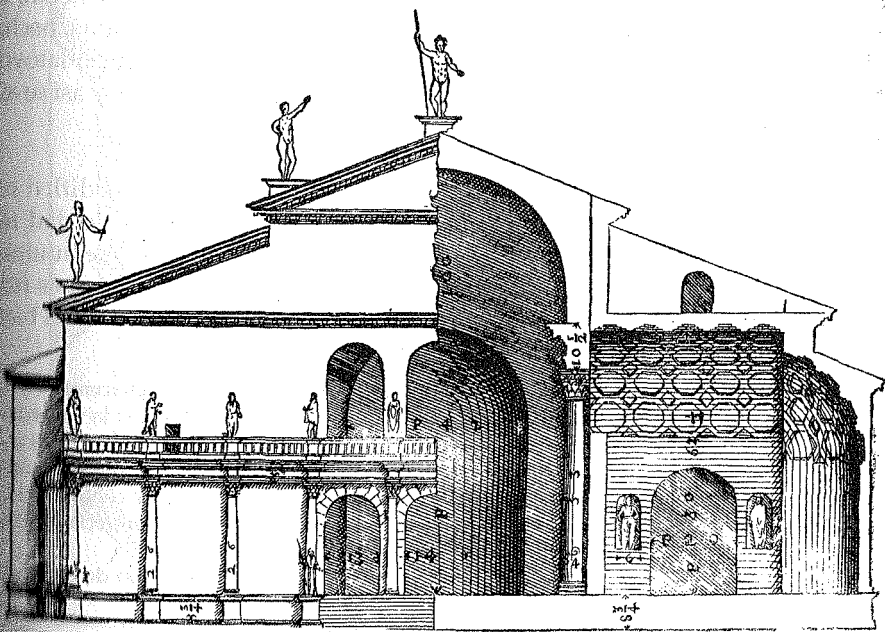
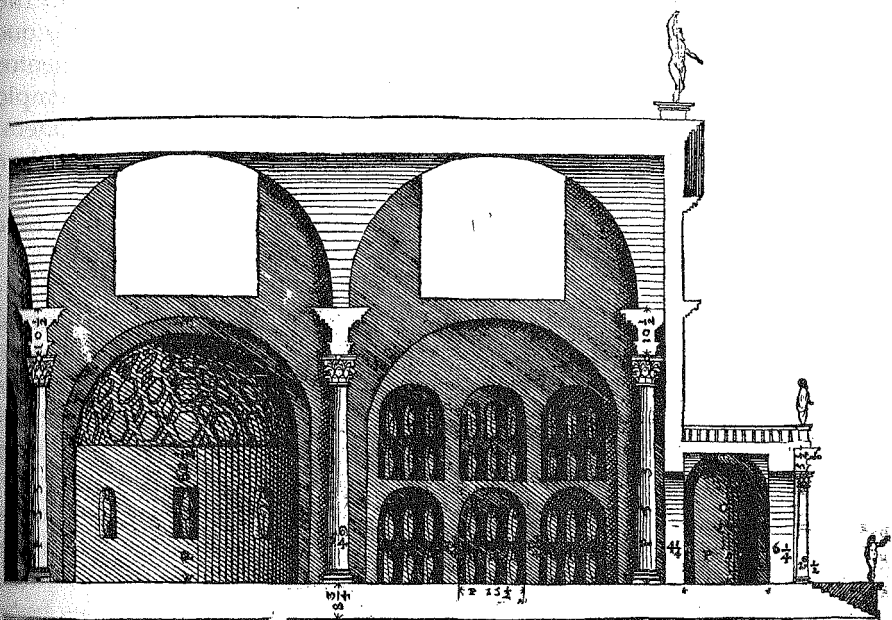
Començaremos pues, con buen prinçipio, de los diseños del templo dedicado⁵⁶, del qual se ben las señales junto a la yglesia de Santa María la Nueua, en la Uía Sacra, y dizen los escritores que él está en el mismo lugar donde fue la curia de Rómulo y Ostilia y después las casa de Menio, la basílica Porçia⁵⁷ y la casa de César y el portal que Augusto, hechada en tierra la dicha casa de César, paresçiéndole maquila⁵⁸ muy grande y soberbia, fabricó y lla-

⁵⁶ Se refiere al templo de la Paz que ha mencionado en el enunciado de este capítulo. Aunque Ribero lo omite, Palladio lo escribe de nuevo en este lugar para clarificar a qué obra se va a hacer alusión. No obstante el que Andrea Palladio considera aquí templo de la Paz en realidad se trata de la basílica iniciada por Majencio (306 d. C) y completada y algo modificada por Constantino, que fue erróneamente identificada hasta el siglo XIX como templo de la Paz. El edificio estaba sobre una alta plataforma, tenía tres naves, la central más alta cubierta por bóveda de aristas sobre ocho columnas de mármol; la nave laterales se cubrían con bóveda de cañon orientadas de forma perpendicular al eje de la nave central. El ábside era semicircular y orientado al oeste, orientación que se mantuvo a pesar del cambio de la apertura de la entrada en época de Constantino. Interiormente estaba decorada con ricos mármoles y estuco.

En el siglo XVI de esta obra tan sólo quedaba la una de las naves laterales, un ábside. Así aparece en los dibujos que sobre ella realizaron autores renacentistas como Fra Giocondo, Peruzzi, Sangallo, Serlio, Dosio. Sobre la visión de este conjunto en el texto y en los dibujos de Palladio remitimos a las anotaciones de P. MARINI en *Andrea Palladio. I Quattro libri dell' Architettura*, pp. 518-159, nota 1 del capítulo VI.

⁵⁷ Basílica Portia.

⁵⁸ Es un error de escritura, ya que se refiere a máquina, tal y como figura en el texto de la edición veneciana de 1570.



móle del nombre nombre de Libia Drusila, su mujer. Este templo fue comenzado por Claudio, emperador, y acabado de Bepasiano después que tornó bitorioso de Judea, en el qual él conservó todos los basos y hornamentos que él truxo en su triunfo del templo de Jesusalem⁵⁹. Léese que este templo hera el más grande, el más magnífico y el más rico de la çiudad y verdaderamente sus señales así, e arruinadas como están, representan tanta grandeça que muy bien se puede juzgar qual él hera estando entero. Delante de la entrada auía una lonja de tres vaçios⁶⁰ hecha de piedra coçida y el resto hera muro continuo por quanto hera ancha la delantera, //

[f.129]

en los pilares de los arcos de la lonja, en la parte de afuera, auía colunas puestas por hornamento, el horden de las quales seguía también en el muro continuo, sobre esta primera lonja auía otra descubierta con su balcón, y en el derecho de cada columna auía de estar puesta una estatua. En la parte de dentro del templo auía ocho columnas de mármol de horden corintia, gruesas çinco pies y quatro onças, y largas çinquenta⁶¹, con basa y capitel; el arquitrabe, friso y cornija heran diez pies y medio y sustentaban la buelta de la nabe del medio. La basa de estas columnas hera más alta que la mitad del diámetro de la columna y tenía el horlo⁶² más grueso de la terçia parte de su altura, lo qual por bentura hiçieron paresziéndoles que ansí podrían mejor regir el peso que les fuese puesto enzima, su relieve hera por la sesta parte del diámetro de la columna. El arquitrabe, friso y cornija estauan entallados con harta hermosa ymbençión, la çimaça del arquitrabe es digna de adbertir por ser diuersa de las otras, hecha muy graçiosamente, la cornija tiene los modellones en lugar de goçio latoyo, las casas de las rosas que están entre los modellones son quadradas y así se an de haçer, como e adbertido en todos los edi //

[f.129v]

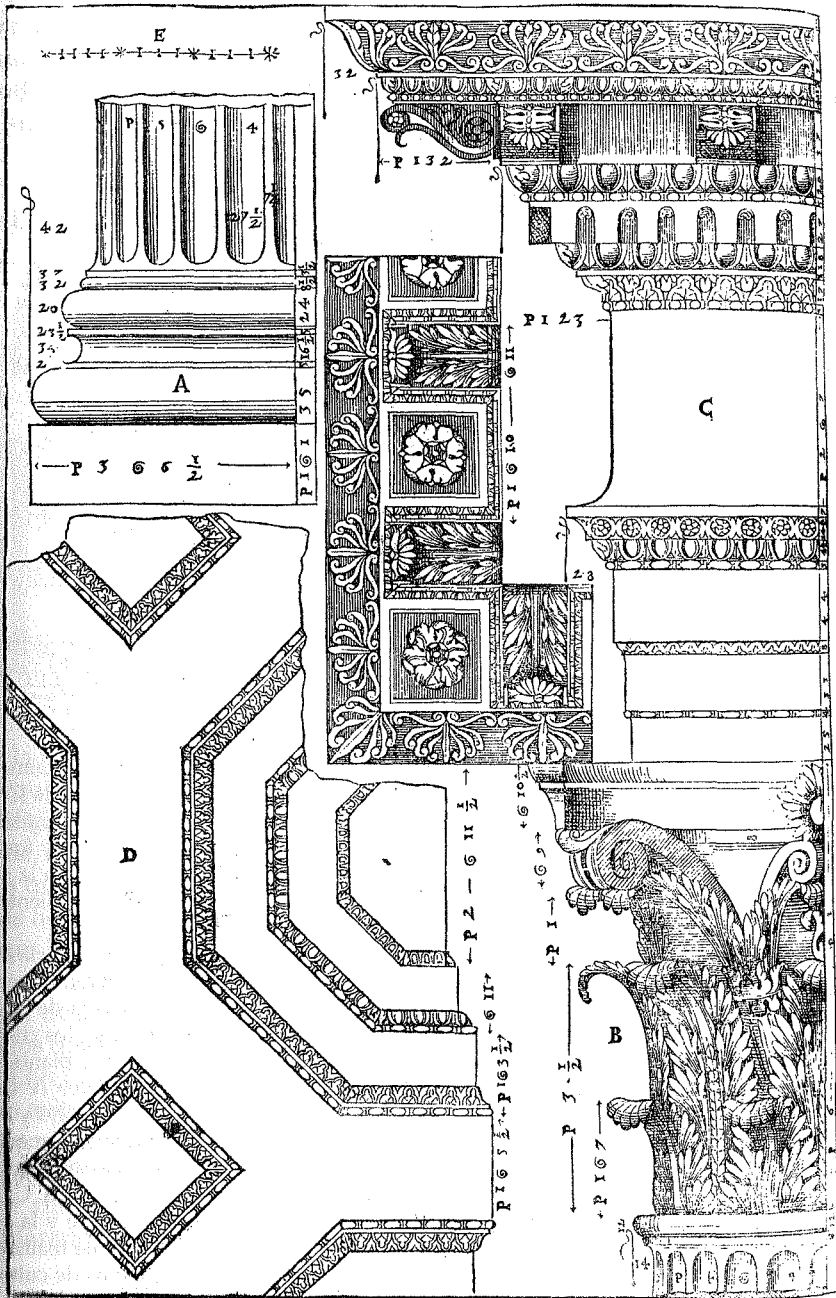
fiçios antiguos. Diçen todos los escriptores que este templo se edificó en tiempo de Cómodo, emperador, lo qual no beo como pueda ser uerdad no auiendo en él parte alguna de madera, más podría ser fácilmente que huuiere sido arruinado por terremoto o por otros semejantes açidentes y después restaurado en otro tiempo, que las cosas de arquitetura no se entendían así bien

59 La alusiones al templo de Jerusalem forman parte de la cultura renacentista y en especial del humanismo, ya que existió una importante curiosidad por conocer la verdadera estructura del edificio hierosolomitano para tomarlo como modelo, en la búsqueda de una arquitectura perfecta y bella. Fueron muchas las referencias simbólicas al templo salomónico y muchos los estudios que se consagraron a dilucidar y precisar su planta y configuración. Entre otros citamos los ejemplos de Prado y Villalpando en relación a la profecía de Ezequiel y los de Arias Montano.

60 Los vanos debieron de ser cinco, no tres, si nos atenemos al dibujo de Sebastian Serlio (III, f. 58)

61 La medida que escribe Palladio es de cincuenta y tres.

62 Se mantiene el término italiano *orlo*.



como en tiempo de Bespasiano, lo qual me haçe creer el ver que los entalles no están tan bien hechos y con aquella diligencia labrados que se ven los del arco de Tito y de otros edificios que fueron hechos en buenos tiempos⁶³. Los muros de este templo heran adornados de estatuas y de pinturas y de todas las bueltas heran hechas con compartimiento de estuco y no auía parte alguna que no fuese muy adornada. De este templo hecho tres tablas,

-En la primera está deseñada la planta.

-En la segunda el derecho de la parte afuera y dentro de la delantera y de la parte de dentro del franco.

-En la tercera están los miembros particulares.

A. Es la basa.

B. Es el capitel de las columnas que sustentan la naua en medio //.

[f. 130]

C. Arquitrabe, friso y cornija.

D. Compartimiento de estuco hecho en bueltas⁶⁴.

Del templo de Marte Bindicator⁶⁵. Capítulo VII

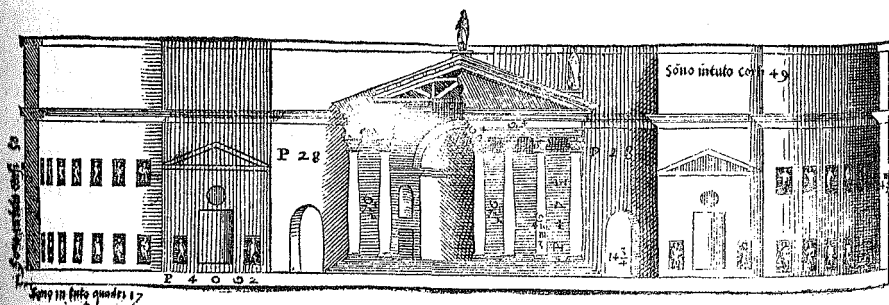
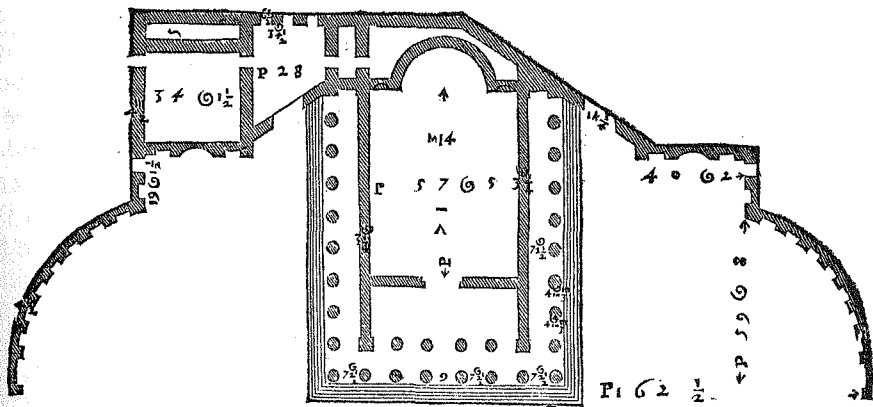
Junto a la torre de Contes se behen en las ruynas del templo que edificó Augusto a Marte Bindicator por el voto que él hiço, quando juntamente con Marco Antonio estando en Fasalía⁶⁶ contra Bruto y Casio, por hazer bengança

63 Palladio duda, con razón, si realmente este edificio, conocido tradicionalmente por sus contemporáneos como templo de la Paz, se corresponde con la época de Cómodo, ya que no existe concordancia entre los elementos arquitectónicos y la atribución histórica. Su agudo sentido de la observación y, sobre todo, su estudio arqueológico y formal del edificio romano le llevan a plantear tales interrogantes. Ya hemos señalado en la nota precedente que la identificación con el templo de la Paz es errónea y, por consiguiente, la validez de las anotaciones del arquitecto italiano cobra mayor interés.

64 Como iremos señalando, en casi todos los capítulos donde se hace referencia a las distintas partes de una fábrica dibujada por Andrea Palladio, e insertada, como tal, en el texto, Juan del Ribero mantiene la misma numeración, letras o relación respecto de lo que figura impreso en la edición veneciana de *I Quatri Libri...*, en 1570, sin embargo, los citados dibujos no aparecen en el manuscrito hispano. Tal sucede en esta ocasión con la planta y el alzado del templo que podemos contemplar en las páginas 12, 13 y 14 del *Libro IV* de la citada edición de Venecia, que son los que aquí hemos intercalado en las pp. 290, 291 y 293.

65 *Marte Vendicatore*. El templo de *Marte Ultor* fue levantado por Augusto, como bien señala Palladio, para conmemorar y vengar la muerte de César. Estaba ubicado junto a espacio abierto o plaza que cerraba el Foro de Augusto y fue consagrado en el 2 a. C. Era periptero *sine postilo* de ocho columnas corintias por lado. Terminaba en ábside y la cella tenía doble fila de columnas. Estaba decorado con buenas labores posiblemente realizadas por talleres griegos. En el interior y sobre un podio se instalaron las esculturas de culto de *Marte Ultor*, *Venus* y el *Divus Iulius*.

66 Farsalia.



de la muerte del Zésar, hiço hecho de armas y bençió. Por aquellas partes que an quedado se comprehende que este hera un un hornadísimo y marauilloso edificio y muy más marauilloso le deuía de haçer la plaça que le estaua adelante, al qual, se leyn, que llebaban las ynsignias de la victoria y triunfo aquellos que vençedores y triunfantes tornaban a la çidad y que Augusto, en la más hermosa parte, puso dos tablas en las quales estaua pintado el modo de haçer batallas y de trunfar y otras dos tablas de mano de Apeles, en una de las quales estaua Castor y Polux, la diosa de la Bitoria y Alejandro Magno y, en la otra, una representación de batalla y un Alejandro⁶⁷. Auía dos portales en los quales el mismo Augusto dedicó las estatuas de todos aquellos // [f. 130v]

que auían tornado a Roma triunfantes. Ahora de esta plaça no se ve y señal alguna si ya no fuesen parte de ella aquellas alas de muro que están en los lados del templo, lo qual es muy berosímil por los muchos lugares de estatuas que allí están. El aspecto del templo es alado entorno, el qual arriua emos declarado en nombre de Bitrubio períteros⁶⁸ y porque el ancho de la capilla

67 La cita está tomada de Plinio en su *Historia Natural*, XXXV, 10, y 36.

68 Perípteros.

pasa de veynte pies⁶⁹ están puestas columnas entre los dos *anti* o pilares del antitemplo⁷⁰, enfrente de los del portal, como se a dicho arriua y se a de haçer en semejante caso, el portal no continuado en torno todo el templo, y tampoco en las alas de los muros junto al uno y otro lado, no está guardado en la parte de afuera el mismo horden, aunque de dentro todas las partes correspondan. De donde se conprehende que detrás y junto deua de estar la calle pública⁷¹ que Augusto se quiso acomodar al sitio⁷² por no desbiar ni quitar las casas vezinas a los dueños. La manera de este templo es la picnóstilos, los portales son anchos quanto los yntercolonios, en la parte de adentro, esto es, en la capilla, no se bey yndiçios ni señal alguna, ni menos ay picaduras en los muros de donde se pueda //

[f.131]

firmente deçir que allí obiese hornamentos o tabernáculo. Con todo eso, por que es muy berisímil que los obiese, yo los e hecho de mi ymbençión⁷³. Las columnas de los portales son de obra corintia, los capiteles son labrados en oja de oliva, tienen el ábaco muy mayor de lo que se bey en los otros de la tal horden, teniendo respeto a la grandeça de todo el capitel las primeras ojas se been bolberse algún tanto junto al lugar donde naçen, lo qual les da grandísima graçia. Tienen estos portales hermosísimos çaquizamies o, queremos deçir, artesones⁷⁴, empero yo e hecho su perfil y su aspecto en plano. En derredor de este templo auía muros altísimos de *periperino*⁷⁵, los quales en la parte de afuera heran de obra rústica y en la de dentro tenían muchos tabernáculos y lugares para poner las estatuas y para que todo se bea perfectamente e hecho siete tablas:

- En la primera, que es en forma pequeña, está toda la planta y todo el derecho de quanto se bey de este ediçio, así en la parte de afuera, como en la de dentro.
- En la segunda está el derecho del franco del portal⁷⁶ y de la capilla.

69 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

70 Al margen figura: *nota*.

71 Subrayado en el manuscrito de Juan del Ribero.

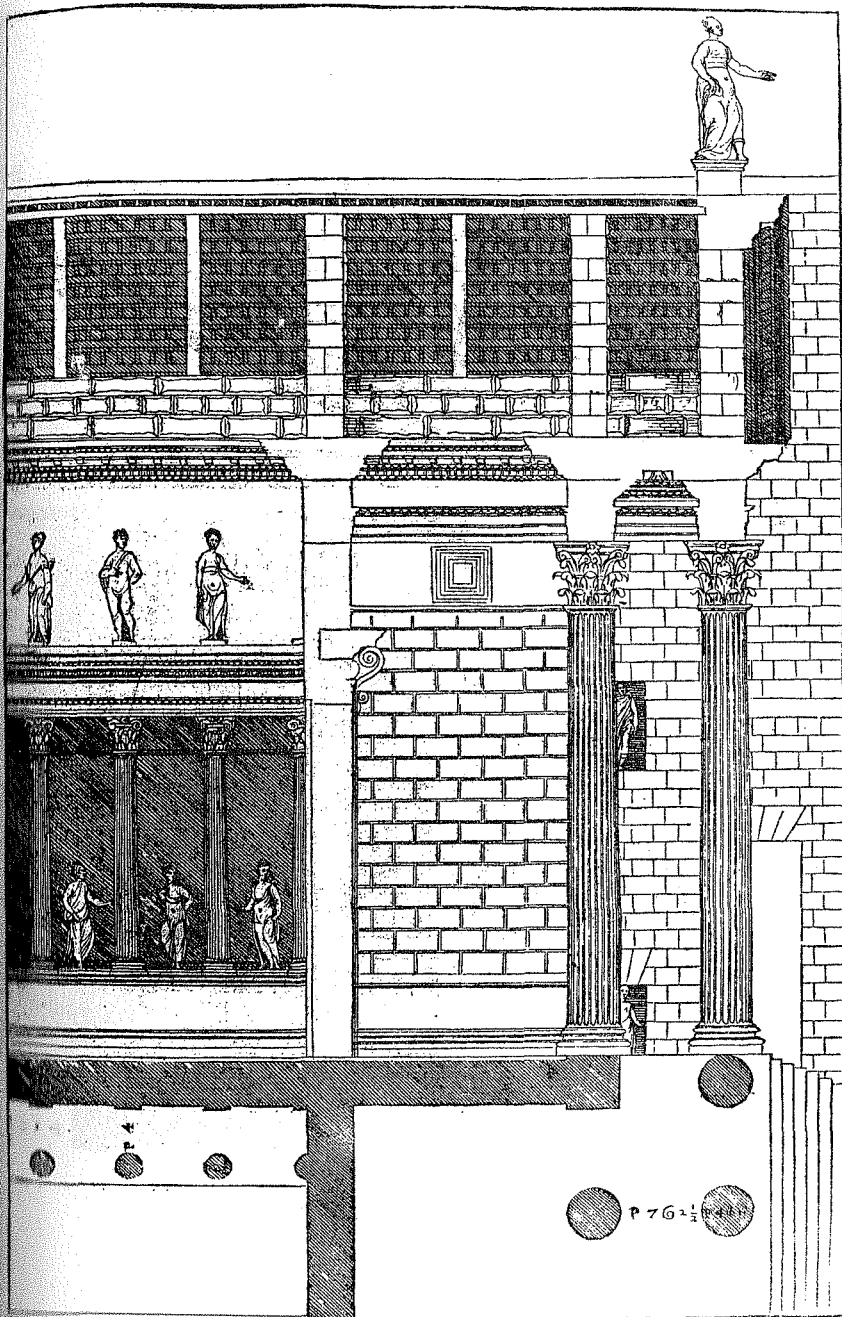
72 *Idem*.

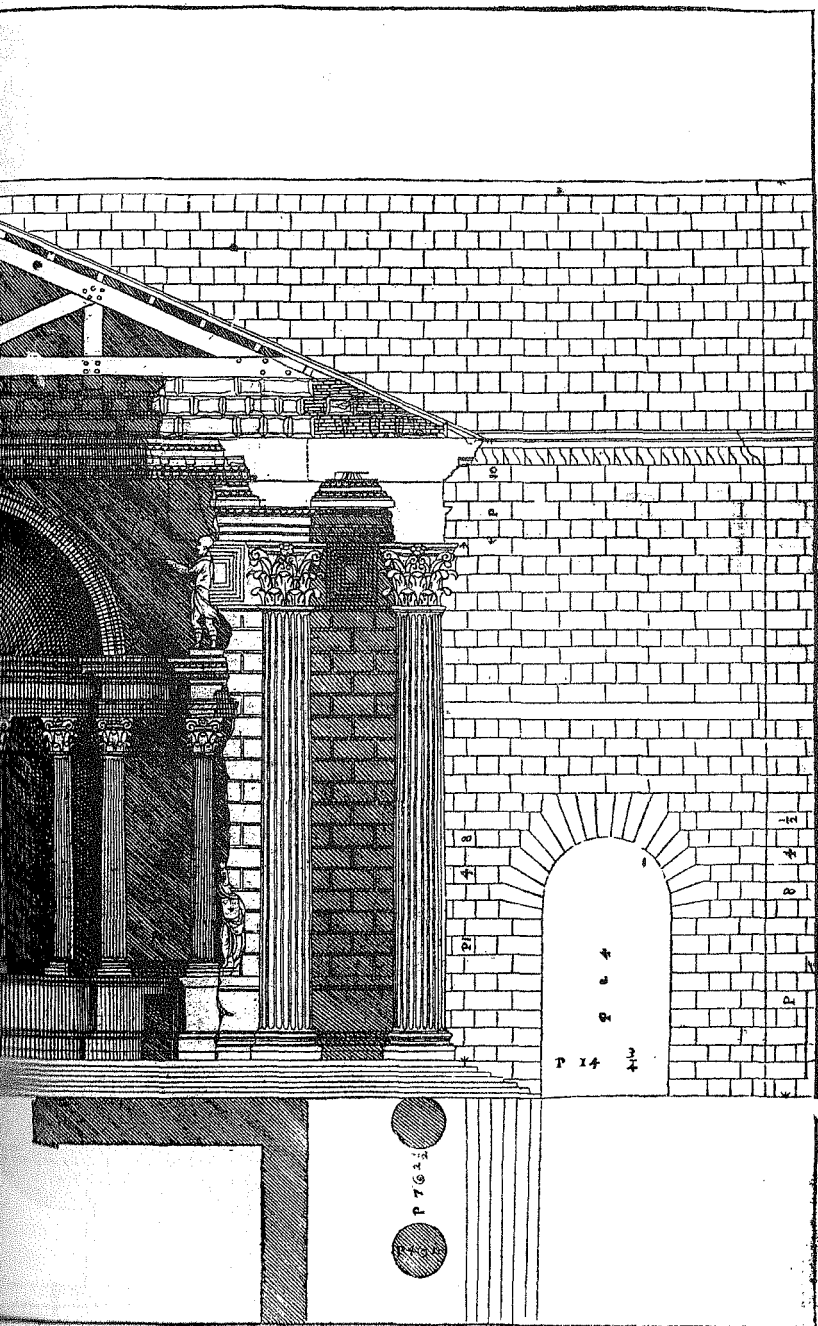
73 Conforme a su "invención", Palladio hace una reconstrucción del templo que en algunos detalles no se adecua a la verdadera estructura y características que tuvo el edificio romano. Así, por ejemplo lo representa sobre un basamento con seis gradas y con pórticos laterales de nueve columnas, cuando únicamente tuvo ocho columnas y un alto podio. También dibuja la cabecera semicircular en vez de octogonal como en realidad fue proyectada. Tales dibujos figuran en la edición veneciana impresa en 1570, aunque en los dibujos preparatorios del R.I.B.A algunas tablas correspondientes a este edificio presentan ciertas variaciones respecto lo editado.

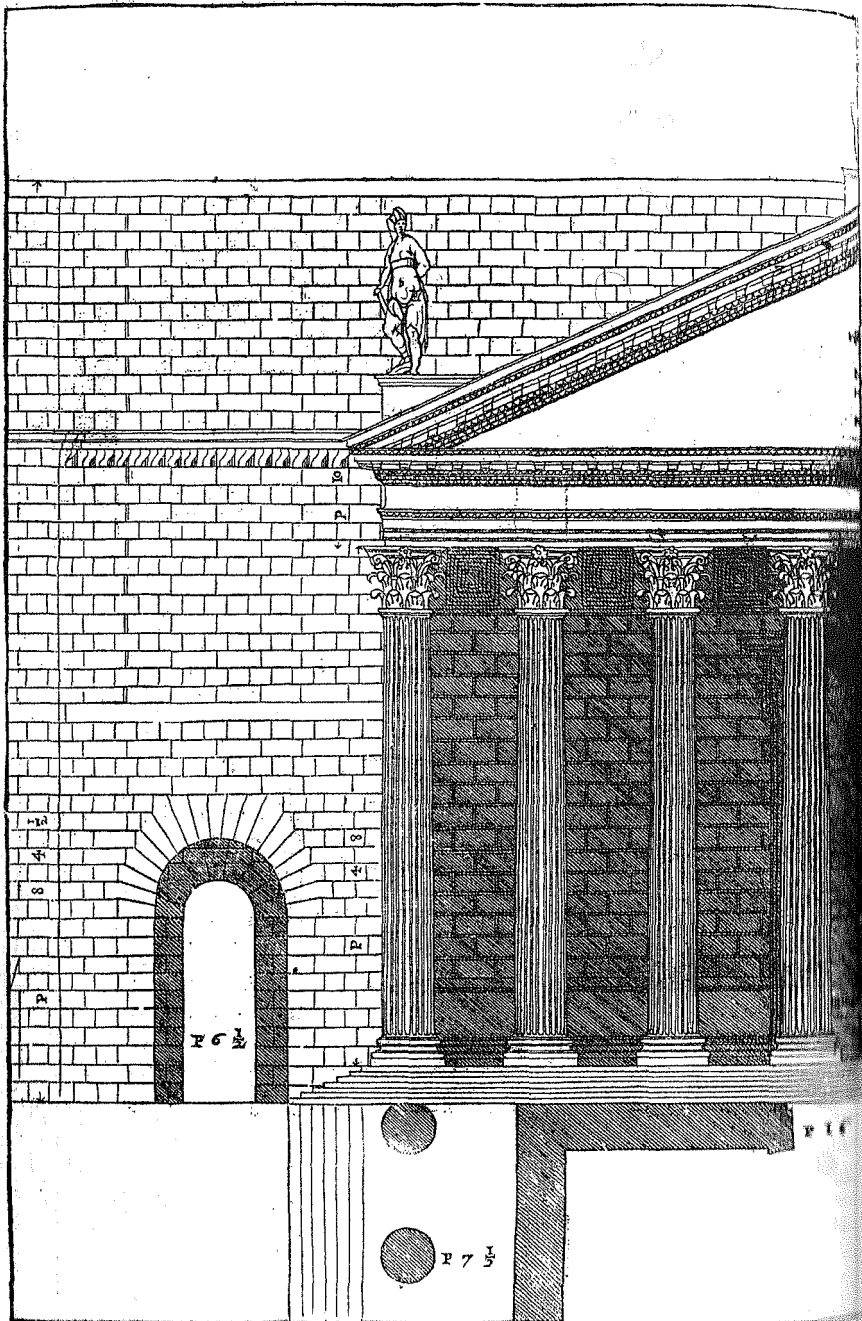
74 En el manuscrito de Ribero Rada, al margen se ha escrito *zaquizamies*.

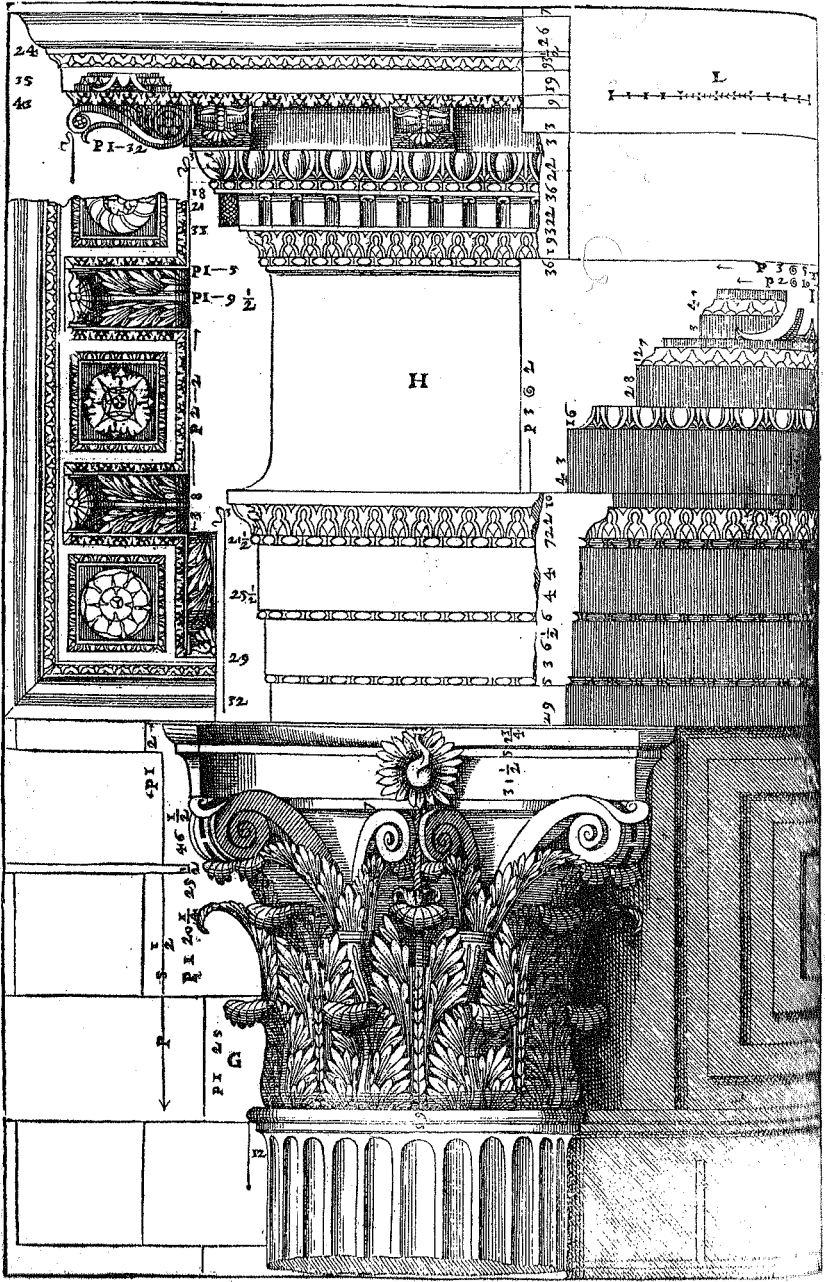
75 El término empleado por Palladio es *Peperino*. Se trata de una piedra toba.

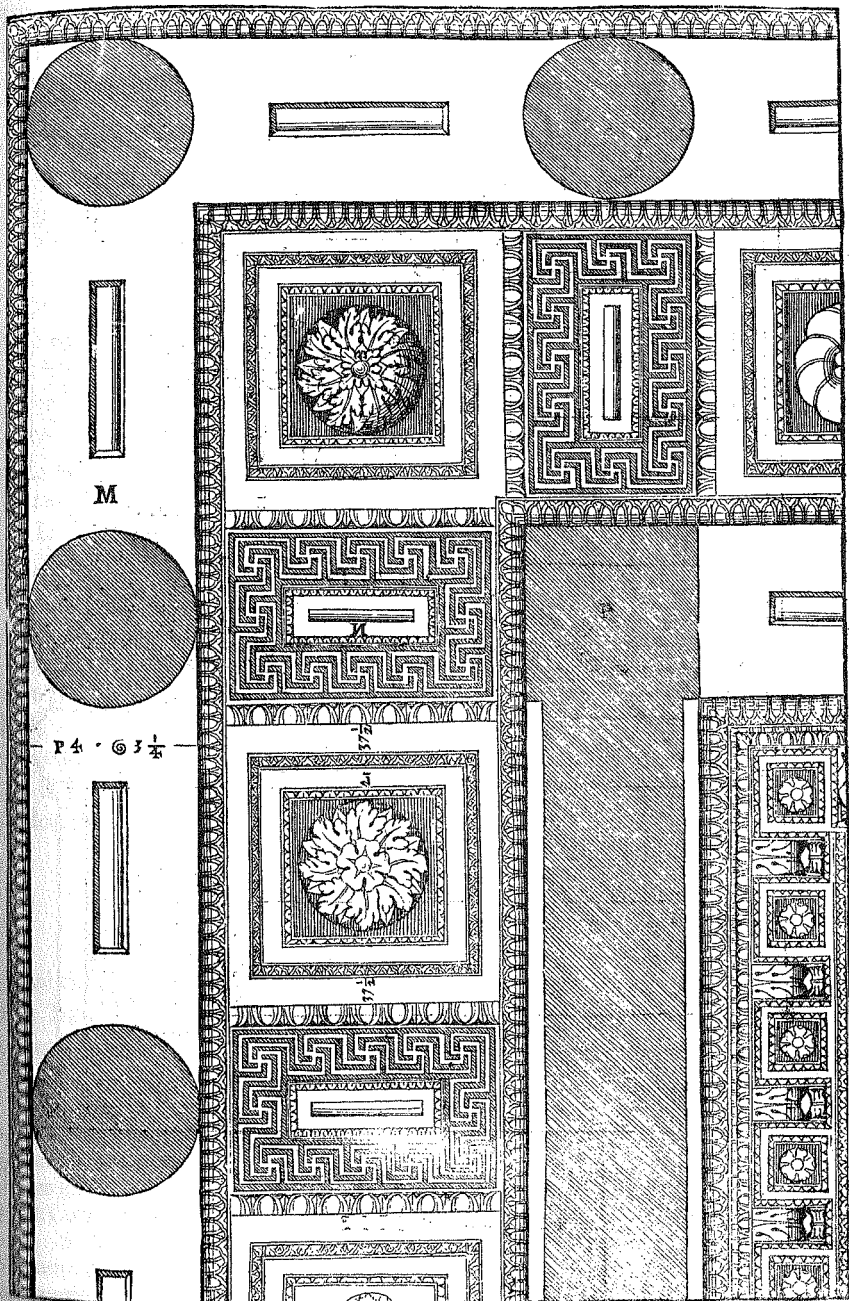
76 Pórtico.











- En la tercera está el derecho de la media//
- [f. 131v]
- delantera con parte de los muros que están en los lados del templo.
 - En la quarta está el derecho de la parte de dentro del portal y de la capilla con los hornamentos que yo ay e juntado.
 - En la quinta están los hornamentos del portal.
- G. Es el capitel.
- H. Alquitrabe, friso y cornija.
- I. El artesonado del portal, esto es, el entresuelo.
- En la sesta está deseñado el çaquiqami del portal y como buelbe en los *anti* o pilares del antitemplo.
- M. Es el çaquiqami del alquitrabe entre las colunas.
- En la sétima están los otros miembros.
- A. Es la basa de las colunas del portal la qual continúa también en el muro en torno del templo.
- B. Es la cabriola de la qual comiençan las diuisiones de los quadros hechos para hornamento en el muro de auajo de los portales.
- C. Es la planta de las colunas puesta por ornato de los tabernáculos en la capilla.
- D. Es la basa suya.
- E. Es el capitel.
- Los quales ornamentos dentro an sido ajuntados por mi, sacados de algunos pe//
- [f. 132]
- daços antiguos hallados junto a este templo.
- F. Es la cornija que se bey en las salas de los muros que haçen plaça de los lados del templo⁷⁷.

Del templo de Nerba Trajano. Capítulo VIII

junto al dicho templo edificado por Augusto se been las señales del templo de Nerba Trajano, cuyo aspecto es el próstilos⁷⁸. La manera suya es de espesas colunas, el portal, juntamente con la capilla, es largo poco menos de dos qua-

⁷⁷ Juan del Ribero se mantiene fiel a lo señalado y dispuesto por Palladio en relación a cada una de las partes relacionadas con los dibujos del alzado y de la planta del templo, así como de los detalles del orden arquitectónico, cornisa, capiteles, techumbre y casetones etc. Tales grabados figuran en las páginas 16 a 22, ambas inclusive, de la edición veneciana de 1570. Corresponden con los seis dibujos de las páginas anteriores, 297 a 302.

⁷⁸ Se trata del templo de Minerva ubicado en el Foro de Nerva, construido por Domiziano, pero inaugurado por Nerva en el año 97 d. C. Comunicaba el Foro Romano con los foros adyacentes, por ello a veces se denominaba *Transitorium*. El edificio, hoy muy destruido, se conservaba en buen estado en la época de Palladio. En 1614 el papa Paolo Borghese

dros, el suelo de este templo se alça de tierra con un basamento que rodea a la redonda toda la fábrica y haçe banda a las gradas por do suben al portal⁷⁹, en las postreras partes de las bandas estaban dos estatuas, esto es, una por caueça del basamento. La basa de las colunas es ática, diuersa en esto de la que enseña Bitrubio y que yo e puesto en el primer libro, que en ella ay dos tundinos⁸⁰ demás, uno deuajo del caueto y otro de la çinbia; las lenguas del capitel son entalladas a oja de oliba y son estas ojas hordenadas de çinco en çinco, como son los dedos de las manos⁸¹ de los hombres y así e adbertido que son hechos todos los capiteles antiguos desta suerte y salen con mejor y más graçia //

[f. 132v]

que los que se haçen en las dichas ojas de quatro en quatro, en el alquitrabe ay hermosísimos entalles que deuiden una faxa de otra y estos entalles y estas diuisiones son de los lados del templo solamente, por que en la delantera el alquitrabe y el friso fueron hechos todos a un plano para poder ay poner cómodamente las escripturas de las quales aún se been estas pocas letras, aunque faltas y gastadas del tiempo:

*Ymperator Nerba e Cesar Aug. Pont. Max. Trib. Pot. II Ymperator II Procoss.*⁸².

La cornija es muy bien entallada y tiene hermosísimos y muy conbenientes relieves. Son el alquitrabe y el friso y la cornija, todos juntos, por el quarto de largo de las colunas⁸³.

Los muros son hechos de peperino⁸⁴ y estaban bestidos de mármol, en la capilla, apartado de los muros, puso tabernáculo con estatuas, como por la ruina pareçe que allí hubiese auido estatuas. Delante de este templo una plaça, en el

se utilizó alguno de sus mármoles para otras construcciones. De este templo Palladio realizó varios dibujos, alguno de los cuales recuerdan los diseñados previamente por otros artistas como Sangallo y Dossio. Sobre esta obra y su relación con Palladio *cf.* A BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1914-1922; G. G. ZORZI, "Il problema dei disegni palladiani", *Bollettino del C.I.S.A.*, n° VI, vol. II, 1964, pp. 144-156. H SPIELMANN, *Andrea Palladio und die Antike*, Munich-Berlin, 1966, p 32-33; H. BURNS, "I Disegni", en *Palladio*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1973; *Idem*, "I disegni del Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.*, n° XV, 1973, pp. 169-191.

79 Pórtico.

80 Adaptación del término italiano *tondino*.

81 Subrayado en el manuscrito original

82 En el manuscrito de Juan del Ribero figura la inscripción en minúsculas y sin desarrollar las abreviaturas. Sin embargo, en el texto de Palladio, impreso en Venecia en 1570, se lee: IMPERATOR NERVA CAESAR AVG. PONT. MAX. TRIB. POT. II IMPERATOR II PROCOS.

83 Al margen: *Ornamento. La basa de su columna.*

84 De nuevo Juan del Ribero prefiere el término italiano, como ha hecho en párrafos anteriores para referirse a esta piedra toba, pero esta ocasión escrito adecuadamente.

medio de la qual estaua puesta la estatua del dicho emperador y, diçen los escritores, que heran tantos y tan maravillosos sus hornamentos que ponían espanto a los que la miraban, juzgándola por hechura no de hombres sino de gigantes, de donde siedo benido Costançio emperador a Roma//

[f. 133]

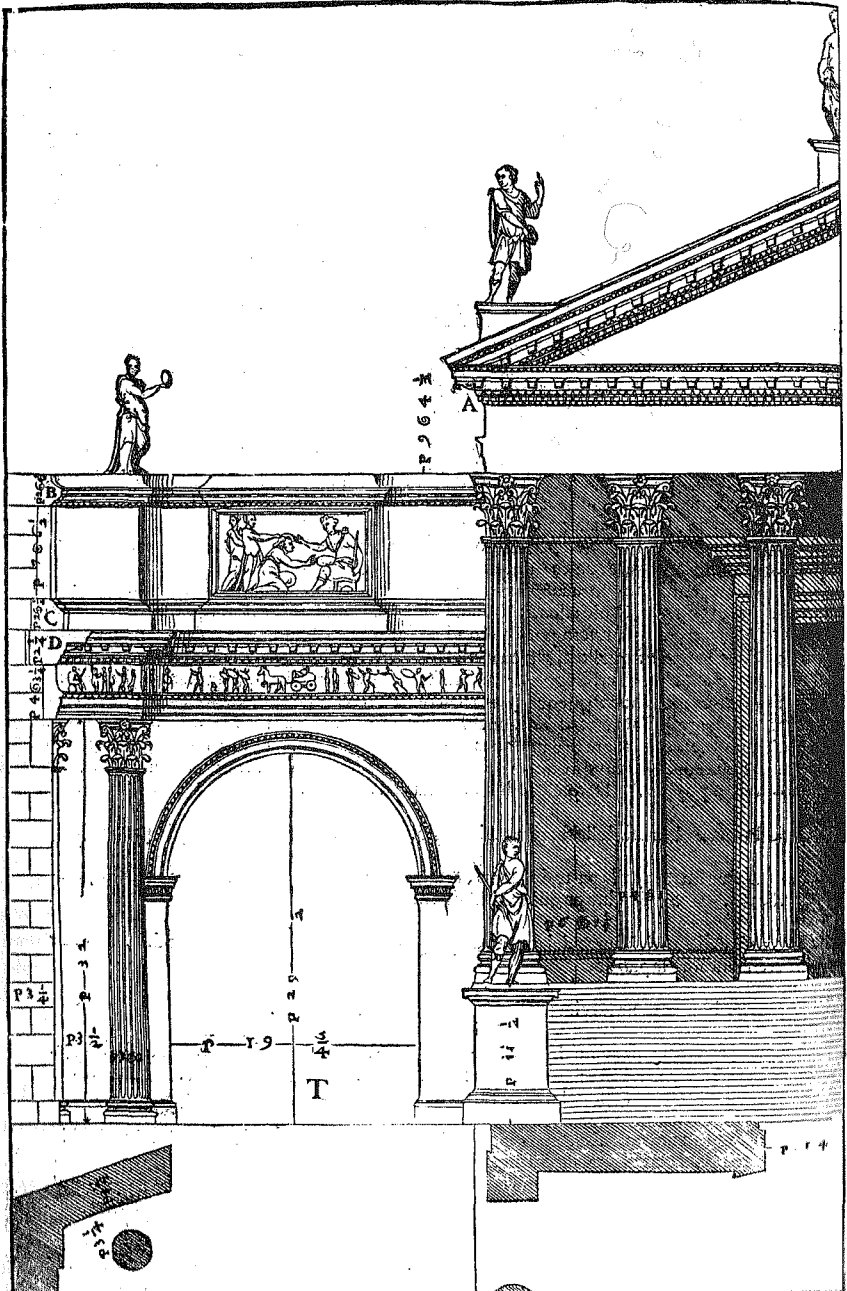
primero se marauilló de la rara fábrica de este edificio y después bolbiéndose a un su arquiteto dixo que quería haçer en Constantinopla un cauallo semejante a aquel de Nerba en memoria suya, al qual respondió Hermisida, que así auía por nombre aquel arquiteto⁸⁵, que era primero menester haçerle una caualleriça semejante mostrándole esta plaça. Las colunas que le están en torno no tiene pedestales pero naçen de tierra y fue muy raçonable que el templo fuese más eminente que las otras partes, son también éstas de obra corintia y en derecho suyo, sobre la cornixa, estauan pilarejos, sobre los quales deuían estar puestas de las estatuas, y no se marauillará alguno que yo ponga tantas estatuas en estos edificios, porque se ley que tantas auía en Roma que pareçían otro pueblo⁸⁶. De este edificio e hecho seis tablas:

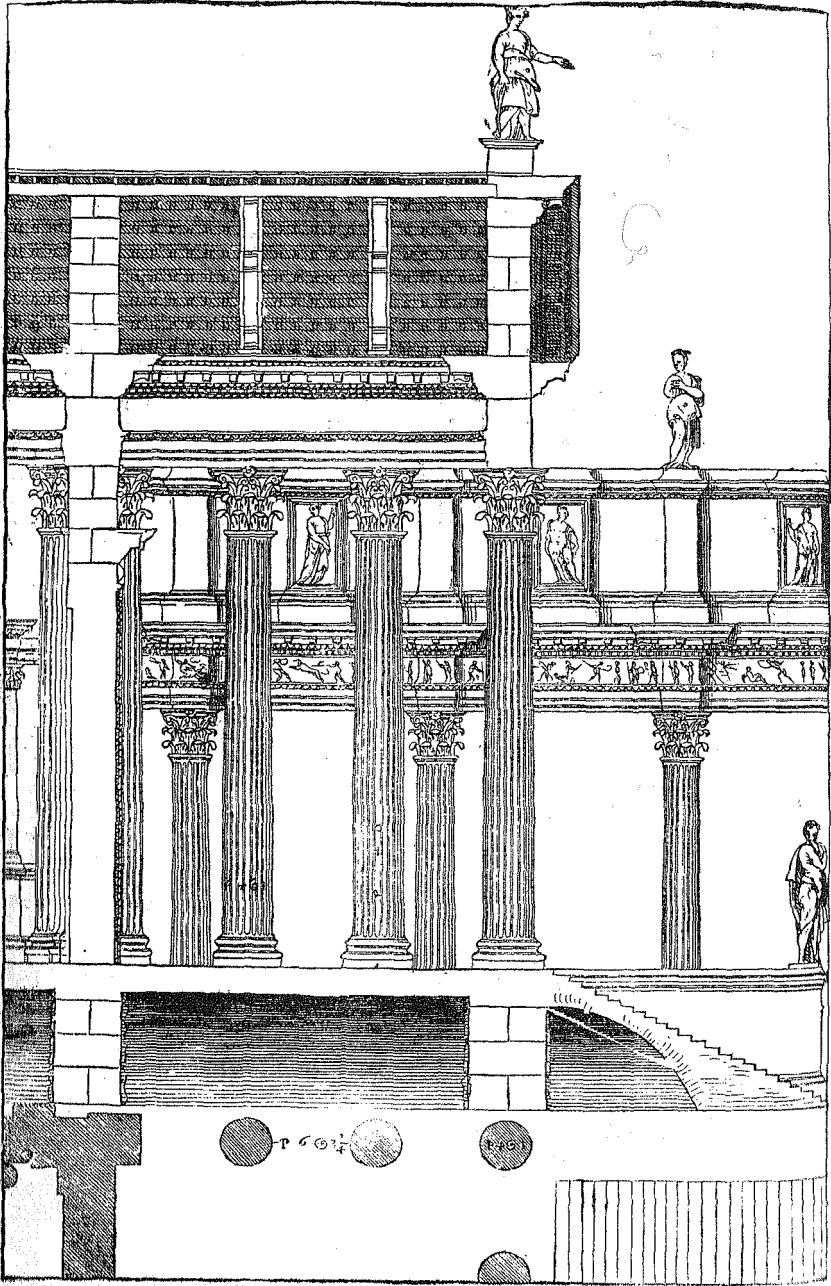
- En la primera está la mitad de la delantera del templo.
 - T. Es la entrada que le está por franco.

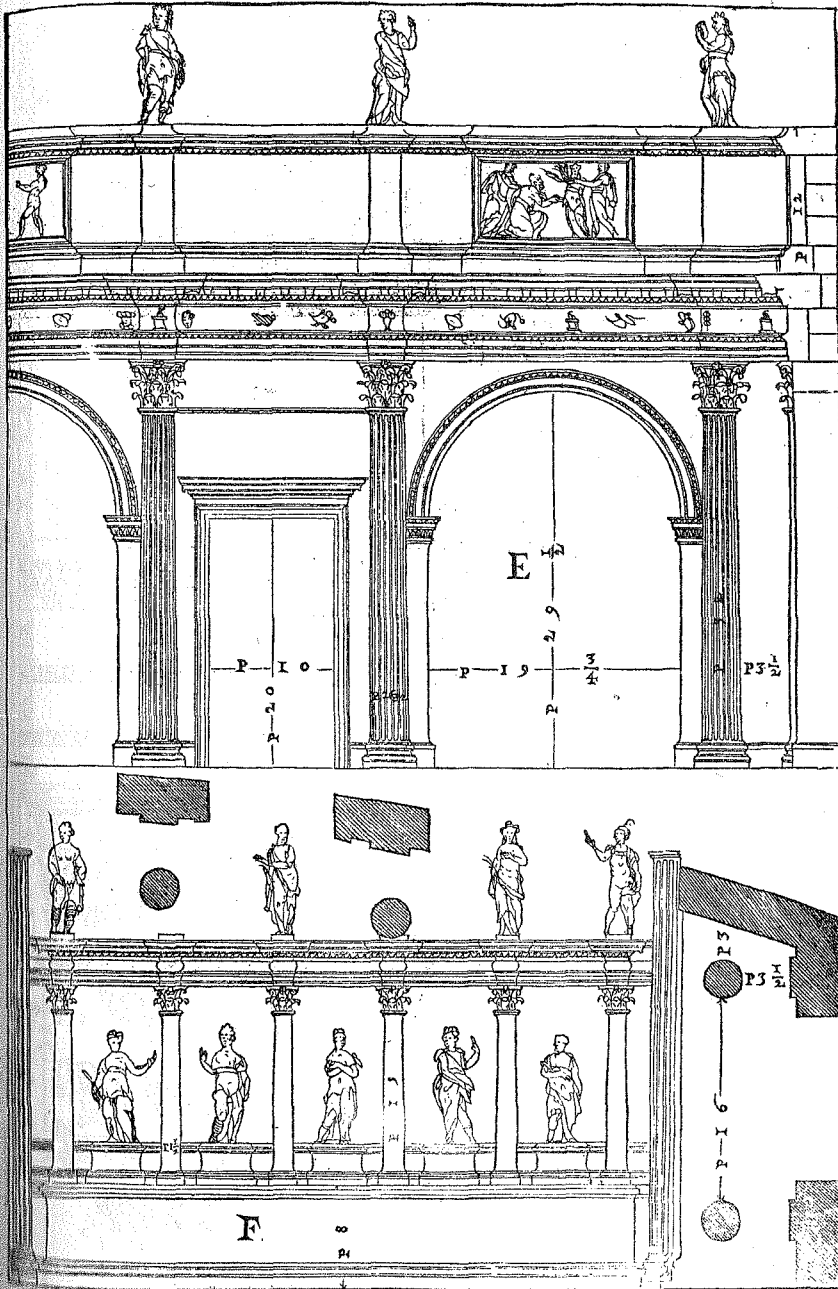
 - En la segunda está el alçado en la parte de dentro y junto a esta la planta del templo y de la plaça juntamente.
 - S. Es el lugar do estava la estatua de Trajano//.
- [f.133v]
- En la terçera está en derecho del franco del portal y por los entrecolumnios sube el horden de las colunas que estaua en tono de la plaça.
 - En la quarta está la mitad delantera de la plaça enfrente del templo.
 - En la quinta están los hornamentos del pórtico del templo.
 - A. Es el basamento de toda la fábrica.
 - B. Es la basa.
 - C. El arquitrabe.
 - D. El friso.
 - E. La cornija
 - F. El çaquizami del arquitrabe entre las colunas.
 - En la sesta están los hornamentos que estauan en torno de la plaça. G. Es la basa. H. Es el arquitrabe. I. Es el friso, el qual hera entallado de figuras

85 Se trata de Ormisida u Hormisida, a quien Palladio hace figurar como arquitecto, cuando en realidad fue un dinasta persa de la época de Constantino. La cita está tomada de Amiano Marcelino, XVI, 10.

86 Tanto en este ejemplo como en el que menciona en Pantéon de Roma, Palladio incide en la importancia y número de las esculturas así dispuestas. Un tema que recuerda a la organización que proyectará en el teatro Olímpico.







deuaxo relieve. K. Es la cornija. L. Los pilares que estauan puestos de las estatuas. M. Los hornamentos de las puertas quadradas que estauan en la delantera de la plaça frontero del portal del templo⁸⁷.

Del templo de Antonino y de Faustina. Capítulo IX

Junto al templo de la Paz puesto arriua se bey el templo de Antonino y de Faustina⁸⁸, de donde es opinión de algunos que Antonino//
[f. 134]

fuese puesto por los antiguos en el número de sus dioses, porque ubo el templo, hubo los saçerdotes salios y los saçerdotes antoninos⁸⁹. La delantera de este templo es hecha de colunas, la manera suya es la picnóstilos⁹⁰. El plano y suelo del ante templo se alça por la terçera parte de la altura de las colunas del portal⁹¹ y se sube a él por gradas a las quales haçen bandas dos basamentos que continúan con el horden suyo alderredor de todo el templo⁹². La basa de estos basamentos es gruesa más que la mitad de la çima⁹³ y está hecha más simple y, así, e obseruado que los antiguos hiçieron en todos los semejantes basamentos y aún en los pedestrales que se ponen deuajo de las colunas, y con mucha raçón, porque todas las partes de las fábricas, quanto están más junto a tierra, tanto an de ser más maçiças; en la estrema parte de ellos⁹⁴, en derecho de las colunas de los ángulos del portal auía dos estatuas, esto es, cada una por caueça de basamento, la basa de las colunas es ática, el capitel es entallado a hojas de olivo, el arquitrabe, el friso y la cornija son por el quarto y un terçio de la dicha quarta⁹⁵ parte de la altura de las colunas⁹⁶. En el arquitrabe se leen también estas palabras:

87 Apenas existen variaciones en las indicaciones de la planta y alzado del templo escritas por Juan del Ribero, respecto a lo reseñado por Palladio en su *Libro IV*. Quizás se ha alterado ligeramente la disposición formal o ubicación de las letras para ahorrar espacio. En la citada edición veneciana, utilizada para llevar a cabo la traducción, junto a estas indicaciones, las páginas 24 a la 29 están dedicadas a la representación del conjunto y detalles del templo. Corresponden con lo seis dibujos de las páginas anteriores, 306 a 311.

88 Se refiere al templo de Antonino Pio levantado en el 141 d.C en honor de su mujer. A la muerte del emperador, en el año 161, también fue dedicado a él. En el siglo XI se transformó en la iglesia de San Lorenzo en Miranda.

89 Eran *sodales antoninos*.

90 Pignostilo.

91 Pórtico.

92 Al margen: *Pedrestal 1/3 de su columna*.

93 Cimaçia o cimacio.

94 Al margen: *nota*.

95 Subrayado en el manuscrito original.

96 Al margen: *ornamento es quarta de la columna y un [papel cortado] de la quarta*.

*Dibo Antonino et diue Faustina ex. S.C*⁹⁷ // .

[f. 134v]

En el friso están entallados grifos que buelben el rostro el uno al otro y ponen la garra delante sobre candeleros, de la forma que usaban en los sacrificios. La cornija no tiene el dentellón encabado y está sin modellones, más entre el dentello y el goçio latoyo tiene un óbalo harto grande. No se bee que en la parte de dentro de este templo huuiese algún hornamento y así me doy a creer, considerada la magnificiència de aquellos emperadores, que las huuiese de auer y e yo puesto estatuas. Tenía este templo un patio delante, el qual hera hecho de peperino, en la entrada suya enfrente del portal del templo auía hermosísimos arcos y por todo alderredor auía columnas y muchos hornamentos, de los quales ahora no se be señal alguna. Yo bi, estando en Roma, deshaçer una parte que aún estaua en pie⁹⁸. De los lados del templo auía otras dos entradas auiertas, esto es, sin arcos, en el medio de este patio estaua de bronce la estatua de Antonino a cauallo, la qual agora está en la plaça del Capitolio⁹⁹. De este templo e hecho çinco tablas:

- En la primera, estaua el alçado por franco en la parte de afuera, por los yntercolonios del pórtico, se bee el horden de las columnas y de los hornamentos que estaban alderredor del patio // .

[f. 135]

- En la segunda, está el derecho de la media delantera del templo y del boltear del patio.
 - En la terçera está el alçado del portal y de la capilla en la parte de dentro¹⁰⁰.
- A. Es el lugar do estaua al estatua de Antonino.

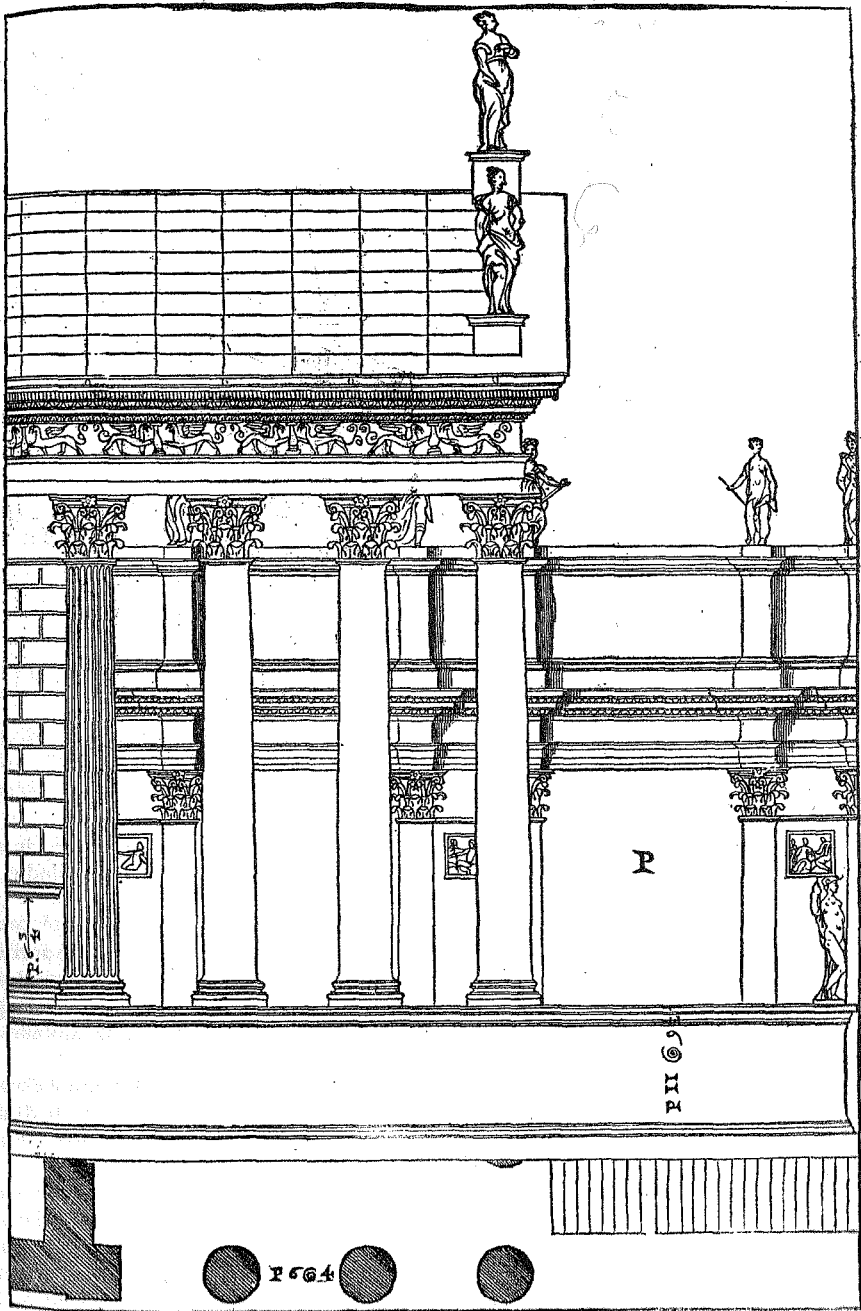
97 Se ha transcrito según figura en el manuscrito de Juan del Ribero, es decir, sin desarrollar abreviaturas y con minúsculas. Sin embargo en el texto impreso de Palladio de 1570, figura así:

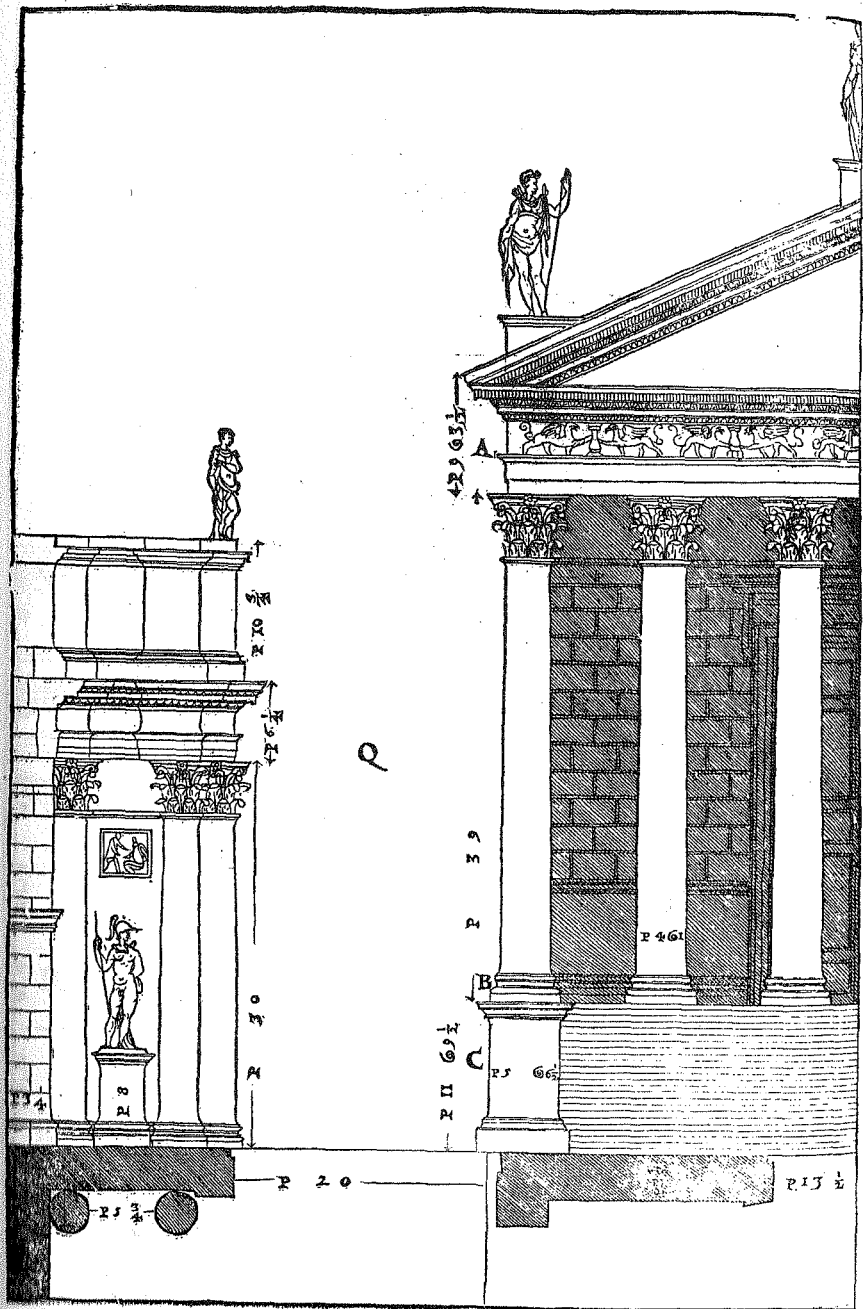
DIVO ANTONINO ET DIVAE FAUSTINAE EX. S.C.

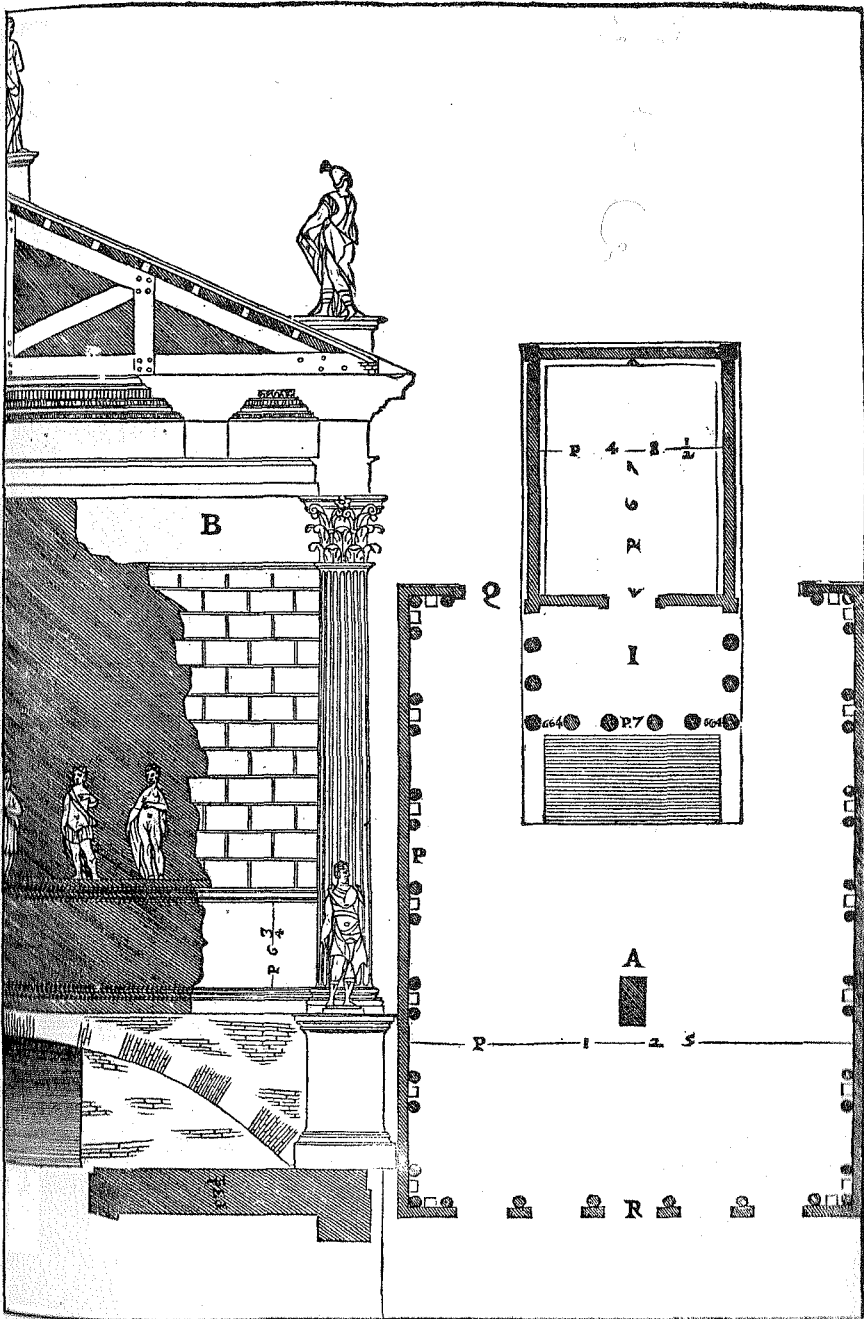
98 Palladio hace referencia a sus estancias en la ciudad de Roma, fechas que aprovechó para estudiar y dibujar los edificios de la antigüedad romana y contrastar medidas y características con lo descrito por Vitruvio y otros autores anteriores. Los conocimientos que obtuvo de la arquitectura romana son evidentes no solo en este tratado sino también en otras obras suyas.

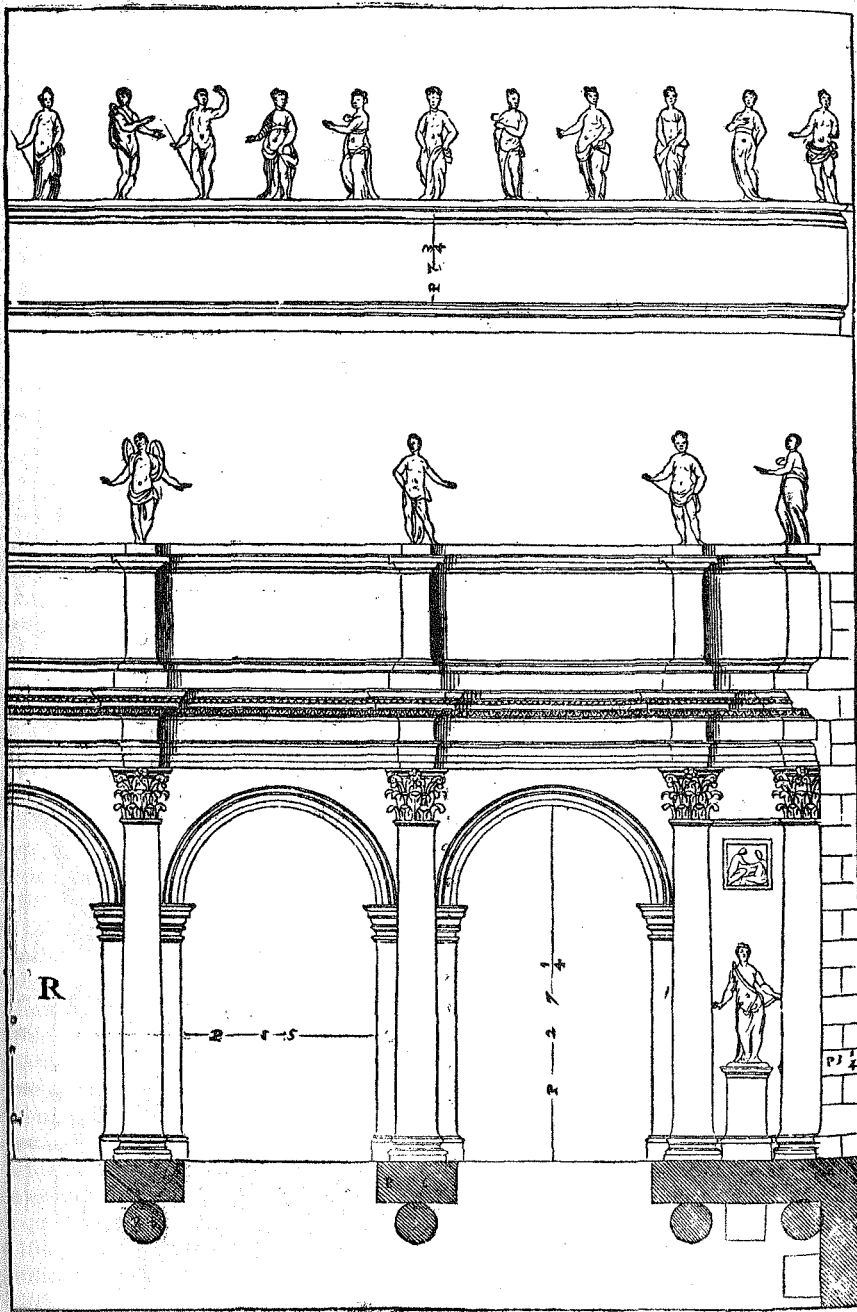
99 Ribero prefiere en esta ocasión la denominación castellana (Capitolio) del *Campidoglio* romano. Se trata de la escultura equestre de Marco Aurelio, que pertenecía a la dinastía de los Antoninos y fue trasladada en el año 1538 a la plaza del Capitolio desde Letrán. Palladio la conoció en su definitivo emplazamiento.

100 Juan del Ribero no ha copiado ni traducido la referencia a la letra B (*E il muro che diuide il portico dalla cella. A canto ui e disegnata la pianta del tempio e del cortile*, es decir, el muro que divide el pórtico de la capilla. Al lado está diseñada la planta del templo y del patio), referencia que sí figura en la edición de la obra de Palladio de 1570, que es la que él está traduciendo. Suponemos que tal error debe achacarse a un descuido, ya que el resto de las anotaciones mantiene una estrecha fidelidad al modelo que tiene delante.









- Q. Es la entrada por franco del templo.
 R. La entrada enfrente del portal del templo.
 S.
 - En la quarta está el alçado de la mitad de la entrada que estaua enfrente del templo.
 - En la quinta están los hornamentos del portal del templo.
 A. Es el basamento. B. La basa. C. El capitel.
 D. El arquitrabe donde estaua la escritura.
 E. El friso. F. El denteno¹⁰¹ no entallado.
 F. Es una cornijuela puesta en los lados del templo en la parte de afuera¹⁰².

De los templos del Sol y de la Luna. Capítulo X

Junto al arco de Tito en el huerto de Santa María la Nueva se been dos templos de una misma forma y con los mismos hornamentos, el uno de los quales, porque está puesto al lebante, se cree que fuese el templo del Sol y, el otro, porque mira haçia poniente, de la Luna¹⁰³. Fueron edificados por T. Tacio, rey de los romanos y se llegan a la forma redonda por que son así anchos como largos, lo qual fue hecho teniendo respeto al biaje de los dichos // [f. 135v]

de los dichos (sic) planetas el qual es çircular alderredor del cielo¹⁰⁴. Las lonjas que estaban delante la entrada de estos templo están [todas]¹⁰⁵ arruinadas y

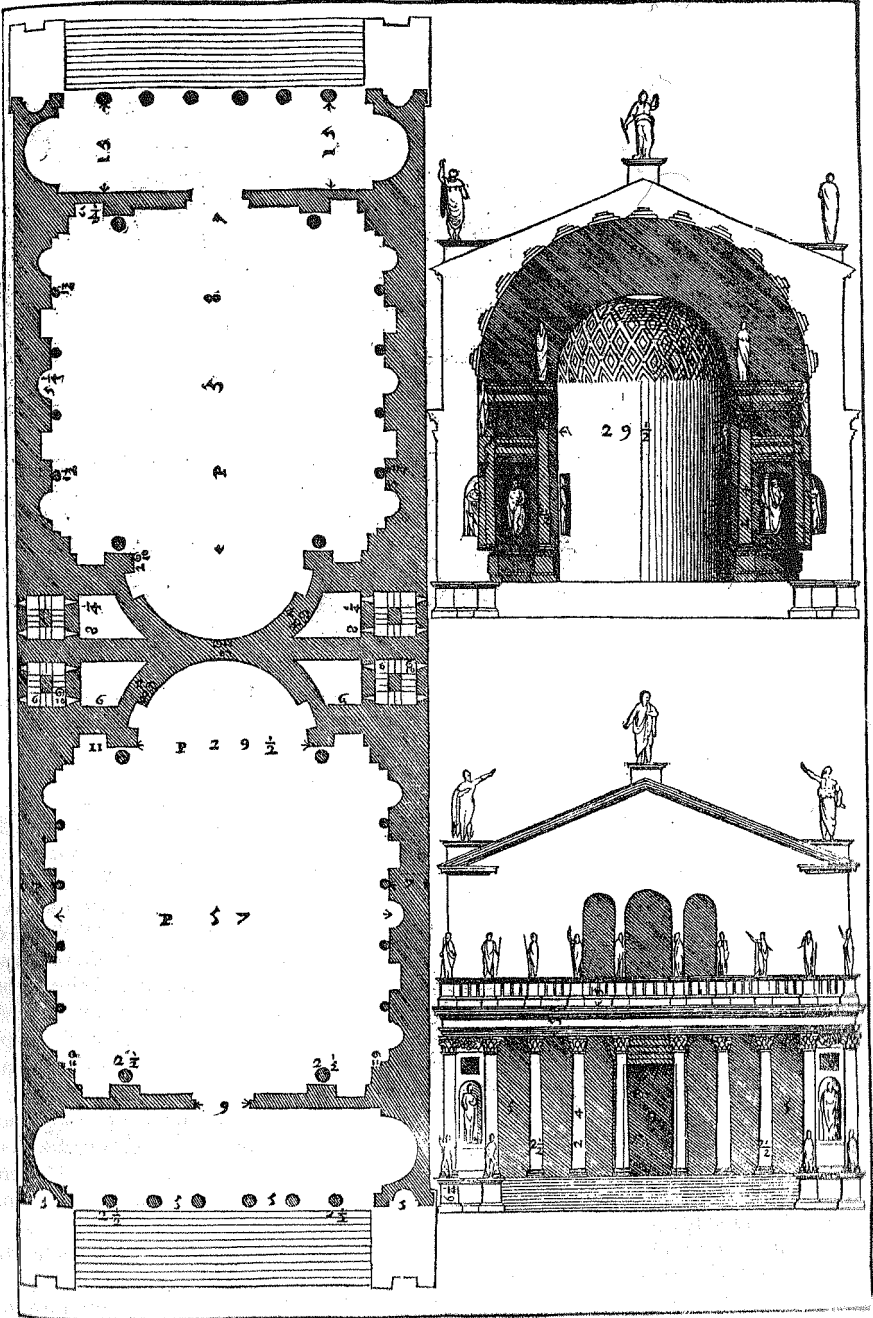
101 Dentellón.

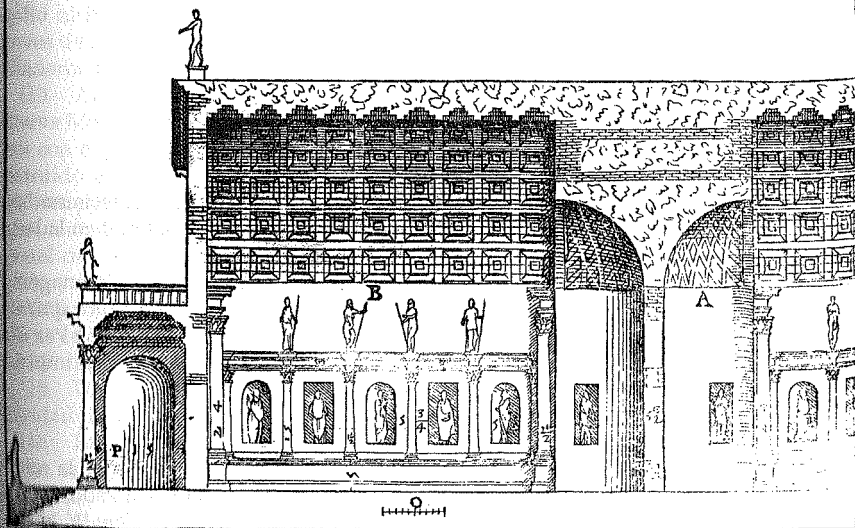
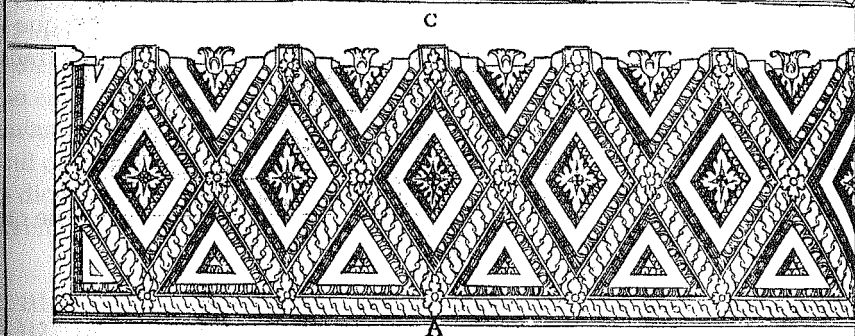
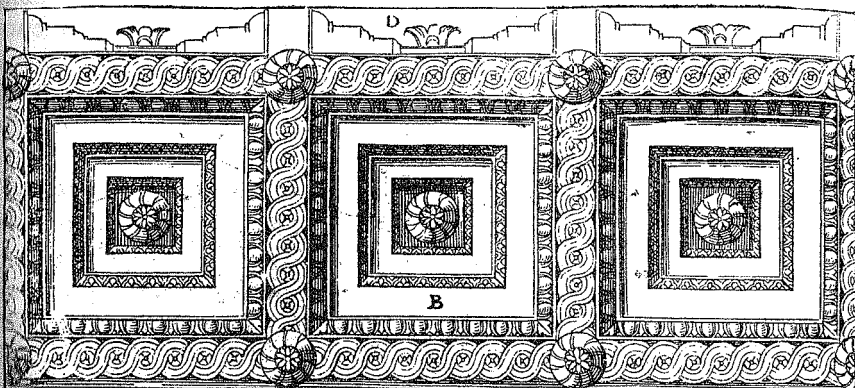
102 A partir de este punto, deberían figurar las cinco planchas con los dibujos del alzado, planta, y demás detalles señalados en el texto, tal y como contempla en las páginas 31 a 35 de la edición veneciana de 1570, del *Libro IV* de Palladio. (Figuras en pp. 314 a 318).

103 Se trata del grandioso templo de Venus y Roma, comenzado por Adriano en el año 121 d.C y consagrado a tal divinidad en el 135, ubicado en *la Velia*, cerca del Coliseo, de la basílica Majencio y de la *Domus Aurea* de Nerón, parte de la cual fue modificada para esta construcción. El edificio sacro se alzaba sobre una gran plataforma rectangular rodeado por sus flancos de dos pórticos abiertos de columnas de granito; en el centro existía un pequeño propileo, mientras que los dos frentes quedaban abiertos. Se trataba de un colosal templo decástilo corintio (con 10 x 19 columnas) con doble celda de absides contrapuestos internamente decoradas con nichos, en los que se habían dispuesto estatuas de culto, a un lado, la de Roma y, al otro, la de Venus. En el siglo IV, durante la época de Majencio, fue modificado levantándose el ábside y cubriendo las cellas con bóvedas de cañón, como se contemplan en la actualidad. Estudios e hipotéticas reconstrucciones recientes confirman que los dos templos estaban englobados en uno, con cellas contrapuestas, levantado sobre alto podio. Imagen que Palladio omite.

104 Tal alusión trata de justificar la denominación del templo, conforme a las teorías científicas propias del pensamiento renacentista.

105 En el texto original está escrita esta palabra de forma interlineada sobre otra que figura tachada.





no se been otros hornamentos de los que están en las bueltas, los quales tienen compartimientos de estuco labrados muy diligentemente con hermosa ymbençión. Los muros de estos templos son grosísimos y entre el un templo y el otro, por franco de las capillas grandes que están en frente de la entrada, se been las señales de algunas escalas¹⁰⁶ que deúan guiar sobre el techo. Yo e hecho las lonjas de delante y los hornamentos de dentro como he ymaginado que deúan ser, auida consideración a lo que agora se bee sobre tierra y a lo poco que se a podido ver¹⁰⁷. De los fundamentos de estos templos e hecho dos tablas:

- En la primera, están las plantas de anvos a dos, como están juntos, en una se beynd donde están las escalas¹⁰⁸, que yo he dicho que yban sobre el techo. Junto a estas plantas están los alçados de fuera y de dentro.
- En la segunda, están los hornamentos, esto es, los de las bueltas¹⁰⁹, que los otros están arruinados y no se bee señal; y los alçados de dentro por franco.

A. Son los conpartimientos de las capillas.//

[f. 136]

que están enfrente de las puertas y son por cada una doçe quadros.

C. Es el perfil y disminución de los dichos quadros.

B. Son los conpartimientos de la nabe grande y está deuidida en nueue quadros.

D. Es el perfil y grueso de los dichos quadros¹¹⁰.

106 Como en tantas veces anteriores J. del Ribero prefiere emplear el término "escalas" como traducción literal del italiano *scale*, en vez de *escaleras*, mas habitual en la lengua castellana.

107 Ya hemos señalado que la reconstrucción de Palladio no se adapta a la imagen primitiva que tuvo el templo en época romana. El arquitecto renacentista se inspiró quizás en la cercana basílica de Majencio, pero el diseño se asemeja bastante al templo de la Paz dibujado en este mismo *Libro IV*. Sobre estos temas, *cf.* W. LOTZ, " Osservazioni intorno ai disegni palladiani", *Bollettino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 61-68.

108 Se repite el ejemplo anterior: escaleras.

109 Bóvedas.

110 Aunque Ribero Rada se adapta literalmente al texto italiano, no anota la referencia a las dos páginas en las que aparecen los diversos dibujos de la planta y alzado, así como detalles de la cubierta, que están representados en las páginas 37 y 38 del *Libro IV*, según la edición veneciana de 1570 (corresponden con las de 320 y 321).

Del templo bulgarmente llamado Las Gallucas¹¹¹. Capítulo XI

Junto a los Trofeos de Marco¹¹² se bey el siguiente edificio de figura redonda, el qual después de la máquina del Panteón es la mayor fábrica de Roma, de redondez¹¹³. A este lugar llaman bulgarmente las Gallucas, y así an dicho algunos que aquí hera la basílica de Cayo y de Luçio, la qual, juntamente con un hermoso portal¹¹⁴, hiço haçer Augusto en nombre de Cayo y de Luçio, sus nietos, lo qual no creo ser uerdad por que este edificio no tiene alguna de aquellas partes que se requieren en las basílicas, las quales en el libro terçero dije cómo se haçían quando, según Bitrubio diçe, él diuide los lugares de las plaças, pero yo creo que él fuese un templo¹¹⁵. Es este edificio todo de piedra cocida y deuía de estar bestido de mármol, más agora está todo despojado¹¹⁶. La capilla en medio, la qual es redonda perfectamente, está debidida //
[f. 136v]

en diez haçeras y en cada açera tiene una capilla hecha en la groseça del muro sino en la haçera donde es la entrada. Las dos capillas que están en los lados deuían de estar adornadísimas porque se been muchos tabernáculos y es berísimo que allí obiese columnas y otros hornamentos, los quales acompañando a los dichos tabernáculos, debían haçer hermosísimos efecto. Los que hordenaron en San Pedro, la capilla del Emperador y la del rey de Francia¹¹⁷, que des-

111 *Le Galluce.*

112 Debería decir Mario. Es un error ortográfico o de transcripción por parte de Ribero Rada. Bajo el nombre de *Los trofeos de Mario*, se conocía en el Renacimiento una fuente monumental de la Roma severiana levantada en el Esquilino, configurada con un amplio nicho central y dos aberturas laterales donde pendían los trofeos, esculpidos en relieves de marmol, provenientes de la etapa de Domiciano. En el siglo XVI tales relieves se trasladaron a la plaza del Capitolio.

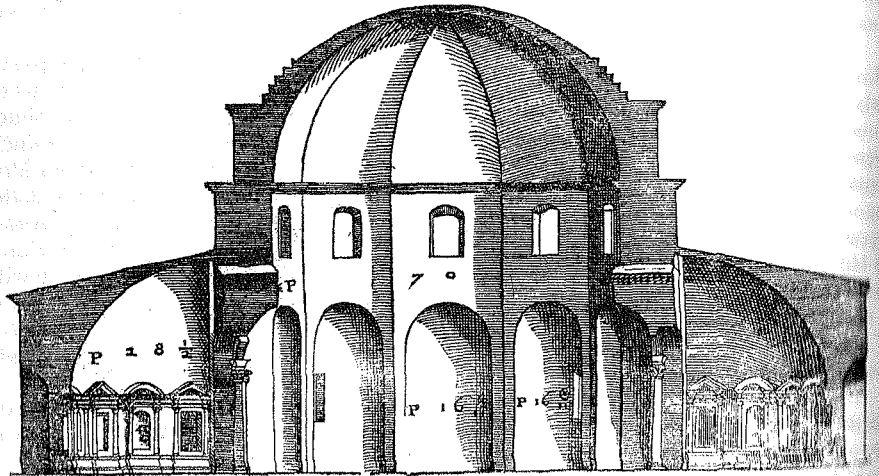
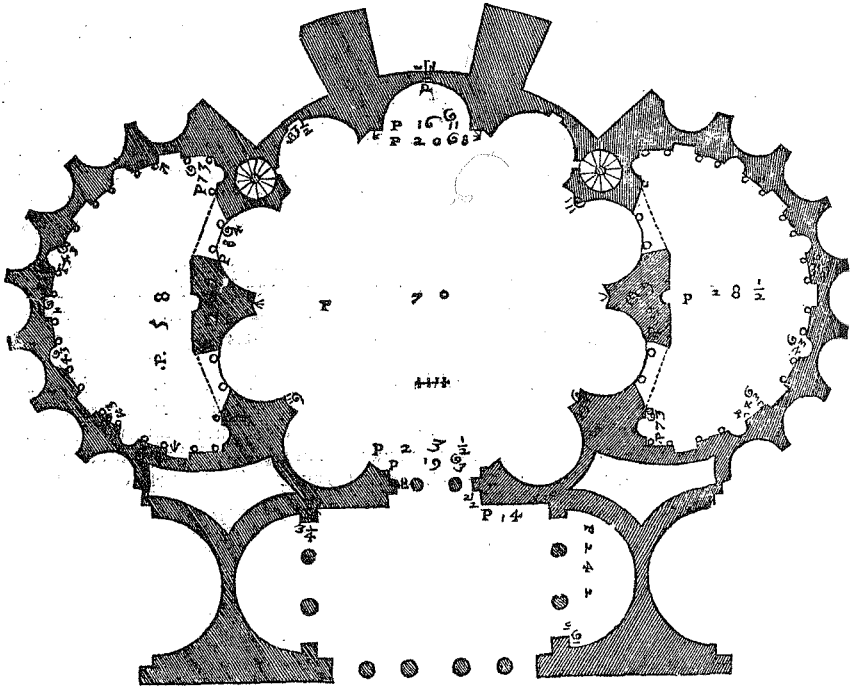
113 Alude en este caso al conocido erróneamente por los humanistas como templo de Minerva Médica, siguiendo la tradición que lo relacionaba con la ubicación de la estatua de Falas con el símbolo médico de la serpiente. En realidad se trata de un grandioso ninfeo construido hacia mediados del siglo III en los Huertos Licinios del Esquilino. El edificio capitolado puede datarse a principios del siglo IV d.C, aunque con añadidos posteriores. Presenta un atrio "en forceps" y dos salas absidiales. Un amplio salón interior de planta dodecagonal de 25 m de anchura y con exedras absidiadas. Amplias ventanas iluminan este espacio y sobre ellas se alza la cúpula, realizada en vaciados de hormigón con nervaduras de ladrillo. Placas de mármol decoraban las paredes. Este templo es un buen precedente de técnicas constructivas que se desarrollarán posteriormente en el mundo bizantino.

114 Pórtico.

115 Una vez más Palladio da muestras de sus dudas y de su postura crítica frente a la autoridad de Vitruvio.

116 Existen datos sobre el revestimiento marmóreo que cubría la primitiva fábrica de ladrillo. Sufrió bastante deterioro a comienzos del siglo XIX, período en el que la cúpula se derrumbó.

117 Se refiere a las dos rotondas o capillas funerarias construidas y adaptadas en el siglo VIII a la iglesia paleocristiana de San Pedro, dedicadas a San Andrés y Santa Petronila.



pués se arruinaron, tomaron exemplo de este edificio, el qual, teniendo de todas sus partes miembros que son en lugar de contrafuertes, está fortísimo y en tanto tiempo está agora en pie, e, de este templo por que, como he dicho, no se bey hornamento alguno, hecho una sola tabla en que está la planta y el alçado de dentro¹¹⁸.

Del templo de Júpiter. Capítulo XII

En el monte Quirinal que oy se llama Montecauallo¹¹⁹, detrás de las casas de los señores Colones¹²⁰, se been las señales del edificio que se sigue, el qual se llama el Frontespicio de Nerón¹²¹. Quieren algunos que aquí fuese la torre de Meçenas//

[f. 137]

y que de este lugar Nerón, con tanto deleyte suyo bio abrasar la çuudad de Roma, sobre lo qual se engañan mucho por que la torre Meçenas estaua en el monte Esquelino, no muy lejos de las Termas de Diocleçiano. A auido algunos que an dicho que aquí fueron las casas de los Cornelios. Yo para mí tengo que este fuese un templo dedicado a Júpiter, porque hallándome en Roma bi cabar donde estaua el cuerpo del templo y fueron hallados algunos capiteles jónicos, los quales seruían a la parte de dentro del templo y eran los de los ángulos de las lonjas por que la parte de en medio, a mi opinión, estaua descu-

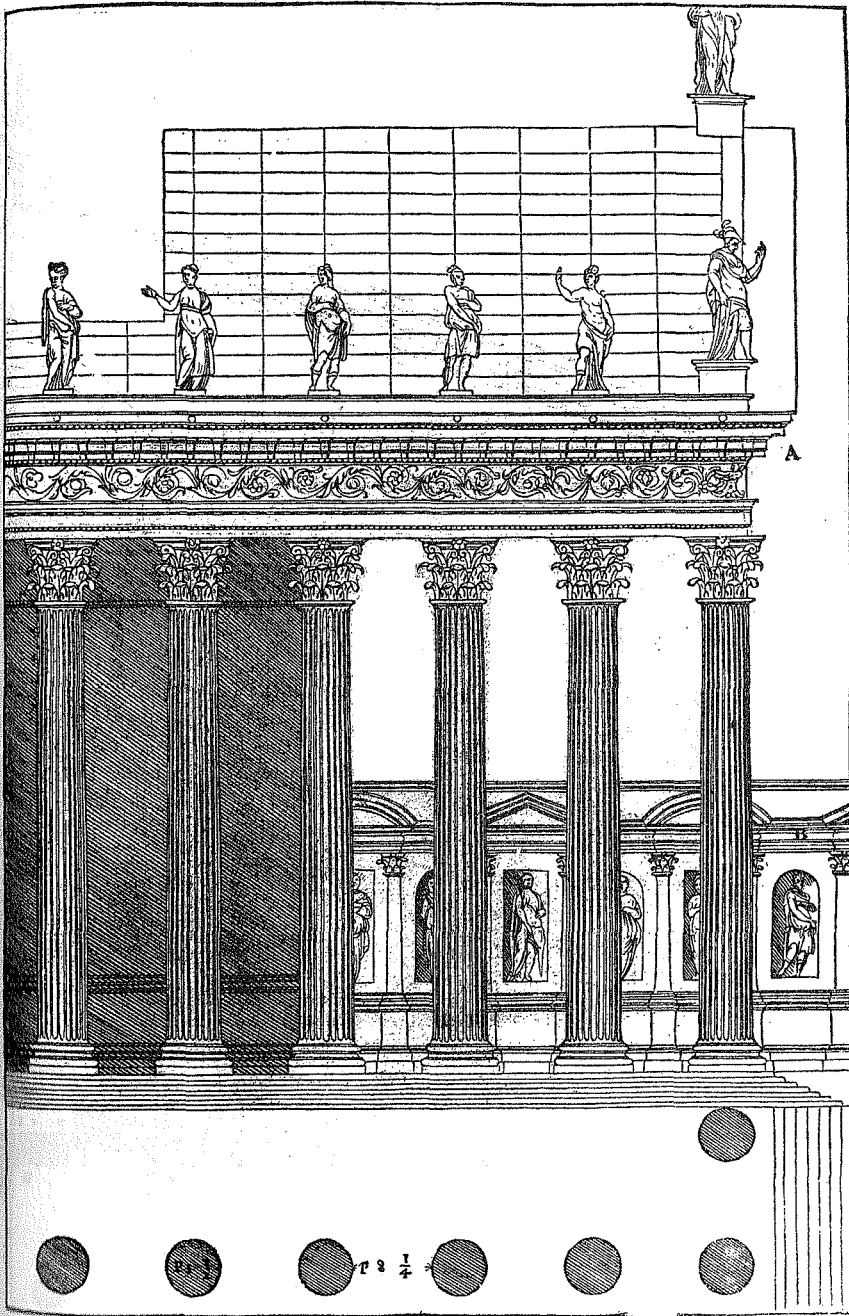
Con las obras efectuadas en el siglo XVI para la construcción del nuevo edificio renacentista, estos conjuntos desaparecieron.

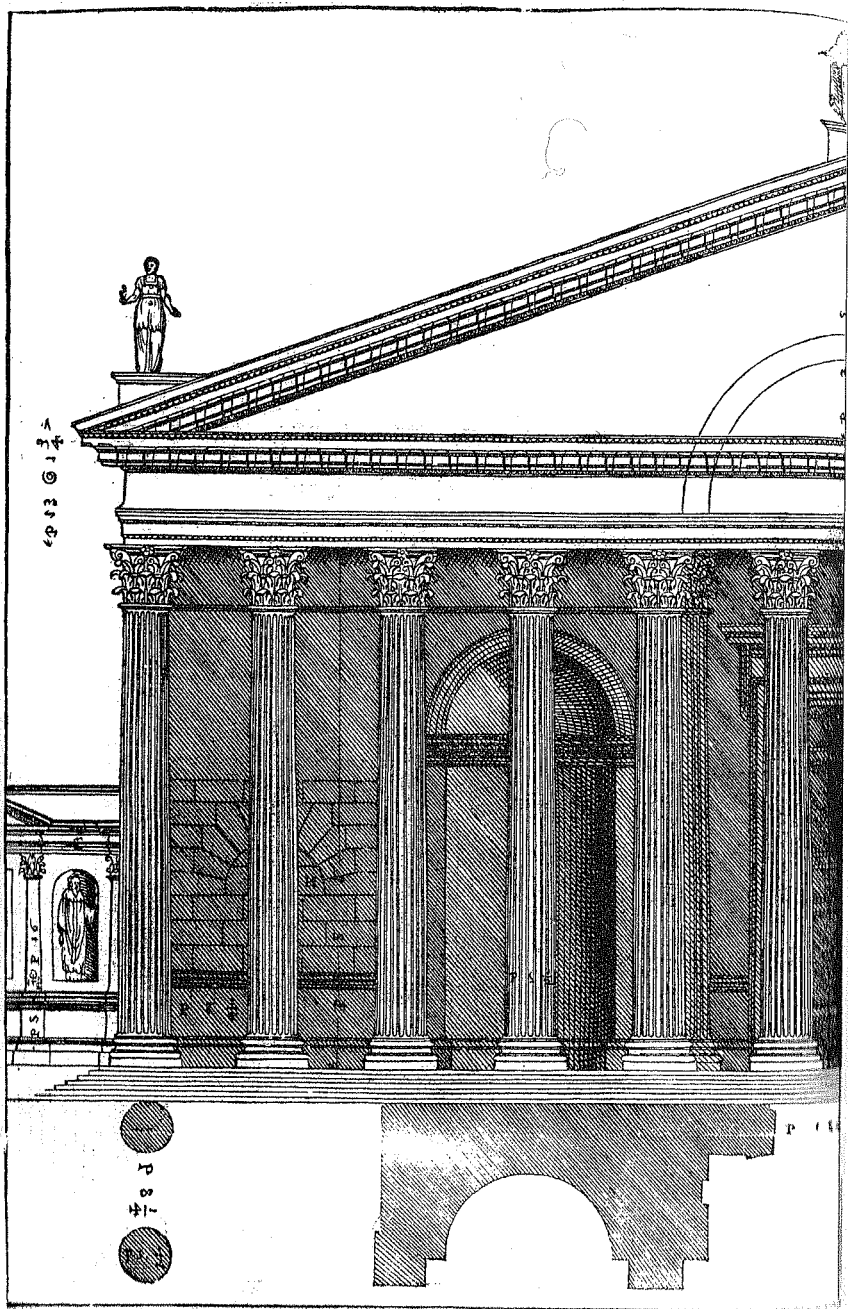
118 Tras este párrafo, en la página 40 del *Libro IV* de Palladio, en la edición veneciana de 1570, el maestro italiano ha representado la planta y el alzado del edificio.

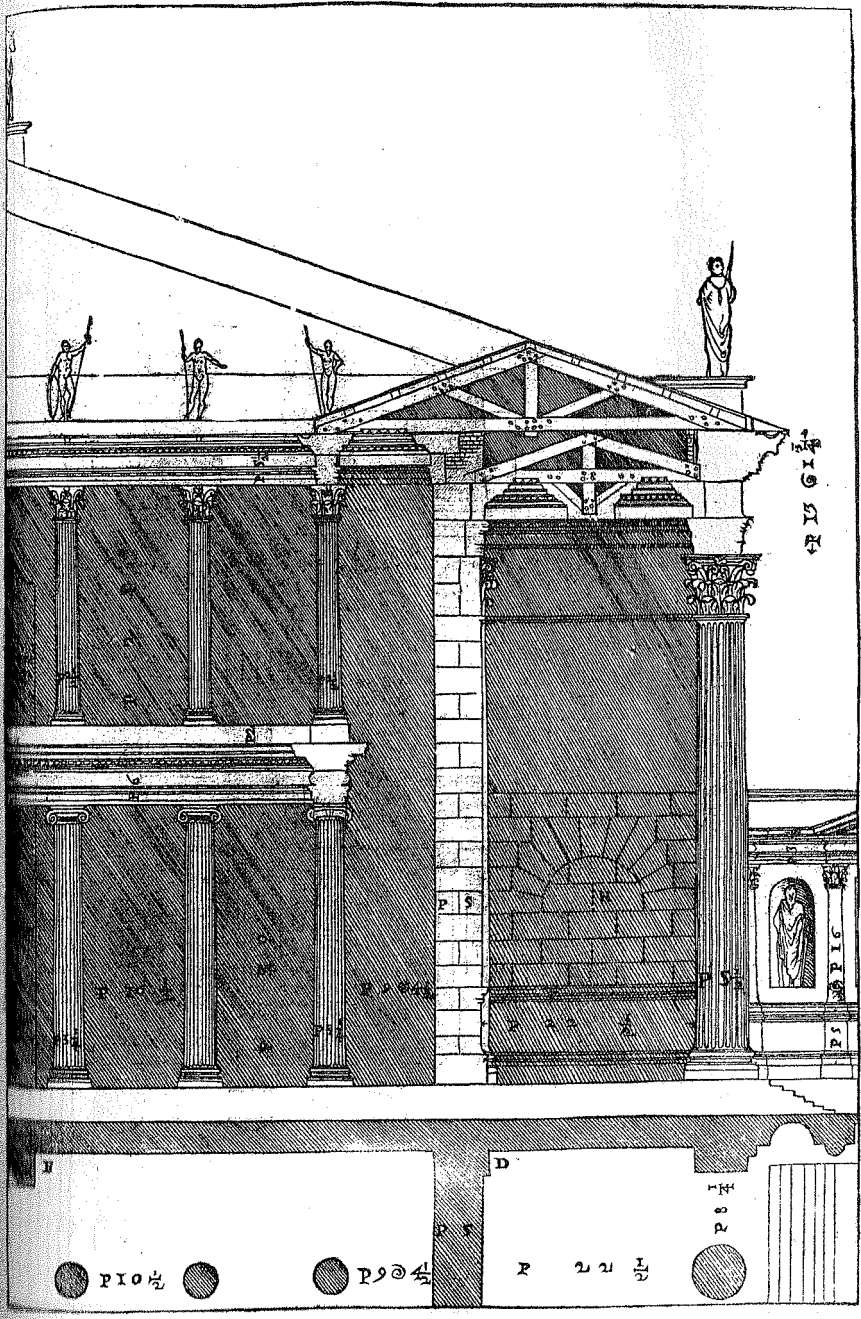
119 *Monte Cavallo*. Unas líneas más adelante, Palladio ofrece la explicación a esta denominación, al comentar las esculturas de los Dioscuros que allí se colocaron.

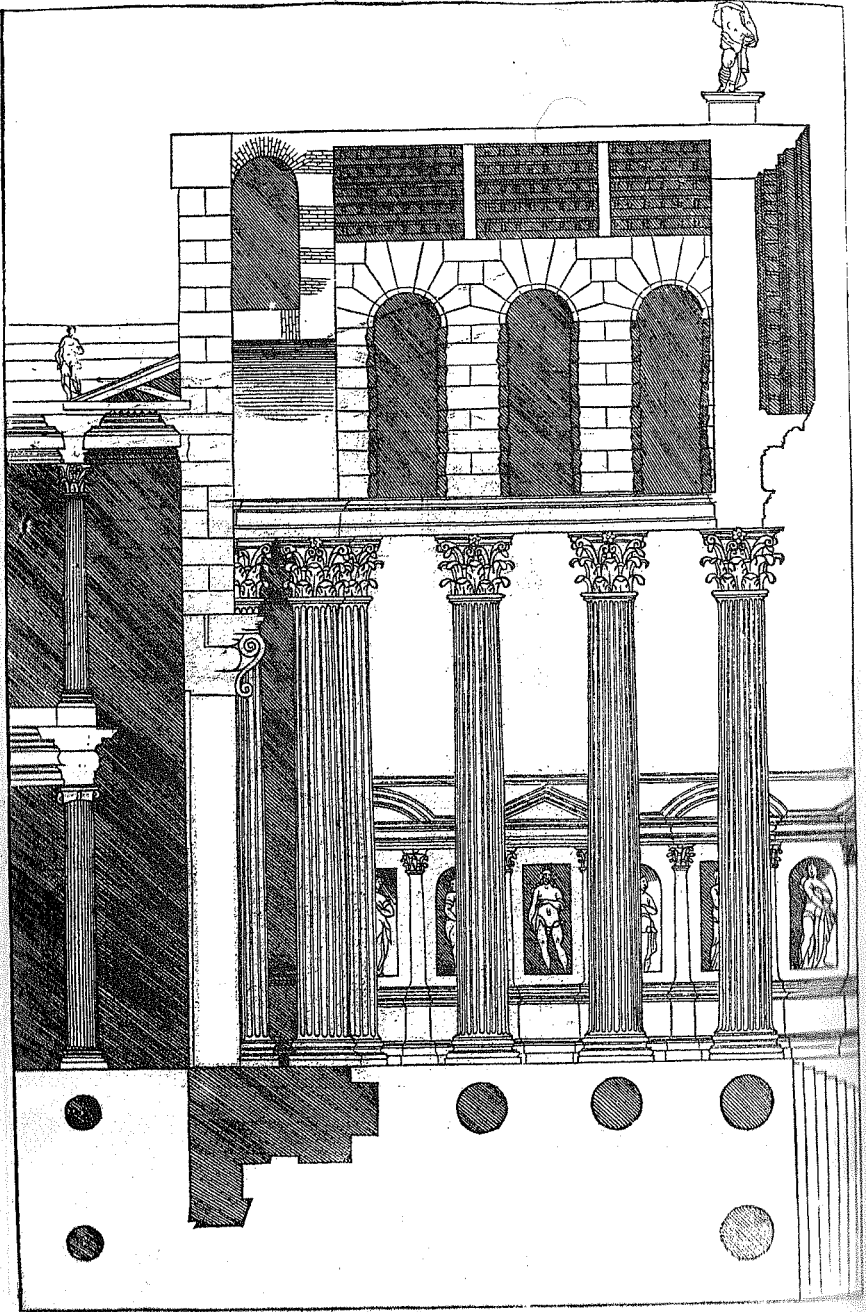
120 Se refiere a los Colonna, importante familia del Renacimiento italiano.

121 Existe bastante confusión en la historiografía tradicional sobre la identificación de este conjunto, para unos templo de Jupiter, para otros templo del Sol, algunos Frontispicio de Nerón e incluso palacio. En realidad era el templo de Serapis construido por Caracalla en la pendiente oeste del Quirinal. La obra se inserta dentro de la corriente orientalizante de la dinastía y presentaba una impronta helenístico-oriental. Se accedía por una monumental escalinata y rampa de más de 20 m. de altura que lo unía al Campo de Marte, aunque estaba orientado no hacia esta zona sino hacia el Este. Fue destruido en 1615, pero para entonces apenas quedaban parte de la escalinata y el lado sur. Era períptero *sine postilo* dodecastilo, con elevadas columnas. La cella absidiada, presentaba nichos. Poco antes de su desaparición, en el siglo XVI, tales ruinas fueron interpretadas y dibujadas por los artistas del Renacimiento, así Serlio y Sangallo lo presentan como un palacio, también Peruzzi y Ammanni no dejaron algunos diseños. Fue Palladio quien, tras el estudio de los elementos que todavía se mantenían en pie y conforme a su metodología arqueológica, optó por considerarlo un templo ipetro por el interior y pseudoperíptero por el exterior. Sobre esta obra y sus referencias bibliográficas remitimos a P. MARINI, en *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 529.









bierta¹²². El aspecto de este templo hera el falso alado, llamado por Bitrubio pseudodísteros¹²³. Su manera hera de espesas colunas, las colunas de los portales de fuera heran de horden corintia, el arquitrabe, el friso y la cornija¹²⁴ heran por la quarta parte de la altura de las colunas¹²⁵, el arquitrabe tenía su zimaça de muy hermosa ymbención; el friso¹²⁶ en los lados estaua entallado de follajes, más en la frente, la qual está arruinada, deuían de estar las letras de las escripturas, la cornija tiene los modellones requadrados y uno de ellos biene al derecho del medio¹²⁷ de la coluna, los modellones que es en la cornija del frontispicio están derechos a plomo //

[f. 137v]
y así se an de haçer¹²⁸. Y en la parte de adentro devían de estar los portales como yo e deseñado. Alderredor deste templo estaua un patio adornado con colunas y estatuas y delante estauan los cauillos que se ben en la uía pública, de los quales el monte a tomado el nombre de Monte Cauillo¹²⁹. Fueron hechos, el uno por Praxíteles y, el otro, por Fidias¹³⁰. Auían ay escalas¹³¹ como dísimas que subían al templo y, a mi opinión, este deuía ser el mayor y más adornado templo que obiese en Roma¹³². Yo e hecho seis tablas¹³³:

- En la primera está la planta de todo el edificio con la parte de detrás donde estauan las escalas que, subiendo una sobre otra, y guiaban a los patios y estauan en los lados del templo. El alçado de esta manera de escalas con la

122 Es otra cita que inserta Palladio tratando de confirmar su estancia en Roma y el estudio de la arquitectura de la Antigüedad clásica de forma directa y rigurosa.

123 Pseudípteros

124 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

125 Al margen: *ornamento, quarta* [papel cortado].

126 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

127 *Idem*.

128 Al margen: *nota*.

129 Se trata de las estatuas que representaban a los Dioscuros (copia romana de obras griegas del siglo V) que están en el centro de la plaza del Quirinal, pero que inicialmente pertenecían a las termas de Constantino, desde donde fueron trasladadas en 1588. Por ellos se denominó desde la época medieval monte *dei cavalli* y desde el Renacimiento *Monte Cavallo*.

130 La atribución se basa en una falsa inscripción que estaba colocada en ellos.

131 Escaleras.

132 Esa era una opinión muy extendida en los siglos XVI y XVII. Incluso Iñigo Jones hace referencia a ello en 1639, amparándose en el comentario que le hace el escultor romano Clemente al indicarle que el templo fue destruido para utilizar los mármoles por la familia Colonna, con el permiso del papa Barberini. (Citado por P. MARINI, en *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 529).

133 Tales dibujos ocupan seis páginas completas en la edición veneciana del *Libro IV* de Palladio de 1570 (páginas 42 a 47). Se trata de uno de los ejemplos mejor detallados por el arquitecto italiano, como se comprueba en los seis dibujos que figuran en pp. 326 a 331.

planta en forma mayor a sido puesto por mí arruía en el libro primero donde es tratado de las diuersas maneras de escalas¹³⁴.

- En la segunda está el franco del templo de fuera.
- En la tercera está la mitad de la delantera de fuera del templo.
- En la quarta está la parte de dentro y en ambas estas tablas se bey una parteçilla de los hornamentos del patio.
- En la quinta está el franco de la parte de dentro.
- En la sesta están los hornamentos://

[f. 138]

- A. Es arquitrabe, el friso y la cornija. C. Es la basa¹³⁵.
- E. El capitel de las colunas del portal.
- C. La basa de los pilares que responden a las colunas.
- B. La cornija que es en torno de los patios.
- D. Es la acroteria¹³⁶.

Del templo de la Fortuna Biril. Capítulo XIII

Junto a la puente *Senatoria*, que oy se llama de Santa María, se bey casi entero el templo que se sigue, que es la yglesia de Santa María Exiçiça¹³⁷. No se sabe cierto cómo se llamase antiguamente, algunos dicen que él era el templo de la Fortuna Biril¹³⁸, del qual se ley por cosa marauillosa con todo lo que estaua dentro, sola la estatua de madera dorada que allí estaua de Serbio Tullio, fue hallada salba y de muy gran parte gastada por el fuego¹³⁹. Más, porque regularmente los templos a la Fortuna se llaçian¹⁴⁰ redondos, algunos otros an dicho que no hera templo, sino la basílica de C[ayo] Lucio, fundando esta su opinión en lagunas letras que allí an sido halladas, lo qual a mi juiçio no puede ser, por que este edificio es pequeño y las basílicas que heran edificios grandes nesçesariamente por la cantidad de las personas que allí negoçaban, como porque en las basílicas se haçían los portales en la parte de dentro y en este templo no ay señal alguna//

134 Escaleras.

135 Figura en la misma línea en el manuscrito original de Ribero rada y no en la columna de abajo, como en el texto de Palladio impreso en 1570.

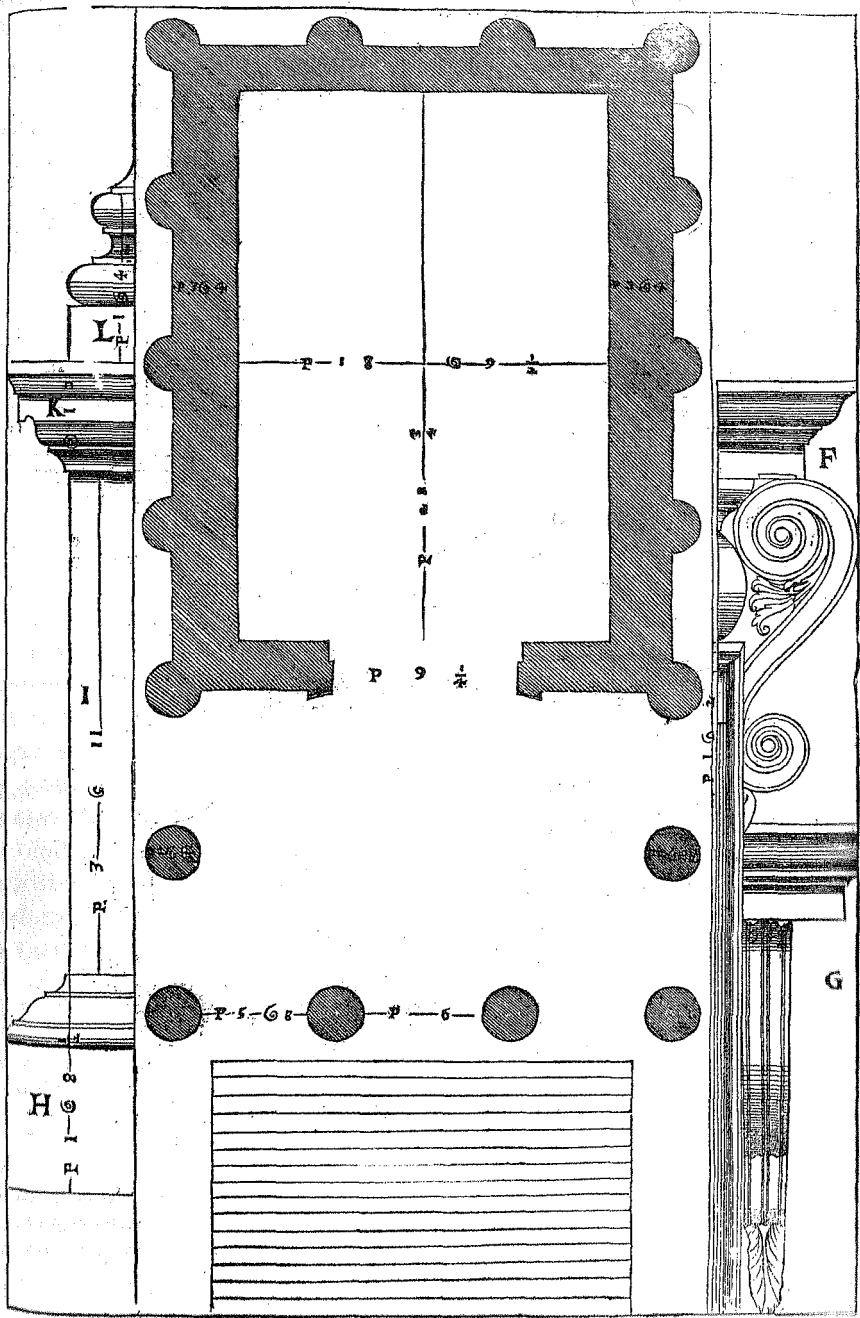
136 Acrótera. Mantiene Juan del Ribero el término italiano *acroteria*.

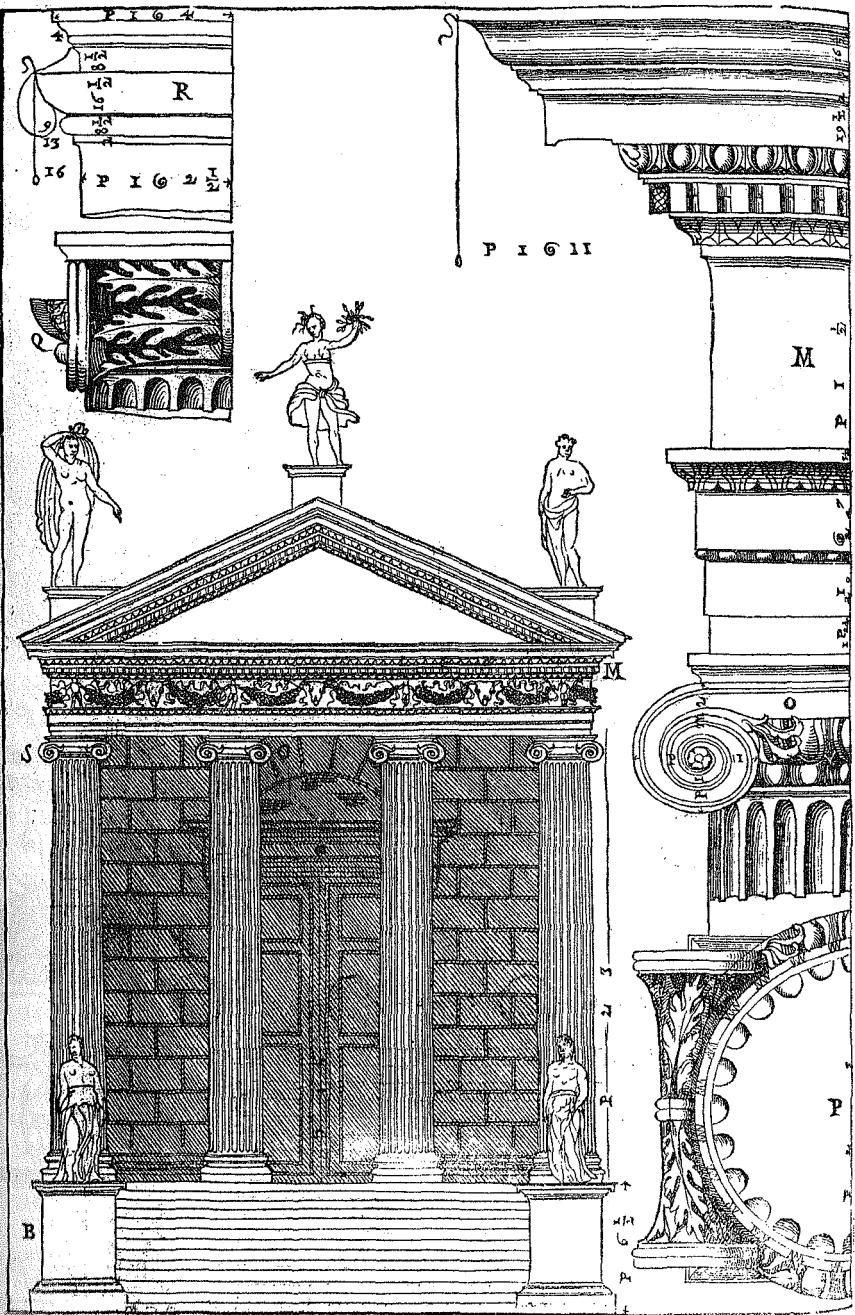
137 Santa María Egipciaca.

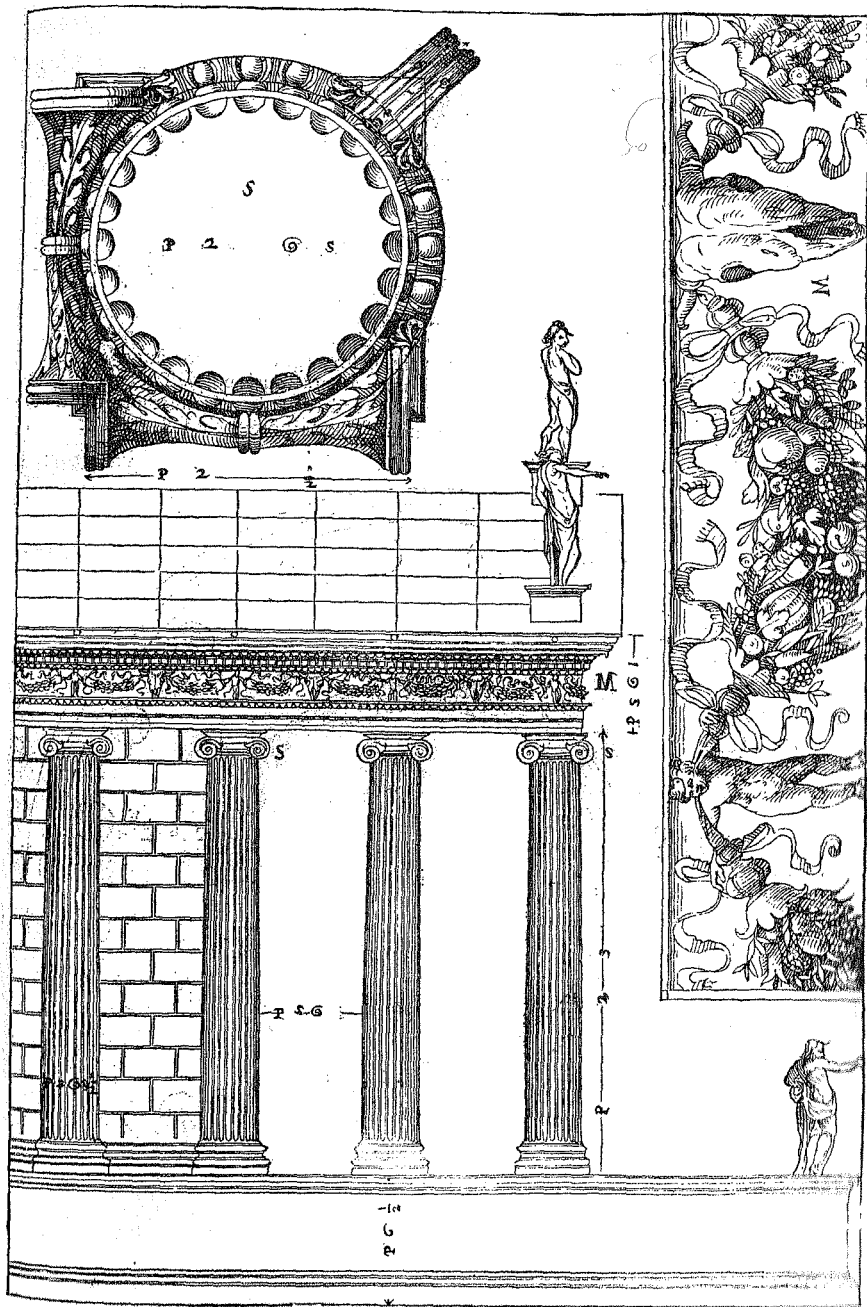
138 Esta tradicional denominación no es históricamente exacta, ya que hoy se identifica con el templo de Portunus levantado hacia finales de siglo II o primeros del siglo I a. C. El edificio fue cristianizado en el siglo IX y dedicado a Santa María Egipciaca, como lo señala Palladio.

139 Tal dato está tomado de Plutarco.

140 Hacían.







[f. 138v]

de portal¹⁴¹, y así creo cierto que él fuese un templo. Su aspecto es próstilos y tiene medias columnas en los muros de la capilla, en la parte de afuera que acompañan con las del portal y tienen los mismos hornamentos, de donde a los que lo ven por franco les hace el aspecto del alado en torno¹⁴²; los yntercolumnios son de dos diámetros y un cuarto, así que la manera suya es la sístilos. El suelo del templo se alza de tierra seis pies y medio y se sube a él por gradas, a las cuales hacen poyo los basamentos, los cuales sustentan toda la fábrica. Las columnas son de orden jónica, la basa es ática¹⁴³ y aunque parece que debía ella de ser jónica, así como es¹⁴⁴ el capitel, pero no se halla en algún edificio que los antiguos se sirbiesen de la jónica escripta por Bitrubio. Las columnas son acanaladas y tiene veynete y quatro canales. Las bueltas de los capiteles son obadas y los capiteles que están en los ángulos del portal y del templo hazen frente de las dos partes lo qual no se auerlo¹⁴⁵ visto en otra parte, y por que me a parecido hermosa y graciosa ymbención me e seruido de ella en muchas fábricas¹⁴⁶, y cómo se haga parecerá en el diseño. Los hornamentos de la puerta del templo son muy hermosos y con hermosa proporción y todo este templo es hecho de peperino¹⁴⁷ y está cubierto de estuco. Yo e hecho tres tablas: en la primera está la planta con algunos hornamentos.

H. Es la basa.//

[f. 139]

Y. El dado } del basamento que sostiene toda la fábrica¹⁴⁸.

K. La çimaça.}

L. Es la basa de las columnas sobre el basamento.

E. Los hornamentos de la puerta.

F. La cartilla¹⁴⁹ de la dicha puerta en mag¹⁵⁰.

- En la segunda tabla está la delantera de el templo

M. Es la arquitrabe, friso y la cornija.

O. La frente.} del capitel.

141 Pórtico.

142 Traducción literal del italiano: *l'aspetto dello alato à torno*.

143 Al margen: *nota de la bassa*.

144 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

145 *Idem*.

146 En efecto, Palladio utilizará este modelo inusual de capitel jónico en la Basílica de Vicenza y en la villa Barabano en Maser.

147 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero Rada.

148 En el texto de Palladio impreso en Venecia en 1570, esta letra corresponde a I, no a Y, como escribe J. del Ribero.

149 Cartela. La confusión con el término italiano *cartella*.

150 Posiblemente quisiera decir *majestad*, y traducir literalmente del italiano el término empleado por Palladio *maestà*.

- P. La planta } del capitel.
 Q. El franco } del capitel.
 R. El bibo sin la boluta.

- En la tercera está el franco del templo.

M. Es parte del friso que rodea con tales entalles en torno todo el templo.

S. Es la planta de los capiteles de los ángulos por la qual se conoze fácilmente como ellos se hagan.¹⁵¹

Del templo de Besta. Capítulo XIII

Siguiendo al luego de la ribera del Tible (sic)¹⁵², junto al dicho templo se halla otro templo redondo que oy se llama Santi Steuan. Diçen que él fue edificado por Numa Pompilio y dedicado a la diosa Besta¹⁵³ y li quiso de figura redonda a semejança del elemento de la Tierra, por la qual se sostiene la relación humana y de la qual deçian que hera diosa Besta¹⁵⁴. Este templo es de horden corintia y los yntercolumnios son de un //

[f. 139v]

diámetro y medio¹⁵⁵; y las colunas son largas con basa y capitel honçe caueças, (caueza se entiende, como he dicho en otro lugar, el diámetro de la columna por el pie de auajo); las basas son sin çolo¹⁵⁶ o dado, más la grada donde posan sirbe por él¹⁵⁷, lo qual hiço el arquiteto que lo hordenó para que la entrada en el portal fuese menos ympedida, siendo la manera suya de espesas columnas. La capilla, contando también la groseça de los muros, tiene tanto diámetro quanto son largas las colunas. Los capiteles están entallados a oja de oliuo. La

151 Las referencias a los dibujos siguen fielmente lo dispuesto en el texto impreso de 1570. Por su parte tales dibujos han sido insertados en las páginas 49, 50 y 51 de dicha edición impresa (coinciden con las aquí impresas en pp. 334 a 336).

152 Se refiere al Tiber.

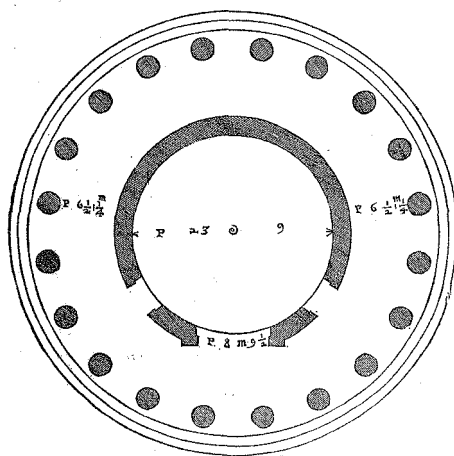
153 El todavía hoy llamado templo de Vesta, se identifica con el de Hércules Victor en Puerta Trigemina, construido a finales del siglo II a. C., por un rico comerciante tiburtino, M. Octavio Hersenno, a imitación de la vecina *aedes Herculis invicti* erigida por Emiliano en el 142 a. C. cerca del Ara Máxima y destruido en el siglo XV. Interiormente tenía la estatua de *Hercules Olivarius* de Scopas el Menor. El templo es de mármol, se eleva sobre escalones, sin podio según cánones helenísticos. Sobre los escalones apoya la peristasis y la cella. Las columnas de mármol son corintias con basa ática, doce de ellas sustituidas en época agustea. La cella se cubría originariamente con cúpula que se hundió en la Edad Media, cuando fue transformado en iglesia de Santa María Egipciaca. El conjunto revela la participación de talleres griegos en su construcción, posiblemente artistas neoáticos del siglo II a. C.

154 Así lo refiere Ovidio en *Fast.*, VI.

155 Al margen: *columnas corintias* [papel cortado] *gruesos*.

156 Es un error de escritura de Juan del Ribero. Se trata de zócalo.

157 Al margen: *basa sin plinto sobre la grada*.



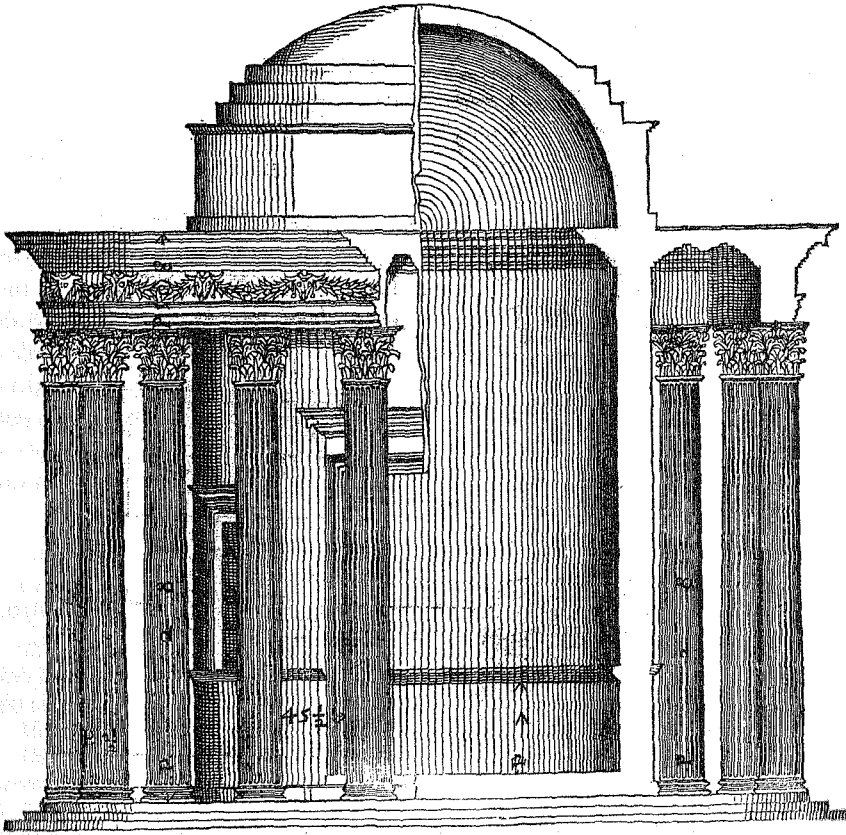
cornija no se bee, pero a sido puesta por mi en el diseño. Deuajo el zaquiçami del portal están hermosos artesones. La puerta y las ventanas tienen muy hermosos hornamentos y limpios. Deuajo del portal y en la parte de dentro del templo están las çimaças que sostienen las ventanas y rodean por todo alderredor haciendo el aspecto de un basamento¹⁵⁸, sobre el qual está fundado el muro y sobre el qual posa la tribuna, y es este muro en la parte de fuera, esto es, deuajo de los portales, distinto en quadros de la dicha cornija hasta el çaquiçami, está polido y tiene una cornija al parejo de la de los portales que sustenta la tribuna¹⁵⁹. De este templo e hecho tres tablas:

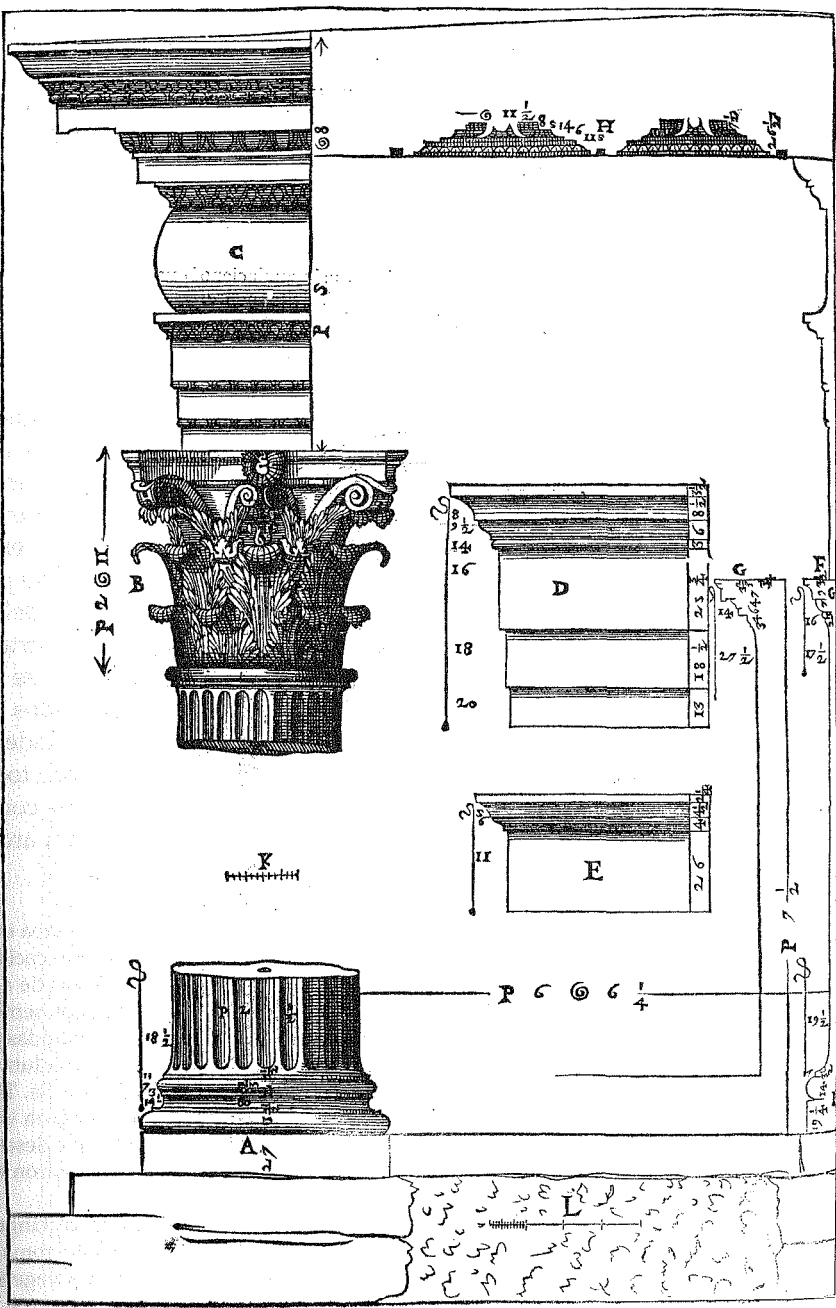
- En la primera, que es la antes puesta, está deseña (sic) la planta. // [f. 140]
- En la segunda es alzado, así de la parte de afuera, como de la de dentro.
- En la tercera están los miembros particulares.
 - A. Es la basas de las columnas.
 - B. El capitel.
 - C. El arquitrabe, el friso y la cornija.
 - D. Los hornamentos de la puerta.
 - E. Los hornamentos de las ventanas.
 - F. La cornizuela de fuera alderredor de la capilla dicha, de donde comiençan los quadros.
 - G. La cornizuela de dentro sobre la que está el hunbrar de las ventanas.
 - H. El çaquiçami del portal¹⁶⁰.

158 Al margen: *nota*.

159 Al margen: *tribuna ha la media naranja*.

160 Las medidas, elementos y aspectos del templo de Vesta detallados en el texto fueron representados gráficamente por Palladio en las páginas 52, 53 y 54 del *Libro IV* editado en Venecia en 1570.





En la plaça llamada bulgarmente de los Pretees¹⁶¹, la qual está yendo de la redonda a la columna de Antonino, se been las reliquias del siguiente templo, el qual según algunos fue edificado por Antonino, emperador, y dedicado al dios Marte¹⁶². El aspecto suyo es el alado en torno. La manera de espesas columnas. Los yntercolunios son de diámetro y medio. Los portales en torno son anchos más que un yntercolunio quanto más salen afuera los resaltos de los *anti* del resto de los muros¹⁶³. Las columnas son de horden corintia, la basa es ática y tiene un bastonçillo deuaxo de la çinbia de la columna, la çinbia o listelo es muy //

[f. 140v]

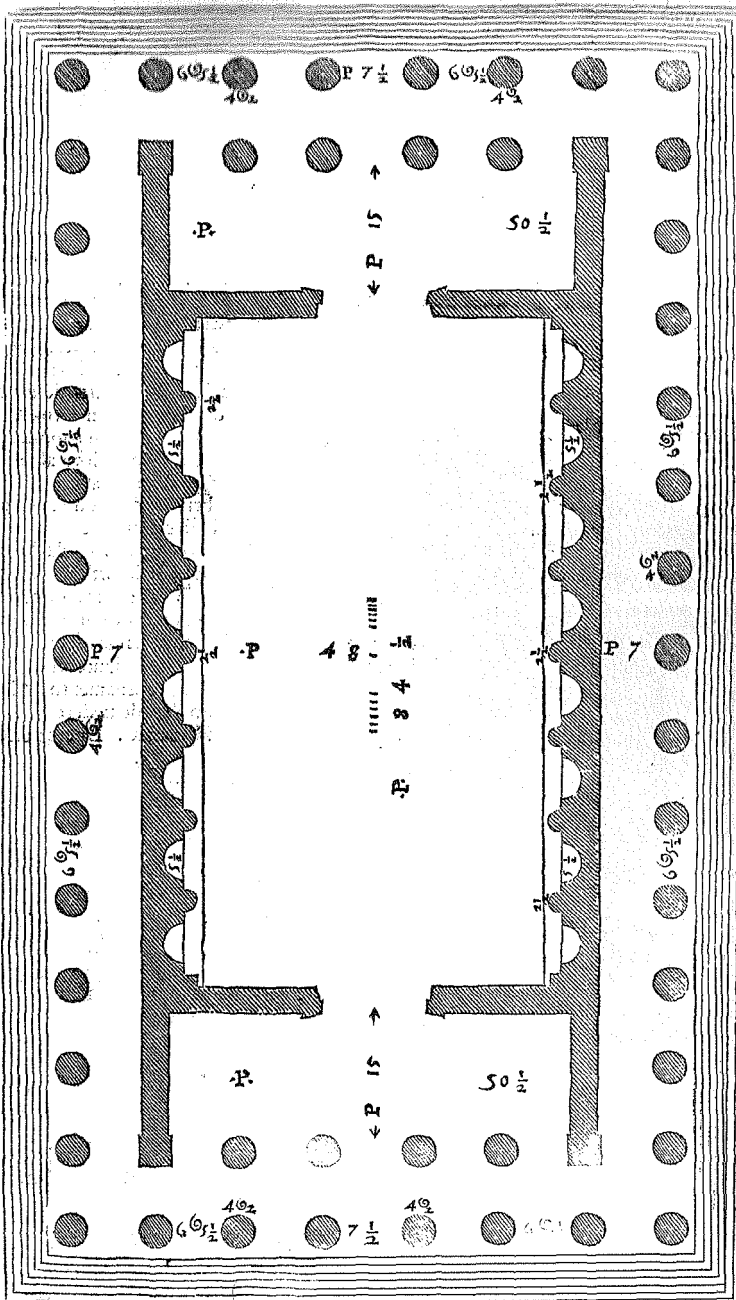
sotil y así sale muy graçiosa y se haçe así sotil cada vez que está junta con un bastonçillo sobre el toro de la basa, que también él se llama bastón, porque no ay peligro que se despedaçe. El capitel está entallado en ojas de olibo y está muy bien entendido. El arquitrabe, en lugar de entablado tiene un medio óbalo y ençima un cabeto y el cabeto tiene muy hermosos entalles y diuersos de los del templo de la Paz y del templo que emos dicho que estaba en el monte Quirinal dedicado a Júpiter. El friso pende afuera una de las ocho partes de su altura y es hinchado en el medio¹⁶⁴. La cornija tiene el modellón requadrado y sobre el goçio latoyo y no tiene dentellones, como dize Bitrubio que se an de haçer cada vez que se ponen los modellones, la qual regla se bee ser guardada en pocos edificios antiguos. Sobre la cornija, en los lados del templo, está una cornijuela, la qual biene con su bibo al bibo de los modellos y hera hecha para poner allí ençima las estatuas para que se biesen todas enteramente y no estuuiesen los pies y piernas de ellas ascondidos con el reliebo o salida de la cornija. En la parte de dentro del portal está un archi-

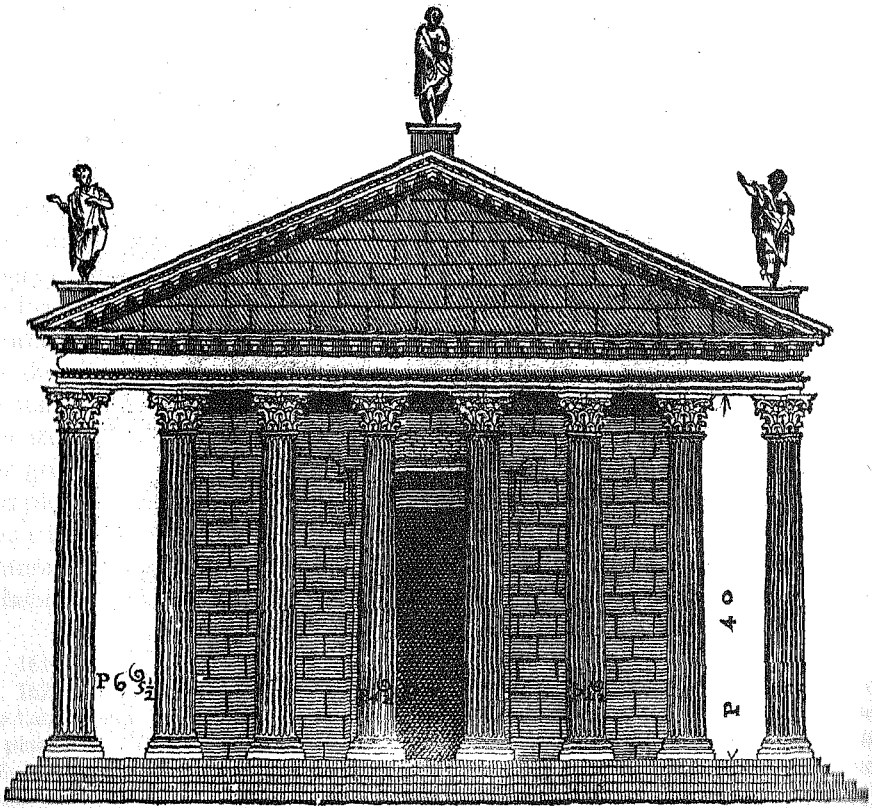
161 *I Preti*.

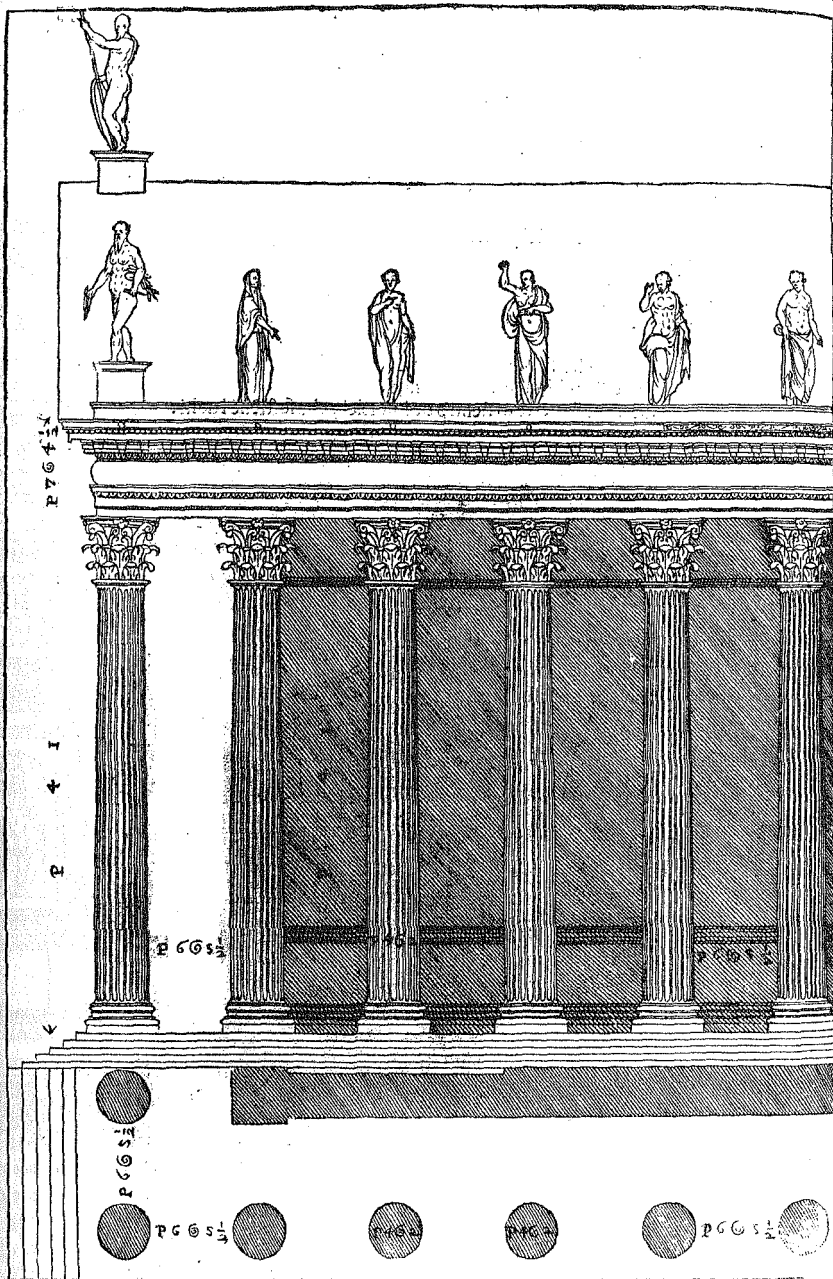
162 Es el templo dedicado a Adriano por Antonino Pío en 145 d.C. Se levantaba en la via Lata y era accesible desde ella mediante un arco triunfal que permitía la comunicación a la plaza porticada donde estaba el templo, situado sobre alto podio, con peristasis de altas columnas corintias, y cella cubierta de bóveda de cañón casetonada y decorada con semicolumnas y con basamento con trofeos y representaciones de las provincias administradas por el emperador. En el siglo XVI quedaban pocos restos de este templo, apenas once columnas corintias correspondientes a uno de los lados y un tramo del arquitrabe y de la cella. Tales restos, ubicados en la plaza de la Pietra, fueron colocados en época contemporánea en el edificio de la Bolsa. Con los restos señalados, Palladio realiza la reconstrucción que describe en este capítulo de su obra. También Vitruvio, Gamucci, Scamozzi y Jones comentaron este templo e intentaron proporcionar la imagen original del edificio.

163 El templo era períptero octástilo, con quince columnas en los lados del rectángulo, levantado sobre estilobato. Tenía relieves con representaciones de las provincias romanas administradas por el emperador, trofeos y armas militares y otros ricos motivos vegetales de inspiración oriental.

164 Al margen: *friso tumbeado*.







trabe de la altura del de fuera pero diuerso en esto, que él tiene tres fajas. Los miembros que diuiden la una faja de la otra son//

[f. 141]

son (sic) entablados¹⁶⁵ pequeños, entablados en ojuelas y arquillos, y la faja menor está entallada también en ojas. De más de esto, en lugar de entablado tiene este un tortero sobre una gola derecha labrada en ocho ojas muy delicadamente. Este arquitrabe sostiene las bueltas de los portales. El arquitrabe, el friso y la cornixa son por una de las cinco partes y media del largo de las columnas y aunque sean menos de la quinta parte salen con todo eso maravillosamente y con mucha gracia¹⁶⁶, los muros en la parte de afuera son de peperino¹⁶⁷ y dentro del templo ay otros muros de piedra coçida para que fuesen más actos para sustener la buelta, la qual estaua hecha con hermosísimos quadros labrados de estuco. Estauan estos muros rebestidos de mármol y auía ay tabernáculos y columnas en torno para hornamento, beese de este templo casi todo un franco. Con todo eso me e esforçado de haçerlo ver entero, por aquello que yo e podido traçar de sus ruinas y de lo que enseña Bitrubio, y e hecho cinco tablas¹⁶⁸:

- En la primera, que es en la antes puesta, e deseñado la planta.
 - En la segunda el empie¹⁶⁹ de la haçera de delante.
 - En la tercera una parte del lado de fuera.
 - En la quarta una parte del portal y templo de dentro.
 - En la quinta están los hornamentos del portal.
- A. Es la basa. B. Es el capitel. C. el arquitrabe¹⁷⁰ //
- [f. 141v]
- D. El friso. E. La cornija. F. la cornijuela que haçe pie a las estatuas.
- G. El çaquicami del arquitrabe, entre las columnas.
- H. El arquitrabe de la parte de dentro de los portales que sostienen las bueltas.

165 *Intauolati piccioli intagliati a fogliete*, es el término empleado por Palladio. Podría equivaler a gola reversa.

166 Al margen: *ornamento una de cinco y media*.

167 Subrayado en el original. El término es similar al de la lengua italiana.

168 Aunque Juan del Ribero no las adjunte en su manuscrito, tales dibujos sí figuraban en la edición del *Libro IV* de Palladio que él tenía delante, tal y como se observa en las páginas 56 a 60 del libro impreso en Venecia en 1570.

169 Equivale al "alzado", pero Juan del Ribero escribe literalmente la palabra utilizada por Palladio: *impiede*.

170 En el manuscrito original de Juan del Ribero figuran los tres puntos escritos en la misma línea. No así en la edición impresa de 1570, donde aparecen columna, aunque con idénticas leyendas. Cuestión que se hace extensiva al resto de las referencias de estas tablas.

Del Bautismo de Constantino¹⁷¹. Capítulo XVI

Los diseños que se siguen son del Batismo de Constantino, el qual es en San Juan de Letrán.¹⁷² Este templo, a mi opinión, es obra moderna hecha de los despojos de los edificios antiguos, más porque es bella ymbençión y tiene los hornamentos muy bien entallados y com barias maneras de entalles, de donde se podrá el arquiteto servir en muchas ocasiones, me a parecido como nesçesario ponerle juntamente con los antiguos y tanto más porque de todos es tenido por antiguo. Las colunas son de pórfido y de horden compuesta, la basa es compuesta de la ática y de la jónica, tiene los dos bastones de la ática y los dos cauetos de la jónica, más en lugar de dos astrágalos o tondinos que se haçen entre los cadetos¹⁷³ en la jónica, ésta tiene uno solo, el qual ocupa aquel espaçio que ocuparían ambos a dos. Todos estos miembros están muy bien labrados y tienen muy hermosos entalles. Sobre las basas de la lonja ay otras que sostienen los fustes de las colunas //

[f. 142]

lo qual es digno de adbertençia y es de loar el juicio de aquel arquiteto, el qual se supo así bien acomodarlo, teniendo los fustes de las colunas largos quanto hera menester, sin quitar a la obra alguna parte de su hermosura y, a más de esta ymbençión, me e seruido yo también en las colunas que yo puse por hornamento a la puerta de la yglesia de San Jorge Mayor en Beneçia¹⁷⁴, las quales no llegaban con su largo hasta donde hera menester y son de tan hermoso mármol que no mereçían ser dejadas fuera de la obra. Los capiteles son compuestos de jónico y de corintio, los quales como se ayan de heçer está dicho en el primero libro y tienen las ojas de acantho. El arquitrabe está muy bien entallado, su çimaça tiene, en lugar de la gola rebversa, un tortero y ençima un medio óbalo, el friso es simple, la cornija tiene dos golas derechas, una sobre otra, cosa que pocas beçes se bey auerse hecho, esto es, que estén puestos dos miembros de una misma suerte el uno sobre el otro sin algún otro¹⁷⁵ miembro de en medio¹⁷⁶, de más del listelo o gradeto, sobre estas golas está el dentellón

171 También en el texto de Palladio, impreso en Venecia en 1570, se escribe *battesmo*, es decir, bautismo, en vez de *battistero* (baptisterio), que sería lo correcto. Un error que Juan del Ribero copia literalmente.

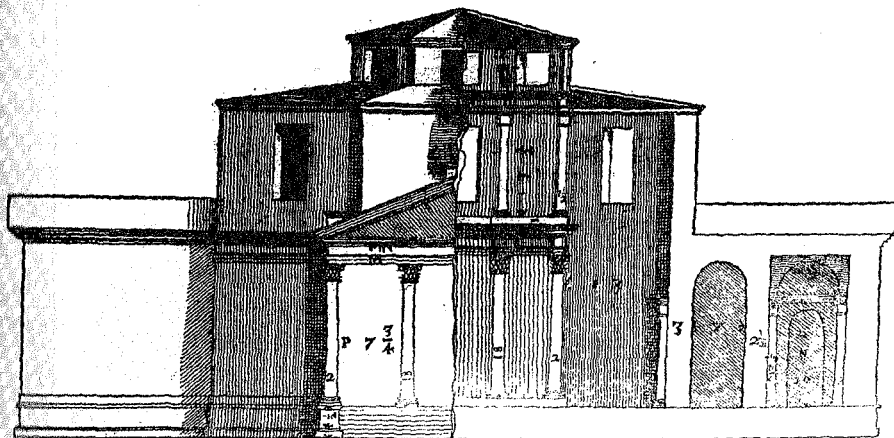
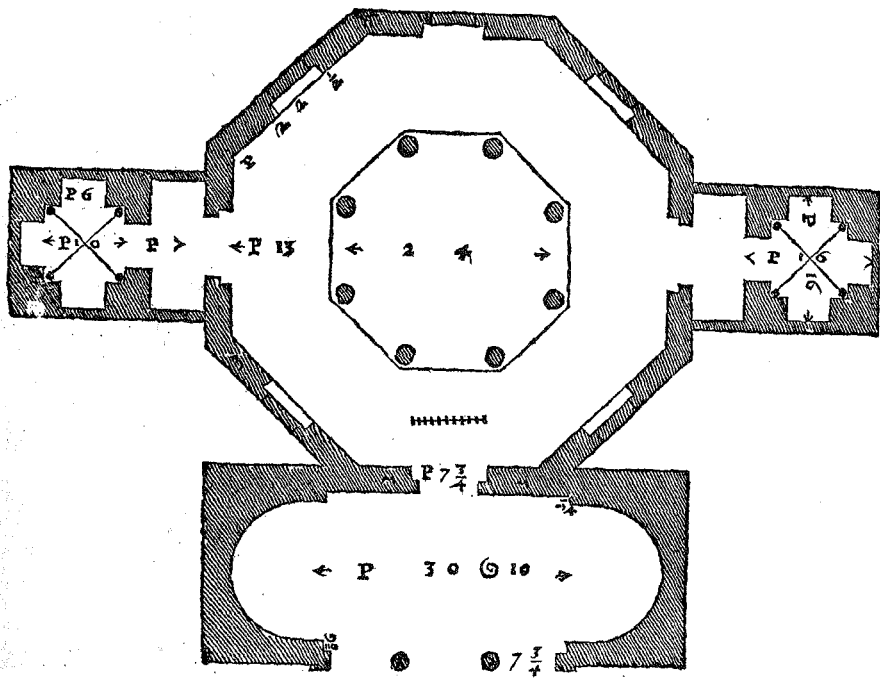
172 En efecto alude al baptisterio de San Juan de Letrán realizado por Constantino, pero reconstruido en el siglo V. La obra fue modificada en siglos posteriores, la última intervención de importancia se efectuó en el siglo XVII bajo Urbano VIII. Palladio intentó ofrecer una imagen del edificio anterior a la intervención de la época de Paulo III, cuando no levantó la cúpula, apoyándose sobre todo en los dibujos de Peruzzi. Con ellos dibuja los primeros esquemas y diseños que inserta en esta obra.

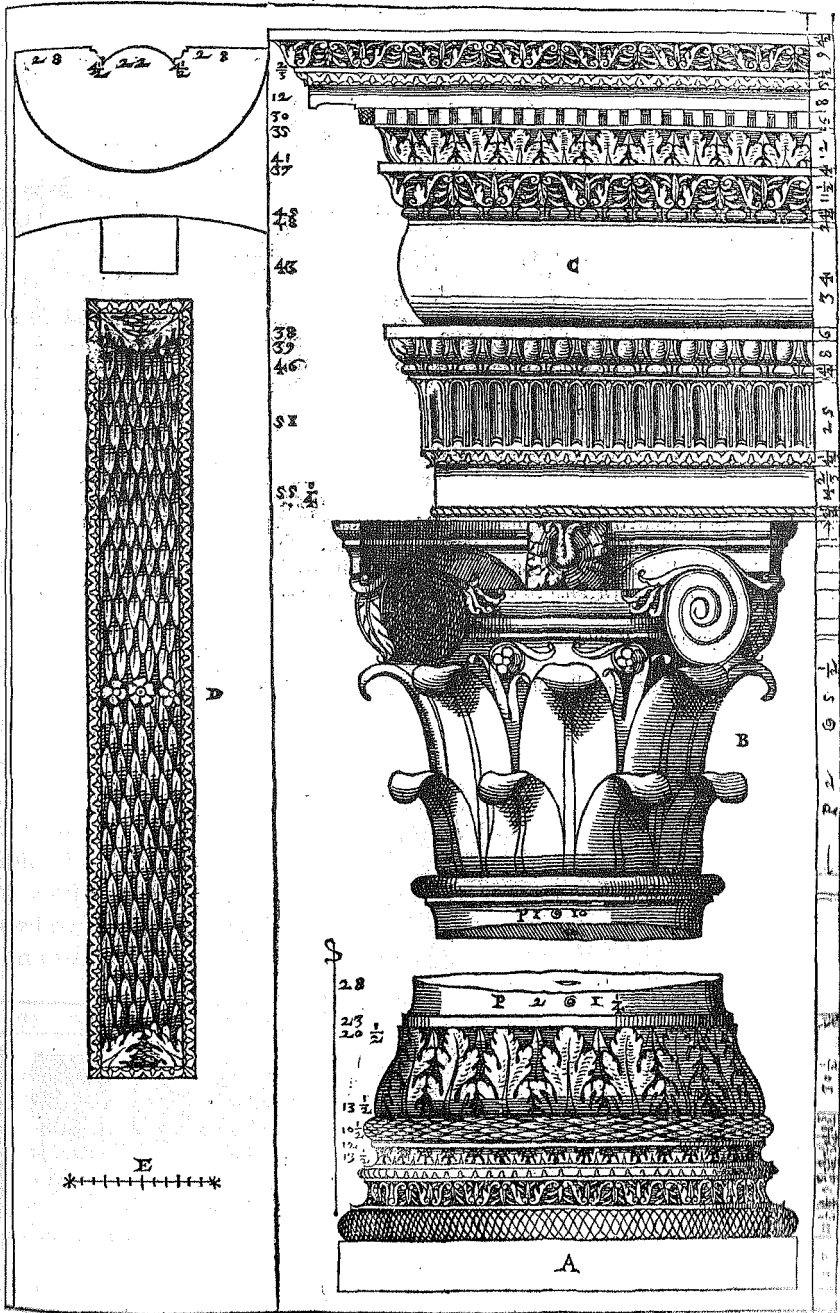
173 Cavetos.

174 Ya se ha hecho referencia a este edificio en notas anteriores.

175 Subrayado en el original.

176 Al margen: *nota*.





y después el goçio latoyo con el entablado y últimamente la gola derecha y así, en esta cornija, guardó el arquiteo de no haçer modellones //

[f. 142v]

haciendo los denteños (sic). De este templo e hecho dos tablas, en la primera está deseñada la planta y el alçado, así de la parte de fuera, como de la de dentro. En la segunda están los miembros particulares¹⁷⁷.

- A. Es la basa.
- B. El capitel.
- C. El arquitrabe, friso y cornija.
- D. El çaquicami y el arquitrabe entre una coluna y otra.
- E. El pie deuidido en onçe onzas¹⁷⁸.

Del templo de Bramante¹⁷⁹. Capítulo XVII

Después que la grandeça del pueblo romano començó a declinar por las continuas ynnundaciones de los bárbaros, la arquiteura¹⁸⁰, como aconteçe en todas las otras artes y çiençias, dejada su primera hermosura y graçia, fue siempre empeorando hasta que, no quedando otra alguna de las hermosas proporciones y de la adornada manera de la fábrica, se redujo a tal término que a peor no podrá venir¹⁸¹, más porque siendo las cosas humanas en perpetuo movimiento, aconteçe que ahora suban al sumo de su perfección y que después bajen hasta el extremo de su ymperfección. La arquiteura en tiempo de nuestros padres y aguelos, salida de aquellas tinieblas //

[f. 143]

en que como sepultada auía estado largamente, començó otra uez a dejarse ver en la luz del mundo. Porque deuaxo del pontificado de Jullio segundo, Pontífice Másimo, Bramante, hombre excelentísimo y obseruador de los edificios antiguos, hizo hermosísimas fábricas en Roma y tras él siguieron Micael Ángel Bonarroti, Jacobo Sansobino¹⁸², Baltasar de Siena, Antonio de Sangallo, Micael de San Miguel¹⁸³, Sebastiano Serlio, Jorge Basari, Jacobo Barroçio de Abinola¹⁸⁴ y el cauallero Leone¹⁸⁵, de los quales been fábricas maravillosas en

177 Las dos tablas con dibujos corresponden a las páginas 62 y 63 del *Libro IV* de Palladio editado en Venecia en 1570. Son los mismos elementos y detalles que Ribero Rada anota en líneas siguientes tal y como los describe el arquitecto italiano.

178 En algunos casos se ha traducido por pulgadas.

179 Se refiere a San Pietro in Montorio de Roma.

180 Al margen: *cada día peor*.

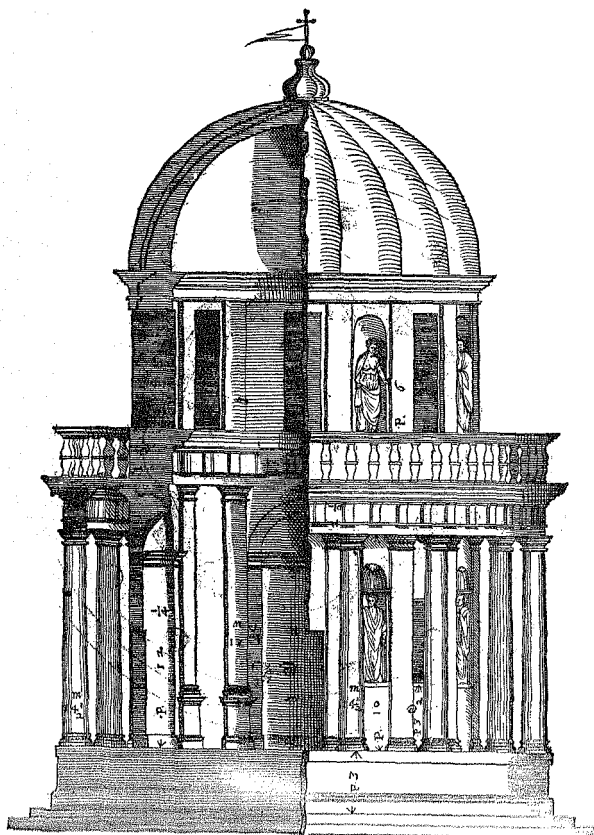
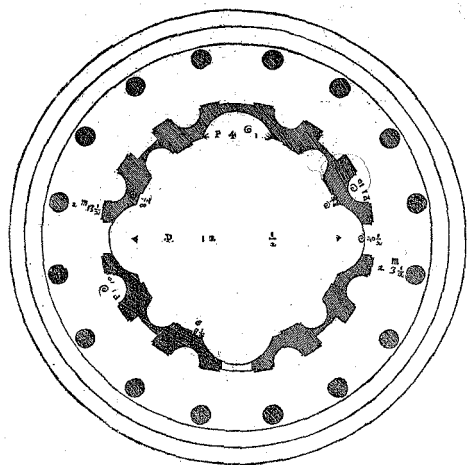
181 Al margen: *agora peor*.

182 Al margen: *arquitectos de nostro* [cortado el papel] *Bramante y*.

183 Sanmicheli.

184 Vignola.

185 Se refiere a León Leoni.



Roma, en Florencia, en Beneña, en Milán, y en otras ciudades de Ytalia, de más de que muchos de ellos an sido excelentísimos pintores y escriptores juntamente, y aún oy día bibe parte de ellos, juntamente con otros algunos, los cuales por no ser más largo no los nombro¹⁸⁶. Y puesto que, por tornar a nuestro propósito, Bramante aya sido el primero en sacar a la luz la primera, la buena y bella arquiteruta que desde los antiguos hasta aquel tiempo auía estado escondida¹⁸⁷, me a pareçido con raçon auerse de dar lugar a sus obras entre las antiguas y e puesto en este libro el//

[f. 143v]

el siguiente templo hordenado por él sobre el monte Janículo y por que fue hecho en comemoración de San Pedro, apóstol, el qual se dize que aquí fue crucificado, se llama San Pedro Montorio¹⁸⁸. Este templo es de obra dórica, así de dentro, como de fuera. Las columnas son de granito, las basas y los capiteles de mármol, el resto es todo de piedra tiburtina. Yo e hecho dos tablas¹⁸⁹. En la una está la planta; en la segunda, el alçado de la parte de fuera y de la de dentro¹⁹⁰.

186 En estas líneas Palladio traza una breve reseña de los principales artífices de la arquitectura y del arte del Renacimiento italiano, la mayor parte de lo cuales trabajaron durante el pontificado de Julio II, época que nuestro tratadista considera la más brillante y en la que, a su juicio, se alcanzan las cotas de mayor perfección y dominio de los valores clásicistas. En este sentido, para él, la verdadera arquitectura clásica habría surgido en el siglo XVI en Roma, con Bramante y la generación de artistas que aquí figuran mencionados, y no con Brunelleschi, en Florencia, como afirma Vasari. No obstante, en la relación de estos nombres está representados tanto opciones cercanas al clasicismo, como al manierismo. Así mismo, se echa en falta alguna alusión al papel desempeñado por J. B. Alberti, del que Palladio ha tomado tantos aspectos teóricos, y cuya ausencia tan sólo estaría justificada por su consideración como tratadista y no como arquitecto, una idea que quedó reflejada en el *Proemio del Libro I*.

187 Palladio considera a Bramante el verdadero restaurador de la *buona et bella* arquitectura antigua y por ello figura clave en la configuración de la "nueva" arquitectura. De hecho este será el único edificio contemporáneo que Andrea Palladio incluya y dibuje en su tratado, situándolo en el mismo nivel que el resto de los templos de la Roma clásica a los que dedica parte de este *Libro IV* de arquitectura.

188 El templete de Bramante se levantó en 1502 dentro del patio de la iglesia que lleva su nombre, para conmemorar el lugar donde según la tradición fue crucificado San Pedro.

189 De hecho Palladio ya había dibujado esta obra con anterioridad, según demuestran los documentos conservados en Londres (RIBA, f. VIII I). Dibujos del edificio también habían sido realizados por Serlio y Peruzzi.

190 Ambos dibujos de San Pietro in Montorio se insertan en las páginas 65 y 66 del *Libro IV* de Palladio impreso en 1570. Uno de ellos corresponde a la planta y en la página siguiente figura el alzado.

Entre el Capitolio y el Palatino, junto al Foro Romano, se been tres columnas de horden corintia, las quales, según algunos, heran de un lado del templo de Bulcano y, según otros, del templo de Rómulo, no falta también quien diga que ellas heran del templo de Júpiter Estator, y así creo que fuese botado por Rómulo quando los sabinos, teniendo tomado por traición el Capitolio y la Roca, casi bituriosos, estaban encaminados haçia el palacio¹⁹¹. Otros a auído que an dicho que estas columnas juntamente con las que están deuaajo del capitolio heran de //

[f. 144]

una puente que hizo haçer Calígula para pasar del Palatino al Capitolio, a la qual opinión se bee ser ser (sic) en todo apartada de la uerdad, porque por los hornamentos se bee que esta columnas heran de dos diuersos edificios y porque la puente que hiço haçer Calígula hera de madera y pasaba altrabés del Foro Romano. Más, por bolber a nuestro propósito, fuesen estas columnas de qual templo siquiera, yo no e visto obra alguna mejor y más delicadamente labrada. Todos los miembros tienen hermosísima forma y están muy bien entendidos, yo creo que el aspecto de este templo hera el perípteros, esto es, alado en torno, y la manera la picnóstilos. Tenía ocho columnas en las frentes y quinze en los lados, contando las de los ángulos, las basas son compuestas de la ática y la jónica, los capiteles son dignos de consideración por la bella ymbençión de los entalles hechos en el ábaco. El arquitrabe, el friso¹⁹² y la cornija son por la quarta parte del largo de las columnas¹⁹³. La cornija sola está alta poco menos del arquitrabe y friso juntamente, cosa que no e visto en otros templos. De este templo //

[f. 144v]

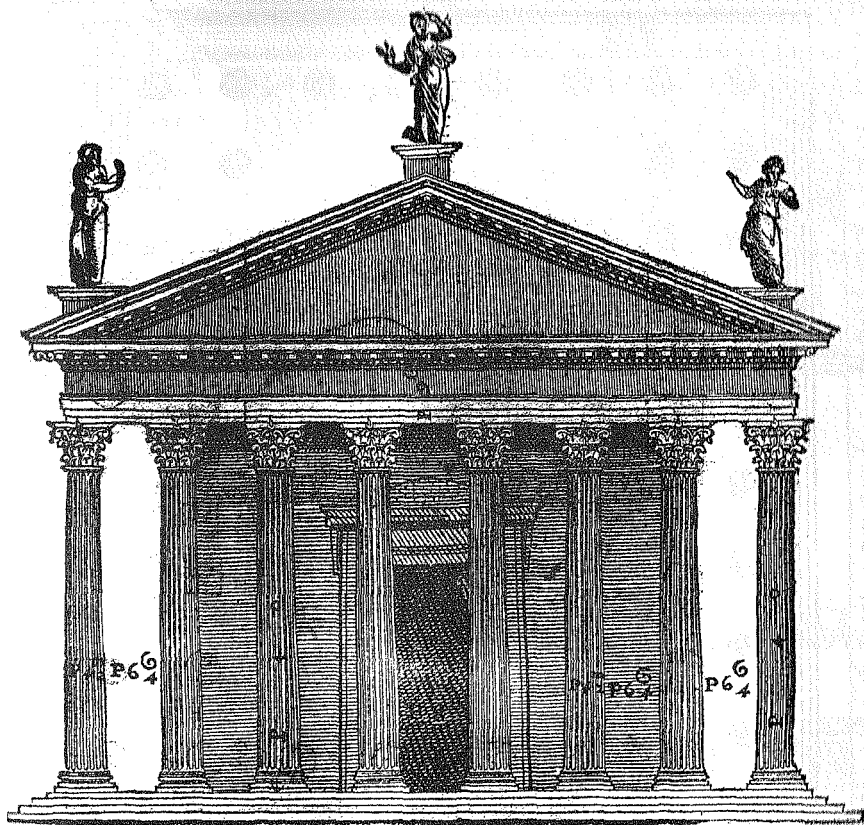
e hecho tres tablas¹⁹⁴.

191 Se trata del templo de Cástor y Pólux, o de los Dióscuros, levantado en el año 484 a. C. por el hijo de Aulo Postumio Albino tras el voto de la batalla del lago Regilo. Fue reconstruido en varias ocasiones. Los restos actuales, que corresponden a las tres columnas citadas por Palladio, son los levantados por Tiberio en el siglo I d.C. Este templo se identifica con el nacimiento de la República, y surgió en el lugar en el que, según narra Plutarco, aparecieron Cástor y Pólux, con sus caballos, para anunciar al pueblo romano la victoria de la batalla del lago Regilo sobre el último rey de Roma en el 496 a. C. En la reconstrucción de Tiberio el templo se alzaba sobre podio con escalinata de mármol, era períptero octóstilo. En el pronao existía una dependencia u oficina donde se guardaban los pesos y medidas, lo que relaciona el conjunto con la actividad comercial de la cercana Via Sacra. En el interior estaban las estatuas de los Dióscuros.

192 Subrayado en el manuscrito original de Juan del Ribero.

193 Al margen: *ornamento, la quarta parte.*

194 Tales dibujos corresponden a los que figuran en las páginas 67 a 69 del *Libro IV* de Palladio impreso en 1570. La reconstrucción comete ciertos errores, como colocar quince columnas laterales cuando tan solo tuvo once, un dato justificable por el estado de ruina en



En la primera está el alçado de la delantera; en la segunda está diseñada la planta; en la tercera los miembros particulares.

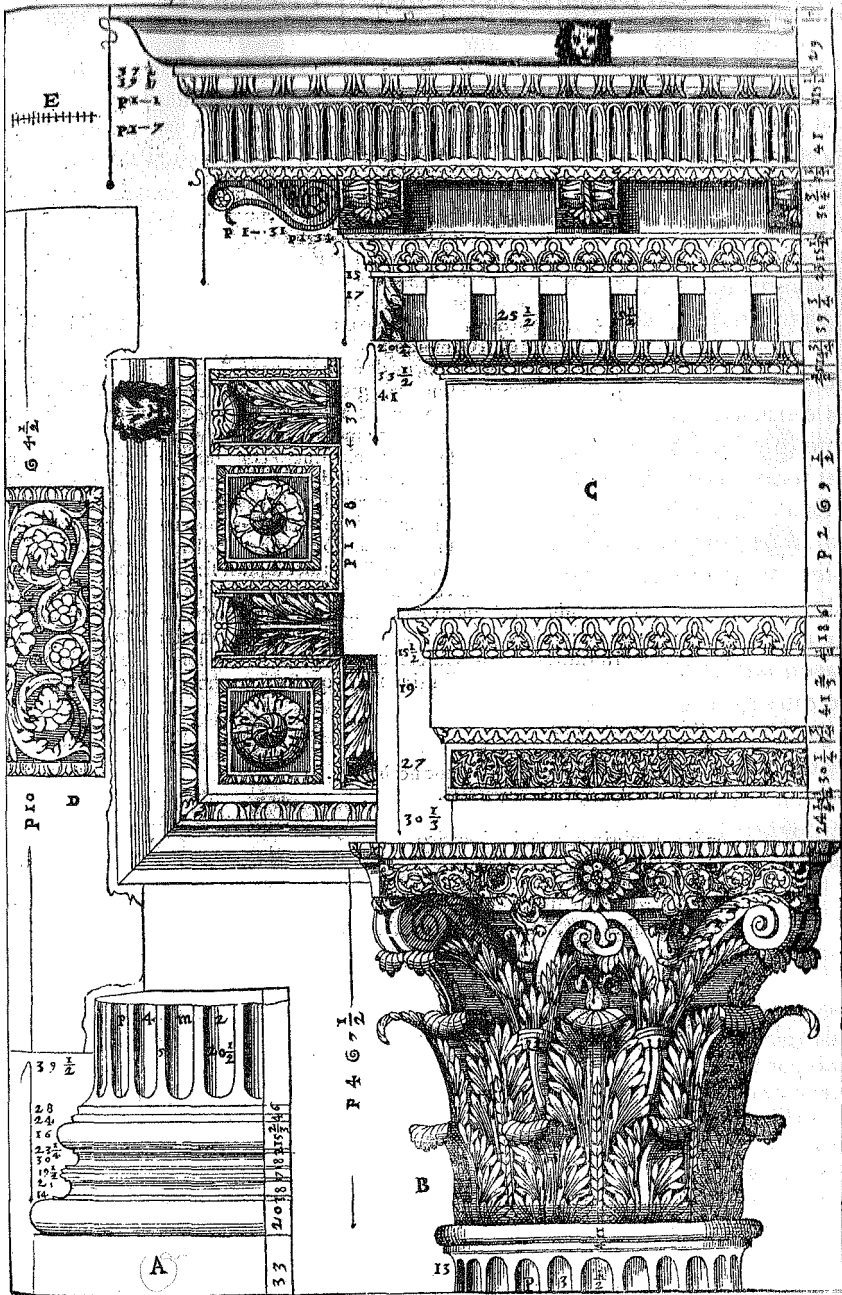
A. Basa

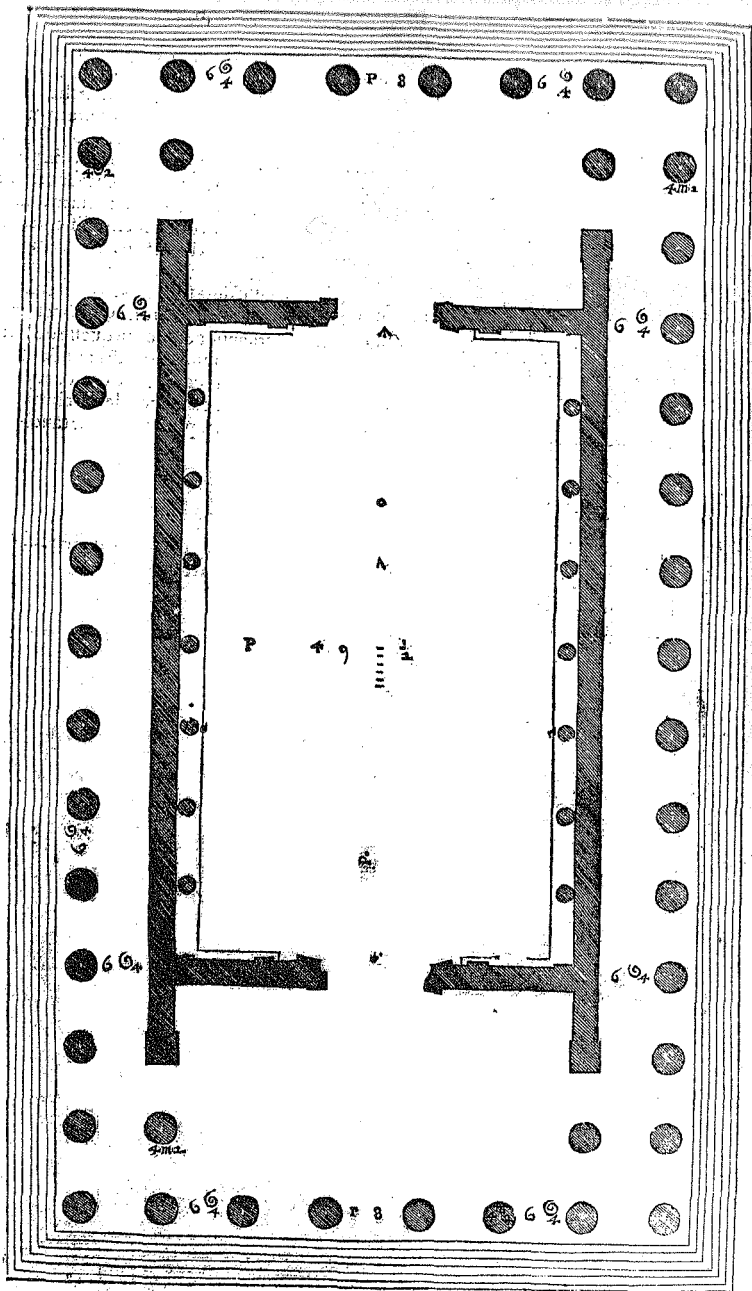
C. Arquitrabe, friso y cornija. B. Capitel¹⁹⁵.

D. La parte del chaquiami del arquitrabe entre las colunas.

que se encontraba el edificio en tiempos de Palladio. Antonio Labacco también aportó datos sobre esta misma obra en su texto editado en Roma en 1552, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili Antichità di Roma*, ff. 17- 19 y ss.

195 Hemos respetado la disposición que figura en el manuscrito de Juan del Ribero. No obstante las leyendas y el resto de las referencias siguen fielmente el texto y alusiones a los dibujos de Palladio en la edición impresa en Venecia en 1570.





Del templo de Júpiter Tonante. Capítulo XIX

Beense en las raíces del Capitolio algunas señales del templo siguiente, el qual dicen algunos que hera de Júpiter Tonante y que fue edificado por Augusto por el peligro que él pasó quando en la guerra Cantábrica, en un biaje que él hacía de noche, fue la litera en que él yba herida de una saeta, de la qual fue muerto un esclavo que estaba delante sin haçer punto de ofensa a la persona de Augusto¹⁹⁶. De lo qual yo dudo algùn tanto por que los hornamentos que allí se ben son labrados delicadísimamente com (sic) bellísimos entalles y, es cosa magnifiesta, [que en tiempo]¹⁹⁷ de Augusto las obras se haçían más maças, como se bey en el portal de Santa María la Redonda edificado por maese Agripa, que es muy sençillo y también en //
[f. 145]

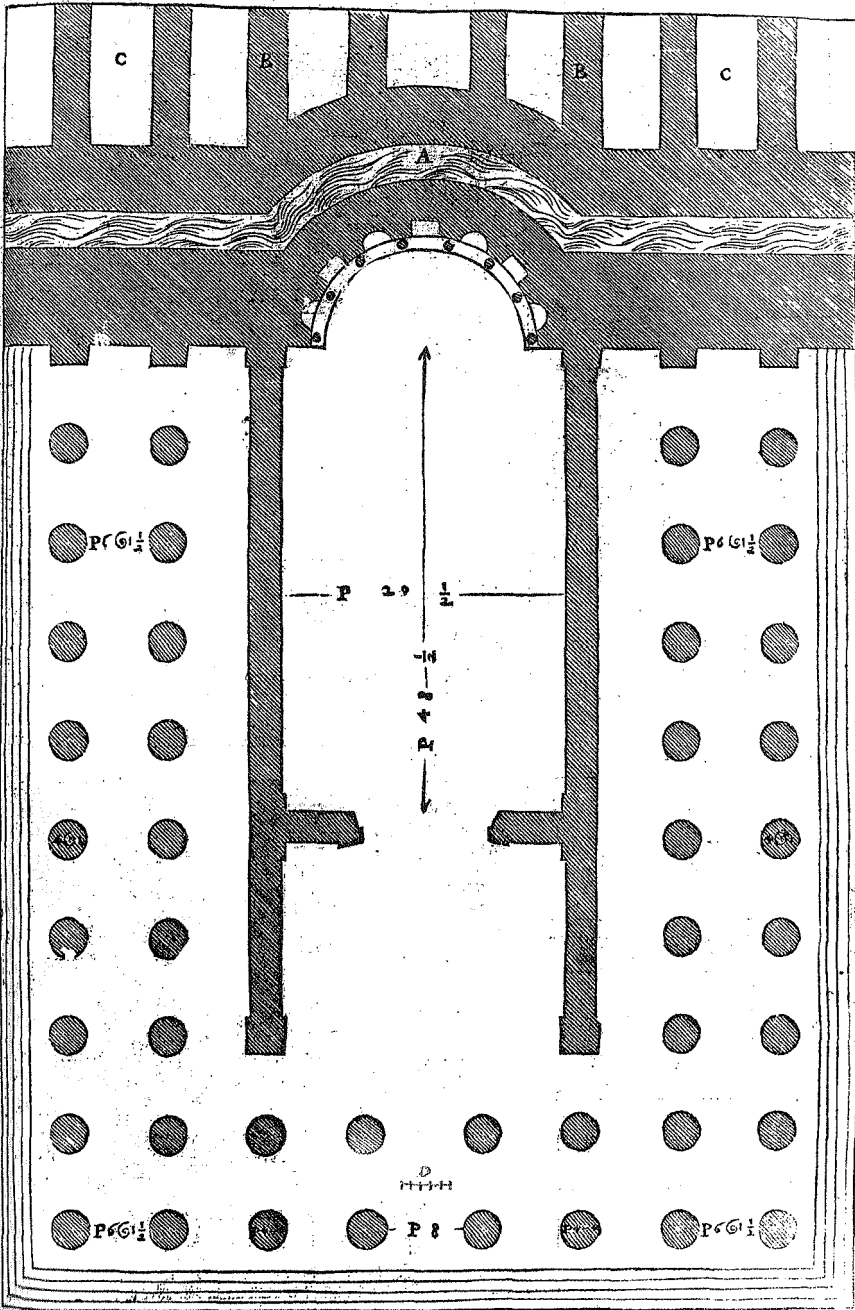
otros edifiçios. Quieren algunos que las columnas que ay están fuesen de la puente que hiço haçer Calígula, la qual opinión e mostrado aquí junto cómo es del todo falsa¹⁹⁸. El aspecto de este templo hera aquél que se diçe dípteros, esto es alado doble, es bien verdad que en la parte haçia el Capitolio no auía portal, más por lo que yo e adbertido en otros edifiçios fabricados junto a los montes, me doy a creer que en esta parte él fuese hecho como demuestra la planta, esto es, que estuuiese un muro grosísimo, el qual çerrase la capilla y los portales y, dejado algùn tanto de espaçio, otro muro con cotrafuertes que entrasen en el monte. Porque en tales casos haçían los antiguos el primer muro muy grueso, para que la humedad no penetrase en la parte de dentro del edifiçio y haçían el otro muro con cotrafuertes para que fuese apto para regir el contínuo peso del monte¹⁹⁹, y dejaban el dicho espaçio entre el uno y el otro de los dichos muros, porque las aguas, que del dicho monte vajasen juntas, allí tubiesen libre su corriente y en tal modo no hiçiesen algùn daño a la fábrica. La manera de este templo hera la picnostilos.//

196 De nuevo se constata una atribución errónea, ya que en realidad es el templo de Vespasiano, levantado por Domiciano en el año 81 d.C en honor de aquel emperador. Restaurado por Septimio Severo y más tarde por Caracalla. De él tan solo permanecen en pie tres columnas y parte del muro de tabulario. Palladio se hará eco del error cronológico, aunque no lo identifique plenamente.

197 No figura escrito por Juan del Ribero, pero sí en la redacción de la edición veneciana de la obra de Palladio, en 1570.

198 Como en otros tantos ejemplos ya comentados, Palladio demuestra su espíritu crítico respecto de las tradiciones y leyendas, e incluso de las citas de otros autores y prefiere atenerse a los datos que la observación y atento estudio de las ruinas romanas le proporcionan. La base arqueológica y el análisis formal del conjunto son de nuevo métodos a los que recurre el arquitecto renacentista.

199 Al margen: *nota*



[f.145v]

El arquitrabe y el friso, en la frente, heran un llano para que pudiese caber el entalle de las escrituras y aún se ven algunas letras. El óvalo de la cornija, sobre el friso, es diuerso de quantos yo e ahora visto y es tal bariedad auiendo en esta cornija dos manos de óvalos, es hecha muy juiciosamente. Los modelones de esta cornija están despuestos de suerte que alderredor de las colunas biene un campo y no un modellón, como también en otras algunas cornixas, todo que regularmente se aya de haçer, que al derecho del medio de las colunas benga un modellón y, porque por los diseños de los templos pasados se comprehenden los derechos, también de éste yo e hecho solas dos tablas²⁰⁰:

- En la primera está la planta.
 - A. Es el espacio entre los muros.
 - B. Son los contrafuertes que entran en el monte.
 - C. Son los espacios entre los contrafuertes.
- En la segunda, los miembros particulares el portal.
 - A. Es la basa. B. El capitel. C. El arquitrabe, friso y cornija. D. El çaquizami de el arquitrabe entre las colunas²⁰¹.//

[f. 146]

Del Panteón, llamado la Redonda. Capitulo XX

Entre todos los templos que se been en Roma ninguno es más çebre que el Panteón, llamado ahora la Redonda²⁰², ni que aya quedado más entero, siendo que él se bea casi ser de los primeros quanto a la fábrica, más despojado de estatuas y de otros hornamentos²⁰³. Él fue edificado, según la opinión de algu-

200 La reconstrucción es bastante imaginativa y poco adaptada a la realidad, opción justificada por los escasos elementos que se conservaban en tiempo de Palladio.

201 Mantenemos la disposición que presenta en el manuscrito de Ribero Rada, sin separar las líneas, ni colocarlas en columnas. Por lo que respecta a las letras, leyendas y demás referencias a los dibujos se aprecia una total analogía con la edición de 1570 que venimos comentando. Las dos tablas con los dibujos a los que se refiere el texto figuran en las páginas 71 y 72 del *Libro IV* de Palladio impreso en Venecia en ese año.

202 Del italiano *La Ritonda*, nombre con el que se denominaba a este edificio.

203 El origen del Panteón se remonta a Agripa, quien hacia los años 27 y 25 a. C. levantó un templo para la glorificación de la *gens Iulia*, dedicado especialmente a Venus y Marte, aunque es posible que en él se adorara a todas las divinidades planetarias. Este edificio fue decorado por el neoático Diógenes de Atenas. Sin embargo, de este conjunto poco sobrevivió tras el incendio del 80 d. C. Fue totalmente reconstruido, y con una forma diferente, por el emperador Adriano entre el 118 y el 125 d.C. Más tarde fue restaurado por Domiciano. Las dos inscripciones que hoy se conservan fueron colocadas, una por Adriano y la otra, para recordar la restauración de Septimio Severo y Caracala en el año 202. El edificio de Agripa parece ser que era rectangular y abierto al sur, precedido de un pronaos en el

nos, por Maese²⁰⁴ Agripa, acerca del año de Cristo de 14²⁰⁵, más yo creo que el cuerpo del templo fue hecho en tiempo de la República y que Maese Agripa²⁰⁶ ajuntase solo el portal, lo qual se comprehende de los frontespicios que están en la delantera²⁰⁷. Fue este templo llamado Panteón porque después de Júpiter fue consagrado a todos los dioses, o porque, como otros quieren, porque les desfigura del mundo²⁰⁸, esto es, Redonda, que tanta es su altura, desde el suelo hasta la abertura de donde él rescive la luz, quanta es por diámetro la su anchura, de un muro a otro, y como agora se deçiende al suelo, así antiguamente se subia a él por algunas gradas. Entre las cosas más çélebres que se ley que auía dentro del templo hera una estatua de Minerba de márfil, hecha por Fidias, y otra de Benus, la qual tenía colgada de las orejas la mitad // [f.146v]

de aquella perla que Cleopatra se bebió en una çena por sobrepujar la liberalidad de Marco Antonio. Esta parte sola de esta piedra²⁰⁹ diçen que fue estilmada en duçientos y çinquenta mil ducados de oro²¹⁰. Este templo es de orden corintia, así en la parte de fuera, como en la de dentro; las basas son compuestas de la ática y la jónica. Los capiteles son entallados en oja de oliuo. Los arquitrabes y los frisos y las cornijas tienen hermosísimas disminuciones o gruesos y son com pocos entalles. Por la groseça del muro que rodea todo el templo ay algunos baçios hechos para que los terremotos dañen menos a esta fábrica y para granjear el gasto y la materia. Tiene este templo en la parte de delante un hermosísimo portal, en el friso del qual se leen estas palabras:

*M. Agripa L. F. Cos. III. Fecit*²¹¹.

lateral y una amplia zona abierta circular en el frente. Adriano reconstruyó sobre éste el templo, trasladando la entrada al norte y haciendo coincidir el pronaos con el antiguo templo y la rotonda con el área descubierta situada delante de aquél. En el siglo VII el emperador bizantino Foca donó el templo al papa Bonifacio IV quien en 609 lo transformó en iglesia de Santa María de los Mártires. En ese siglo se quitaron las tejas de bronce que cubrían la cúpula y se sustituyeron por tejas de plomo. En 1625 el papa Barberini quitó el resto del bronce macizo que aún quedaba en el tejado de la puerta principal.

204 Ha traducido y desarrollado la abreviatura de M. como Maese. Se refiere a Marco Agripa.

205 En la versión italiana de 1570 figura escrito en números romanos: XIII.

206 Es el mismo caso anterior. Al margen: *nota*

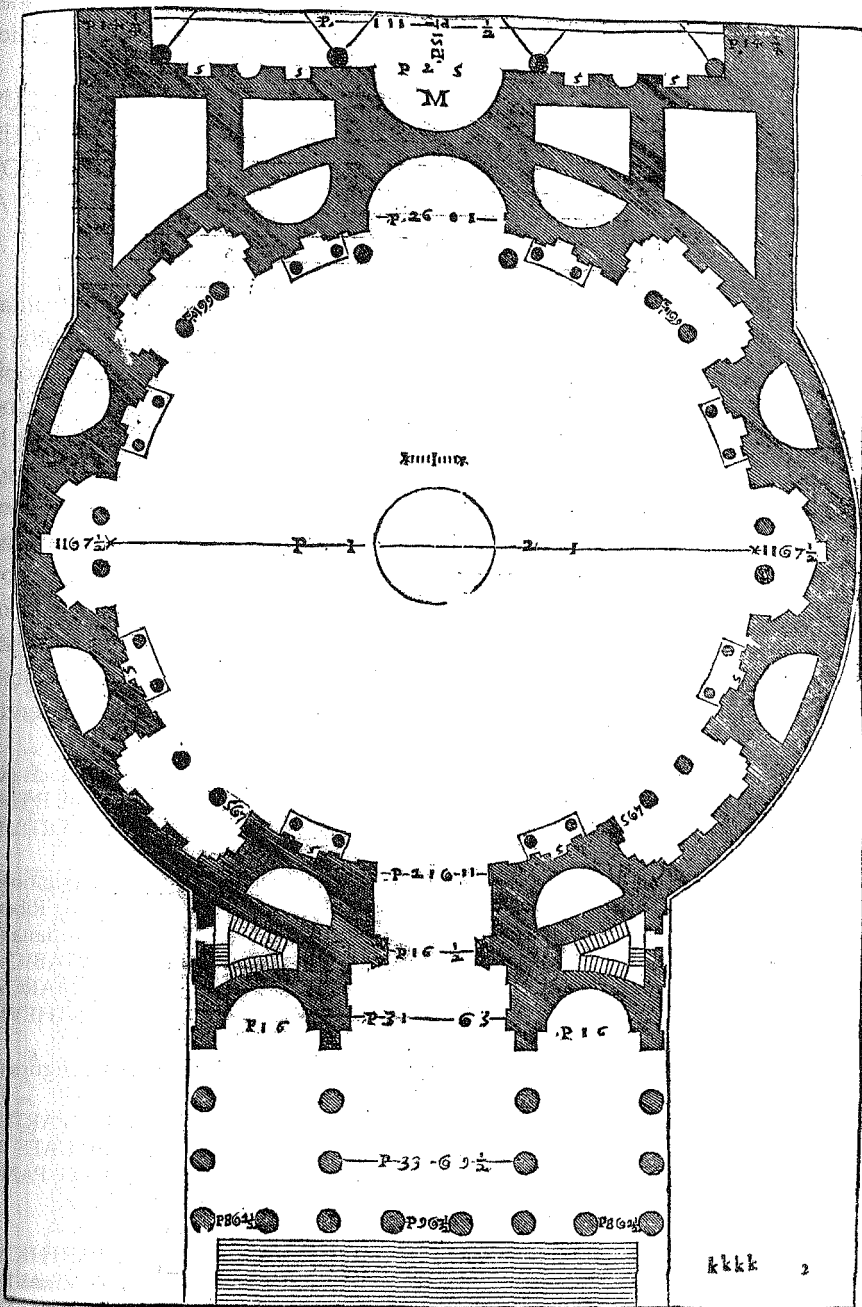
207 De nuevo Palladio duda de lo que dice la tradición o narra la historiografía anterior en relación a la cronología y atribución de un edificio de la antigüedad romana. Su método científico y sus detallados análisis arqueológicos le ayudan a establecer un mayor rigor en estas cuestiones.

208 Referencia al simbolismo del espacio sacro de planta centralizada, muy característico del pensamiento renacentista.

209 Perla.

210 El dato está tomado de Plinio, *Nat. Hist.* XXV 58, 119.

211 La inscripción aparece con mayúsculas en el texto impreso en Venecia en 1570: M. AGRIPPA L. F. COS. III. FECIT. Sin embargo, no siembre se ha hecho una adecuada transcri-



Deuajo de las quales, esto es, en las fajas del arquitrabe, en letras más pequeñas están estas otras que muestran cómo Septimio Sebero y Marco Aurelio, emperadores, lo restauraron consumido con el tiempo:

IMP. CAES SEPTIMIUS SEBERO PIUS. PERTINAX ARABICUS PARTHICUS
PONT. MAX. TRIB. POT. XI. COS. III P.P. PROCOS. ET IMP. CAS. MARCUS
AURELIUS ANTONINUS PIUS FELIX AUG. TRIB. POT. V. COS. PROCOS
PANTHEOUM. UETRESTATE. CUM OMNI. CULTU RESTITUERUENT²¹² //.

[f. 147]

En la parte de dentro del templo están, en la groseça del muro, siete capillas con tabernáculos en los quales deuían de estar estatuas y entre una capilla y otra está un tabernáculo de modo que bienen a ser ocho tabernáculos. Es opinión de muchos que la capilla de en medio, que está enfrente de la entrada, no sea antigua, por que el arco de ella bienen a romper algunas columnas de la segunda horden, más que en tiempo de los cristianos, después de Bonifacio, Pontífice, el qual primero dedicó este templo al culto debino, ella fue acreçentada como conbiene a los templos de los cristianos de tener un altar prinçipal, y mayor que los otros. Más por que yo beo que ella muy bien acompaña con todo el resto de la obra, y tiene todos sus miembros muy labrados, tengo por fyirme que ella fuese hecha en tiempo que también fue rehecho el resto de este edificio. Tiene esta capilla dos columnas, esto es, una por la banda que haçen resalida y son acanaldas y el espacio que ay entre una canal y otra está enta-

ción de la misma, ya que en la edición francesa de 1650, cuya traducción fue realizada por Freart de Cambray y publicada en París por Edme Martin. (ed. facsímil a cargo de F. Herbert-Stevens, edit. Artaud, París, 1980) se ha escrito: M. AGRIPPA L. F. COS. TERTIUM DECIT.

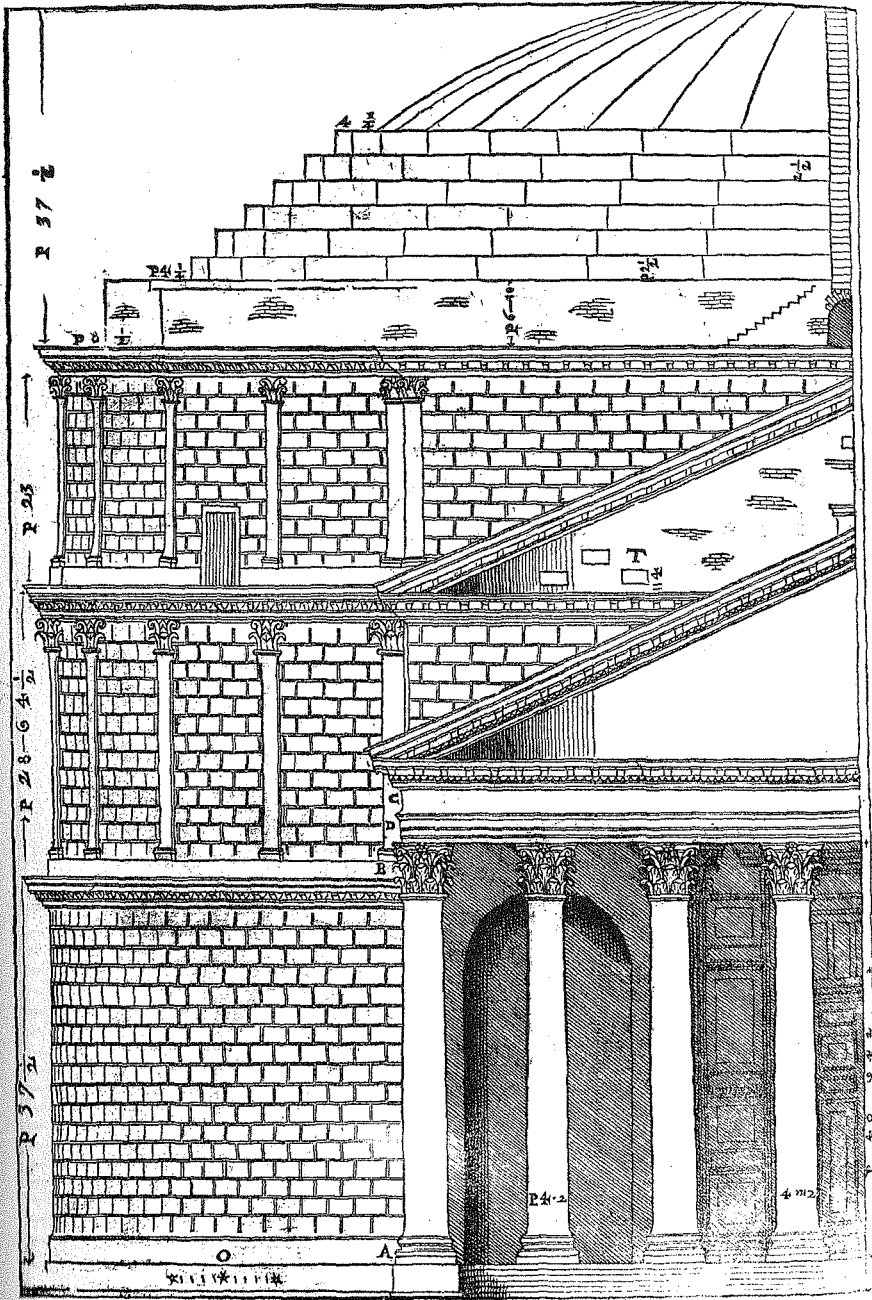
212 En el original tal inscripción no figura en letras capitales mayúsculas, que nosotros hemos sí hemos dispuesto para mejor lectura. En esta transcripción del texto de Ribero Rada existen ciertos errores ya que lo escrito e impreso en la ya citada edición veneciana de la obra de Palladio es: IMP. CAES SEPTIMIUS SEVERUS PIVS. PERTINAX ARABICVS PARTHICVS PONTIF. MAX. TRIB. POT. XI. COS. III P.P. PROCOS. ET IMP. CAES. MARCVS AVRELIVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG. TRIB. POT. V. COS. PROCOS PANTHEVM. VETVSTATE CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT.

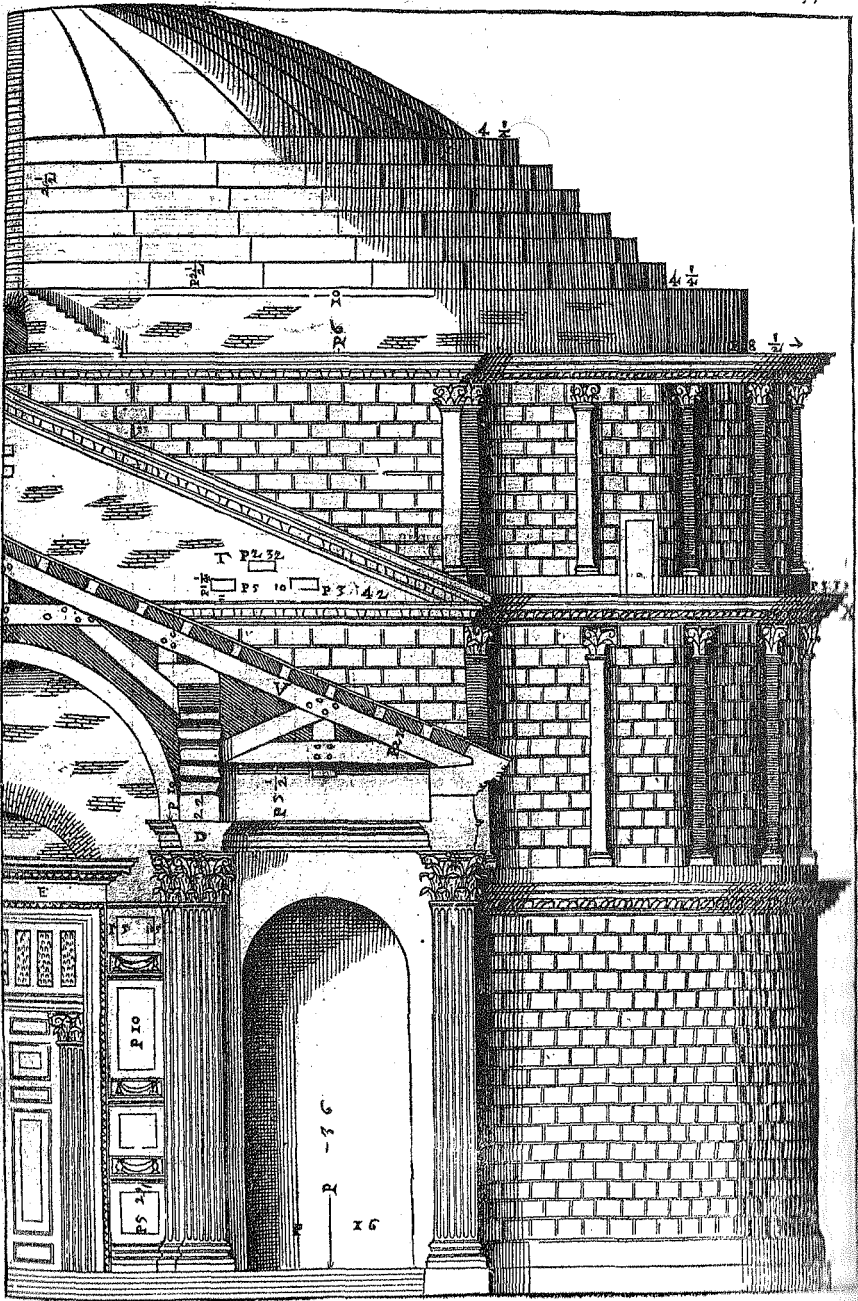
Por su parte en la edición francesa de 1650, ya citada en notas anteriores, figura de la siguiente manera:

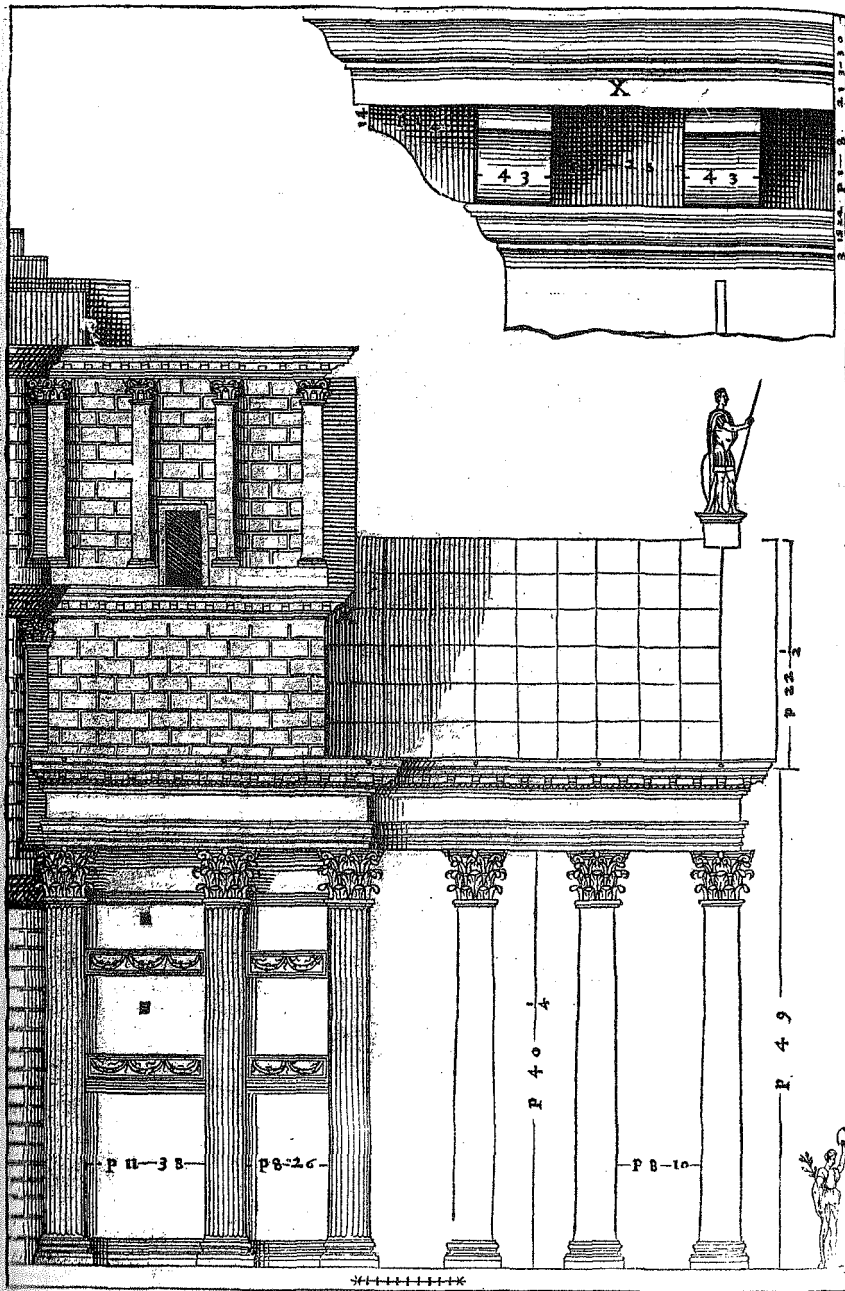
IMP. CAES. L. SEPTIMIUS. SEVERUS. PIUS. PERTINAX. ARABICUS. PARTHICUS. MAXIMUS. PONTIFI. MAX. TRIB. POT. XI. COS. III. P.P. PROCOS. ET. IMP. CAES. M. AURELIUS. ANTONINUS. PIUS. FELIX. AUG. TRIB. POTEST. V. COS. PROCOS. PANTHEUM. VETUSTATE. CORRUPTUM CUM. OMNI. CULTU. RESTITUERUNT.

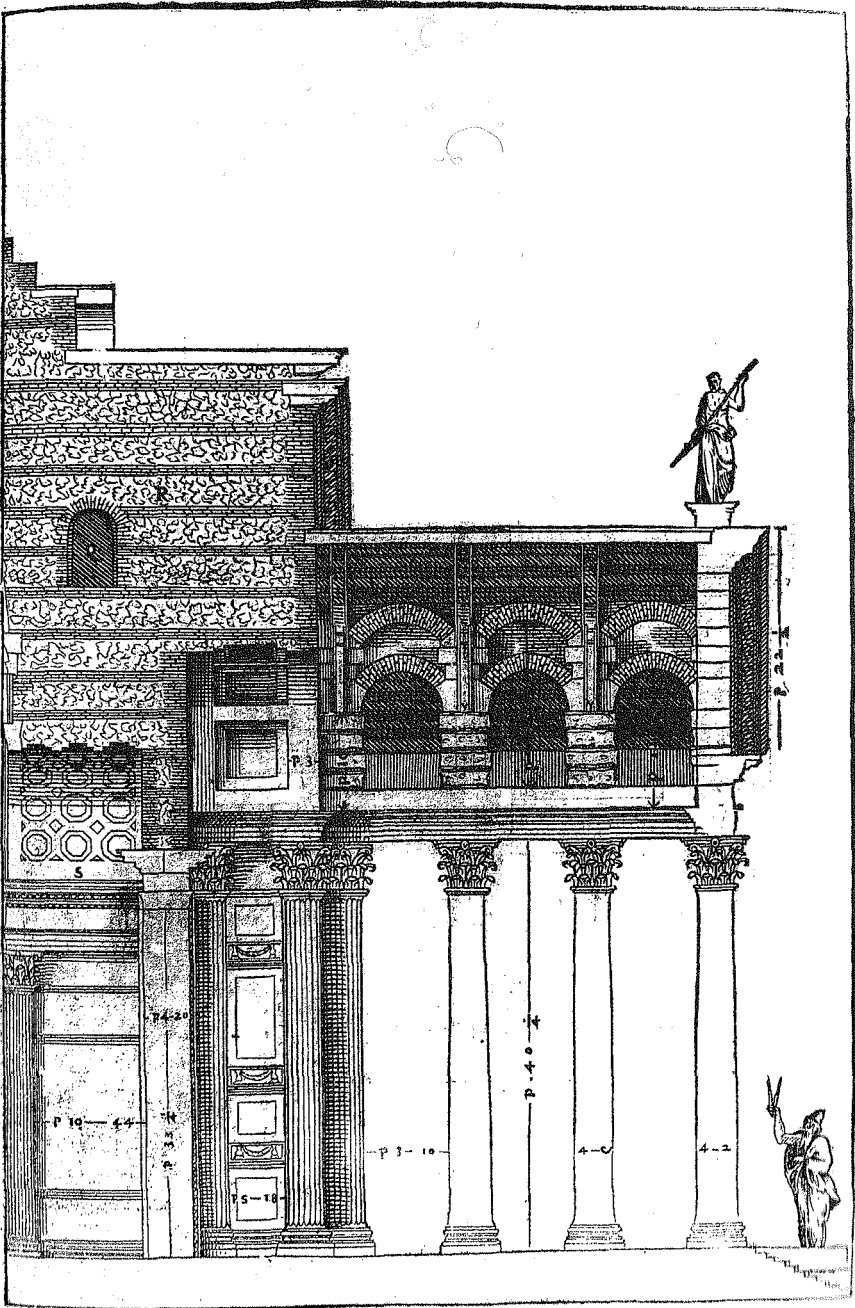
En la edición castellana de 1988 se ha transcrito de esta manera:

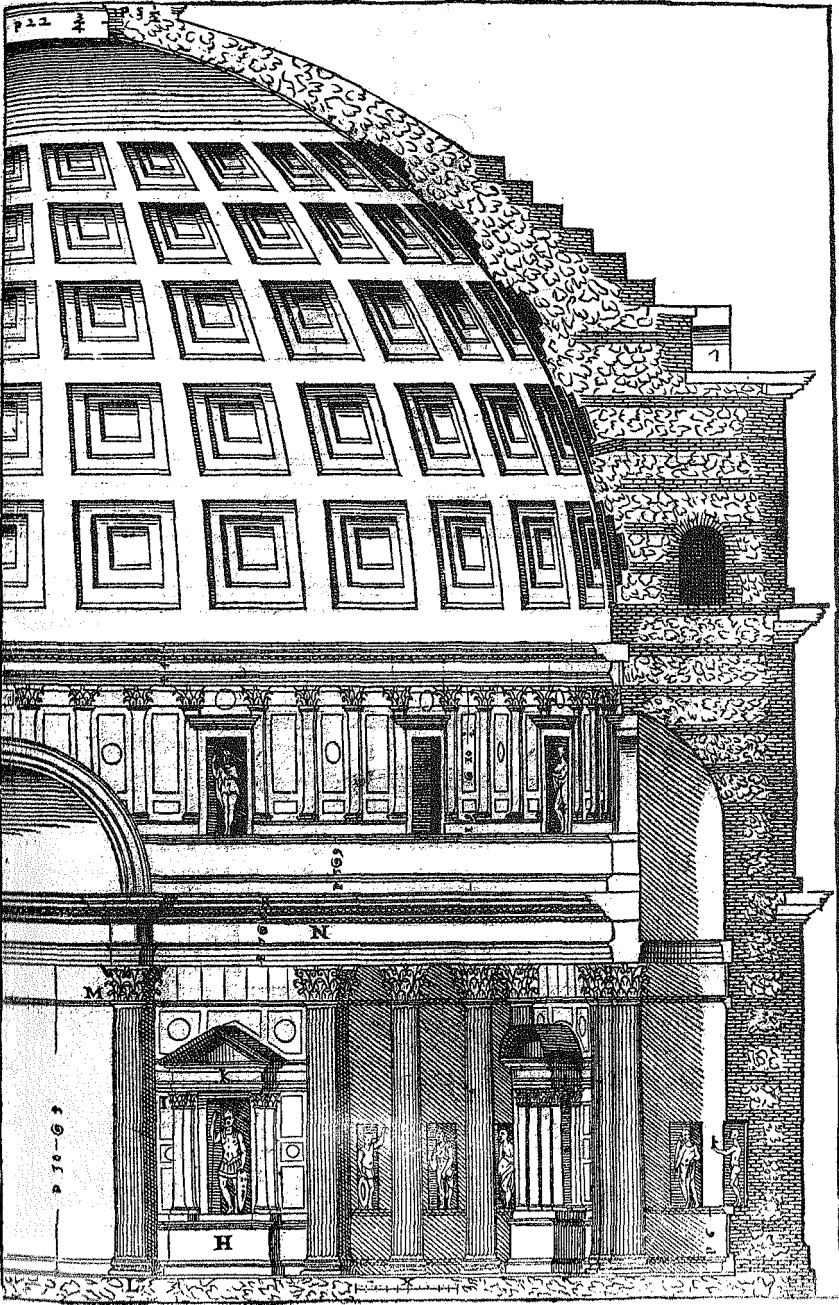
IMP. CAES. L. SEPTIMIUS SEVERUS PIVS. PERTINAX ARABICVS PARTHICVS PONTIF. MAX. TRIB. POT. XI. COS. III. P. P. PROCOS. ET. IMP. CAES. MARCVS AVRELIVS. ANTONINVS. PIVS. FELIX. AVG. TRIBT. POT. V. COS. PROCOS. PANTHEVM VETVSTATE CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT.

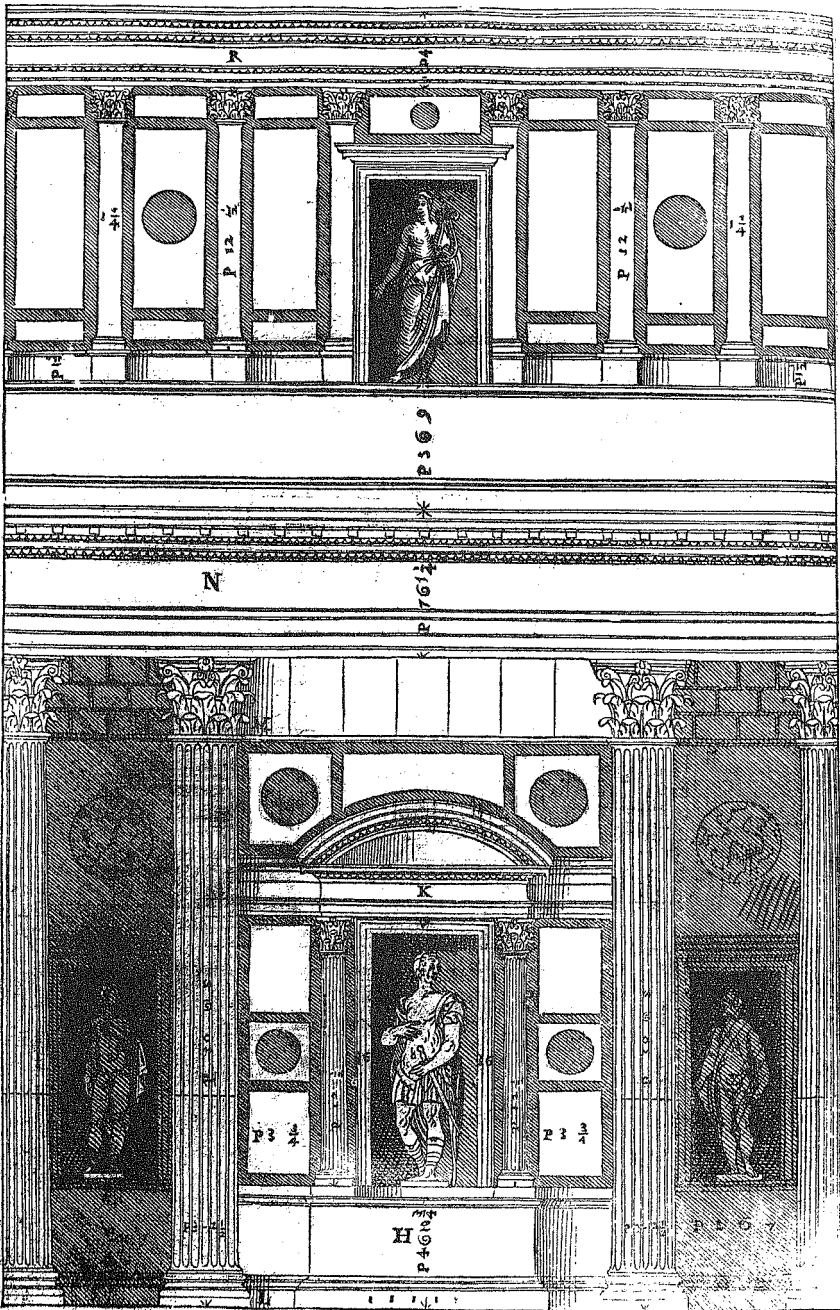


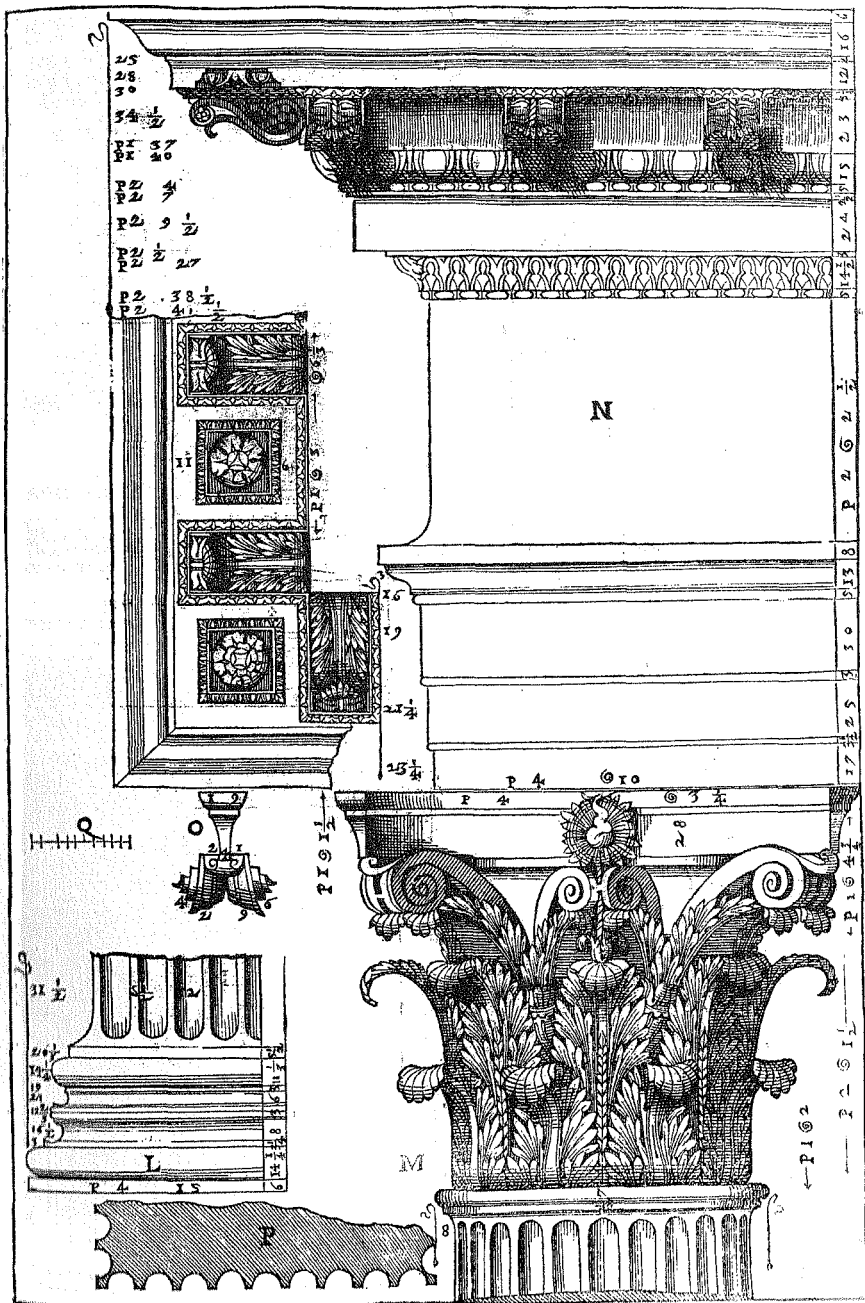












llado en tondinos muy polidamente²¹³, y porque todas las partes de este templo son muy notables para que todas se vean, hice diez tablas²¹⁴:

- En la primera está la planta, las escalas que se veen de una y otra parte de la entrada, guían sobre las capillas en una vía secreta//

[f. 147v]

que va por todo el templo alderredor, por la qual se va fuera a las gradas para subir hasta todo el edificio por algunas escalas que allí están, en torno aquella parte del edificio que se vee detrás del templo y está señal[alada] M. es parte de los baños de Agripa²¹⁵.

- En la segunda está la mitad de la açera de delante.

- En la tercera está la mitad de la açera de devajo del portal²¹⁶. Como se vee en estas dos tablas de este templo, tiene dos frontespicios, el uno, del portal y, el otro en el muro del templo donde está la letra T. Son algunas piedras que salen un tanto afuera, las quales no puedo ymaginar para que sirven.

Las trabés²¹⁷ son del portal, son hechas todas de tablas de bronce²¹⁸.

- En la quarta tabla está el alçado por franco de la parte de afuera.

X. es la cornija que rodea el templo todo.

- En la quinta está el alçado por franco en la parte de dentro.

213 Otro claro ejemplo de la literalidad en la traducción, ya que en el texto italiano se lee: *intagliato à tondino molto polidamente*.

214 Es evidente que Palladio valora este edificio por encima del resto y hace corresponder su construcción con uno de los momentos más elevados de la arquitectura romana. Por ello le dedica este amplio número de tablas y dibujos, donde quedan reflejados todos los detalles relacionados con la fábrica. En la edición veneciana del *Libro IV* de 1570, las páginas 75 a 84 ofrecen las imágenes del espacio interior, aspecto externo y detalles ornamentales del templo romano (coinciden con los dibujos anteriores de las pp. 365 a 373).

Alguno de estos dibujos ya habían sido realizados por Palladio en torno a 1550 y otros figuran citados en el libro que el arquitecto publicó en Roma en 1554 sobre *L'Antichità di Roma*. Entre los diseños del R.I. B.A. londinense aparecen varios relacionados con el Panteón. Por otro lado, el edificio fue objeto de numerosas representaciones por parte de los artistas y tradistas del Renacimiento, como Serlio (*Libro III*, ff. 50-56), Gamucci (*Le antichità della città di Roma*, 1580, ff 155-159). Sobre estos aspectos se ha publicado una abundante bibliografía, en buena medida recopilada por G. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958; *Idem*, "Il problema dei disegni palladiani", *Bollettino del C.I.S.A.*, VI, II parte, 1964, pp. 144-156 y más actualizada en P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri*, p. 536, capítulo XX, notas 1 a 8.

215 Agripa levantó en la zona posterior del Panteón unas termas, cuyos restos aún se conservaban en el siglo XVI. Pero el edificio que estaba ubicado donde anota Palladio era en realidad la basílica de Neptuno, erigida también por Agripa pero restaurada por Adriano.

216 Pórtico.

217 Vigas

218 El edificio debió de estar cubierto de bronce, utilizado por el papa Clemente VIII para otros fines y sustituido por plomo.

- En la sesta están los hornamentos del portal. A. es la basa; B. el capitel; C. el arquitrabe, friso y cornija; D. Es la disminución²¹⁹ de los hornamentos hechos sobre las colunas y los pilares, en la parte de dentro del portal; T. los pilares del portal que responden a las colunas.

V. Los rebolbimientos de los cauliquulos de los capiteles. //

[f. 148]

X. El zaquizami del arquitrabe entre una columna y otra.

- En la sétima parte está la parte del alçado en la parte de dentro frontero a la entrada, de donde se bee cómo están despuestas y con qué hornamentos, las capillas y los tabernáculos y moesten (sic)²²⁰ compartidos los quadron en la buelta²²¹, los quales es muy berisimil cosa que estuuiesen adornados de láminas de plata, por algunas señales que allí ay, porque si ubieren sido los tales hornamentos de bronce no ya duda sino que ubieran también sido quitados los de bronze, que, como he dicho, están el portal.
- En la otava, en la forma algo mayor, está deseñado uno de los tabernáculos, en majestad, con parte de las capillas que están en los lados.
- En la novena están los hornamentos de las colunas y de los pilares de la parte de dentro.

I. Es la basa; M. El capitel; N. Arquitrabe, friso y cornija; O. Los rebolbimientos de los caulículos de los capiteles; P. Las encañaladuras de los pilares.

- En la décima están los hornamentos de los tabernáculos que están entre las capillas, en los quales, es de advertir el hermoso juicio que tuuo el arquitecto, que en el haçer resçiuir el arquitrabe, el friso y la cornija, hiço solamente la gola//

[f. 148v]

derecha y lo demás de los miembros combertido en una faja.

E. Es la disminución de los hornamentos de la puerta.

F. El diseño de los fruteros que están de uno y otro lado de dicha puerta.

Y con este templo se a puesto fin a los diseños de los templos que ay en Roma.

219 En algunas ediciones figura como *ságoma*.

220 Error de Ribero Rada. Debería ser "como esten".

221 Bóveda.

222 El conocido como templo de Baco era el mausoleo levantado por Constanza para Elena, hija de Constantino, en el siglo IV, que poco después se transformó en baptisterio y más tarde, en el siglo XIII, en iglesia de Santa Costanza.

De los diseños de algunos templos que están fuera de Roma, y por Ytalia, y primero por el templo de Baco. Capítulo XXI

Fuera de la puerta que oy se llama de Santa Ynés y por los antiguos llamada Biminal, del nombre del monte donde ella está puesta, se bee harto entero el templo que se sigue, el qual es dedicado a Santa Ynés²²². Yo creo que él fuese una sepultura, porque allí se a hallado una cajón grandísimo de pórfido entallado muy bien de uides y de muchachos que toman de la hubas, lo qual a hecho creer a algunos que fuese el templo de Baco y, porque esta es la común opinión y ahora sirue por yglesia, yo le e puesto entre los templos²²³. Delante de su portal se been las señales de un patio en forma obada, el qual, creo, que fuese adornado de colunas y que en los yntercolumnios hubo tabernáculos en los quales deuían de estar sus estatuas²²⁴. La lonja del templo, por lo que se bey, hera hecha //

[f. 149]

hecha (sic) em pilares y era de tres baçios. En la parte de dentro del templo estauan las colunas puestas de en dos, en dos, que sostenían la copa. Son todas estas colunas de granito y las basas y las cornijas y capiteles de mármol. Las basas son a la ática, los capiteles son hermosísimos, de horden compuesto y tienen algunas ojas que salen de la rosa, de las quales paresçe que naçen las bueltas muy graçiosamente. El arquitrabe, el friso y la cornija no están muy bien labrados, lo qual me a hecho creer que este templo no a sido hecho en buenos templos²²⁵, sino en tiempo de los emperadores más çercanos a nosotros. Él es muy rico de labores y de compartimientos barios, parte de bellas piedras, y parte de musayco, ansí en el suelo, como en los muros y en las bueltas²²⁶. De este templo he hecho tres tablas:

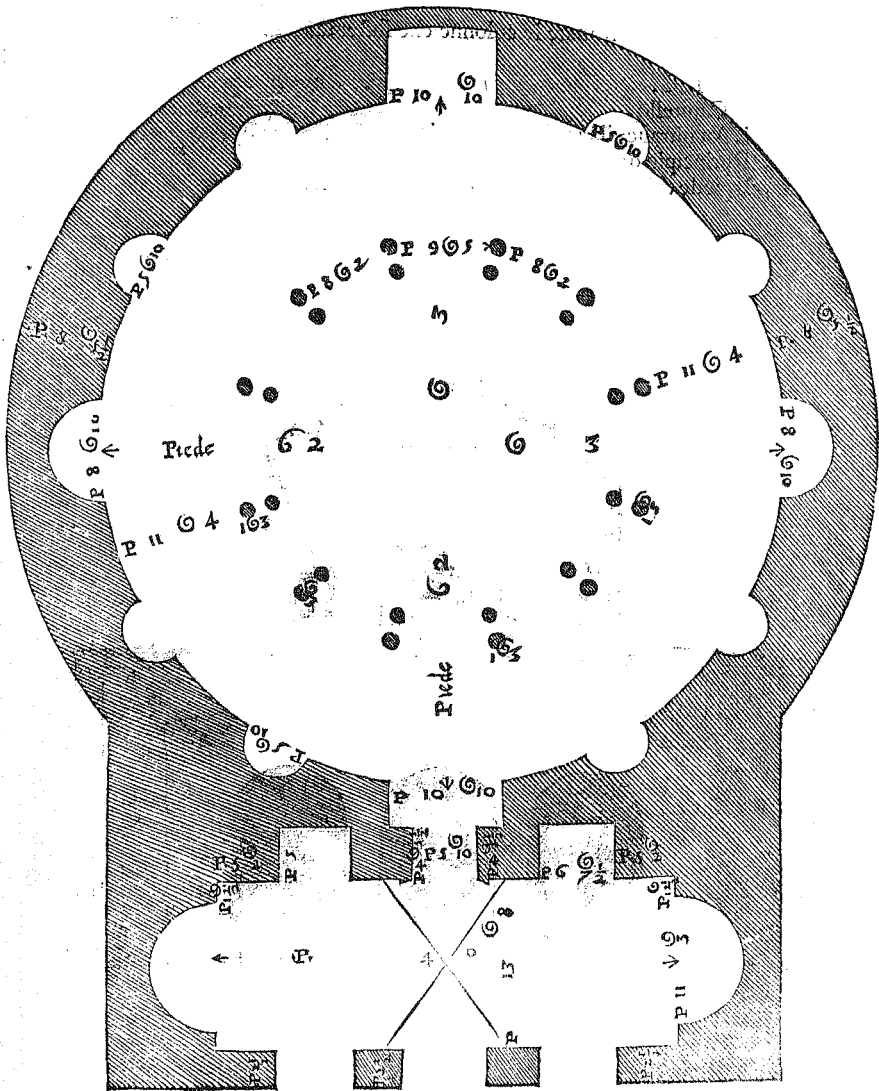
- En la primera está la planta.
- En la segunda el alçado.
- En la terçera se bey cómo están hordenadas las colunas que sustentan los arcos sobre que está la tribuna.

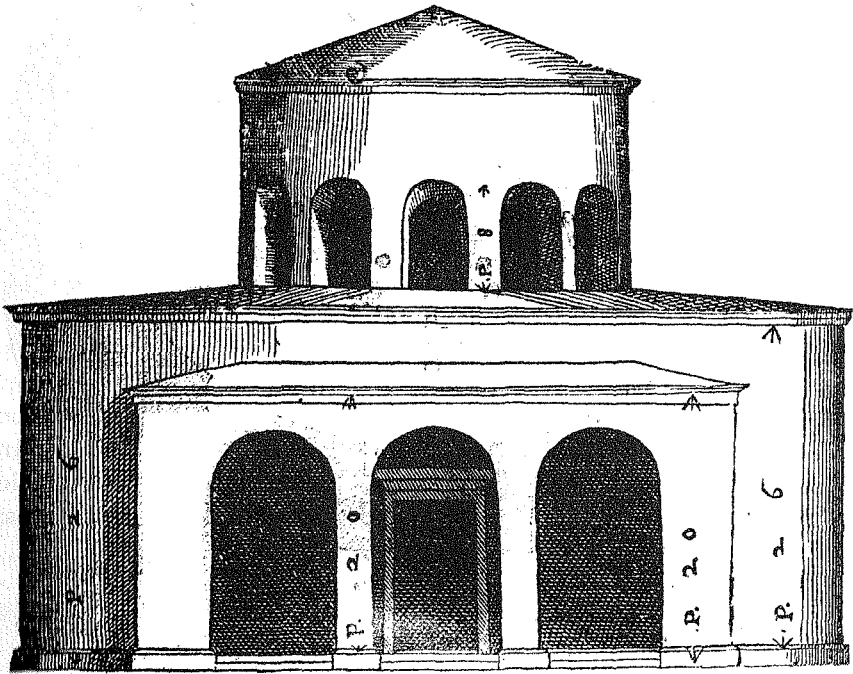
223 Una vez más Palladio duda de otras atribuciones y analiza el edificio desde un mayor rigor científico. En este caso advierte la primitiva función funeraria del conjunto, pero no aprecia que su construcción correspondía a la época paleocristiana, en vez a la tardo imperial como él considera.

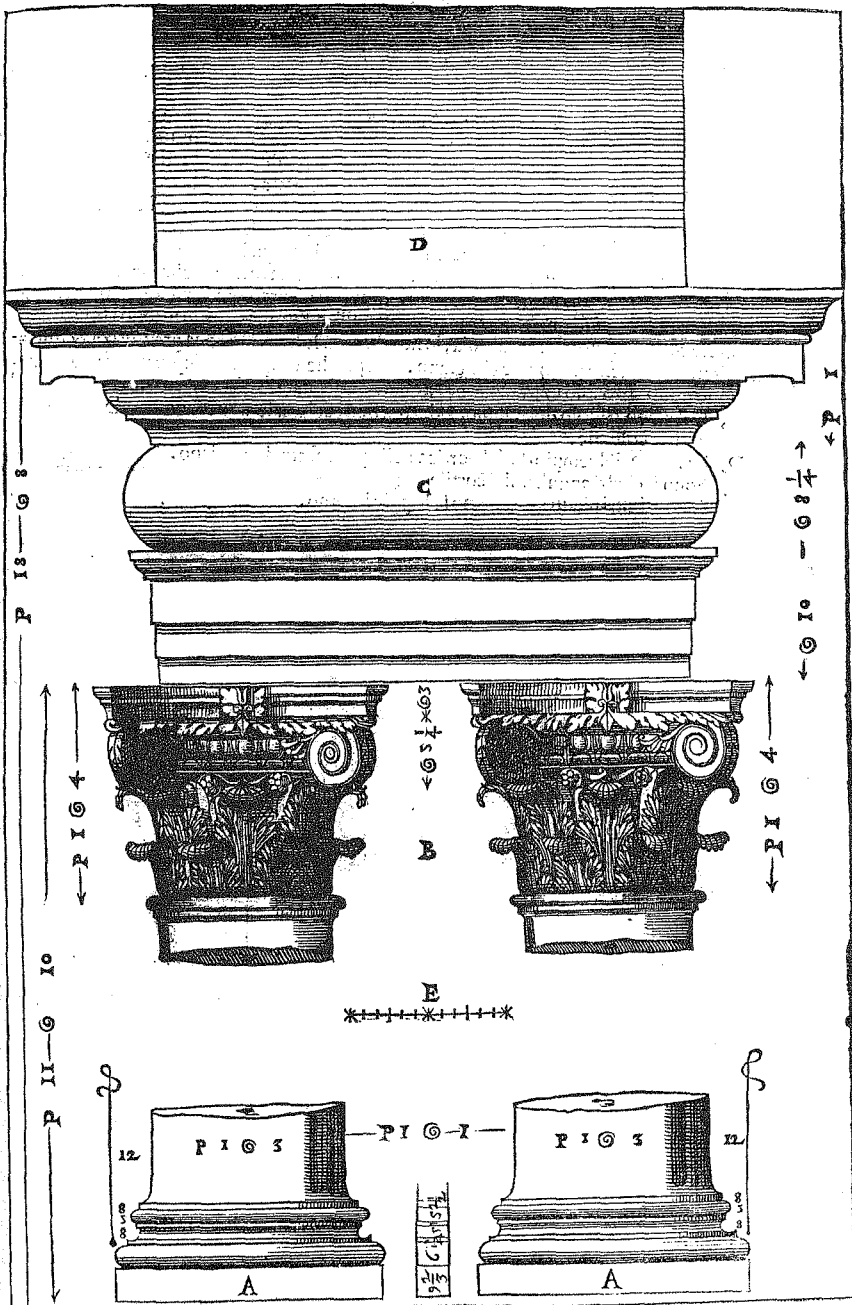
224 A continuación de este párrafo, Palladio, en la página 85 del *Libro IV* impreso en 1570, interrumpe el texto para insertar el dibujo de la planta del templo, que corresponde a la primera de las tres tablas que efectúa sobre tal edificio. Juan del Ribero no sigue tal disposición ya que su idea era posiblemente imprimir el conjunto de las imágenes al final de cada capítulo o ejemplo descrito.

225 Error de traducción o de transcripción ya que debía decir: *tiempos*.

226 Eran mosaicos paleocristianos.







- A. Es la basa; B. Capitel; C. Arquitrabe, friso y cornija; D. El principio de los arcos; E. El pie con que se midieron los dichos miembros²²⁷.

*Del templo cuyas señales se ven junto a la yglesia de San Seuastián,
sobre la uía Apia. Capítulo XXII*

Fuera de la puerta de San Seuastián, que antiguamente //
[f. 149v]

fue llamada Apia, de la famosísima uía con marauillosa arte y gasto hecha por Appio Claudio²²⁸, se ven las señales del siguiente edificio junto a la dicha yglesia de San Seuastián²²⁹. Por lo que de él se puede compreheder, él hera todo hecho de piedra coçida. De la lonjas que estauan alderredor del patio estaua una parte en pie, la entrada en el dicho patio tenía las lonjas dobles y, de la una y otra parte de la dicha entrada, auía estançaias que deuía de seruir al huso de los saçerdotes. El templo estaua en el medio del patio y aquella parte que agora se bee y se halça de tierra, sobre la qual estaua el suelo del templo es obra muy maçiza y no toma luz sino de las puertas y de seis benta-nillas que están en los tabernáculos y esta algo oscuro, como son casi todos los templos antiguos. En la parte de delante de este templo, enfrente de la entrada, en el patio están los fundamentos del portal, más las columnas an sido quitadas. Con todo eso yo las e puesto de la grandeça y distancia que por los dichos fundamentos se conoçe que heran. Y porque de este templo no se be hornamento alguno, yo e hecho sola una tabla, la qual está señalada la planta²³⁰.

A. Es el plano o suelo del templo y del portal, del qual deuían de començar a lebantarse las columnas.

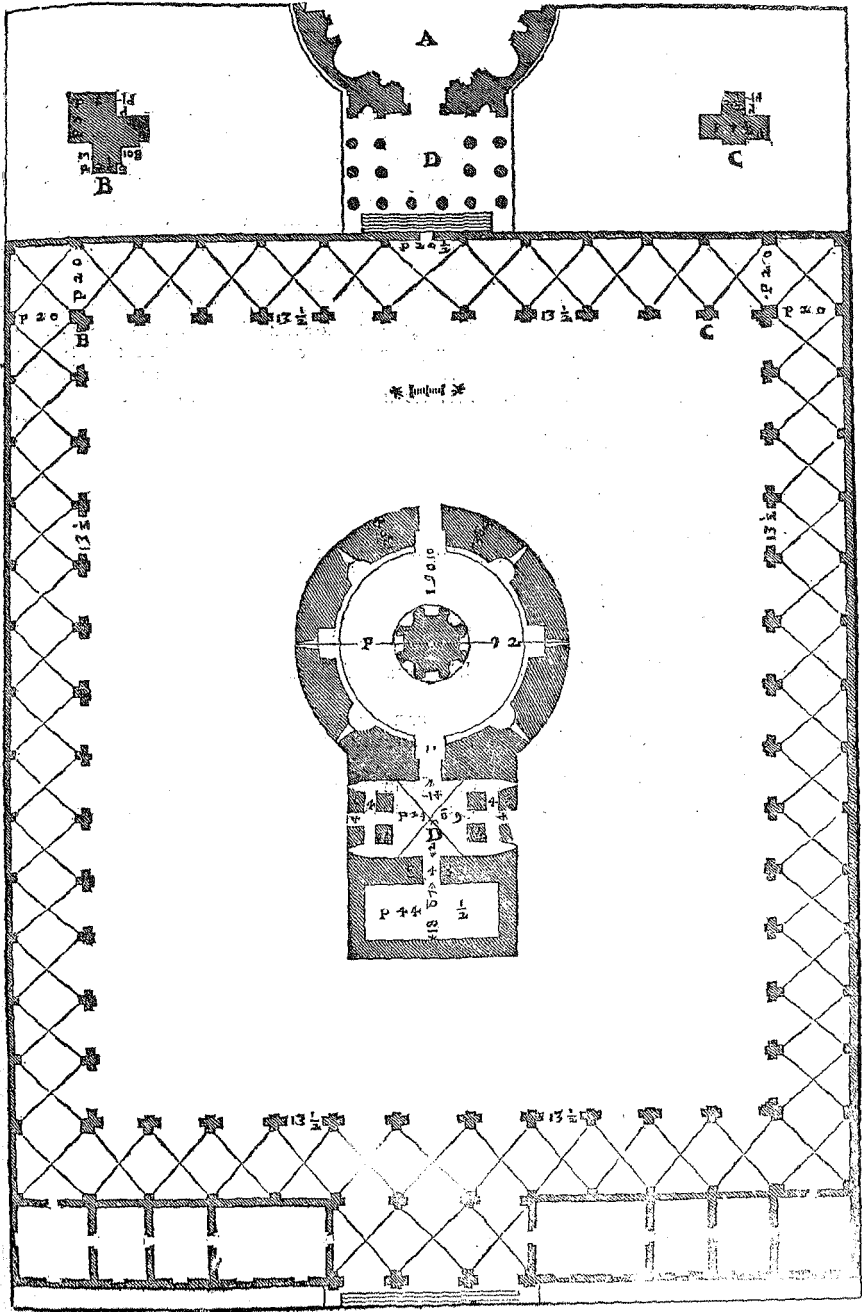
D. Es la planta //

227 A partir de este punto, en la edición original del *Libro IV* de Palladio, impresa en 1570, se insertan las dos tablas con los dibujos del alzado y detalles del orden arquitectónico, que corresponden a las páginas 86 y 87 de la citada edición, reproducidas en pp. 378 a 379.

228 Sobre la vía Apia, Palladio ya ha hecho referenecia en el *Libro III*, capítulo I, al que remitimos.

229 Cerca de las catacumbas de S. Sebastián se alzaba el mausoleo de Rómulo, hijo del emperador Majencio, erigido por éste en honor de su joven hijo, precozmente muerto y divinizado, en el año 309. Se trata de una gran edificio circular, de 33 m de diámetro, de dos pisos, el inferior semisubterráneo en forma de corredor anular en tono a un grueso pilón cilíndrico decorado con nichos dispuestos alternativamente, de forma rectangular y semi-circular. El piso superior fue destruido, pero posiblemente se cubría con cúpula y estaba precedido de un pronaos sobre podio y una escalinata. La tumba del divo Rómulo formaba parte del conjunto levantado en época de Majencio sobre la vía Apia, en el que además se alzaron el palacio-villa y un circo.

230 El edificio debió de servir quizás de inspiración a Palladio para el templete de Maser.



[f. 150]

del templo y del portal en la parte de deujo del dicho plano.

B. Son los pilares de las esquinas del patio.

C. Son los otros pilares que hacen las lonjas alderredor²³¹.

Del templo de Besta. Capítulo XXIII

En Tívoli, lejos de Roma diez y seis millas, sobre la cayda del río Aniene que oy se llama Teberone, se bey el siguiente templo redondo, el qual diçen los abitadores de aquellos lugares que hera la estancia de la Sebila Tibertina²³², la qual opinión es sin fundamento alguno, pero yo creo, por las raçones dichas, que él hera templo dedicado a la diosa Besta²³³. Este templo es de horden corintia, los yntercolunios son de dos diámetros, el suelo suyo se alça de tierra por la terçia parte del largo de las colunas, las basas no tienen çocolo para que ubiese más ancho y desenbaraçado lugar para pasearse deujo del portal. Las colunas son tan largas quanto puntualmente es²³⁴ ancha la capilla y penden a dentro²³⁵ haçia el muro de la capilla, de manera que el bibo de arriua de la coluna caya a plomo sobre el bybo de la coluna de auajo en la parte de dentro²³⁶. Los capiteles son muy bien hechos y son labrados en oja de oliuo, de donde creo que él fuese edificado en buenos tiempos. La puerta suya y las ventanas son más angostas//

[f. 150v]

en la parte de arriua que en la de auajo, como enseña Bitrubio que se an de haçer en el capítulo seis del libro quarto. Todo este templo es de piedra tiburtina, cubierta con sutilísimo estuco y así parece todo hecho de mármol²³⁷. El hecho de este templo quatro tablas²³⁸:

231 La relación y disposición de estas referencias Juan del Ribero sigue fielmente lo reseñado en el texto del *Libro IV* impreso en Venecia en 1570. Falta el dibujo que figura en la página 89 de la citada edición italiana.

232 Sibila Tiburtina.

233 El denominado templo de Vesta en Tivoli se data en torno al siglo I a. C. Pero es muy dudoda la dedicación a esta diosa. En todo caso, su planta circular hace que recuerde al también así denominado templo de la ciudad de Roma, de ahí la atribución. Era uno de los templos circulares en mejor estado de conservación que pudo contemplar Palladio.

234 Subrayado en el original de Juan del Ribero

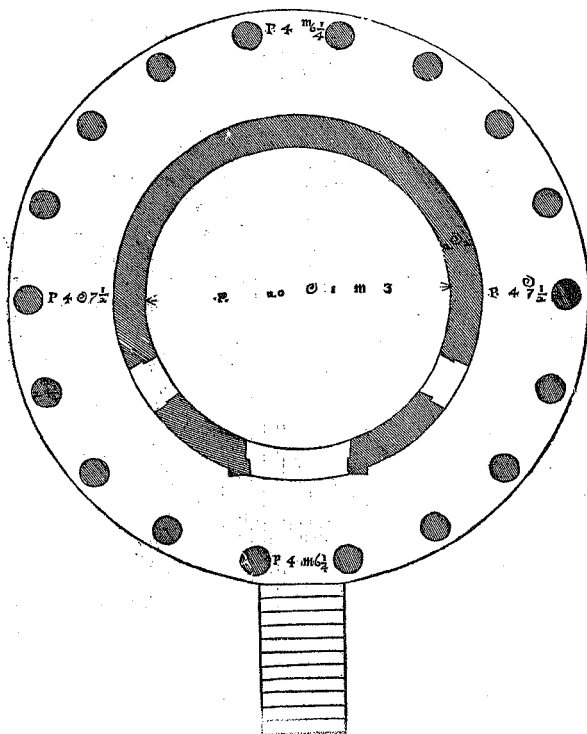
235 *Idem*.

236 *Idem*. Al margen: *una cosa estraordinaria*

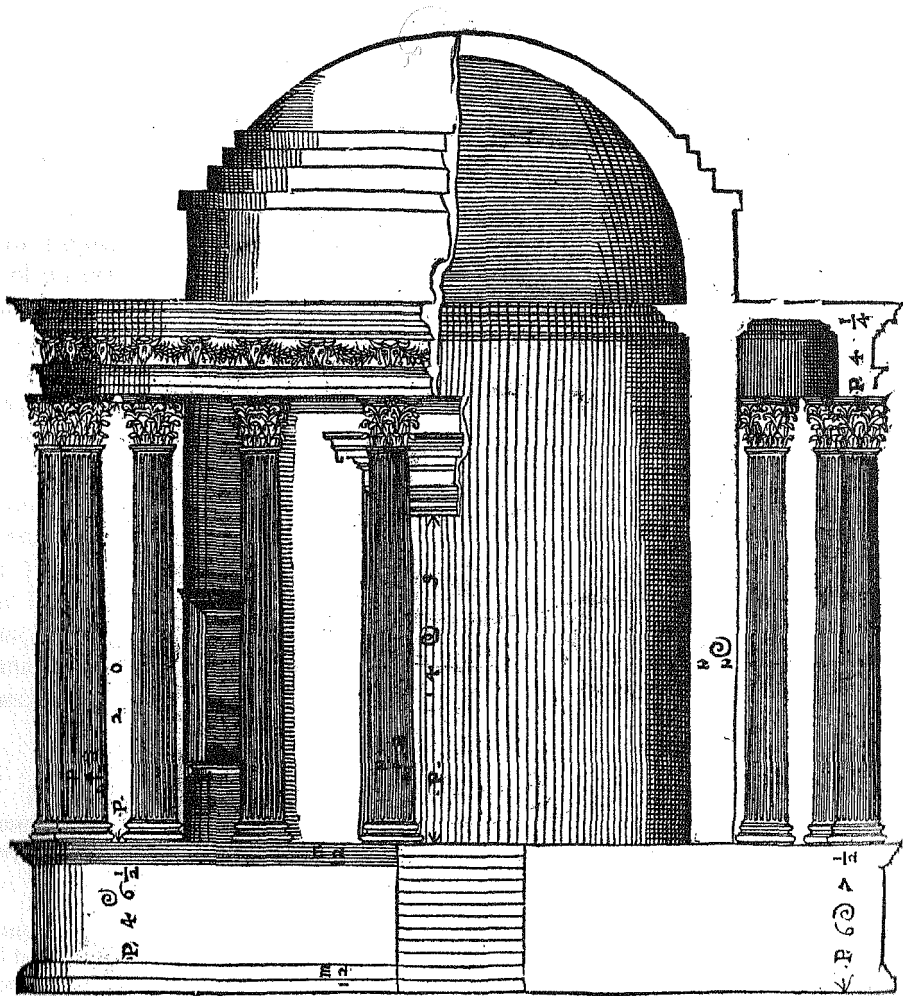
237 Se refiere al mármol travertino.

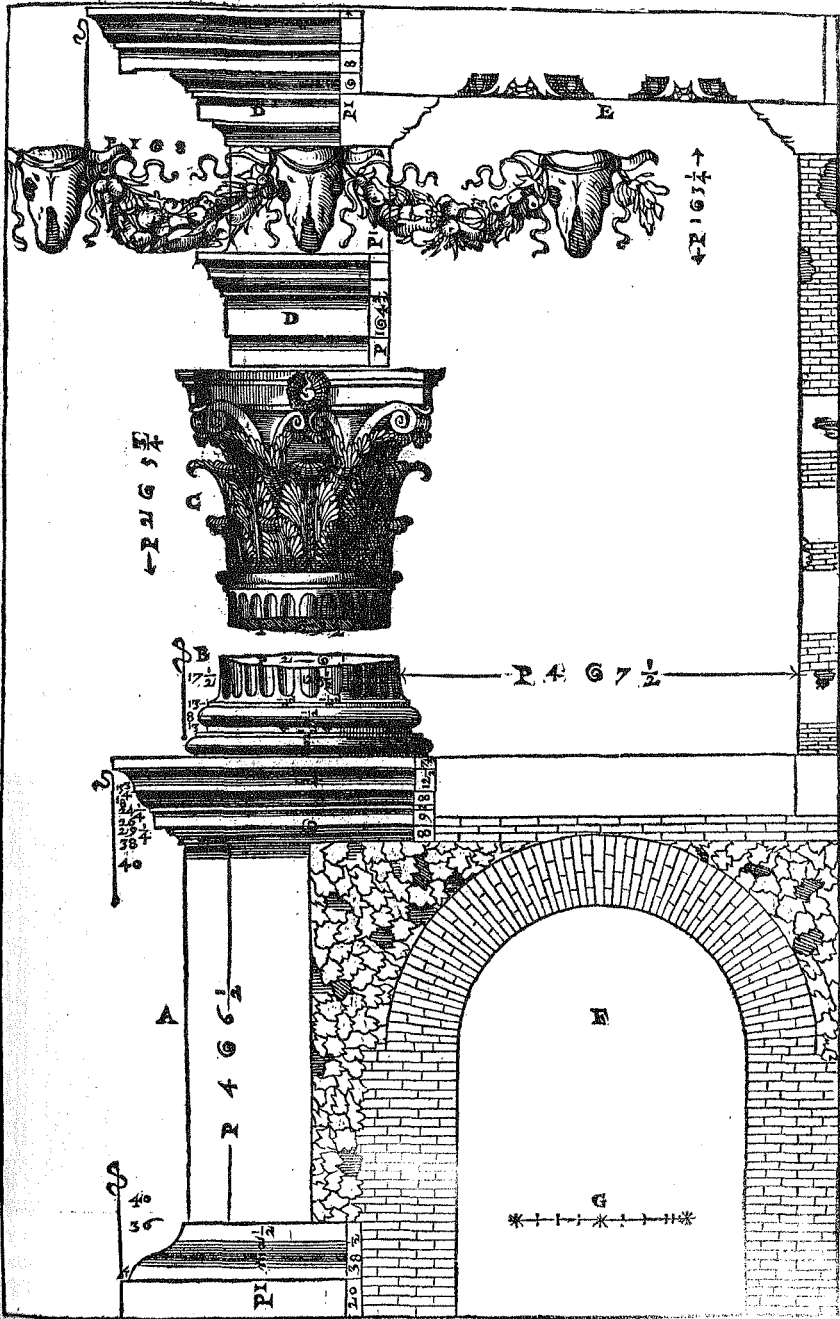
238 Tales dibujos corresponden a los que se han insertado entre las páginas 91 a 94 del *Libro IV* editado en Venecia en 1570, cuyo modelo tiene delante Juan del Ribero, por lo que las indicaciones que se escriben a continuación hacen referencia a tales detalles de la planta, alzado y demás elementos arquitectónicos.

- En la primera está diseñado la planta.
- En la segunda el alçado.
- En la tercera están los miembros del portal:
 - A. Es el basamento que rodea a todo el templo alderredor; B. Es la basa de las columnas; C. Es el capitel; D. Es el arquitrabe, friso y cornija.
- En la quarta están diseñados los hornamentos de la puerta, de las ventanas.
- A. Son los hornamentos de la puerta.
- B. Los hornamentos de las bentanas en la parte de afuera.
- C. Son los hornamentos de las bentanas en la parte de dentro.
- Las fajas de los hornamentos de la puerta y de las ventanas son diuersas de las otras que se suelen haçer. Los astrágalos que están deuajo de las çimaças alcançan hasta delante de las dichas çimaças, cosa por mi no vista jamás en otros hornamentos²³⁹.



239 Como en capítulos anteriores se mantiene la fidelidad al modelo de la edición del *Libro IV*, impresa en Venecia en 1570.





Del templo de Cástor y Pollux. Capítulo XXIII

En Nápoles, en una bellísima parte de la ciudad, de uajo de la plaza del Castillo y la Bicaría, se bey un portal de un templo edificado y consagrado a Cástor //

[f. 151]

y Póllux²⁴⁰ por Tiuerio Jullio Tharso y por Pelagón, liberto de Augusto, como parece en la escritura hecha con estas letras gruesas²⁴¹:

[Espacio en blanco. Falta la transcripción original que estaba en griego]²⁴².

Esto es, *Tiberius Jullius Tharsus Jobis felis et urbi templum et que yn templo. Pelagon Augusti Libertus et procurator per fiçienis ex propriis consecrabit*²⁴³.

Las quales significan: Tiberio Julio Tar[so] comenzó a fabricar este templo y las cosas que estauan dentro a los hijos de Júpiter, esto es, a Cástor y Pollux y a la ciudad y que, Pelagón, liberto de Augusto y comisario, lo acabó con sus propios dineros y lo consagró. Este portal es de horden corintia, los yntercolumnios son más de un diámetro y medio y no llegan a dos diámetros, las basas son hechas a la ática, los capiteles son entallados en ojas de olibos y son labrados deligentísimamente. Es muy buena la ynbención de los caulíquulos que están de uajo de la rosa, los quales se ligan entre si y parece que naçen fuera de las ojas que revisten en la parte de arriua a los otros caulíquulos, los quales sustentan los cuernos del capitel, de donde así de ésto, cómo de //

240 El templo fue transformado a finales del siglo VIII en la iglesia de San Pablo Mayor. En la época de Palladio aún se conservaban algunos elementos y la pronaos. Fue modificada en el siglo XVI por Grimaldi. En 1688 un terremoto destruyó la fachada del edificio sacro. Sobre esta obra, *cf.* R. STRANDBERG, "Il tempio dei Dioscuri a Napoli. Un disegno inedito di Andrea Palladio nel Museo Nazionale di Stoccolmo", en *Palladio. N.S. XI*, 1961, pp. 31-40. Se aporta el dibujo de Francisco de Holanda. También P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 541. Notas al capítulo XXIV.

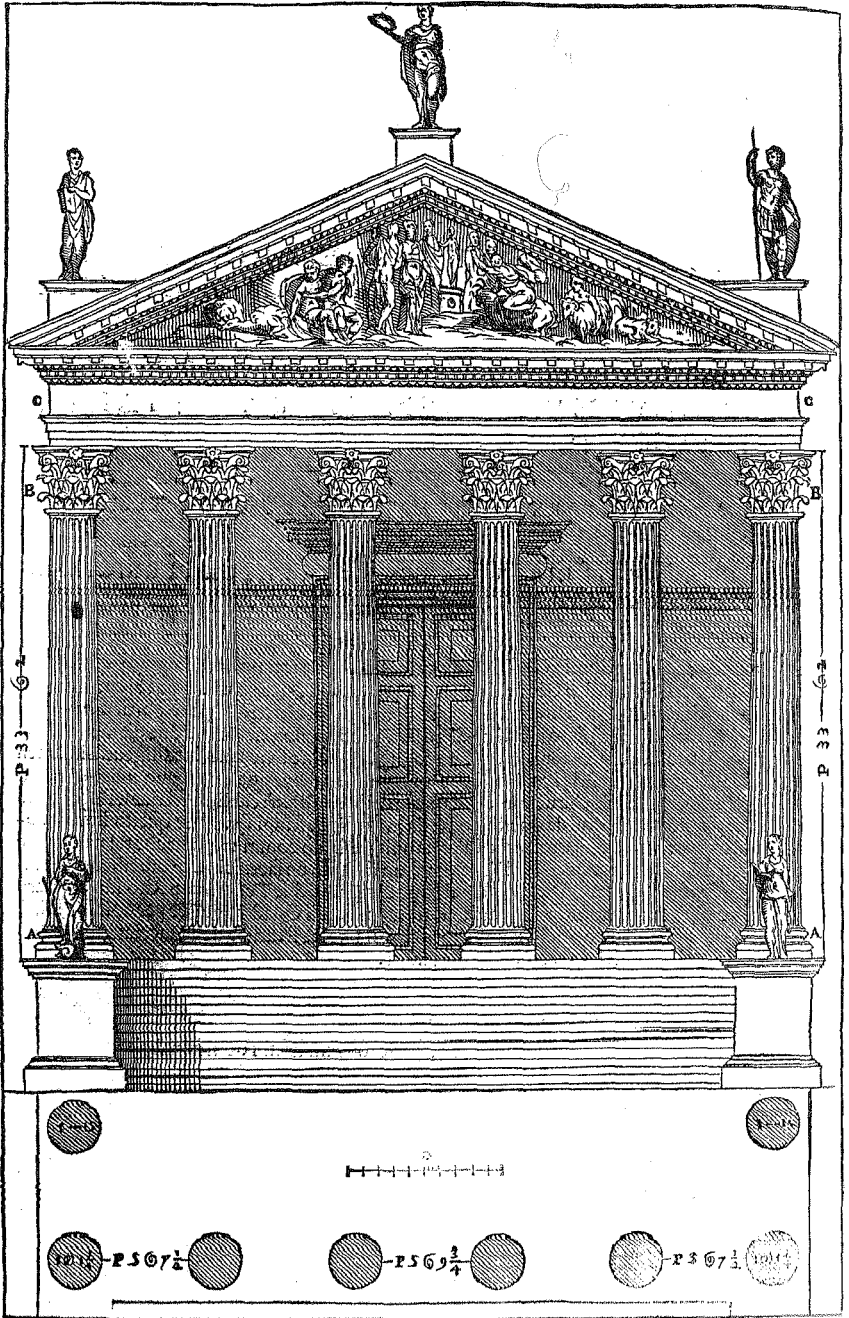
241 Error de traducción, debería decir "griegas".

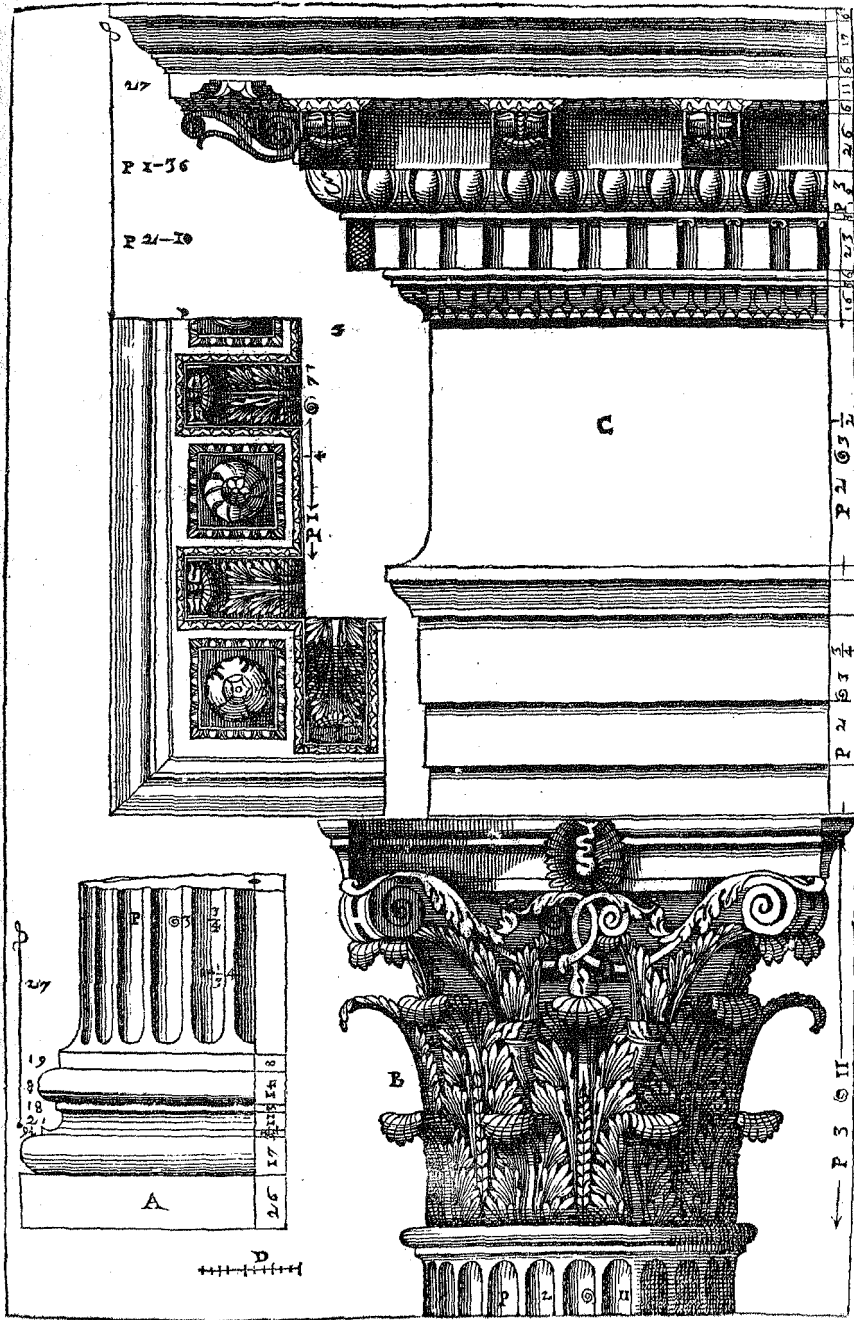
242 Ribero no ha copiado la inscripción en caracteres griegos que sí figura en la edición del Libro IV impresa en venecia en 1570 y que él tenía delante como modelo. Dicha inscripción es la siguiente: ΤΙΒΕΡΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ ΤΑΡΣΟΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΙΣ ΚΑΙ ΤΗ ΠΟΛΕΙ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ.

ΠΕΛΑΓΩΝ ΣΕΒΑΣΤΟΥ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΡΟΠΙΟΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΑΣ ΕΚ ΤΩΝ ΙΔΙΩΝ ΚΑΘΙΕΡΟΣΕΝ.

243 Hemos respetado el tipo de escritura (en minúsculas) y la ortografía del manuscrito de Juan del Ribero, ya que no existen grandes diferencias con la edición impresa en Venecia en 1570, en la que aparece de la siguiente manera: TIBERIUS IVLIVS TARSVS, IOVIS FILIIS, ET VRBI, TEMPLVM, ET QVAE IN TEMPLO.

PELAGON AVGVSTI LIBERTVS ET PROCVRATOR PERFICIENS EX PROPRIIS CONSECRAVIT.





[f.151v]

otros muchos, ay exemplos esparçidos por este libro, se conoçe que no le es betado al arquiteto apartarse alguna vez del uso común²⁴⁴, con que la tal bariación sea graciosa y tenga del natural²⁴⁵. En el frontespicio está esculpido un sacrificio de uajo relieve de mano de excelentísimo escultor²⁴⁶. Dizen algunos que aquí auía dos templos, uno redondo y otro, quadrangular. Del redondo no se bey señal alguna y el quadrangular, a mi opinión, es moderno. Empero dejado el cuerpo del templo, e puesto solamente el derecho de la delantera del portal en la primera tabla y, en la segunda, sus miembros:

A. Es la basa. B. Es el capitel.

C. Es el arquitrabe e friso y cornija.

D. El pie diuidido en doçe onzas, con el qual sea medido los dichos miembros²⁴⁷.

Del templo que está en bajo de Trebi. Capítulo XXV

Entre Fulino²⁴⁸ y Espoleto, de uajo de Trebi, se halla el templecillo del qual son los diseños que se siguen²⁴⁹. El basamento que sostiene es alto ocho pies y medio, a esta altura se sube por las escalas puestas de los lados del portal, las quales tiene prinzipio en dos pórticos pequeños que salen fuera del resto del templo. El aspecto //

[f. 152]

de este templo es [pórticos pequeños que salen fuera del resto del templo. El aspecto de este templo es]²⁵⁰ próstilos. La manera suya es de espesas columnas.

244 Al margen: *nota*

245 Una vez más Palladio aboga por la capacidad de invención y creatividad de los artistas, aunque para ello no se sigan fielemente los modelos. En el *Libro I*, capítulo XX, el arquitecto italiano había insistido en el mismo tema.

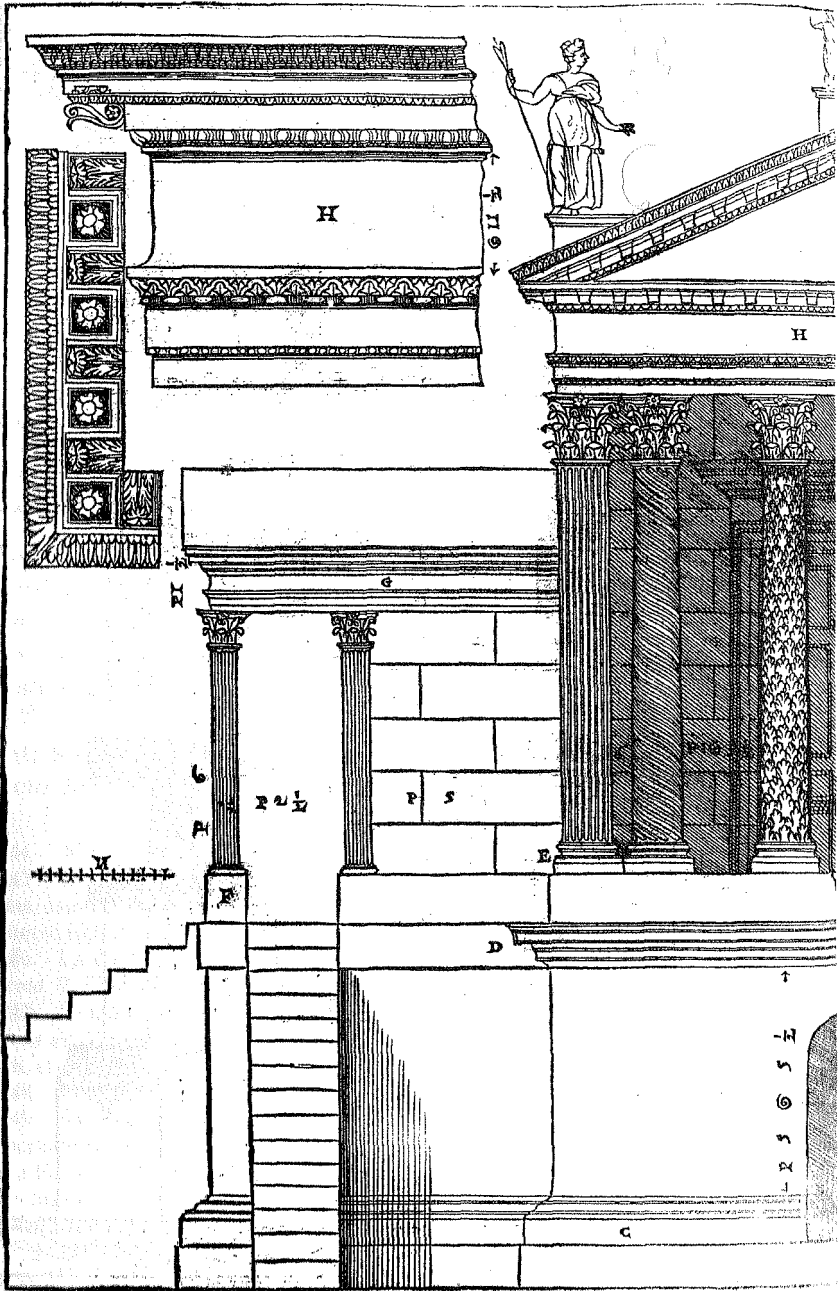
246 La configuración de este frontispicio es una invención de Palladio. Sobre este tema *vid.* R. STRANDBERG, *Il tempio dei dioscuro a Napoli...*, pp. 31-40,

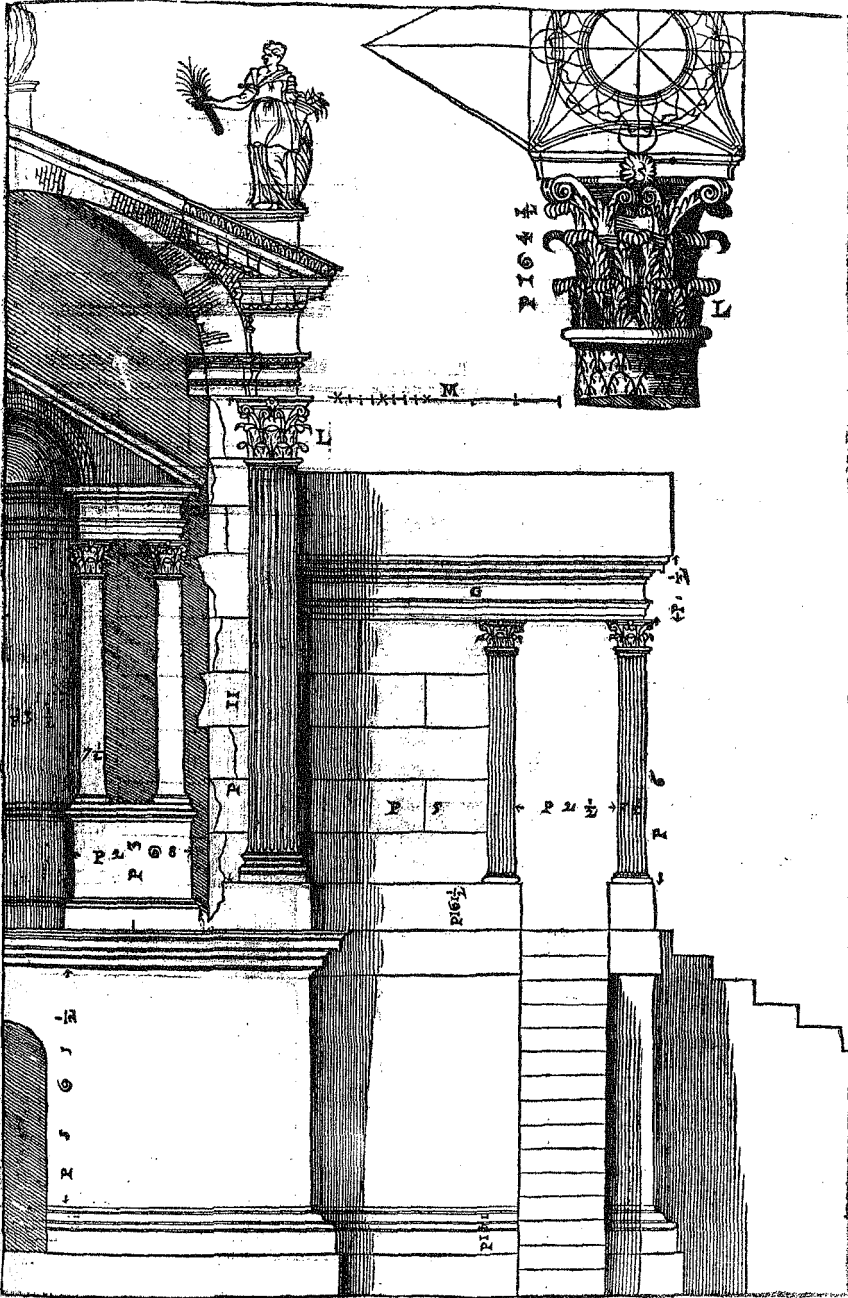
247 Se mantiene la fidelidad e idéntica disposición respecto a los dibujos de la edición impresa en Venecia en 1570. Las imágenes dibujadas por Palladio, que Ribero Rada no aporta, corresponden a las que aparecen en las páginas 97 y 96 de la citada edición italiana.

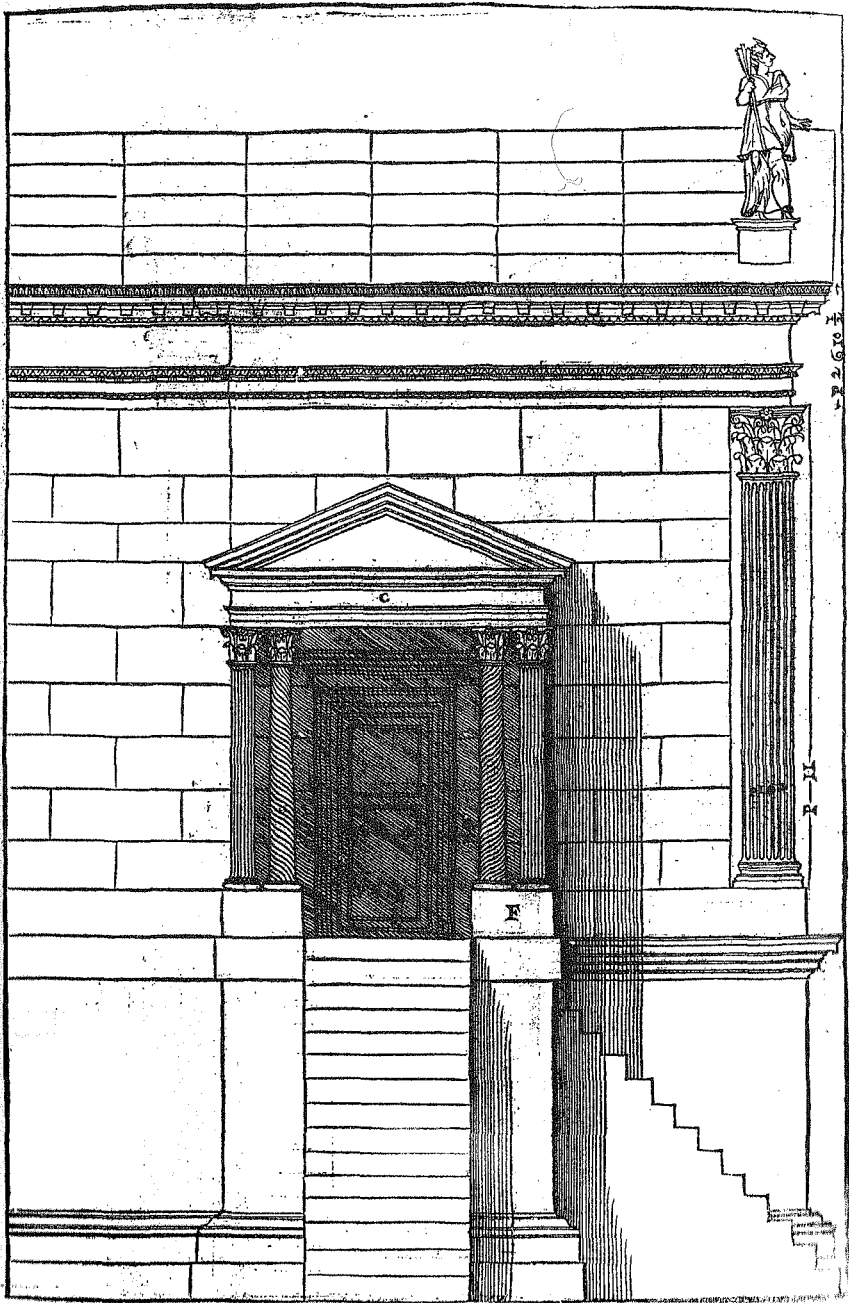
248 Fuligno.

249 Se refiere al templete de las fuentes del Citumo, cerca de Spoleto, un edificio paleocristiano de finales del siglo IV o comienzos del V. Palladio conoció la obra en su viaje a Roma en 1545. Pero de él existían dibujos de Pirro Ligorio y Antonio Sangallo el Joven. Sobre los diseños de Palladio *cfr.* G.G. ZORZI, *I disegni delle antichità*, 182; *Idem*, "Il problema dei disegni palladiani...", pp. 31-40; H. BURNS, "I disegni del Palladio...", p. 153; E. FORSSMAN, "Palladio e l'Antichità", en *Palladio*, catálogo de exposición, Venecia, 1973, p. 21.

250 El texto entre corchetes figura repetido en el manuscrito de Ribero Rada. Un dato que indica que el arquitecto español posiblemente no había corregido la obra por él escrita.







La capilla, que está enfrente de la entrada en la çelda²⁵¹ tiene bellísimos hornamentos y las colunas tienen las acanaladuras tuertas²⁵² y así, éstas, como las de los portales, son de horden corintia labradas delicadamente y con bella bariédta, de donde ansí en éste, como en todos los otros templos, se conoçe abiertamente que es verdad aquello que dije en el libro primero, esto es, que los antiguos en semejante suerte de edifiçios, y prinçipalmente en los pequeños, pusieron grandísima diliegeçia en el pulir cada parte y haçer de todos aquellos hornamentos que fuesen posibles y que estuuiesen bien, más en las fábricas grandes, como anfiteatros y semejantes, pulieron solamente algunas parteçillas, dejando el resto grosero por evitar la costa y el tiempo que allí se hubiera gastado en polirlas todas, como se verá en el libro de los anphiteatros que espero sacar presto a luz²⁵³. E hecho de este templo quatro tablas:

- En la primera está la planta, donde está el suelo del templo en la señal A.
- B. Es la planta del portal de uajo de dicho plano.
- C. Es la basa del basamento que rodea / /
[f. 152v]
y sostiene todo el templo.
- D. Es la çimaça²⁵⁴.
- E. Es la basa de las colunas de la azera de delante.
- F. Es la basa de las colunas y pilares del portal pequeños donde tienen prinzi-
pio las escalas.
- G. El capitel y la cornija²⁵⁵.
- En la segunda, está el derecho de la media haçera en la parte de afuera.
- H. Es el arquiteabo, friso y cornija.
- En la terçera está el derecho de la mitad de la parte de dentro.
- L. Es el capitel del portal.
- En la quarta está el alçado del franco²⁵⁶.

251 Ha traducido el término *cella* por celda, cuando en casos anteriores lo ha hecho por capilla, quizás para no repetir esta misma palabra que ya figura en la misma frase. En todo caso Palladio diferencia *capella* y *cella* como dos partes distintas de un mismo espacio sacro. Esto justificaría también la utilización de estos dos términos por parte de Juan del Ribero.

252 Torsas.

253 Palladio anuncia otra vez su intención de proseguir la obra con la edición de más libros sobre la arquitectura, tal y como había señalado en el *Proemio* del libro I.

254 Cimacio del basamento que rodea y sostiene el templo.

255 Correspondientes a las columnas y pilastras del pórtico pequeño, donde empiezan las escaleras.

256 Tales tablas con dibujos de la planta, alzado y elementos arquitectónicos del templo corresponden a las que Palladio dispone en las páginas 99 a 102 del *Libro IV*, impreso en Venecia en 1570, que son las que figuran en las páginas anteriores, 391 a 394.

Del templo de Scysi²⁵⁷. Capítulo XXVI.

El templo que se sigue está sobre la plaza de Seysi²⁵⁸, ciudad de la Umbría y es de horden corintio²⁵⁹. Son en este templo dignos de adbertencia los pedestrales puestos devajo de las colunas del portal, porque, como he dicho arriua, en todos los otros templos antiguos sirben las colunas de los portales que llegan hasta en tierra, ni yo e visto algún otro que tenga los pedestrales. Entre un pedestral y otro están las gradas que suben de la plaza al portal, los pedestrales son altos quanto es el ancho, el yntercolunio de en medio, el qual es dos onzas más ancho que los otros. La manera de este templo es la que Bitrubio // [f. 153]

llama sístilo, que es de dos diámetros. El arquitrabe, el frios y la cornija, juntamente, son por la quinta parte de la altura de las colunas y alguna cosa más la cornija que el frontespicio, en lugar de modellones tiene algunas ojas y en el resto es todo semejante a la que va derecha sobre las colunas. La capilla del templo es luenga la quarta parte más que el ancho. E hecho tres tablas para este templo:

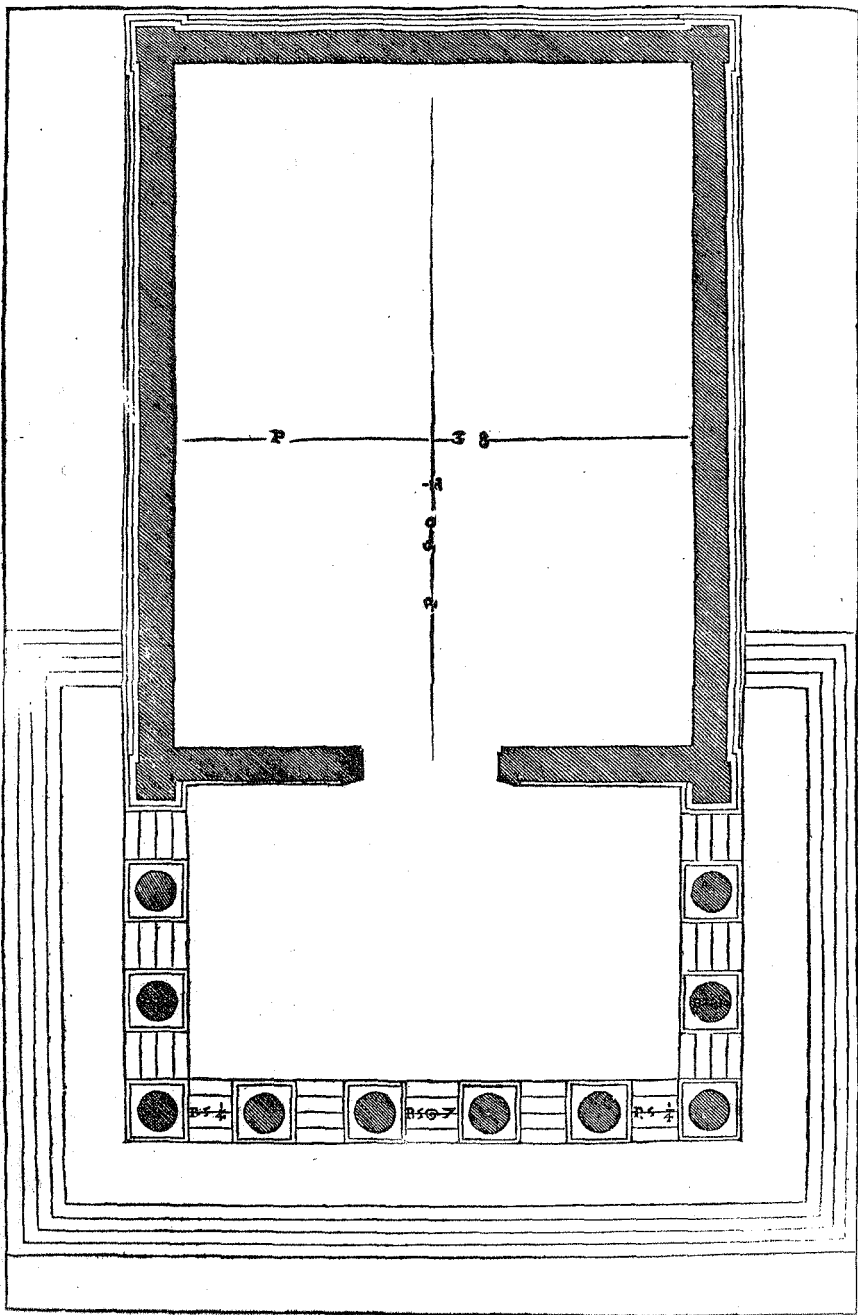
- En la primera está la planta.
- En la segunda el alçado de la açera de delante.
- En la terçera están los hornamentos.
- A. Es el capitel, arquitrabe, friso y cornija.
- B. El pedrestral y la basa de las colunas.
- C. La cornija que hace el frontespicio.
- D. El pie diuidido en onze onzas²⁶⁰.

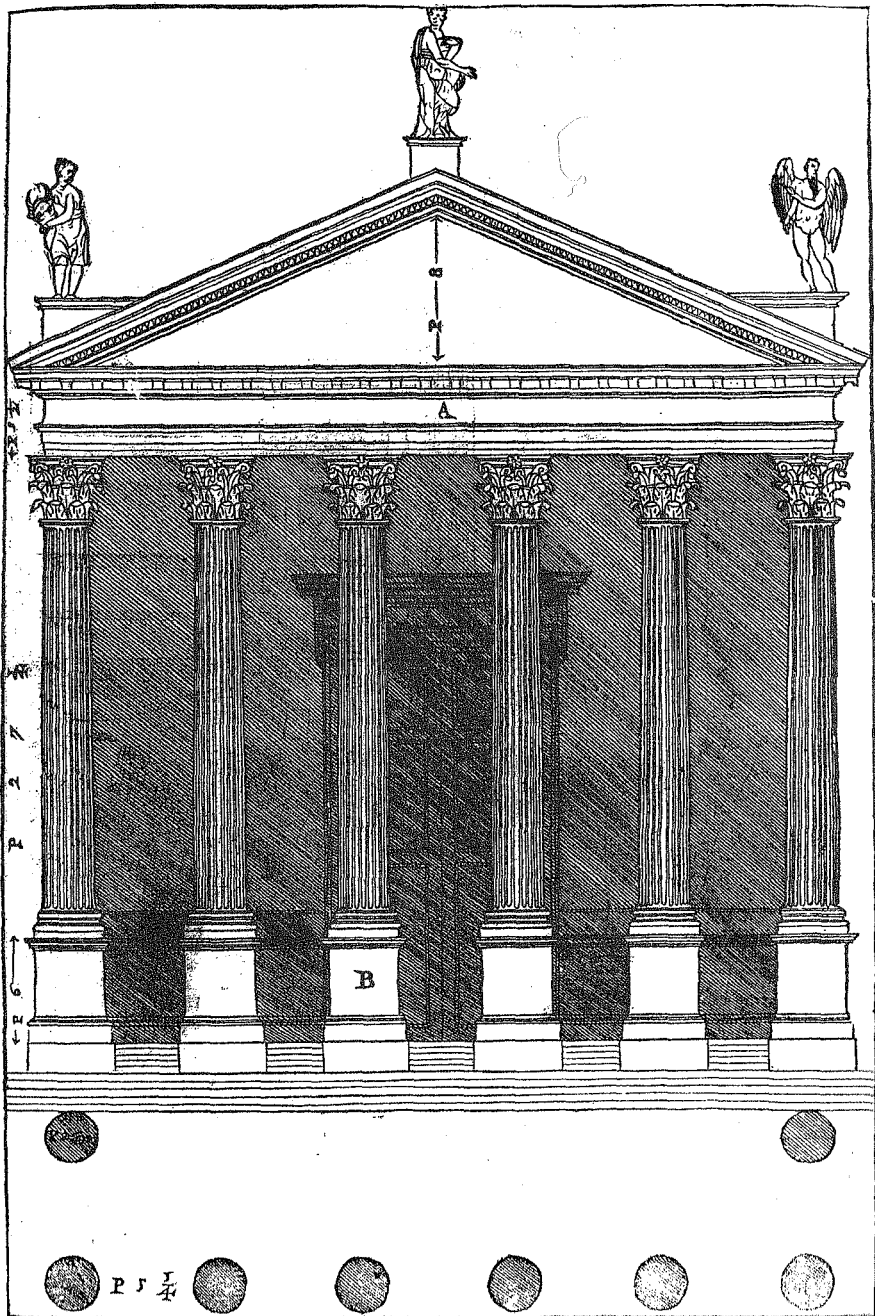
257 Palladio también escribe *Scisi*. Se refiere a la ciudad de Asís.

258 *Idem*.

259 Es el templo de Minerva de Asís, construido posiblemente en los últimos años de la República o comienzos del Imperio romano. Se transformó en el siglo XVI en la iglesia de *Santa María sopra Minerva* y en el siglo XVII se dedicó a San Felipe Neri.

260 La referencias coinciden plenamente con el texto y con los dibujos de la edición del *Libro IV*, impresa en Venecia en 1570. En las páginas 104 a 106 de ese libro se encuentran las representaciones gráficas a las que aquí se alude, que nosotros hemos insertado en las páginas siguientes.





*De los diseños de algunos templos que están fuera de Ytalia
y primero de dos templos de la Polia. Capítulo XXVII*

En la çiuudad de la Pola, en la Ystria, demás del teatro y anphieatro, ay²⁶¹ un arco de edifiçios hermosísimos, de cada uno de los quales se dirá y pondrán los diseños, en su lugar²⁶². Están sobre la plaça, de una misma parte, dos templos²⁶³, de una misma grandeza y con los mismos //
[f. 153v]

hornamentos, partados el uno del otro çinquenta y ocho pies y quatro onzas, de los quales son los diseños que se siguen. El aspecto suyo es próstilos. La manera es la que según Bitrubio e arriua llamado sístilos, que tiene los yntercolunios de dos diámetros y el yntercolunio del medio es de dos diámetros y un quarto. Rodea alderredor a estos templos un basamento a la altura del qual ellos tienen su suelo y a él se sube por gradas puestas en la açera de delante, como se a uisto en muchos otros templos. Las basas de las columnas son a la ática y tienen el horlo grueso quanto es todo el resto de la basa. Los capiteles son en oja de oliuo, labrados muy polidamente, los caunículos son bestidos de ojas de robles, la qual bariedad se bee en pocos otros y es digna de adbertenzia. El arquitrabe es también diuerso de la mayor parte de los otros, por que la su primera faja es grande, la segunda menor y la tercçera deuajo de la çima, es tambien más pequeña, y estas fajas salen afuera en la parte de auajo, lo qual fueße hecho para que el arquitrabe biniese a tener poco relieve y así no ocupase las letras que están en el friso, en la frente, las quales son estas: //
[f. 154]

*Roma et Augusto caesaris in. ui. F. pat. patriae*²⁶⁴.

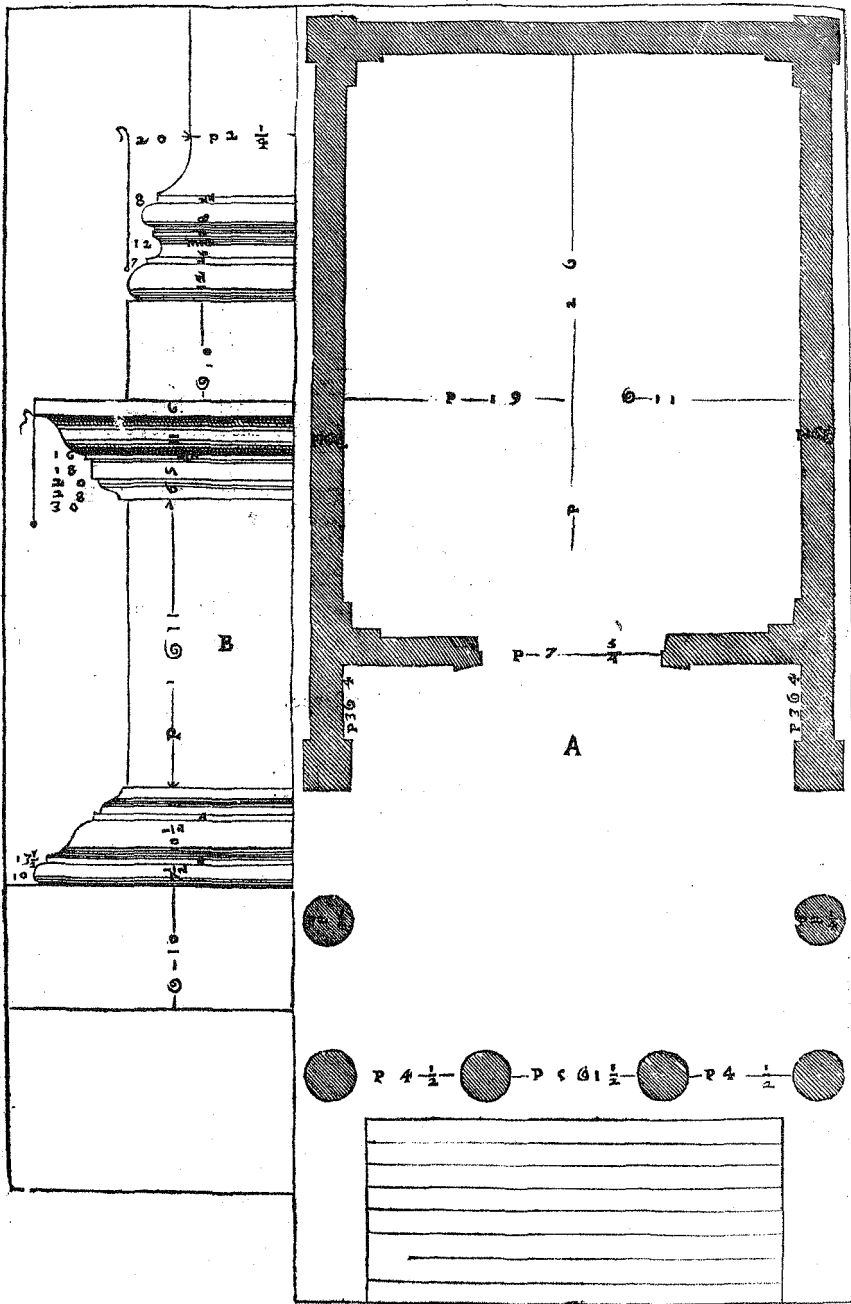
Y los follajes hechos en el dicho friso en torno a las otras partes del templo, la cornija tiene pocos miembros y está labrada con los entalles acostumbrados,

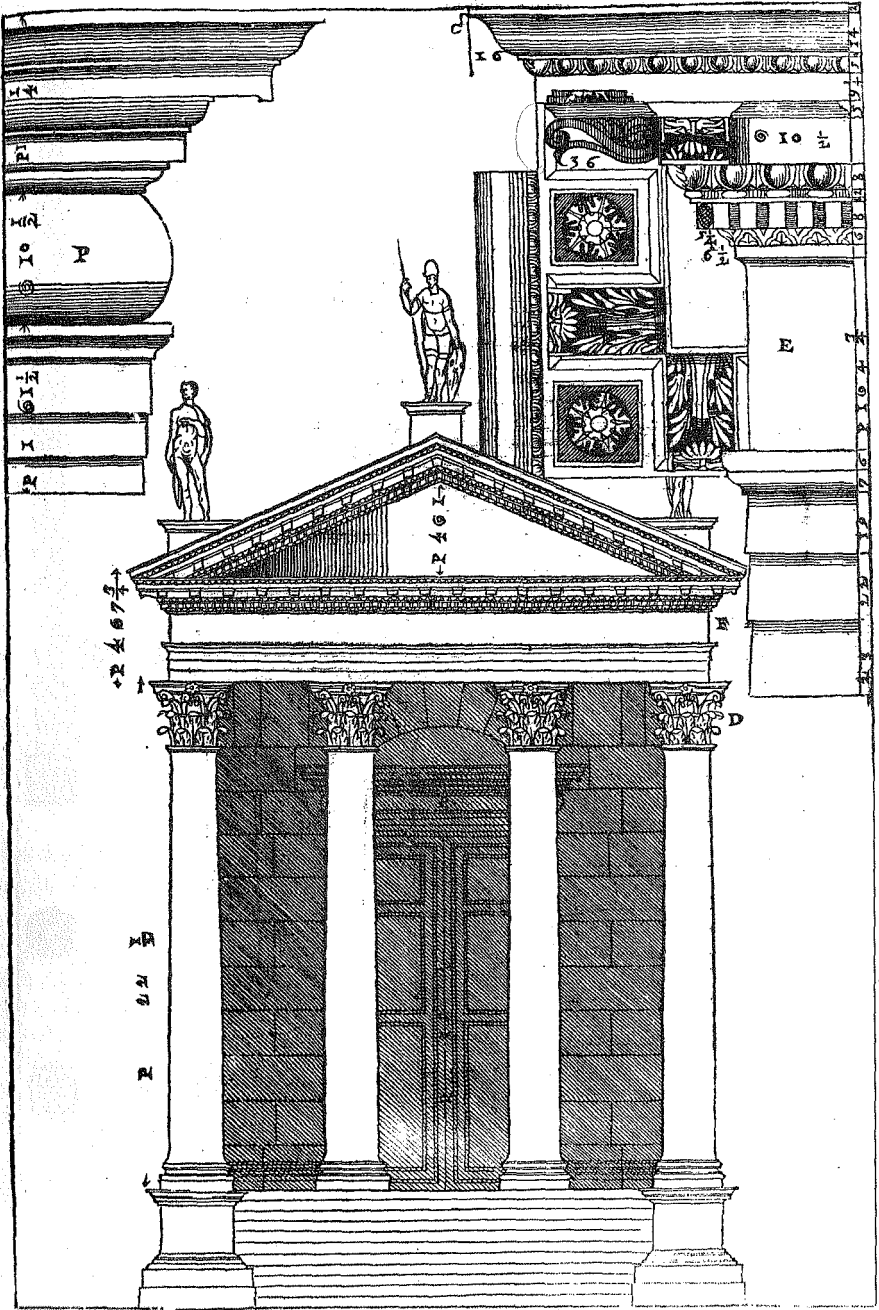
261 En la edición veneciana de 1570, de la obra de Palladio, no figura el verbo *haber* sino la conjunción *et*, es por ello que Ribero Rada se equivoca al escribir: "ay un arco de edifiçios", cuando debería decir "y un arco, edificios bellísimos" (*theatro, et anphitheatro, et un arco, edifici bellissimi*)

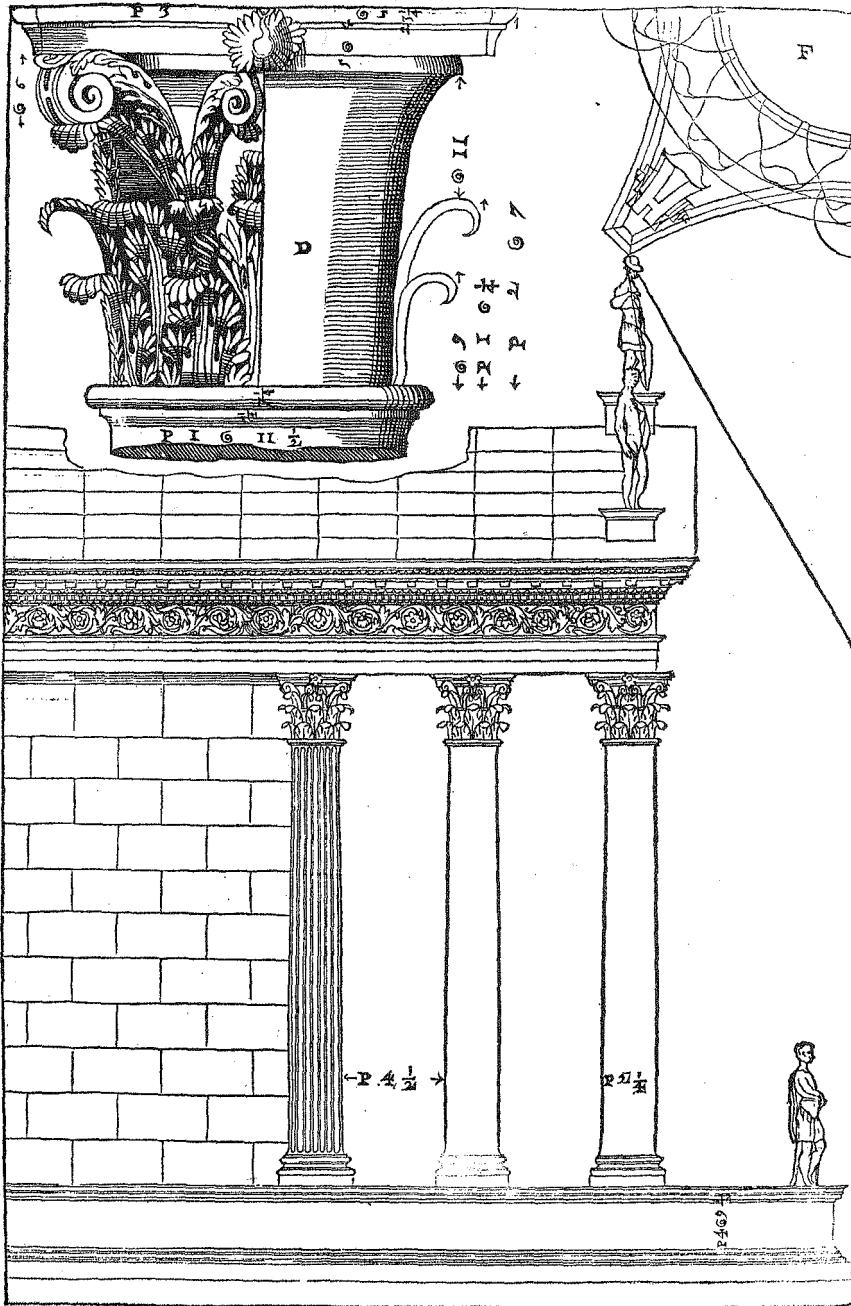
262 Tales diseños no fueron nunca publicados por Palladio. El anfiteatro de Pola también aparece citado en el *Libro I*, capítulo X; el teatro en el *Libro I*, capítulo XIV; y el arco en el *Libro I*, capítulo XIX.

263 Los dos templos del Foro de Pola, uno tetrastilo corintio, dedicado a Roma por Augusto, fechado entre el 2 y el 14 d.C, es que sirve de punto de referencia para los dibujos palladianos.

264 En el manuscrito original de Juan del Ribero la inscripción está en letras minúsculas, sin embargo figuraban en mayúsculas en la edición impresa en venecia en 1570, en la que se lee: ROMA ET AVGVSTO CAESARIS INVI. F. PAT. PATRIAE. En la versión francesa de *Libro IV*, impresa en 1650 y ya citada en notas anteriores, aparece: ROMAE ET AVGVSTO CAESARIS INVI. F. PAT. PARIAE.







los hornamentos de la puerta no se been, con todo eso, yo los e hecho en aquel modo que me a parescido que no deuían ser. La capilla es larga la quarta parte más que su anchura. Todo este templo, comprehendiendo el portal, ezede en largo dos quadros. De estos templos e hecho tres tablas²⁶⁵:

- En la primera está deseñada la planta^p.
- B. Es el pidestral sobre que está la basa de las columnas.
- En la segunda, está el alçado de la azera de delante.
- E. Es el arquitrabe, friso y la cornija sobre las columnas.
- P. Son los hornamentos de la puerta hechos de mi ymbención²⁶⁶.
- En la tercera está el alçado de franco.
- D. Es la campana del capitel.
- F. Es la planta de dicho capitel²⁶⁷.

De los templos de Nimes y primero del que se llama Maçon Quare²⁶⁸. Capítulo XXVIII

En Nimes, çiudad de Probença, la qual fue patria de Antonino, emperador, se ben entre muchas altas y hermosas antigüedades los dos templos que se siguen²⁶⁹. Este primero es llamado por //

[f. 154v]

los auitadores de aquella çiudad la Maçon Quare, es porque es de forma quadrangular y dizen que hera una basílica. Quáles fuesen las basílicas y para qué sirbiesen y cómo se hiziesen ya está dicho en el terçero libro, según lo que dize Bitrubio, de donde, porque ellas heran de otra forma, creo que fuese verdaderamente templo²⁷⁰. Quál sea el aspecto y manera suya, por lo que se a dicho en

265 Las tres se insertan entre las páginas 108 a 110 del *Libro IV*, impreso en Venecia en 1570.

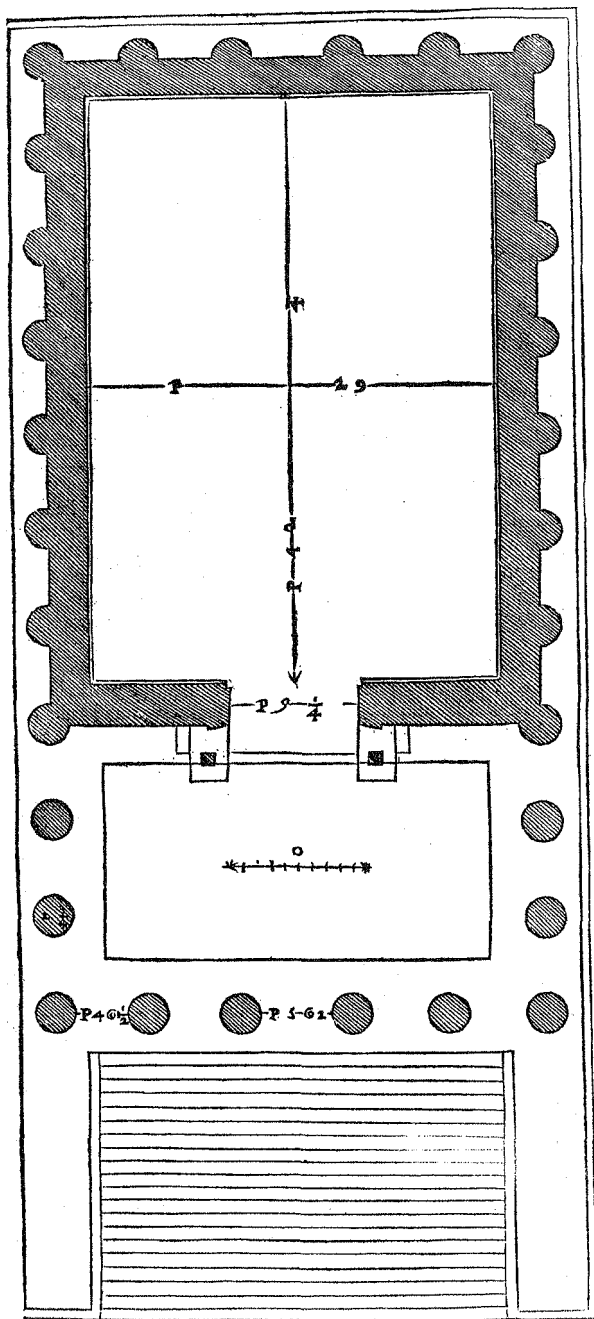
266 En la versión francesa de 1650 figura con la letra F, no la P, como en este texto.

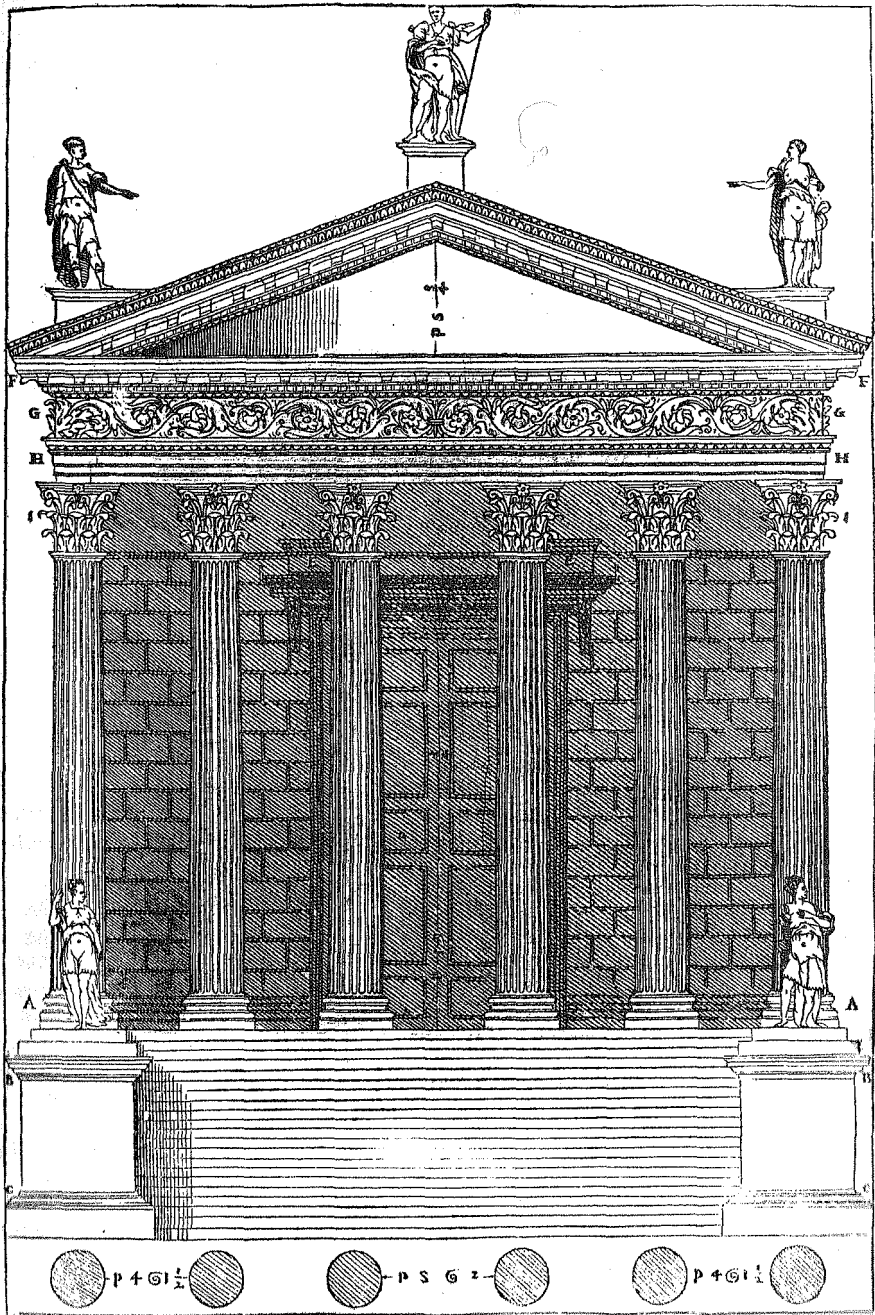
267 La referencias coinciden plenamente con el texto y los dibujos de la edición impresa en Venecia en 1570, lo que de nuevo viene a comprobar que se sigue este modelo.

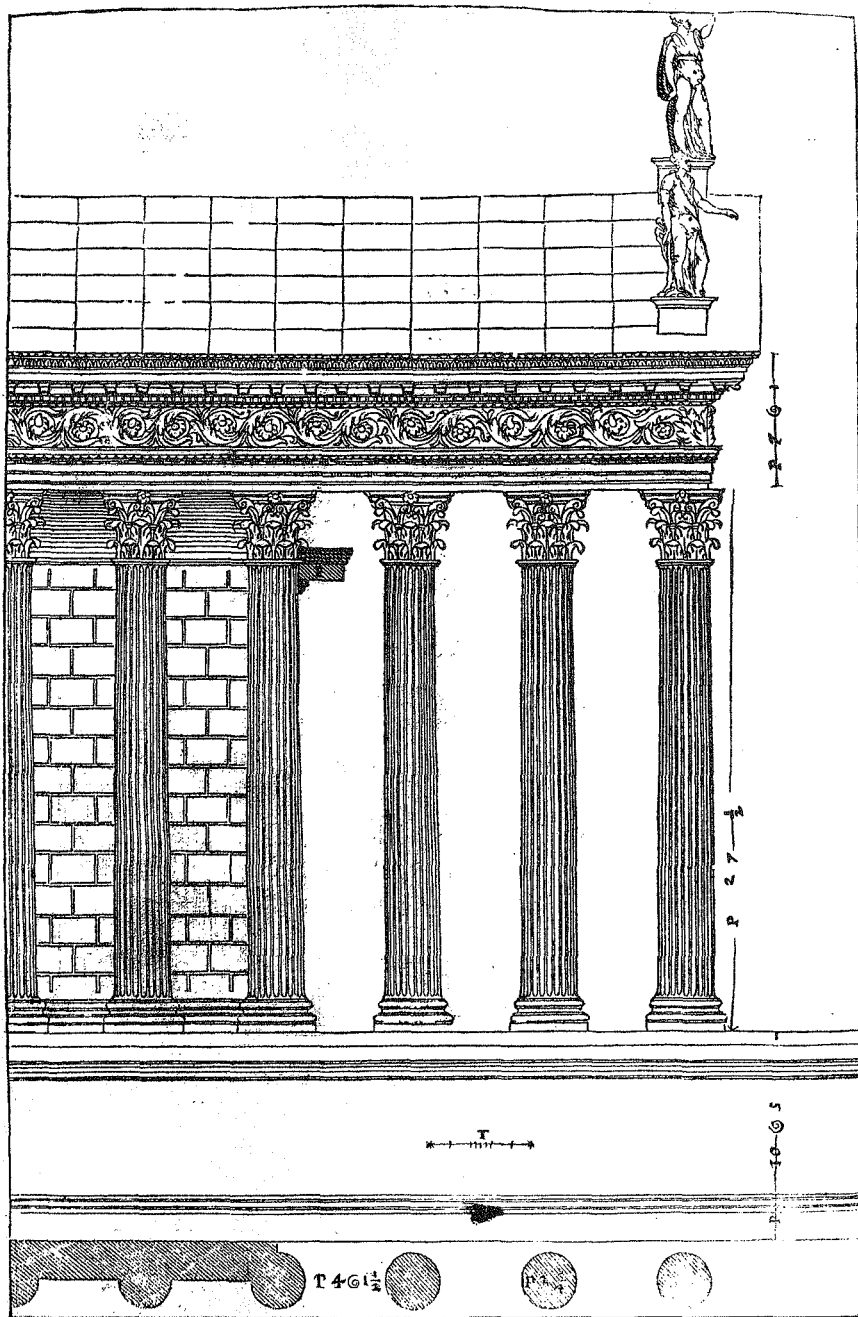
268 Se trata de la Maison Carré de Nimes. Palladio la denomina *Mazon Quaree* en su edición veneciana de 1570. Por ello, Juan del Ribero, manteniendo la fidelidad y literalidad de la traducción que viene siguiendo en toda la obra, ha escrito *Maçon Quare*. El edificio fue construido entre el año 20 y el 14 a. C. y dedicado a Agripa y más tarde a sus hijos Gayo y Lucio César. Es un templo pseudoperíptero. Algunos historiadores opinan que Palladio pudo conocer probablemente esta obra en el viaje que realizó a Francia en 1566. Tesis rechazada por H. SPIELMANN, *Andrea Palladio und die Antike*, Berlín, 1966, p.48.

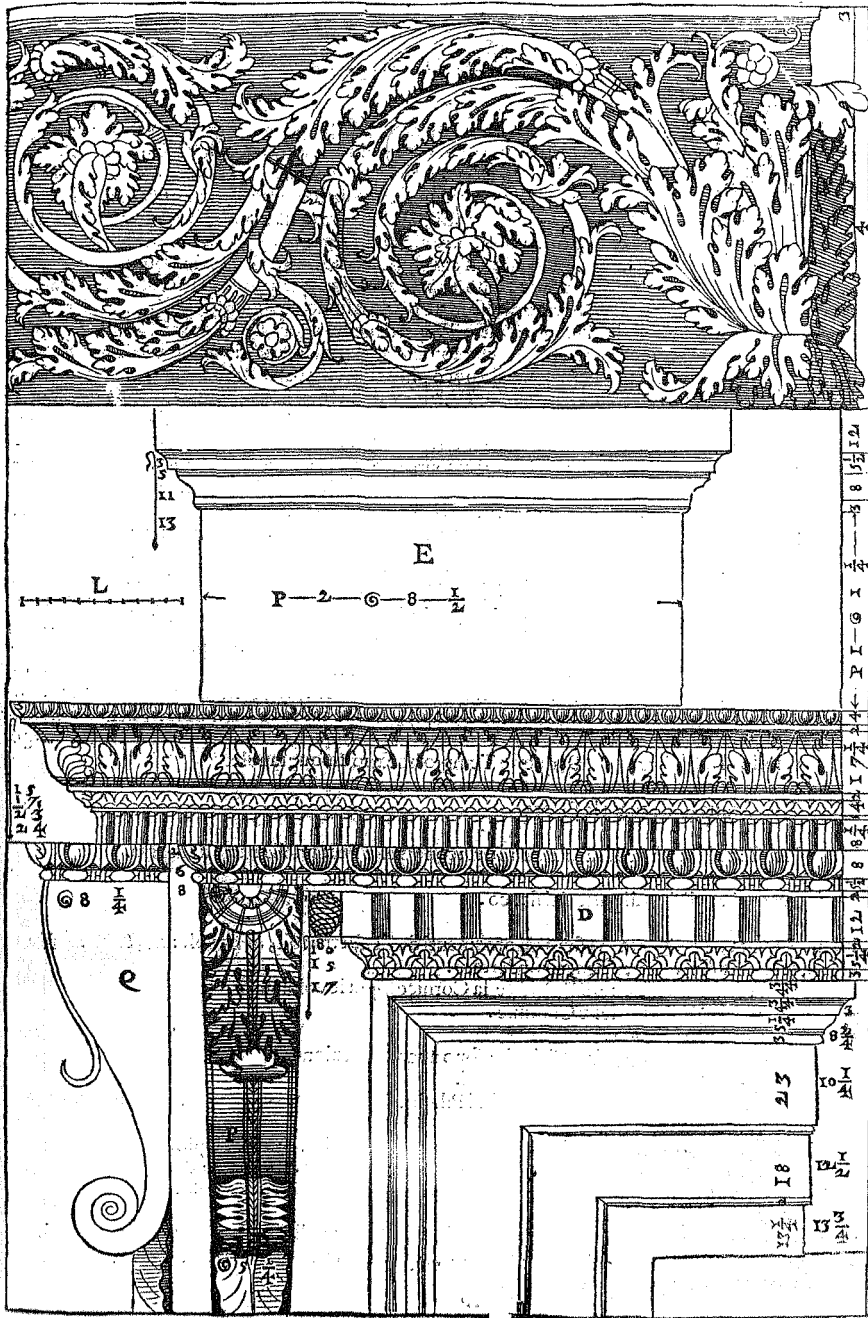
269 Se refiere a la Maison Carrée y al denominado templo de Diana, al que dedica el capítulo siguiente de este *Libro IV*.

270 Una muestra más del espíritu crítico de Palladio que le lleva a dudar de opiniones preestablecidas y a fundamentar sus argumentos con una base más científica. En este caso no sólo tiene en cuenta lo establecido por Vitruvio, sino quizás otras fuentes contemporáneas que describían el edificio francés, como la de J. POLDO D'ALBENAS, *Discours historinl*









tantos otros exemplos, es harto manifiesto. El plano del templo se alça de tierra diez pies y zinco onzas. Haçe el basamento alderredor un pedestral sobre cuya çimaça están dos gradas que sustentan la basa de las colunas y podrá ser fácilmente qué, de tales gradas, entendièse Bitrubio quando en fin del terçer libro²⁷¹ dize que, haçiéndose el poyo al alderredor del templo, se an de haçer deuajo de la basa de las colunas, “cones”²⁷², los quales responden al derecho del bibo del pedestral que está deuajo de las colunas y están a nivel debajo la basa de la coluna y sobre la zima del pedestral; el qual lugar a dado que considerar a muchos. La basa de este basamento tiene menos miembros y es más gruesa que la çimaça, como a sido adbertido//

[f. 155]

en otro lugar qué se deue haçer en los pedestrales. La basa de las colunas es ática, pero tiene de más algunos bastonçillos, de donde se puede llamar compuesta y combiniente a la horden corintia. Los capiteles son labrados en ojas de oliuo y tiene el ábaco entalado (sic), la flor, puesta en el medio de la frente del capitel, ocupa la altura del ábaco y el orlo de la campana, lo qual es adbertido que a sido obseruado en todos los capiteles antiguos de esta suerte. El arquitrabe, el friso y la cornija son por la quarta parte del largo de las colunas y son todos sus miembros entallados con hermosísima ymbençión. Los modelones son diuersos de quantos yo e visto, y esta su diuersidad de los hordinarios es muy graçiosa, y bien que los capiteles sean en ojas de oliuos, con todo eso, ellos son entallados en ojas de roble. Sobre la gola derecha en lugar del orlo está el óbalo entallado, lo qual se bee en pocas cornijas. El frontespicio está hecho a punto, como enseña Bitrubio, en el lugar sobre dicho, porque, de las nueue partes del largo de la cornija, una está puesta en altura del frontespicio, deuajo de la cornija suya. Los lados de los pilares de la puerta//

[f. 155v]

son gruesos la frente por la sesta parte del ancho de la luz. Tiene esta puerta muy hermosos hornamentos y muy bien entallados. Sobre la cornija, en derecho de los pilares, están dos pedaços de piedra labrados a manera de arquitrabes, los quales alcançan fuera de la dicha cornija y en cada uno de ellos está un agujero quadrado, ancho por cada parte diez onzas y media, en los quales creo que ponían algunas bigas que llegasen hasta en tierra y allí hubiese hecha una puerta postiga que se pudiese quitar y poner, la qual deuía ser hecha en zelosía para que el pueblo, estando fuera, pudiese ver lo que se haçía en el templo sin dar ympedimiento a los saçerдotes. Ay de este templo seis tablas²⁷³:

de l'antique et illustre citè de Nimes, Lyon, 1560, p.74 . Cfr. H. SPIELMANN, *Andrea Palladio...*, p. 48; E. FORSSMAN, “Palladio e l'Antichità...”, pp. 22-23.

271 Palladio es más concreto y señala: *al fine del III capitolo, del III libro.*

272 Palladio las denomina *scamilli*, que Ribero Rada ha traducido por *cones*.

273 Sobre los dibujos de este edificio remitimos a lo anotado por P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, pp. 544-545.

- En la primera, que es la presente, está deseñada la planta.
- En la segunda, el derecho de la açera de adelante.
- En la terçera, el derecho por franco.
- En la quarta está parte de los miembros.

A. Es la basa de las colunas.

B. La çimaça del pedestral.

C. La basa de la coluna²⁷⁴.

- Y allí junto está deseñada la quarta parte del empie²⁷⁵ y de la planta del capitel//

[f. 156]

- En la quinta está el arquitrabe, friso y cornija.
- En la sesta están los hornamentos de la puerta.

E. Es el pedaço de piedra oradado, puesto sobre la cornija de la puerta al derecho de los pilares que sale fuera de ella.

Los follajes que allí están ençima son del friso que rodea sobre las colunas alderredor de todo el templo²⁷⁶.

De otro templo de Nimes. Capítulo XXIX

Los diseños que se siguen son del otro templo de Nimes, el qual diçen los de la çiuudad que fue templo de Besta, lo qual a mi juizio no puede ser ansí porque a Vesta se le haçian los templos redondos a semejança del elemento de la Tierra, de la qual, ella, deçían que hera diosa, como también porque este templo, de tres partes, tenía los çagüanes entorno zerrados con muros continuos, en los cuales estauan las puertas de los lados de la capilla y la puerta de la capilla estaua en la frente, de modo que ella no podía rescuir luz de alguna parte, ni se puede traer alguna raçón con que a Besta se deuiesen de haçer los templos oscuros, y por esto, yo creo//

[f. 156v]

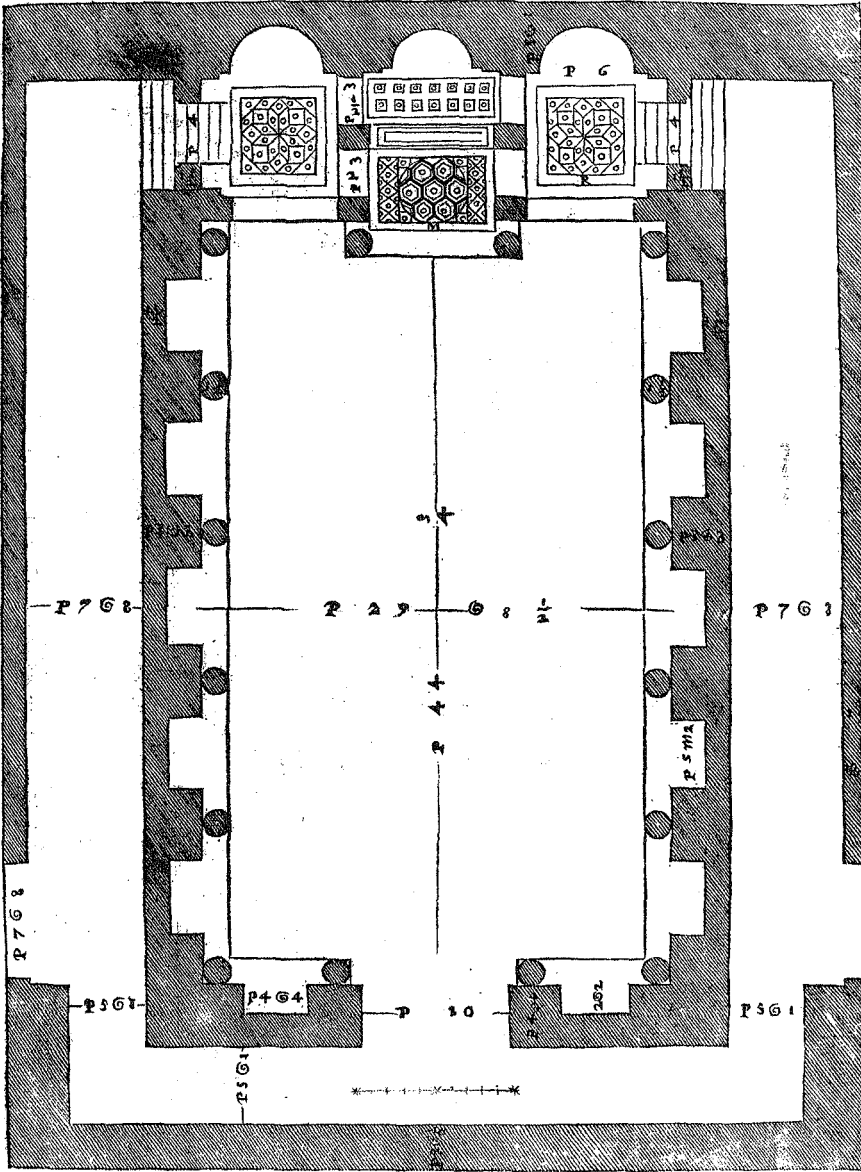
antes que fuese dedicado a alguno de los sus dioses ynfernales²⁷⁷. En la parte de dentro de este templo están los tabernáculos, los cuales deuían de estar de las estatuas. La açera de dentro, enfrente de la puerta, está diuidida en tres

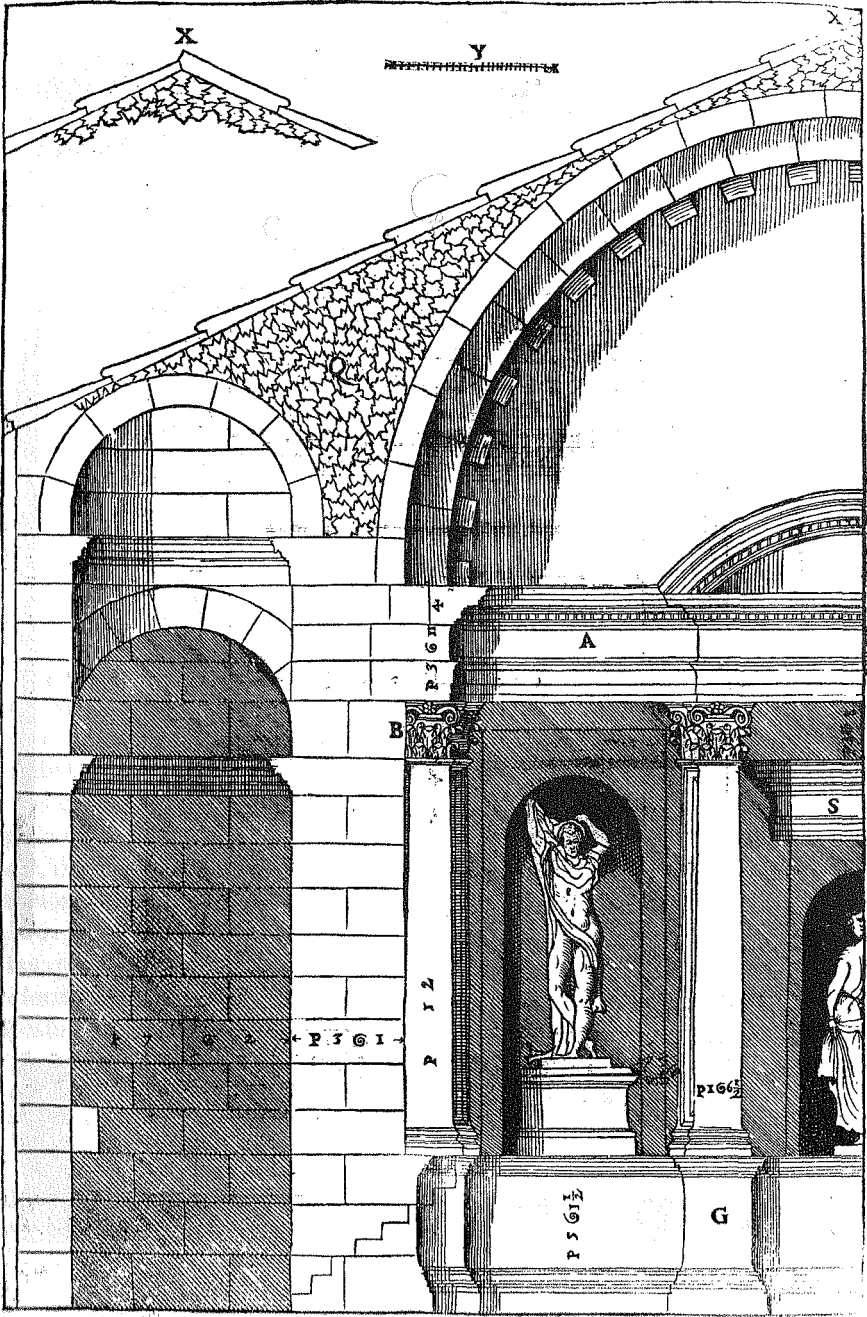
274 Posible error de traducción, ya que debe hacer referencia a la basa del pedestal. Así figura en la edición veneciana de 1570.

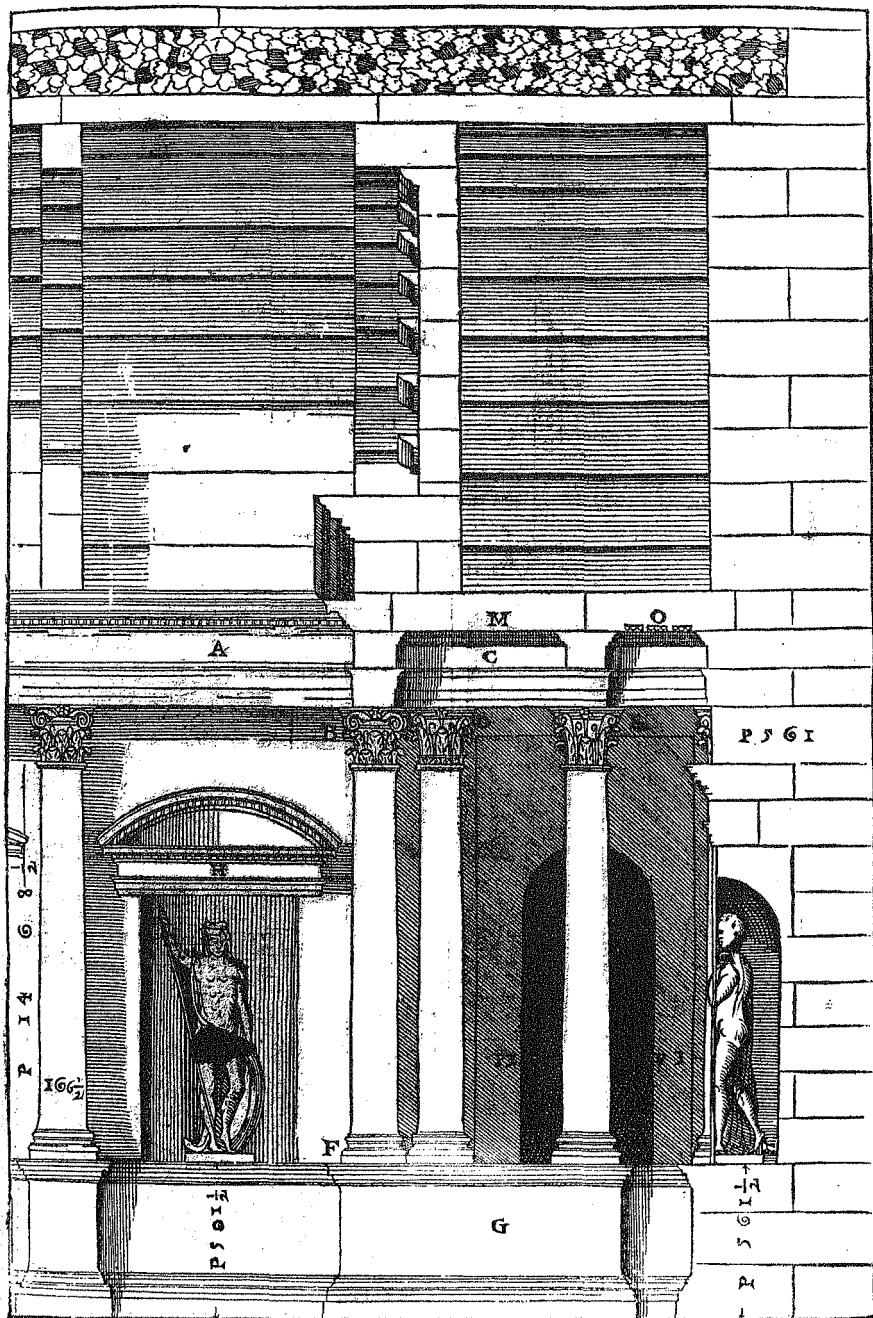
275 Utilización literal del término italiano *l'impie*, que equivale al alzado.

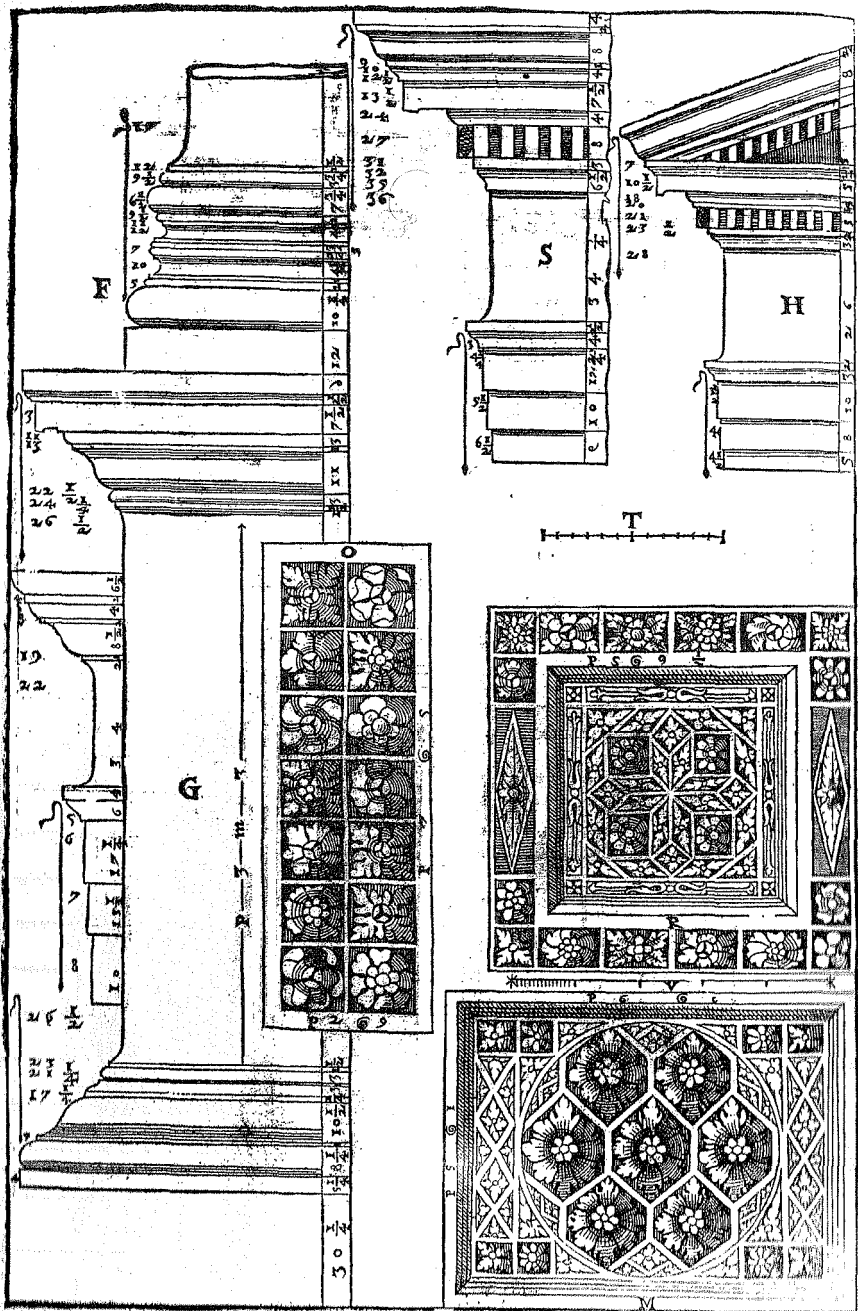
276 Se mantiene la fidelidad al texto y leyendas relativas a los dibujos que aparecen en el Libro IV de Palladio, en la edición veneciana de 1570. En esta obra se insertan las seis tablas con los correspondientes dibujos entre las páginas 112 a 117, que reproducimos en pp. 405 a 410.

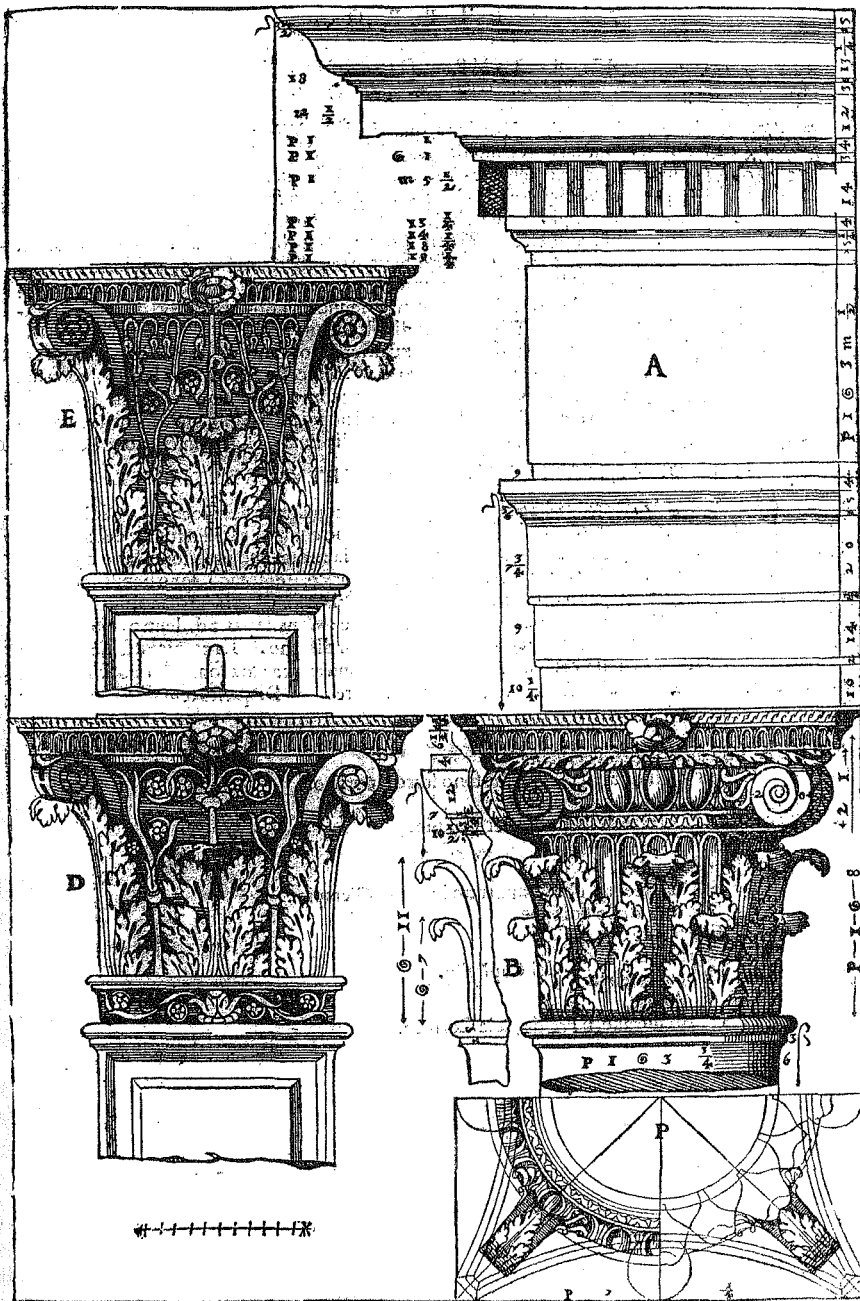
277 Las dudas del arquitecto italiano una vez más tenía su razón de ser, ya que, en efecto, se trata de un templo construido en la época de Augusto y restaurado por Adriano, y denominado templo de Diana.











partes, el suelo de la parte de en medio está aún llano con el resto del templo, las otras dos partes tienen su suelo alto a la altura de los pedestales y el se sube por dos escalas que comienzan en los çaguanes, los quales , como he dicho, están en torno. Los pedestales son altos poco más de la terçia parte del largo de las columnas, las basas de las columnas son compuestas de la ática y de la jónica y tienen hermosísima diminiçión, los capiteles son también compuestos y labrados muy polidamente. El arquitrabe, el friso y la cornija están sin entalles y son semejante puros los hornamentos puestos en los tabernáculos que están en torno de la capilla. Detrás de las columnas que están enfrente de la entrada y azen, ablando a mi modo, la capilla grande, ay pilares quadrados, los quales también ellos tienen//

[f. 157]

capiteles compuestos, más diuersos de los de las columnas y son diferentes también entre si, por que los capiteles de los pilares que están ynmediatamente junto a las columnas tienen entalles diferentes de los otros dos, pero tienen todos tan hermosa y graçiosa forma y son de tan hermosa ymbençión, que no se auer visto capiteles de tal suerte mexor y con más juiçio hechos. Estos pilares leuantan arriua los arquitrabes de las capillas y de las bandas, a las quales se sube, como he dicho, por las escalas de los çaguanes²⁷⁸, pero son por aquella uía más anchos de lo que son gruesas las columnas, lo qual es digno de adbertençia. Las columnas que están en torno de la capilla sustentan algunos quadros hechos de piedra quadradas y del uno de estos arcos al otro están puestas las piedras que hacen la buelta mayor del templo. Todo este edificio es hecho de piedra quadradas y está cubierto de láminas de piedra, puesta en modo que una yba sobre otra y así la lluvia no podía penetrar: Yo e usado grandísima deligençia en estos dos templos porque me an pareçido edificios dignos de mucha consideraçión//

[f. 157v]

y de los quales se conoçe que fue cómo propio de aquella hedad el entenderse en cada lugar el buen modo de fabricar. De este templo e hecho çinco tablas²⁷⁹:

- En la primera está la planta.
 - En la segunda está la mytad de la açera que está enfrente de la puerta, en la parte de dentro.
 - En la terçera está el derecho de parte del franco.
 - En la quarta y quinta están los hornamentos de los tabernáculos, de las columnas y de los çaquiamies, los quales todos están señalados con letras:
- A. Es el arquitrabe, friso y cornija sobre las columnas.

278 Palladio los denomina *andidi*.

279 En efecto, Andrea Palladio dispuso en su *Libro IV*, impreso en 1570, cinco detallados dibujos con los elementos esenciales de esta fábrica arquitectónica, tal y como aparecen en las páginas 119 a 123 de la citada edición veneciana, en nuestro caso pp. 413 a 417.

- B. El capitel de las columnas.
- P. Su planta del capitel²⁸⁰.
- D. El capitel de los pilares que están junto a las columnas.
- E. El capitel de los otros pilares.
- F. La basa de las columnas y de los pilares.
- G. El pedestral.
- H. Son los hornamentos de los tabernáculos que están en torno del templo.
- S. Son los hornamentos que están al tabernáculo de la capilla grande.
- M, R, O,. Son los compartimientos del çaquizami de la capilla.

La disminución señalada junto al lado del pedestral y del arquitrabe del friso y // [f. 158]

y (sic) de la cornijuela que están sobre los pilares y es la que en el diseño del franco está señalada C.²⁸¹

De otros dos templos de Roma y, primero, de la Concordia. Capítulo XXX

Demás de los templos puestos arriba quando se trató de los que están en Roma, se ven en las raíces del Capitolio, junto al Arco de Séptimo, donde hera el principio del Foro Romano, las columnas del portal del templo que se sigue, el qual fue por barto edificado por F. Camillo y dedicado, según algunos, a la Concordia²⁸². En este templo muchas vezes se trataban las quantas y haciendas del público, de lo qual se comprehende que él hera consagrado, por que en los templos consagrados solamente permitían los sacerdotes que se pudiese juntar el Senado para tratar de las cosas públicas, y solos los que se consagraban que heran edificados con agujeros²⁸³, de donde estos templos así hechos se llamaban también curias. Entre muchas estatuas con las quales él hera adornado, hacen mención los escritores²⁸⁴ de la de Latona que tenía en brazos a Apolo, y a Diana, //

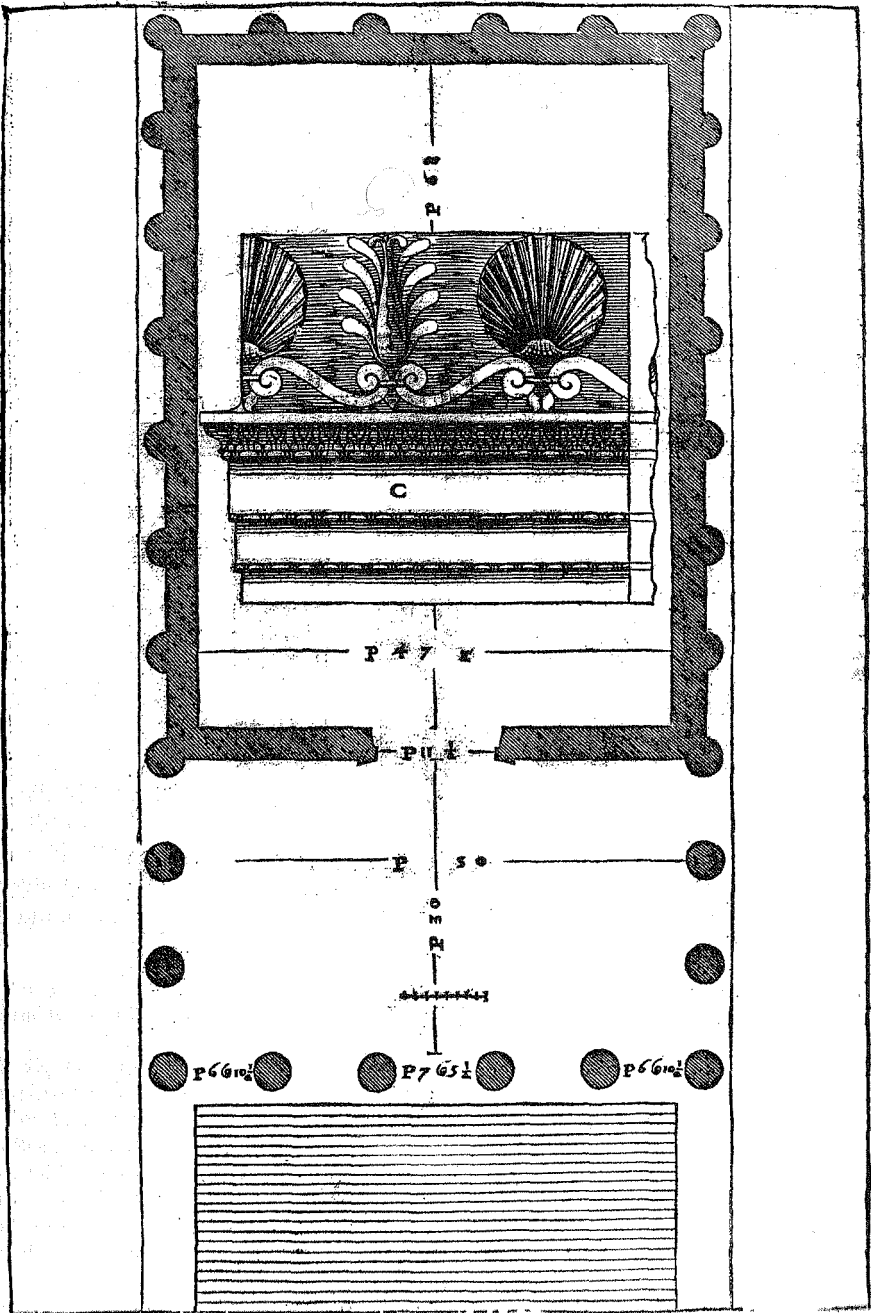
280 En la edición veneciana de 1570 figura de idéntica manera. Sin embargo, en la versión francesa de 1650 figura con la letra C.

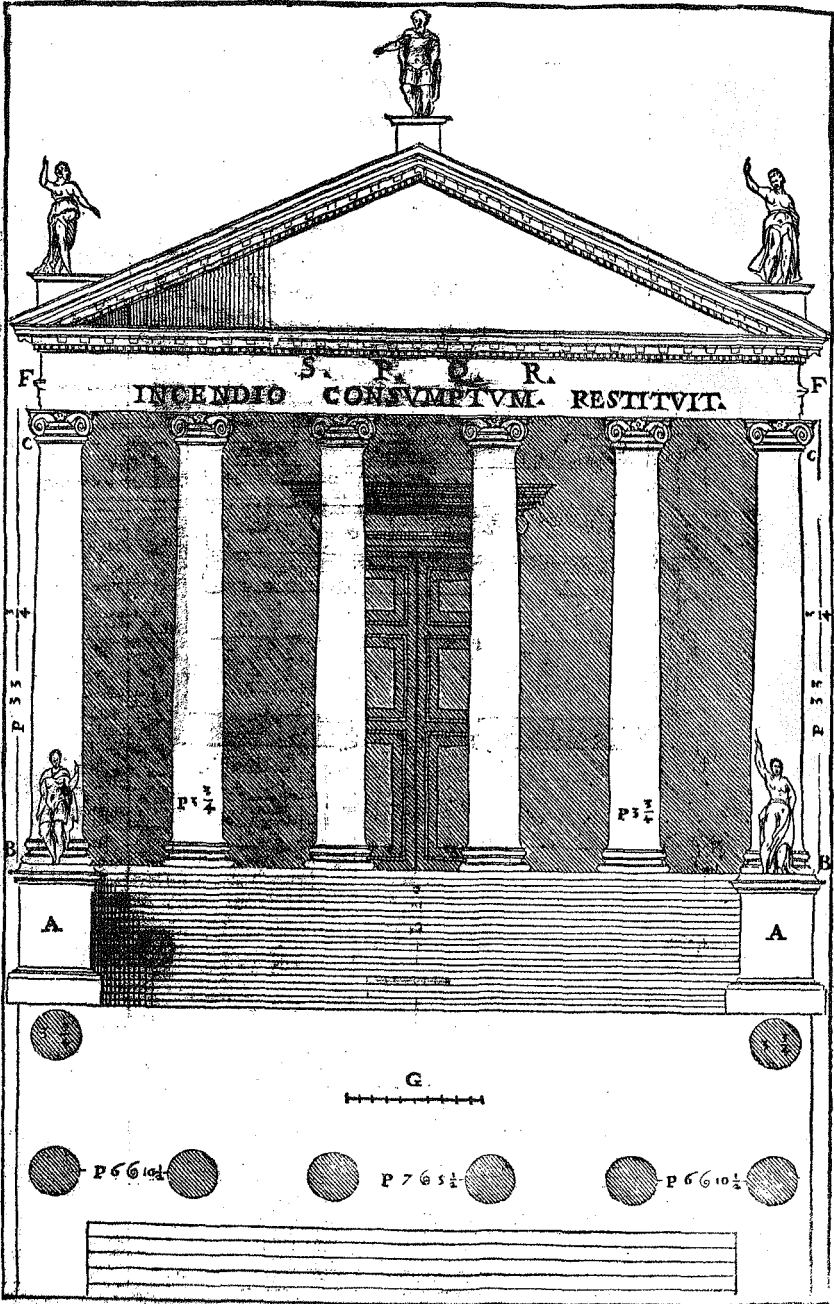
281 En todos los datos y elementos señalados se sigue directamente el ejemplo del *Libro IV* impreso en Venecia en 1570. De esta manera Juan del Ribero preparaba el texto para que al imprimir la obra y al insertar los dibujos éstos pudieran fácilmente comprenderse.

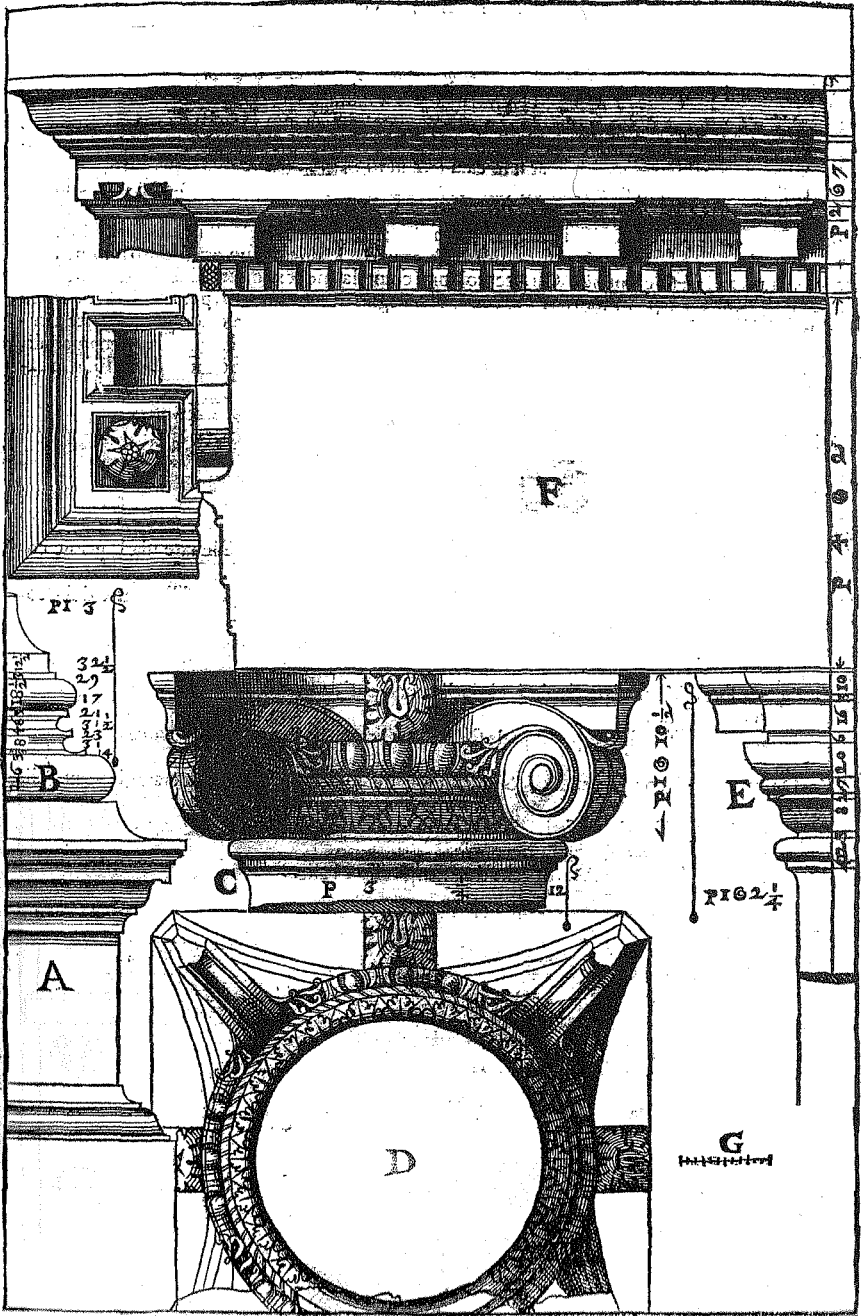
282 Es el templo de Saturno, levantado en época republicana, consagrado en 498 a. C. Tuvo diferentes reconstrucciones posteriores, como la del 42 a. C. por Munacio Planco y la restauración de 283 d.C. tras el incendio a que alude la inscripción en él colocada. A la primera intervención corresponden el podio, a la segunda, las ocho columnas y el frontón principal, que aún estaban en pie en vida de Palladio. En él posiblemente estuvo la sede del *Erario romano*.

283 Augurios.

284 Se refiere a PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 17.







[f.158v]

sus hijos, de la de Escupalio y de Yxia, su hijuela, de las de Marte, de Minerba, de Çeres, y de Mercurio y de la de Bitoria que estaba en el frontespicio del portal, la qual en el consulado de M. Marcello y de M. Balerio fue herida del rayo. Por lo que muestra la escriptua, la qual se lee en el friso: este templo fue arruinado del fuego y después tornado a haçer por horden del senado y del pueblo romano, de donde yo me doy a creer que él no fue rediçido a la hermosa y perfezi3n primera. La escriptura suya es esta:

*S.P.Q.R. Incendio con sum ptum Restituit*²⁸⁵.

Esto es, el Senado y pueblo romano a restituido este templo consumado del fuego²⁸⁶.

Los yntercolunios son menos de dos diámetros, las basas de las colunas son compuestas de la ática y de la jónica, son algùn tanto diuersas de las que se suelen haçer hordinariamente, enpero son hechas con hermosa manera. Los capiteles se pueden también desçir mezclados de dórico y jónico, son muy bien labrados. El arquitrabe y el friso en la parte de afuera //

[f.159]

de la açera son todos un plano y no ay distençión entre ellos, lo qual fue hecho por poner ay las escripturas, más en la parte de dentro, esto es, deuajo del portal, están deuedidos y tienen los entalles que se ben en su deseño. La cornija es pura, esto es, sin entalles. De los muros de la capilla no se bee parte alguna antigua, pero an sido después rehechos no muy bien, pero con todo eso se conoçe cómo ella devía de ser. De este templo e yo hecho tres tablas:

- En la primera está deseñada la planta.
- G. Es el arquitrabe y el friso que está devajo del portal.
- En la segunda, el alçado de la frente del templo.
- En la terçera están los miembros.
- A. Es el basamento que rodea todo el templo. todo a la redonda.
- B. Es la basa de las colunas.
- C. Es la frente del capitel.
- D. Es la planta del capitel
- E. La disminuci3n sin bueltas, del capitel.
- F. El arquitrabe, friso y cornija²⁸⁷.

285 En el texto del manuscrito figura con esa alternacia de letras mayúsculas y minúsculas y las palabras separadas tal y como hemos anotado de forma literal. Por lógica debería ser: S[ENATVS]. P[OPVLVS]. Q[UE]. R[OMANVS]. INCENDIO CONSUMPTVM RESTITUIT, tal y como está escrito en la edición impresa en venecia en 1570.

286 Ya hemos anotado que el incendio se produjo en el 283 d.C.

287 Se repite lo dispuesto y reseñado en el *Libro IV* de Palladio, en la edición de Venecia de 1570, en la que tales dibujos ocupan las páginas 125 a 127. Sin embargo, en otras edi-

Del templo de Neptuno. Capítulo XXXI

Enfrente del templo de Marte Bindicator, del qual se an puesto arriua los diseños//

[f. 159v]

en el lugar que se diçe en *Pantano*, que está detrás de Morforio, estaua antiguamente el templo que se sigue, cuyos fundamentos fueron descubiertos cabándose para fabricar una casa, y se halló alló una cántidad grandísima de mármoles, labrados todos esçelentemente, no se saue de quien fue edificado, ni a qué dios fuese consagrado, más porque en los èdaços de la gola derecha de su cornija se ben delphines entallados y en algunos lugares, entre un delfin y el otro, ay tridentes, me doy a creer que fuese dedicado a Neptuno²⁸⁸. El aspecto suyo hera el alado en torno. La manera suya hera de espesas columnas²⁸⁹, los yntercolonios heran la onzena parte del diámetro de las columnas, menos de un diámetro y medio, lo qual yo tengo por digno de adbertimiento, por no auer visto yntercolonios así pequeños en algún otro edificio antiguo. De este templo no se be parte alguna en pie, más de las reliquias suyas, que son muchas, e podido benir en conozimiento de lo general, que es, de la planta y del alçado, y de sus miembros parti//

[f. 160]

particulares (sic), los cuales son todos labrados con marauilloso artificio. E hecho çinco tablas²⁹⁰:

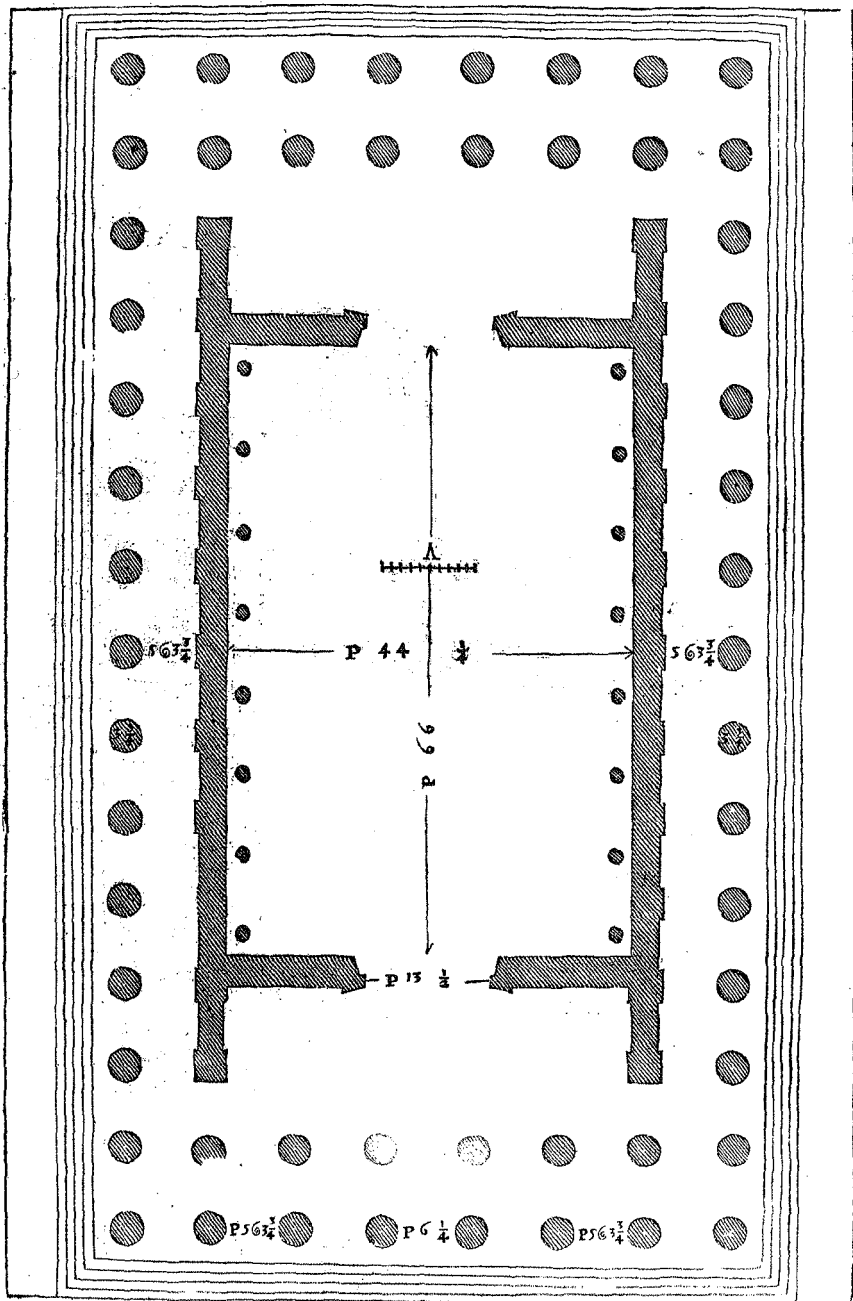
- En la primera está la planta.
- En la segunda está el alçado de la mitad de la frente, fuera del portal.
- D. Es el grueso de la puerta.
- En la terçera está el alçado de la mitad de la frente de uajo del portal. Esto es, quitadas las primeras columnas.

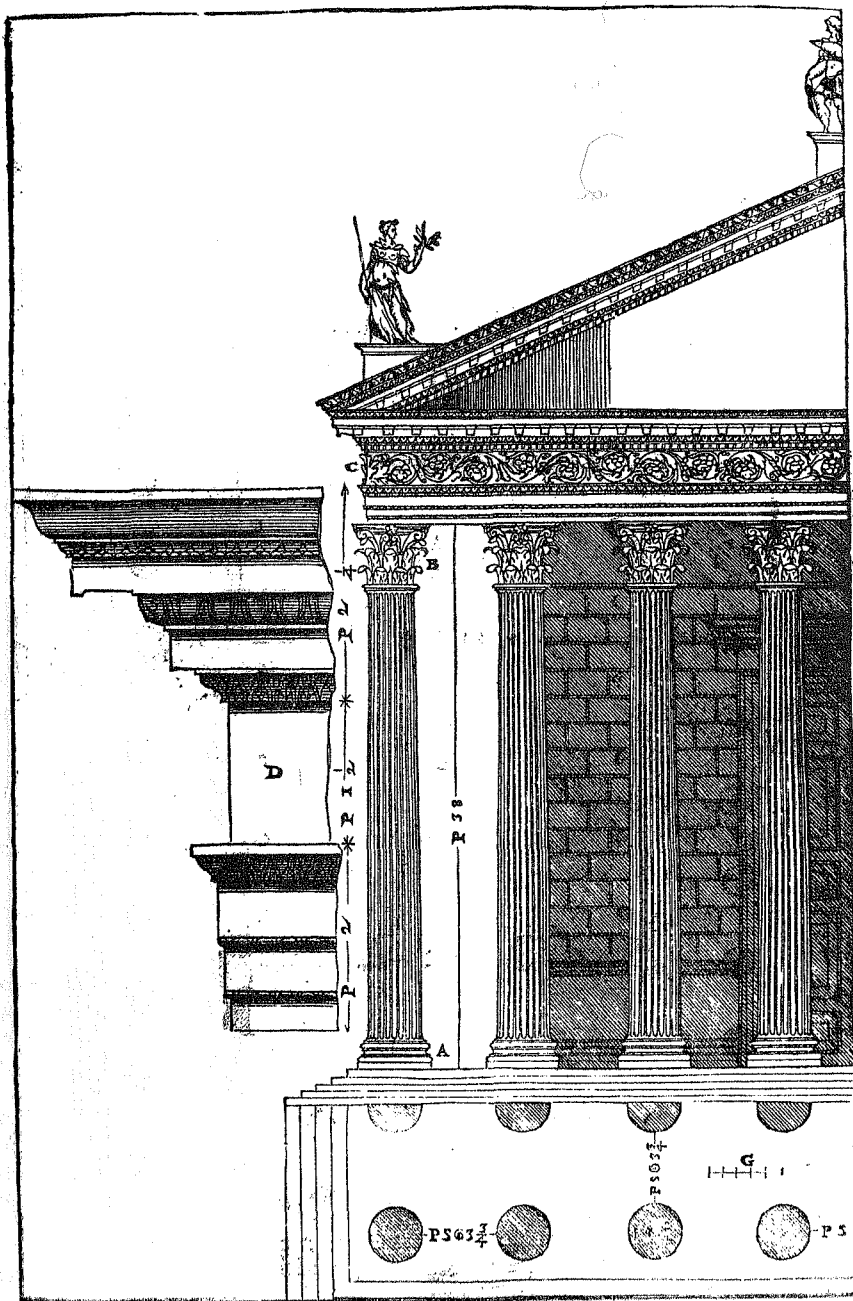
ciones posteriores, como la francesa de 1650, se aprecian alteraciones, lo que denota que se usan distintos modelos al que tenía delante Juan del Ribero, siempre fiel a la citada edición veneciana. En la versión francesa, de 1650, la G. figura con la letra C. y bajo las letras C.D.E. se ha reseñado: fachada, planta y disminución del capitel, en vez de estar separado.

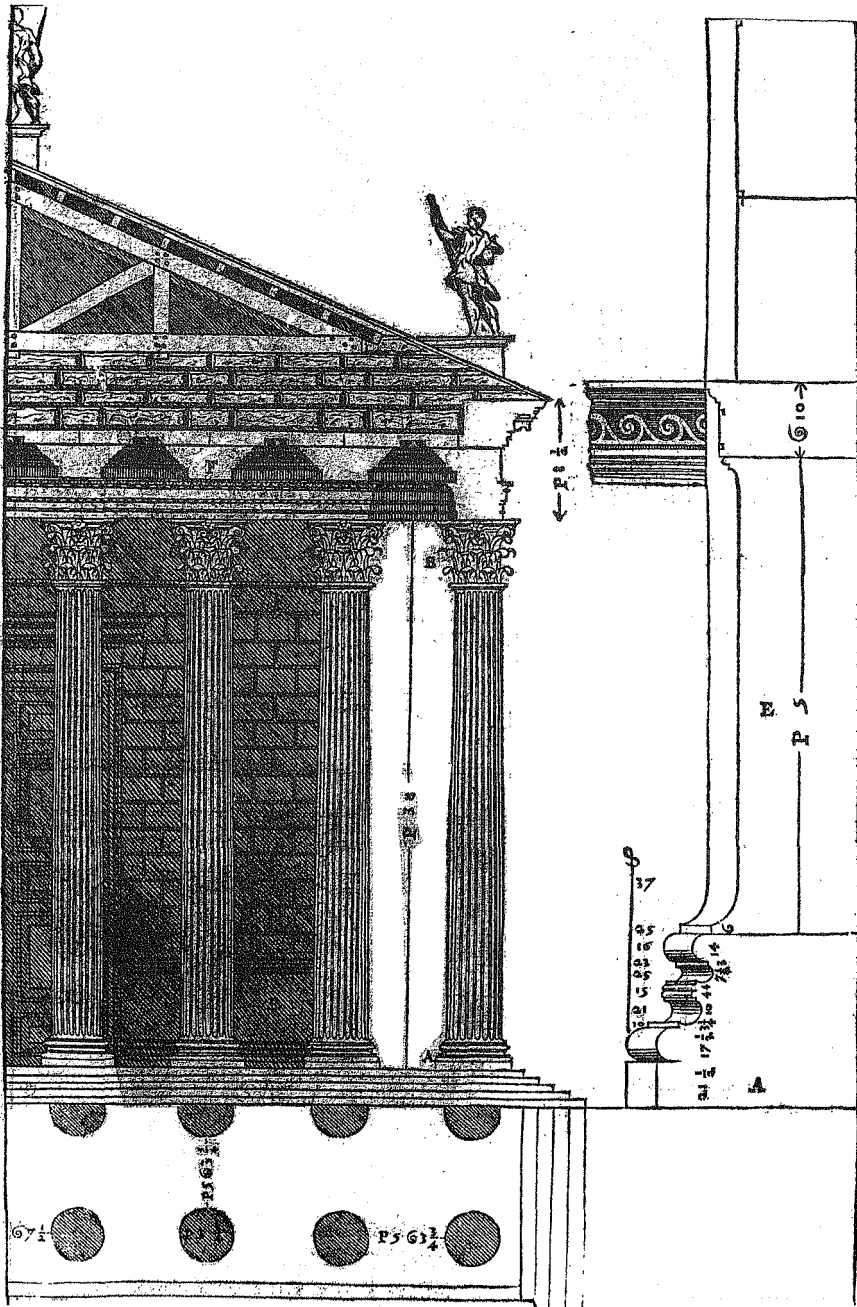
288 Se trata del gran templo de mármol de Venus Genetrix, ubicado al fondo del Foro de César, en Roma, y levantado hacia en año 46 a. C. Se trataba de un templo períptero sine portico, hexástilo corintio, sobre podio y escaleras laterales. En el frente existían dos estanques cuadrados y fuente. La cella absidial guardaba la estaua de culto de Venus Genetrix realizada por Arcesilao, un artista neoático.

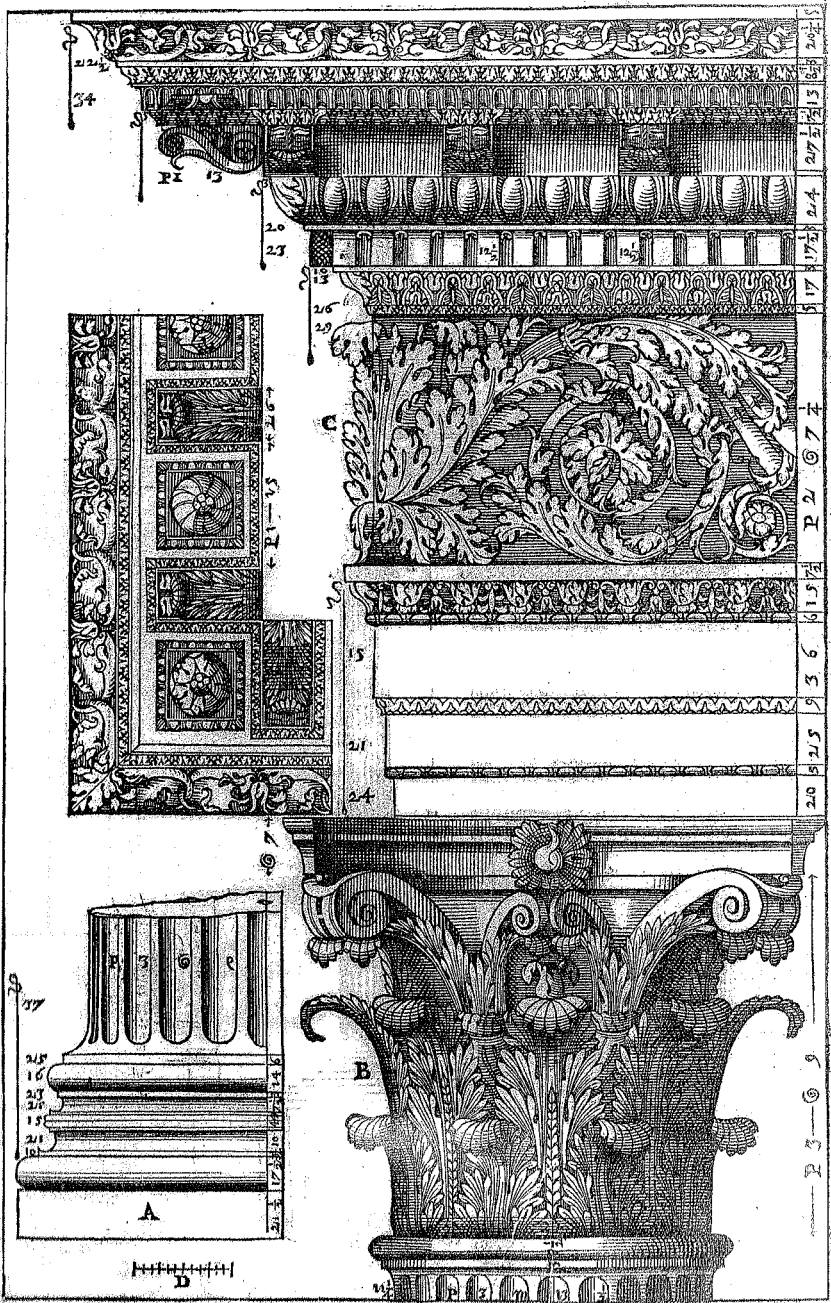
289 Pycnóstilo.

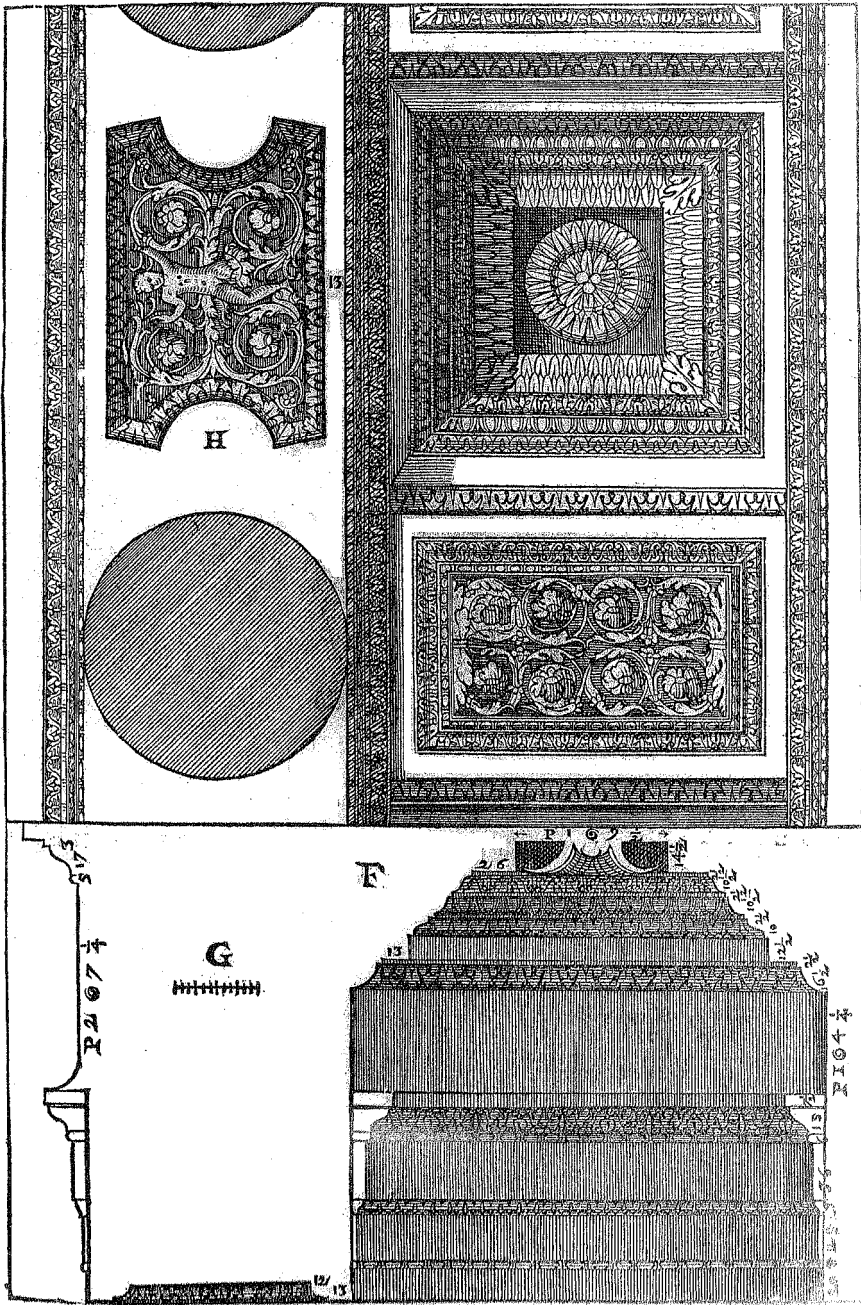
290 Sobre los dibujos relacionados con este templo remitimos a las anotaciones de P. MARINI, *Andrea Palladio. I Quattro libri...*, p. 546. En ella se recogen los diferentes diseños atribuidos a Palladio y conservados en el R.I.B.A. londinense, así como la bibliografía y los estudios publicados sobre el tema.











- A. Es el perfil de los pilares que están alderredor de la capilla del templo, enfrente de las colunas de los portales.
- E. Es el perfil del número²⁹¹ de la capilla en la parte de afuera.
 - En la quarta, están los miembros particulares, esto es, los hornamentos.
- A. Es la basa
- B. Es el capitel sobre que está el arquitrabe, el friso y la cornija.
 - En la quinta están los compartimientos y los entalles de los çaquizamies de los portales que eran alderredor de la capilla.
- F. Es el prefil de los çaquizamies.
- G. Es el puie diuidido en doze onzas.
- H. Es el çaquizami del arquitrabe entre un capitel y otro²⁹².//

[f. 160v]

Fin de la obra de los quatro libros de Andrea Paladio, sacado de lengua ytaliana en castellano, por Juan de Ribero, arquiteto, en León, este año de 1578, en felicísimo día octaba de la Ynmaculada Concepción de la Madre de Dios, a los 15 de diziembre del dicho año y hora 4, después de comer, estando el sol en su verdadero lugar, 4 grado de Capricornio, minutos 9, segundos 10.

Todo para honra y gloria de nuestro Señor Jesuxristo.

FIN.

291 Debería decir el perfil del muro de la capilla.

292 A partir de aquí, el *Libro IV* de Palladio, impreso en Venecia en 1570, presenta las cinco tablas con los diseños del arquitecto italiano. Así figuran en las páginas 129 a 133 del citado libro.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPOGRÁFICO*

- Adigio, río: 67
 ADRIÁN, San: 8
 ADRIANO, Helio, emperador: 100v,
 101v
 AGRIPA: 144v, 146, 147.
 ALBERTI, Leon Baptista; Iv, 2v, 9v, 87v,
 106
 ALEJANDRO MAGNO: 130
 Alemania: 46, 88v, 91, 93, 95v, 97
 ALMÉRICO, Paolo: 54
 Alpes: 86v, 88v, 97
 ANCO MARCIO, rey: 90
 Ancona (Italia): 29v
 Aniene, río: 150
 ANGARANO, Giacomo: 73, 78v, 93
 Angarano (Italia): 73
 ANTONINI, Florián: 49v
 ANTONINO: 133v, 134, 134v, 135, 140,
 154
 ANTONINO PÍO: 90v
 APELES: 130
 APIO CLAUDIO: 86v
 APOLO: 118v, 158v
 Aquileya : 86v
 AQUILEYA, Electo de: 68
 Asia: 20v, 23
 Asís (Italia): 152
 Asolo (Italia): 68
 AUGUSTO CÉSAR, emperador: 8, 30,
 101, 102, 104v, 128v, 130, 130v, 132,
 136, 144v, 151, 154.
 AURELIO: 87
 Babilonia: 7v, 89
 Bachillon, río: 54v, 91v, 102v, 105
 BACO: 118v, 120v, 148v.
 BADOERO, Francesco: 67
 Bagnolo (Italia): 66.
 Baia (Italia): 4v, 41v, 101v
 BARBARANO Montano: 55
 BARBARANO, Valerio: II v
 BARBARO, Daniel: 38v, 68, 111, 123
 BARBARO, Marco Antonio: 44v, 68
 Basano (Italia): 93, 97
 Bayas, *vid.* Baia.
 BELLI, *vid.* VELLI
 Bolonia (Italia): 86v
 BONIFACIO, papa: 147
 BRAMANTE, D: 45v, 143, 143v
 Brenta, río: 67v, 73v, 80, 93, 97
 Brescia (Italia): 112
 Brindisi (Italia): 86v
 BRUTO: 130
 Cádiz (España): 7v
 Calgi (Italia): 101v
 CALÍGULA: 101v, 144, 145
 CAMILLO, F: 158
 Campiglia (Italia): 72

* El presente índice únicamente hace referencia a los nombres y lugares aludidos en las páginas del tratado de arquitectura traducido por Juan del Ribero. Por tal motivo se indica el folio en el que figuran en el manuscrito original y no la página de la presente edición.

CANERA, Anselmo: 53v, 71
 Cantabria: 144v
 CAPRA, Julio: 54v
 Capua (Italia): 18, 86v
 CASIO: 130
 Castelfranco: 69, 70.
 CÁSTOR: 8, 130, 150v, 151
 CATANEO, Pietro: 16v
 CÉSAR, Julio: 86v, 87, 90, 91, 91v, 92,
 110, 113, 128v, 130
 Cestia: 101
 ÇENO, *vid.* ZENO.
 Chambord (Francia): 45
 CERES: 158v
 CHIERICATI, Valerio: 51
 Cigogna (Italia): 72v, 83v, 88v
 Çismón, río: 93, 94v
 Civitavechia (Italia): 41
 CLAUDIO, emperador: 128v
 CLEOPATRA: 146v
 COCLES, Horacio: 90v
 Cologna (Italia): 75
 COLONNA: 136v
 CÓMODO, emperador: 129v.
 CONSTANCIO, emperador: 132v
 CONSTANTINO, emperador: 30, 141v
 Constantinopla: 133
 Constanza (Italia): 41v
 CONTI: 130
 Corinto: 8, 16, 26
 CORNARO, Jorge: 69.
 CORNARO, Luigi: 44.
 CORNELIOS: 137.
 COSME, San: 8
 Costozza, *vid.* Constanza
 Cuma: 4v
 Dalmacia: 30
 DAMIÁN, San: 8
 Danubio: 101v
 DIANA: 23, 120v, 158
 DIOCLECIANO: 11v, 137
 Éfeso: 23
 Egipto: 8
 EMILIO LÉPIDO, *vid.* Lépido
 EMO, Leonardo: 70
 ESCULAPIO: 118v, 158v
 Espoleto, *vid.* Spoleto
 Esquilino: 137
 ESTE, Salínguerra de: 67
 Éufrates: 89
 FABRÍCIO: 100
 Fanò: 111
 Farsalia: 130
 FAUSTINA: 110, 133v, 134
 FIDIAS: 137v, 146
 Finale (Italia): 70v
 FINUSA: 120
 FIORENTINO, Giallo: 67
 Flaminia: 101v
 FLAMINIO, cónsul: 86v
 FLORA: 120
 Florencia: 143
 FLORENTINO, *vid.* Fiorentino
 FORTUNA, diosa: 138
 FOSCARI, Luigi: 67v.
 FOSCARI, Nicolo: 67v
 Francia: 29v, 45, 136v
 FRANCISCO I, : 45
 FRANCO, Baptista: 68
 Fratta, La (Italia): 67
 Friuli : 49v, 88
 Fuligno (Italia): 151v
 GABRIELLI, Ludovico de, : 18
 Gallucas: 136
 Gambaranas (Italia): 67v
 Gambarare (Italia): 67v
 Garda, lago (Italia): 12v
 GERIÓN: 90
 Ghizzole (Italia): 70v
 GNEO GRACO, *vid.* GRACO
 GODI, Girolamo: 74
 GRACO, Gneo: 88
 Grecia: 112v.
 Gubbio (Italia): 18
 HÉRCULES: 7v, 90, 118v, 120
 HERMISIDA, *vid.* Ormisida.
 HERMÓGENES: 123v
 HIGIA: 158v
 HORACIO COCLES, *vid.* Cocles
 Hungría: 88
 INDEMIO, Giovanni: 74
 INDIA, Bernardino: 53v, 71

ISIS: 108, 118v
 Istria: 108, 153
 Italia: I, II, 19, 29v, 81, 88v, 90, 93, 95v,
 97, 100v, 103, 111v, 116, 118, 128, 143,
 148v, 153
 Ixia, *vid.* Higia
 Janículo, monte: 101, 143v
 Jerusalén: 128v
 Jonia: 23
 JORGE, San : 121v, 142
 Judea: 45, 128v.
 JULIO II, papa: 143
 JUNO: 118v, 120v, 125
 JÚPITER: 118v, 120, 120v, 124, 136v, 137,
 140v, 143v, 144, 146
 JÚPITER TONANTE: 144v
 LACEDEMONIO, *Cleonimo*: 97
 LATONA: 158
 LEONI, León: 143
 LÉPIDO, Emilio, pretor: 90v, 101
 Lesbos: 85v
 LIVIA DRUSILA: 128v
 Lisiera (Italia): 71v
 Lonedo (Italia): 74
 Lonigo (Italia): 66
 LUCIO: 136
 LUNA, diosa: 120, 135
 MAGANZA, Battista: 72v
 Marca Trevigiana: 41v
 MARCELLO: 18, 21, 158v
 MARCO ANTONIO: 8, 130, 146v
 MARCO ANTONIO, conde: 53
 MARCO AURELIO, emperador: 146v
 MARCO EMILIO, cónsul: 85v
 MARCO ESCAURO, censor: 101
 MARCO LÉPIDO: 86v
 MARIO: 136
 MARROCCO: 69v
 MARTE: 118, 120, 130, 140, 158v
 MARTE VINDICATOR: 130
 Maser (Italia): 68.
 MECENAS: 136v, 137
 Meduaco: 97
 Meledo (Italia): 72
 MENIO: 128v
 MERCURIO, 108, 118v, 158v
 Metauro, río: 101v
 Metelino, *vid.* Mitilene
 Miega, la (Italia): 74
 MIGUEL ANGEL : 143
 Milán (Italia): 143
 MINERVA: 118v, 120, 146, 158v.
 Mitilene (Italia): 85v
 MOCENIGO, Leonardo: 69v, 80
 Montagnana (Italia): 68v
 Montecaballo, *vid.* Quirinal
 MONZA, Fabio: II v,
 Morforio (Italia): 159v
 MORO, Battista del: 74
 MUSAS: 120
 Nanto: IIv
 Nápoles (Italia): 12v, 150v
 Narni: 101v
 NEPTUNO: 159, 159v
 Nera, río: 101v
 NERVA , emperador: 132v, 133
 NERVA TRAJANO, emperador: 132
 NERÓN, emperador: 41v, 85, 136v, 137
 Nimes (Francia): 123, 154, 156
 NINFAS: 120
 NITOCRIE, reina de Babilonia: 89
 NUMA POMPILIO: 139
 Numento (Italia): 87
 Ogubio, *vid.* Gubbio
 OLIVEIRA, Antonio Francisco: IIv
 ORMISIDA, arquitecto: 133
 Ostia (Italia): 87v
 Padua: 4v, 34, 44, 68v, 86, 88, 105, 112
 Paduano, *vid.* Padua
 PADUANO, Gualterio: 74
 PAGELLO, Antenor: IIv
 PALAS ATENEA: 118v
 Palestrina (Italia): 12, 87
 PALLADIO, Andrea: 116, 160v
 PAULO EMILIO: 110
 PELAGÓN: 151
 Peloponeso: 26
 Penestre: *vid.* Palestrina
 Piamonte (Italia): 12
 PICHERONI, Alejandro: 95v
 PIO IV, papa: 54
 PIO V, papa: 54

- Piombino (Italia): 69
Pisa: 87
PISANI, Daniel de: 66
PISANI, Francesco: 28
PISANI, Marco de: 66
PISANI, Vitor de: 66
PLINIO: 75v
PLUTARCO: 87
POIANA (Bonifacio): 71
POGLIANA, *vid.* POIANA: 71
Pola (Italia): 14, 20, 30, 108, 153
Polesine (Italia): 67
Polia, *vid.* Pola
PÓLUX: 8, 130, 150v, 151
POMPEYO: 45
PORTI, Iseppo de, conde: 51v
PRAXÍTELES: 137v
Provenza (Francia): 154
Puçol, *vid.* Puzoli
Puzoli: 101v
Quinto (Italia): 73v, 83v
Quirinal, monte: 124, 136v, 140, 140v
RAGONA, Girolamo: 70v
REMO: 8
REPETA, Marco: 72
Rerón, río: 102v, 104v
Rhin: 90, 91, 91v
RIBERO RADA, Juan: 160v
RIDOLFI, Bartolomeo: 51, 53v, 71
Rimini (Italia): 86v, 101v, 104v
Ripa, la (Italia): 90v, 101
RIZZO, Domenico: 51
Rodas: 61
Roma: 8, 11v, 12v, 18, 21, 26, 29, 29v, 30, 36v, 45, 45v, 85, 85v, 86v, 87, 87v, 90, 100, 101, 103v, 110, 116, 123, 124, 128, 128v, 130, 130v, 132, 133v, 134, 134v, 135, 136, 136v, 137, 137v, 138, 139, 140, 143, 144, 146, 148v, 150, 153v, 158
Anfiteatro Coliseo: 86v
Arcos:
-Constantino: 30
-Séptimo Severo: 158
-Tito: 29v, 36v, 129v, 135
Basílicas romanas:
-Cayo y Lucio: 136, 138
-Paulo Emilio: 110
-Porcía: 110, 128v
Baptisterios: 141v
Campo de Marte: 113
Curia de Rómulo y Ostilia: 128v
Columnas:
-Trajana: 14, 44v
-Antonina: 14, 140
Foro romano: 110, 143v, 144, 158
Iglesias:
-San Adrián: 8: 8, 141v
-San Juan de Letrán: 8, 141v
-San Cosme y Damián: 8, 110
-San Esteban: 139
-Santa Inés: 8, 148v
-Santa María Egipcíaca: 123, 138
-Santa María la Nueva: 128v
-Santa María La Redonda: 8, 11v, 26, 45v, 144v, 146
-San Pedro: 136v, 143
-San Pietro in Montorio: 143
-San Sebastián: 149
-Santi Spiritus: 101
-Santos Apóstoles: 45v
Plazas:
-Augusto: 12v
-Capitolio: 134v, 143v, 144, 144v, 145, 158
-Judea: 45
-Pretes: 140
Puentes:
-Cestío: 101
-Cuatro cabezas: 100v, 103v
-Helia: 100v, 103v
-Janicalense: 101
-Lépida: 101
-Milvia: 101
-Molle: 101
-Palatina: 101
-Sagrada: 90
-Santa María: 101, 138
-Santangelo: 100v
-Senatoria: 101, 138
-Sublicia: 90, 90v
-Triunfal: 101

Puertas:

- Aurelia: 87
- Capena: 86v
- Del Popolo: 86v
- Esquilina: 87
- Flumetana: 86v
- Mayor: 87
- Nevia: 87
- Quirinal: 124, 140
- San Pancracio: 87
- San Lorenzo: 87v
- San Sebastián: 149
- Santa Ágata: 8
- Santa Inés: 87, 148v
- Viminale: 8, 87, 148v

Teatros:

- Marcello: 18, 21

Templos:

- Augusto: 12v
- Baco: 148v.
- Cástor y Polux: 8,
- Concordia: 158
- De la Piedad: 21
- De la Paz: 128v, 133v, 140v
- Gallucas: 136
- Fontana Viril: 138
- Faustina: 110
- Jupiter: 124, 136v, 137, 140, 143v, 144v, 146
- Marte: 140
- Marte Vindicator: 130
- Neptuno: 159, 159v
- Panteón: 8, 11v, 26, 45v, 136, 144v, 146
- Piedad: 21
- Rómulo y Remo: 8, 110, 143v
- Saturno: 8, 110
- Sol y la Luna: 120, 135
- Vesta: 139, 150.
- Vulcano: 143v

Termas:

- Diocleciano: 11v, 137
- Tito: 36v

Vías:

- Apia: 83, 86v, 149, 149v
- Aurelia: 87
- Collatina: 87v

- Flaminia: 86v, 101
- Latina: 7
- Libicana: 87
- Numentana: 8, 87
- Ostiense: 88v
- Penestrina: 87
- Portuense: 87v
- Sacra: 128v
- Salaria: 87v
- Santa María la Redonda

ROMANO, Ezzelino de: 67

RÓMULO: 8, 128v, 143v

SALINGUERRA de ESTE, *vid.* ESTE.

SAN MIGUEL, Miguel de: 143

SANGALLO, Antonio: 143

SANSOVINO, Jacobo: II, 143

Santa Sofía (Italia): 74v

SAREGO, Aníbal: 75

SAREGO, Marco Antonio: 74v

SARRACENO, Biago: 70v

SATURNO: 110

Scala, la (Italia): 74v

SCAURO, *vid.* Marco Escauro

SEPTIMO SEVERO: 146v

SERLIO, Sebastián: 143

SERVIO TULIO: 138

SIBILA TIBURTINA: 150

SIENA, Baltasar de: 143

SILA: 101

Sirmión (Italia): 12v

SIXTO IV, papa: 101

SOL, divinidad: 120, 135

Spoletto (Italia): 151v

Susa: 29v

TACIO, T.: 135

TÁCITO, Cornelio: 85

Teberone, río: 150

Tesina, río: 73v

THIENE, Adriano: II v, 73v

THIENE, Francesco: 72v

THIENE, Marco Antonio: II v, 53, 73v

THIENE, Octavio: 53, 73v, 73v, 83v

THIENE, Odoardo: 72v, 83v, 88v

THIENE, Teodoro: 72v, 88v

TIBERIO, emperador: 90v

TIBERIO JULIO THARSO: 151

TIERRA, divinidad: 156
 TITO, emperador: 36v, 129v, 135
 TITO LIVIO: 97
 Tiber: 90, 100, 101v, 139,
 Tívoli (Italia): 37, 150
 TORRE, J. Baptista de la, conde: 52v
 Toscana (Italia): 4v, 19, 86v, 87, 117v,
 118, 133
 TRAJANO, emperador: 29v, 44v, 83, 87,
 101v
 Transilvania: 101v
 Trento (Italia): 41v
 TRENTO, Francisco: 42
 Trevi (Italia): 151v
 Treviso (Italia): 69v
 Trevigiano: 67v, 68, 70
 TRISSINO, Francesco: 72, 78
 TRISSINO, G.G. : IIv
 TRISSINO, Ludovico: 72, 78
 Troya: 97
 TULLIO TACIO, *vid.* Tacio.
 Turin (Italia): 12
 Udine (Italia): 49v
 Umbría (Italia): 86v, 101v, 152v
 VALERIO, M: 158v
 VALMARANA, condes: 53v
 VALMARANA, Giovanni Francesco:
 71v
 VASARI, Giorgio: II, 143
 VELLI, Valerio : IIv
 Venecia: II, 33v, 44v, 57, 69v, 77v, 97,
 121v, 142, 143
 VENEZIANO, Baptista: 51, 68, 70, 74
 VENUS: 118, 120, 146
 Verona (Italia): 12, 13v, 14, 18, 20, 21,
 29v, 30, 51, 52v, 74v
 -Arco de Castilviejo: 13v
 VERONÉS, Paolo: 52r
 VESPASIANO, emperador: 128v, 129v
 VESTA: 120, 139, 150, 156
 Viçentino, *vid.* Vicenza
 VICENTINO, Lorenzo: 54v
 Vicenza (Italia): II, 18, 21, 51, 53, 55, 66,
 70v, 71, 71v, 72, 73, 73v, 78, 83v, 91v,
 102v, 104v, 105, 111v, 112
 VICTORIA, diosa de la: 130, 158v
 VIGNOLA, Jacobo Barrocio da: 143
 VITTORIA, Alejandro: 53v, 69
 VITRUVIO: I, Iv, 1, 2, 2v, 3, 11v, 15, 16,
 17v, 18v, 20, 20v, 23, 24, 25v 26, 28,
 36v, 37, 38v, 41v, 46, 47v, 56, 58, 58v,
 60, 63, 75v, 76v, 81, 82v, 85v, 107v, 108,
 108v, 110v, 111, 113v, 114v, 117, 117v,
 121v, 122, 124, 125, 126, 127v, 130v,
 132, 136, 137, 138, 140v, 141, 150, 152v,
 153v, 154v, 155
 VULCANO: 118, 143v
 ZENO, Marco Antonio: 67v

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Rovigio, 1984.
- AA.VV. *Villa veneta. Siti e contesti (1400-1600). Casa dominicale, adiacenze funzionali, giardino, proprietà, paesaggio*. XIV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza-Treviso 1995) Milán, 2002.
- AAVV. *Classicismo-classicismi*, a cargo de G. Ciucci, Milán, 1995.
- AAVV. *Andrea Palladio: nuovi contributi*, dirigido por A. Chastel y R. Cevese, publicadas en Milán en 1990.
- ACKERMAN, J. S., *Palladio's, Villas*, N. York, 1967.
- ACKERMAN, J. S., *Palladio*, Hasmondsworth, 1956, red. Turín, 1972, edición en castellano, Madrid, 1980.
- ACKERMAN, J. S., "Andrea Palladio. Villa Emo. Restrained style and Noble Pleasures/ Rigore e nobili piacere", *Casabella*, LXII, 1997, 662-63, pp. 10-19.
- ACKERMAN, J. S., "The faces of Palazzo Chiericati" en D. ROSSAND, *Interpretazioni veneziane Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, pp. 213-220.
- ALBERTI, L. B. *De re aedificatoria*, Texto latino con traducción de G. Orlandi, introducción y notas de P. Portoghesi, Milán, 1966.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, C. y MARTÍN FUERTES, J. A., *Catálogo del archivo de los Condes de Luna*, León, 1977, nº 623 y 647, pp. 177 y 183.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. y DE ESCALLADA, L., "La partición de bienes de Juan del Ribero Rada", *Altamira*, LXI, 2003, pp. 119-149.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A., *La arquitectura de puentes en Castilla y León*, Valladolid, 1992.
- ARGAN, G. C., "La fortuna critica de Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.*, XIII, 1970, pp. 9-23.
- ARGAN, G. C., "L'importanza del Sanmicheli nella formazione del Palladio", *Venezia e Europa, Actas del XVIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Venecia, 1955, Venecia, 1956, pp. 387-389.
- ASQUINI, L., "Sul lavoro di Andrea Palladio in palazzo Antonini", en *Arte Documento*, 9, 1996, pp 75-79.
- ASQUINI, L., "La famiglia Antonini e Palladio: un palazzo "romano" nella Udine del Cinquecento", en *Arte Documento*, 6, 1992, pp. 239-244.
- ASSUNTO, R., "Introduzione all'estetica del Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.*, XII, 1972, pp. 9-26.

- AVERLINO, A. *IL FILARETE, Tratado de arquitectura*, Ed. P. Pedraza, Vitoria, 1990
- AZZI VISENTINI, M., "Daniel Barbaro e l'architettura. Considerazioni sulla villa di Maser" en M. MARANGONI, M. PASTORE STOCHI, *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro, Atti del Convegno di Studi (Venecia 1993)*, Venecia, 1996, pp. 397-343.
- AZZI VISENTINI, M., *Il giardino veneto: Villa Barbaro, Maser*, Milán, 1988.
- AZZI VISENTINI, M., *Il palladianesimo in America e l'architettura della villa*, Milán, 1976.
- BALDAN, A., *Storia della riviera del Brenta*, Cassola, 1982.
- BARBARO, D., *I dieci libri dell'architettura, traduzione e commento di Daniele Barbaro*, Venecia, 1556.
- BARBIERI, F., "Palladio in villa negli anni quaranta: da Lonedo a Bagnolo", *Arte Veneta*, XXIV, 1970, pp. 63-80.
- BARBIERI, F., "Il valore dei Quattro libri", *Bollettino C. I. S. A.*, XIV, 1972, pp. 63-79.
- BARBIERI, F., "Belli Valerio", *Dizionario Biografico degli italiani*, VII, Roma, 1965.
- BARBIERI, F., "Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio", *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 1980, pp. 191-211.
- BARBIERI, F., "Il Palazzo Chiericati sede del Museo Civico di Vicenza" en F. BARBIERI, F., *Il Museo Civico di Vicenza*, 2, vols. Vicenza, 1962, pp. 9-62.
- BARBIERI, F., "Palladio come stimolo all'architettura neoclasica: lo "specimen" de la villa Quinto", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIII, 1971, pp. 43-54.
- BARBIERI, F., *Il Museo di Palazzo Chiericati*, Vicenza, 1995.
- BARBIERI, F., *La basilica palladina*, Vicenza, 1968.
- BARBIERI, F., CURCIO, F., RIGONI, C., TODESCATO, M., *Palazzo Thiene*, Vicenza, 1992.
- BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milán, 1977.
- BARRIO MOYA, J. L., "El platero Juan de Arfe y el inventario de sus bienes", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° XIX, 1982, pp. 1-10.
- BARTOLI, A., *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1914-1922.
- BASSI, E., "La scala ovata del palladio nei suoi precedenti e nei suoi conseguenti", *Bolletino del C. I. S. A.*, XX, 1978.
- BASSI, E., *Il complesso palladiano della Carità*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1980.
- BASSI, E., *Il convento della Carità*, Vicenza, 1971.
- BASSO, U., *La villa e il tempietto dei Barbaro a Maser*, Montebelluna, 1976.
- BATILOTTI, D., "Chiesa di S. Giorgio Maggiore" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATILOTTI, D., "Convento della Carità" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATILOTTI, D., "Palazzo Barbarano", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATILOTTI, D., "Palazzo Thiene", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATILOTTI, D., "Palazzo Valamarana", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATILOTTI, D., "Palazzo Porto", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 455-456.
- BATILOTTI, D., "Estimi come fonti per la storia dell'architettura", en AA.VV. *Villa veneta. Siti e contesti (1400-1600). Casa dominicale, adiacenze funzionali, giardino, proprietà, paseagio*, Actas del XIV Seminario de Historia de la Arquitectura (Vicenza-Treviso 1995) Milán, 2002.
- BATILOTTI, D., "Palazzo Antonioni", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.

- BATTILOTTI, D., "Palazzo Chiericati, en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 462-463.
- BATTILOTTI, D., "Palazzo Dalla Torre", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999, pp. 474-475.
- BATTILOTTI, D., "Per il Palazzo di Iseppo da Porto del Palladio. Un documento inedito e una nota", *Antichità Viva*, XX, 1981, pp. 40-44.
- BATTILOTTI, D., "Progetto per una villa dei conti Trissino. 1553 e 1567, circa", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Badoer", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere", *Storia dell'Arte*, 53, 1985, pp. 33-48.
- BATTILOTTI, D., "Villa Barbaro", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Foscari", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Godi", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Pisani", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Poiana" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Repeta" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Valmarana" en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Zeno", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Ville Thiene", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BATTILOTTI, D., "Villa Emo", en L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milán, 1999.
- BELTRAMINI G. y PADOAN, A., *Andrea Palladio, atlante delle architetture*, Venecia, 2000.
- BELTRAMINI, G., "Villa Pisani in Lonedo bei Vicenza" en J. BRACKER, *Palladio, Die Erben Palladios in Nordeuropa*, Catálogo de exposición, Osfildern, 1997, p. 78-82.
- BERTOTTI-SCAMOZZI, O., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, IV tomos, Vicenza, 1776-1783. En 1996 se ha editado en CD ROM: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Rotary Club Vicenza-Berici, C.I.S.A. A. Palladio, Vicenza 1996.
- BETTINI, S., "Palladio urbanista", *Bollettino del C.I.S.A.*, III, 1961, pp. 9-11.
- BINOTTO, M., "Un ciclo pittorico do Battista Zelotti nel palazzo palladiano di Montano Barbarano", *Arte Veneta*, XLI, 1987, pp. 63-73.
- BONET CORREA, A., *Figuras modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.
- BORDIGNON FAVERO, G. P., "Lunardo Emo il vecchio e la villa di Fanzolo: un documento inedito", *Arte Documento*, 6, 1992, pp. 143-145.
- BORDIGNON FAVERO, G. P., "Una precisazione sul comitente di villa Emo a Fanzolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 225-236.
- BORDIGNON FAVERO, G. P., *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970.
- BOSCHI, R., "I restauri a palazzo Barbaran da Porto", en A. CHASTEL, R. CEVESE, *Andrea Palladio, nuovi contributi*, Settimo Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza, 1988, 1988-Milán 1990.
- BRACKER, J., *Palladio, Die Erben Palladios in Nordeuropa*, Catálogo de exposición, Osfildern, 1997.

- BROWN, B. L., "Palladio and Veronese at the villa Barbaro in Maser, Italy", *The Magazine Antiques*, 135/1, 1989, pp. 298-309.
- BRUGNOLI P. y SANDRINI, A., *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XI-XVIII)*, Verona, 1988.
- BRUGNOLO MELLONCELLI, G., *Battista Zelotti*, Milán, 1992.
- BUCCELLATI, G., *Le ville Pisani a Bagnolo di Lonigo*, Lonigo, 1996.
- BURNS, H. BELTAMI, G. y GAIANI, M., *Andrea Palladio. Le ville*, Cd-Rom, Vicenza, 1997.
- BURNS, H., "Andrea Palladio, 1508-1580" en *The portico and the farmyard*, Catálogo de la exposición, Londres, 1975.
- BURNS, H., "I disegni del Palladio", *Bollettino del C. I. S. A.*, XXI, 1979,
- BURNS, H., "I disegni del Palladio", *Bollettino del C.I.S.A.* XV, 1973, pp. 169-191.
- BURNS, H., "I disegni", en R. CEVESE, *Mostra del Palladio*, Milán 1973, pp. 113-154.
- BURNS, H., "I Progetti vicentini di Giulio Romano", en AA. VV, *Giulio Romano*, Catálogo de la exposición, Milán, 1989, pp. 502-509.
- BURNS, H., "Palladio's Desings for Villa Complexes and their Surrounding" en AA.VV. *Architecture, jardin, paysage. l'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du Colloque tenu à Tours du 1^{er} au 4 juin 1992*, París, 1999, pp. 44-74.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., "En torno a Juan de Herrera y la arquitectura", *B.S.A.A.*, XLII, 1976, pp. 227-249.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.
- BUSTAMANTE, A., "En tono al clasicismo. Palladio en Valladolid", *A.E.A.*, 1979, pp. 35-54.
- CÁMARA, A., "Palladio y la fiesta barroca. Valladolid, 1614", *Fragments*, nº 8-9, 1986, p. 156 y ss.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. y GARCÍA, M., "El prontuario de medallas de 1552, fuente de inspiración en el programa iconográfico de la escalera prioral de San Isidoro de León", *Rev. Ephialte*, nº IV, 1993.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., "Juan del Ribero Rada y el orden dórico", *Academia*, nº 81, 1995, pp. 517-541.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., "Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada", *Humanismo y tradición clásica en España y América*, Ed. J. M. Nieto Ibáñez, León, 2002, pp. 311-333.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., "Juan del Ribero Rada. Arquitecto clasicista", *Altamira*, 1996, nº LII, pp. 127-166.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan de Ribero Rada" *Actas del X Congreso del CEHA, Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 467-478.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., "Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León", *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, nº IV, 1992, pp. 144-150.
- CARLI, L. de y ZAGGIA, N., "Chiesa e convento e scuola di S. Maria della Carità in Venezia", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVI, 1974, p. 28 y ss.
- CARPEGGIANI, P., "Il palazzo Marcantonio Thiene", en N. POZZA, *Vicenza Illustrata*, Vicenza, 1976, pp. 227-234.

- CARUNCHIO, T., "La villa Saraceno a Finale di Agugliaro" en André Chastel y R. Cevese, *Andrea palladio: nuovi contributi, VII Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* (Vicenza, 1988), Milán 1990, pp. 198-207.
- CARUNCHIO, T. CAVAGGIONI, I. y DEL ZOPPO, C., "Villa Saraceno a Finale di Agugliaro attraverso i documenti e la cartografia", *Arte Veneta*, 53, 1989-1990, pp. 143-152.
- CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Salamanca, 1988.
- CATANEO, P., *I quattro libri di architettura*, Venecia, 1554.
- CATANEO, Pietro, *L'architettura alla quale... sono aggiunti di piu il quinto, sesto, settimo e ottavo libro*, Venecia, 1557.
- CAVAGGIONI, I., "Il recupero di villa Saraceno", *Riabita*, 10, 1995, pp. 32-40.
- CERETTI, F., *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, Mirandola, 1904.
- CERRUTTI FUSCO, A., *Iñigo Jones Vitruvius Bitrannicus. Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Rimini, 1985.
- CERVERA VERA, L., "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera en la Institución de la Academia Real Matemática", en la Edición. facsímil de Juan de HERRERA, *Institución de la Academia Real Matemática*, Madrid, 1995.
- CERVERA VERA, L., "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", *La Ciudad de Dios*, t. CLXII, 1950, pp. 584-622, t. CLXIII, 1951, pp. 161-188.
- CESSI, F., "L'attività di Alessandro Vittoria a Maser", *Studi Trentini di Scienze Storiche*, 1964, pp. 3-18.
- CEVESE, R., "Andrea Palladio in Valpolicella: la villa Sarego di S. Sofia", *Annuario storico della Valpolicella*, 3, 1984-1985, pp. 67-100.
- CEVESE, R., "Una scala convessa a villa Pojana", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 313-314.
- CEVESE, R., *I palazzi dei Thiene. Sede della Banca Popolare di Vicenza*, Vicenza, 1952.
- COCKE, R., "Veronese and Daniel Barbaro: the decoration of villa Maser", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246.
- CONFORTI CALCAGNI, A. M., "Bartolomeo Ridolfi" en P. MARINI, *Palladio e Verona*, Catálogo de la exposición, Verona, 1980, pp. 172-235.
- CONFORTI CALCAGNI, A. M., "Bartolomeo Ridolfi", en P. BRUGNOLI y A. SANDRINI, *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XI-XVIII)*, Verona 1988, pp. 197-200.
- COOPER, T. E., *The History and Decoration of the Church of S. Giorgio Maggiore in Venice*, Ph. D. Universidad de Princeton, 1990.
- CORBOZA, A., "Procedimenti dell'urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 235-250;
- CORSINI, L., "Villa Zeno di Palladio a Cessalto" en *Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA*, CLX, 1996-1997, pp. 117-199.
- CROSATO LARCHER, L., "Considerazioni sul programa iconografico di Maser", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, 1982, 2, pp. 211-236.
- CROSATO, L., *Gli affreschi delle ville venete del cinquecento*, Treviso, 1962.
- CHASTEL, A. y CEVESE, R., *Andrea Palladio, nuovi contributi, VII Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* (Vicenza, 1988), Milán 1990.

- CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Salamanca*, Salamanca, 1951.
- DIEDO, A., en *Elogio di Daniele Barbaro Eletto Patriarca di Aquileia*, Venecia, 1817.
- DONI, F., *La seconda libreria... ristampata nuovamente con giunta de molti libri*, Venecia, 1555
- FAGIOLO, M., "Principii prospettico-compositivi dell'architettura di Palladio", *Bollettino del C.I.S A Andrea Palladio*, XX, 1978, pp 307-328.
- FERNÁNDEZ CANTÓN, F., *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941.
- FERRERO MAESO, C., *Francisco de Praves (1586-1637)*, Valladolid, 1995
- FINOCCHI GHERSI, L., *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, 1998.
- FIOCCO, G., *Andrea Palladio paduano*, Padua, 1933.
- FIOCCO, G., "Camilo Mariani e Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 370-386.
- FIOCCO, G., "L'eredita de Giovanni de Mio", *Revista d'Arte*, 1938, p. 173.
- FIOCCO, G., *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, 1965.
- FIOCCO, G., *Camilo Mariani, Le Arti*, 1940-1941.
- FONTANA, R., "Considerazioni intorno a villa Badoer di Fratta, con alcune notizie sul Giallo Fiorentino suo decoratore", en AA.VV. *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Rovigo, 1984, pp. 39-51.
- FONTANA, V., *Villa Badoer, Fratta Polesine*, Milán, 1988.
- FORSMAN, E., "Corpus Palladianum. Il convento della Carità", *Arte Veneta*, 1971, pp. 308-309.
- FORSMAN, E., "Palladio e Vitruvio", *Bolletino del C.I.S.A.*, nº IV, 1962, pp. 31-42.
- FORSMAN, E., *Dorico, Ionico, Corintio*, Bari, 1973, *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1983.
- FORSMANN, E., "Palladio e le colonne", *Bollettino del C.I.S.A.*, nº XX, 1978, pp 41-86.
- FORSMANN, E., "El Palladianesimo: un tentativo di definizione", en *Andrea Palladio: La sua eredità nel mondo. Catálogo della Mostra*, Venezia, 1980, pp. 5-10.
- FORSSMAN, E., *Palladio Lehgebäude*, Estocolmo-Upsala, 1965.
- FORSSMAN, E., "Palladio e la'antichità", en *Palladio*, Catálogo de la exposición de Venecia, 1973.
- FORSSMAN, E., "Palladios Ersling. Die Villa Godi Valamarana in Lonedo bei Vicenza (de Paul Hofer)", *Bollettino del C. I. SA. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 469-471.
- FORSSMAN, E., *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza, 1973.
- FORSSMAN, E., "Introducción" a *I Quattro libri dell'architettura de Andrea Palladio*, Hildesheim-N. York, 1979.
- FORSSMAN, E., *Palladio: in che senso classico?*, Vicenza, C.I.S.A., 1994.
- FORSSMAN, E., *Visible Harmony Palladio's. Villa Foscari at Malcontenta*, Estocolmo, 1973.
- FOSCARI, A., "Malcontenta, il restauro delle facciate", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 273-282.
- FOSTER, R y TUTTLE, R., "Giulio Romano e le opere vicentine del Palladio", *Bollettino. Del CISA Andrea Palladio*, XV, 1973, pp. 107-119.
- FRANK, M., *Virtù e Fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia tra XVII e XVIII secolo*, Venecia, 1996.
- GAMUCCI, B., *Le antichità della città di Roma*, Roma, 1580.

- GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, t. I, Arquitectos*. Valladolid, 1940.
- GARCÍA CHICO, E., "El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid", *Revista de Archivo Bibliotecas y Museos*, t. LXVIII-2, 1960, p. 761.
- GEMIN, M., *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, 1990.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., *Los Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Santander, 1991.
- GONZÁLEZ NAVARRO, R., *Universidad de Alcalá: esculturas de la fachada*, Torrejón de Ardoz, 1980., p. 94.
- GUIOTTO, M., "Architettura di Andrea Palladio nella riviera del Brenta", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/2, 1980, pp 139-146.
- GULLINO, G., *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniale tra 1705-1836*, Roma, 1984.
- GUTIÉRREZ R. y VIÑUALES, G. M., "La fortuna del Palladio in Spagna", *Bollettino C. I. S. A.*, XIII, 1971, pp. 320-329.
- HERRERA, Juan de, *Institución de la Academia Real Mathematica*, 1584, Edic. facsimil, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1995, con estudios preliminares de J. Simón Díaz y L. Cervera Vera.
- HOAG, J., *Rodrigo Gil, Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.
- HOWARD D. y LONGAIR, M. "Harmonic proportion and Palladio's Quattro libri", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, 1982, pp. 116-143.
- ISEMEYER, C. A., "Il primo progetto del Palladio per S. Giorgio secondo il modelo del 1565", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/I, 1980, pp. 237-246.
- IVANOFF, N., "La tematica degli affreschi di Maser", *Arte Veneta*, XXIV, 1970, pp. 210-213.
- IVANOFF, N., "Mattia Bortolomi e gli affreschi ignoti della villa Cornaro a Piombino Dese", *Arte Veneta*, IV, 1950, pp. 123-130.
- JUNG, C., "I paesaggi nella Villa Badoer. Giallo Fiorentino e Augustin Hirschvogel", *Arte Veneta*, 51, 1997, pp. 41-49.
- KOLB, C. J., "New Evidence for Villa Pisani at Montagnana" en D. ROSAND, *Interpretazioni veneziane, Studi di storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, pp. 227-239.
- KOLB, C., "The sculptures on the Nynphaeum Hemicycle of the villa Maser", *Artibus et Historiae*, 35, XVIII, 1997, pp. 15-40.
- KUBELIK, M., "Per una nuova lettura del secondo libro di Andrea Palladio", *Bollettino del C. I. S. A.*, *Andrea Palladio*, XXI, 1979, pp. 177-182.
- KUBLER, G., "Palladio e Juan de Villanueva", *Bollettino C.I.S.A.*, V, 1963, pp. 53-60.
- KUBLER, G., "Palladio e l'Escorial", *Bollettino C.I.S.A.*, V, 1963, pp. 44-52.
- L. CERVERA VERA, "Los libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", *La Ciudad de Dios*, CLXIII-CLXIV, 1951, pp. 583-622 y 161-188.
- LABACO, A., *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili Antichità di Roma*, Roma, 1552.
- LEHMANN JACOBSEN, M., *Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo*, Colonia, 1996.

- LEVI D'ANCONA, M., "Jacopo del Giallo e alcune miniature del Correr", *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 1962, VII, n° 2.
- LEWIS, D., "Disegni autografi del Palladio: le piante per Caldongo e Maser. 1548-1549", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XV, 1973, pp. 369-379.
- LEWIS, D., "Girolamo li Corner's Completion of Piombino (With an Unrecognized Building of 1593 by Vincenzo Sacamozzi)", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVII, 1975, pp. 401-405.
- LEWIS, D., "Il significato della decorazione plastica e pittorica a Maser", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXII/ 1, 1980, pp. 203-213.
- LEWIS, D., "La datazione della villa Corner a Piombino Dese", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XIV, 1972, pp. 381-393.
- LEWIS, D., *The Drawing of Andrea Palladio*, Catálogo de Exposición, Washington, 1981.
- LOTZ, W., *Palladio e la sua eredità nel mondo*, catálogo, Vicenza, 1980.
- LOTZ, W., "Palladio e Sansovino", *Bollettino C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 13-23.
- LOTZ, W., "Reflessioni sul tema Palladio urbanista", *Bollettino C.I.S.A.*, VIII, 1966, pp. 123-127.
- LOTZ, W., "Osservazioni intorno ai disegni palladiani", *Bollettino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 61-68.
- LOTZ, W., "Riflessioni sul tema: Palladio Urbanista", *Bollettino del C.I.S.A.*, VIII, 1966, pp. 123-127.
- LOUKOMSKI, G. K., *Andrea Palladio. Sa vie, son oeuvre*, París, 1980.
- MACCA, *Storia del territorio vicentino*, Vicenza, 1812.
- MADER, T. A., "La dedica e la funzione del tempietto di palladio a Maser", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XXIII, 1981, pp. 241-246.
- MAGAGNATO, L. Y MARINI, P., *Andrea Palladio, I Quattro libri dell'Architettura*, edición crítica e introducción, Ed. Il Polifilo, Milán 1980.
- MAGRINI, A., *Il palazzo del Museo Civico in Vicenza descritto ed illustrato*, Vicenza, 1855.
- MAGRINI, A., *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padua, 1845.
- MANTESE, G., "Montano IV Barbarano, comitente del palladiano palazzo Barbarano da Porto", *Bollettino del C. I. S. A. Andrea Palladio*, XXII/I, 1980, pp. 147-157.
- MARANGONI, M. y PASTORE STOCHI, M., *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro, Atti del Convegno di Studi (Venezia 1993)*, Venecia, 1996.
- MARCHINI, *Vicenza Romana*, Vicenza, 1978.
- MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981.
- MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., "Il Palladianesimo in Spagna", *Bollettino C. I. S. A.*, XXII, 1980, pp. 95-109.
- MARÍAS, F., "Juan Bautista Monegro. Su biblioteca y *De divina proportione*", *Academia*, 1981, pp. 81-117.
- MARÍAS, F., *Arquitectura del Renacimiento en Toledo*, 4 vols. Toledo-Madrid, 1983-1986.
- MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989.
- MARINI, P., "Andrea Palladio (1508-1580)", en P. BRUGNOLI y A. SANDRINI, *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XI-XVIII)*, Verona 1988, pp. 184-196.
- MARINI, P., "Anotaciones y aparato crítico" en *Andrea Palladio. I Quattro libri dell'Architettura*, Milán 1980.
- MARINI, P., *Palladio e Verona*, Catálogo de la exposición, Verona, 1980.

- MAZARI, J., *Historia di Vicenza, Venecia*, 1591.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, C. S. I. C., Madrid, 1962.
- MERINO RUBIO, W., *Historia de la Casa de las Carnicerías de la ciudad de León*, León, 1991.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "Juan del Ribero Rada (1540-1600), arquitecto paladiano y antiherreriano", *Historias de Cantabria*, n° 6, 1993, pp. 24-61.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura del manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987.
- MURARO, M., "La villa palladiana dei Repeta a Campiglia dei Berici", en G. MARASCA y M. MURARO, M., *Campiglia dei Berici*, 1980.
- MURMORA, R. y TRAINELLO, L., "Palladio a Fratta: la villa Badoer e l'organizzazione del paese", en AA.VV., *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Roviglio, 1984, pp 55-62.
- MURRAY, P., "Il Palladianesimo", *Mostra del Palladio*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1973, pp 158 y ss.
- MUTTONI, F., *Architettura di Andrea Palladio vicentino di nuovo ristampata... con le osservazioni dell'architetto*, Venecia, 1740.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., "Rodrigo Gil y los entalladores de la Universidad de Alcalá", *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 105.
- NAVASCUÉS, P., "Reflexiones sobre Palladio en España" en el estudio introductorio a la edición y traducción en castellano de la obra de Ackerman, *Palladio*, Madrid, 1980.
- NERET, G., "Une residence secondaire au XVI siècle: La Malcontenta", *Connaissance des Arts*, 330, 1978, pp. 20-27.
- OLIVIERI, A., *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, *Atti del XIII Convegno di Studi Storici*, Rovigo, 1989.
- OLIVIERI, A., *Palladio, le corti e le famiglie*, Vicenza, 1981.
- PALLADIO, A., *I Quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570.
- PALLADIO, A., *Les Quattro livres de l'Architecture*, edición francesa de Freart de Chambray de 1650, edit. Por F. Herbert-Stevens, París, 1980.
- PALLADIO, A., *Los cuatro libros de arquitectura*, traducción castellana de Luisa Aliprandi y Alicia Martínez, Akal, Madrid, 1988.
- PALLADIO, A., *Los cuatro libros de arquitectura, traducidos e ilustrados por F. J. Ortiz y Sanz*, Madrid, 1797, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- PALLADIO, A., *Mirabilia urbis Romae*, Roma, 1554.
- PALLADIO, Andrea, *I Quattro libri dell'Architettura*, edición crítica e introducción de L. Magagnato, Ed. Il Polifilo, Milán 1980
- PALLUCCHINI, R., "Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 203-228.
- PANE, R., "I Quattro Libri", *Bollettino C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 121-138.
- PANE, R., *Andrea Palladio*, Turín, 1948 y red. 1961.
- PASQUALI, G. P., *Biblioteca Smithiana, seu catalogus librorum D. Joephi Smithi Angli per cognomina authorum dispositus*, Venecia, 1755.
- PASTOR CRIADO, I., *La arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.

- PERESWET-SOLTAN, A., "Il restauro della villa Pisani ora Ferri a Bagnolo", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XX, 1978, pp. 283-296.
- PÉREZ GIL, J., "El Libro de Linajes de Juan del Ribero Rada, arquitecto", *Congreso sobre el Arte de la Cantería. Centenario de Rodrigo Gil de Hontañón*, Santander, 2003.
- PESENTI, F. R., "La promessa della rinascita. Per l'indagine iconografica degli affreschi veronesiani di Maser", *Quaderni di Palazzo Tè*, 3, 1996, pp. 38-53.
- PEVSNER, N., "Palladio e L'Europa" en *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di storia dell'Arte*, Venezia, 1956.
- PEVSNER, N., "Palladio e Il Manierismo", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 304-309.
- PIANA, M., "Il convento della Carità: materiale, tecniche, structure", *Annali di Architettura*, 10-11, 1998-1999, pp. 310-321.
- PICATOSTE RODRÍGUEZ, F., *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid, 1891.
- PIGNATTI, T., *Verones. L'Opera completa*, Venezia, 1976.
- PIOVENE, G., "Trissino e Palladio nell'Umanesimo vicentino", *Bollettino del C. I. S. A.*, V, 1963, pp. 13-23; idem, VII, pp. 56-76.
- POGGENDORF, G., *Palladios Villa Emo in Fanzolo. Hemorum origo Zur Ikonographie der Fresken von Giambattista Zelotti*, Berlin, 1995.
- POLACCO, L., "La posizione di Andrea Palladio di fronte all' Antichità", *Bollettino del C.I.S.A.*, n° VII, 1965, vol. II, pp. 59-76.
- POLDO D'ALBENAS, J., *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nimes*, Lyon, 1560.
- POZZA, N., *Vicenza Illustrata*, Vicenza, 1976
- PRAVES, F., *Libro tercero de la Architectura de Andrea Palladio que trata de caminos y calzadas y del modo de edificar puentes de madera y piedra, traduzido del toscano en castellano por Francisco de Praves, Arquitecto y Maestro Mayor de las obras de Su Magestad, 1625*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7373. Ed. Facsímil a cargo de J. Rivera, Valladolid, 1986.
- PRINZ, W., "La sala di quattro colonne nell'opera dei Palladio", *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XI, 1969, pp. 370-386.
- PUPPI, L., "Bibliografía e letteratura palladiana", en *Palladio*, Catálogo de la exposición de Venecia, 1973, pp. 173-190.
- PUPPI, L., *Andrea Palladio: scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988
- PUPPI, L., *Andrea Palladio*, Milán, 1973.
- PUPPI, L., "Dubbi e certezze per Palladio costruttore in villa", *Arte Veneta*, XXVIII, pp. 93-105.
- PUPPI, L., "La committenza vicentina di Paolo Veronese", en M. GEMIN, *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, 1990, pp. 340-346.
- PUPPI, L., "La villa e il giardino dei Barbaro a Maser", *Edem*, 1, 1993, pp. 85-95.
- PUPPI, L., "Novità per Michele Sanmicheli e Vincenzo scamozzi apresso Palladio", *Storia dell'Arte*, 26, 1976, pp. 12-22.
- PUPPI, L., "Paolo Venonese architetto. Un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio", en *Palladio*, III, 1980, pp. 53-76.
- PUPPI, L., *Andrea Palladio: Il testo, l'immagine, la città*, Catálogo de Exposición, Milán, 1980.

- PUPPI, L., *Chiericati Valerio*, en AA. VV, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1890, vol. 24, pp. 693-696.
- PUPPI, L., *La Villa Badoer di Fratta Polesine*, Vicenza, 1972.
- PUPPI, L., *Palladio*, Florencia, 1966. La traducción castellana, Barcelona, 1968.
- RAGGHIANI, C. L., "Giovanni de Mio", *Critica d'Arte*, 1940, XXIII, p. 4-5.
- REIST JACKSON, I., *Renaissance Harmony: The Villa Barbaro at Maser*, Ann Arbor, 1986.
- RIDOLFI, C., *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1848.
- RIDOLFI, C., "Vita di G. B. Zelotti", *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1848.
- RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, León, 1994.
- RIVERA BLANCO, J., *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982.
- RIVERA BLANCO, J., "El clasicismo castellano-leonés. Francisco de Praves y A. Palladio, "introducción a la edición facsímil de los *Libros I y III de A. Palladio por F. Praves en 1625*, Valladolid, 1986.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS A. y CASASECA, A., "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora" en *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-109.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca", *Archivo Español de Arte*, 1977, pp. 258-261.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 1975, nº 190-191, pp. 199-215.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", *Academia*, 62, 1986, pp 121-154.
- ROGNINI, L., "S. Sofia di Valpolicella, prima del Palladio", *Vita Veronese*, 33, 1980, pp. 62-64.
- RUPPRECHT, B., "Palladios Projekt für den Palazzo Iseppo Porto in Vicenza" en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XV, 1971, pp. 289-314.
- SACCOMANI, E., "Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicini", *Arte Veneta*, XXVI, 1972, p. 68.
- SACCOMANI, E., "Le grottesche venete del' 500", *Atti dell' Instituto Veneto di SS. LL. AA.*, CXXI, 1970-71, pp. 306-325.
- SAMBRICIO, C., "Il Palladianesimo in Spagna e Portogallo", en W. LOTZ, *Palladio e la sua eredità nel mondo*, Catálogo, Vicenza, 1980.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941.
- SANDRINI, A., "Andrea Palladio in Valpolicella, villa Sarego", en G. M. VARANINI, *La Valporicella nella prima età moderna (1500-1630)*, Verona, 1987, pp. 102-105.
- SANSOVINO F., *Storia delle famiglie Bentivogli, Gabrielli e Mariani di Gubbio*, Venecia, 1582.
- SCAMOZZI, V., *L'Idea dell'architettura universale*, Venecia, 1615.
- SCHIO, G. Da, *Albero genealógico della famiglia Thiene*. In. Biblio. Civica de Vicenza.
- SCHMIED HARTMANN, P., *Die Dekoration von Palladios Villa Poiana*, Munich, 1997.
- SERLIO, S., *Tercero y Quarto libro de Arquitectura*, Toledo, Ivan Ayala, 1552, Ed. a cargo de L. Cervera Vera, Madrid, 1977.
- SGARBI, V., "Una lettura della villa Trissino a Meledo di Andrea Palladio" *Storia dell'Arte*, 38-39, 1980, pp 263-266.
- SOJO y LOMBA, F., *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935.

- SPIELMANN, H., *Andrea Palladio und die Antike*, Munich-Berlin, 1966,
- STRANDBERG, R., "Il tempio dei Dioscuri a Napoli. Un disegno inèdito di Andrea Palladio nel Museo Nazionale di Stoccolmo", in *Palladio*, XI, 1961, pp. 31-40.
- IAFURI, M., "Committenza e tipologia nelle ville palladiane", *Bolletino del C. I. . S. A.*, XI, 1969, pp. 120-136.
- IAFURI, M., "Sansovino versus Palladio", *Bolletino del C. I. . S. A.*, XV, 1973, pp. 149-165.
- IAFURI, M., "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp. 65-78.
- IAFURI, M., *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966.
- EMANZA, T., *Vita di Andrea Palladio vicentino*, Venecia, 1762.
- EMANZA, T., *Vite dei piu celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decemosesto*, Venecia, 1778.
- TESSAROLO ROSSI, A., "Battista Zelotti. Concordia maritate ed Economia a Villa Emo a Fanzolo", *Arte Documento*, II, 1997, 98-101.
- TESSAROLO, A., "Per la cronologia di villa Emo a Fanzolo", *Annali di Architettura*, 3, 1991, pp. 37-58.
- PIOZZO, C. B., "Gli affreschi di villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri", *Notizie da Palazzo Albani*, VIII/1, 1978, pp. 55-67.
- PIOZZO, C. B., *Il Palladio e le ville fluviali*, Venecia, 1981.
- PIOZZO, G. B., *Le ville del Brenta*, Venecia, 1977.
- IOBO, D., *Giangiorgio Zorzi. Gli scritti di storia dell'architettura e dell'arte (1908-1969). Bibliografia*. Vicenza, 1999.
- FRINCHERI CAMIZ, F., "Significati iconografici degli affreschi delle ville Badoer e Molin Avezzù a Fratta Polesine" en A. OLIVIERI, *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600, Atti del XIII Convegno di Studi Storici*, Rovigo, 1989, pp. 118-122.
- VAN DER SMAN, C. J. J., *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Florencia, 1993.
- VASARI, G., *Le vite de piu eccellenti pittori scultori e architettori* (Florencia 1568), ed. Milanesi, 9 vols, Florencia, 1906.
- VELASCO BAYON, B., *El colegio mayor universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, 1978.
- VIGNOLA, J. Barozzi da Vignola, *El Vignola de los Propietarios o los cinco órdenes de arquitectura*, Roma, 1552, Facsímil e Introduccíon F. Calvo Serraller, Madrid, 1981.
- VITRUVIO, M. P., *Los diez libros de arquitectura*, traducidos por J. Ortiz y Sanz, Edit. Madrid, 1987
- WITTKOVER, R., *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, con edición italiana de Turin en 1964 y edición castellana, *Principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958
- WOLTERS, W., "Architettura e decorazione nel Cinquecento veneto", *Annali di Architettura*, 4-5. 1992-1993, pp. 102-110.
- ZEBI, B., "Palladio, Andrea", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, 1963, coll. 438-45.
- ZORZI, G. G., *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venecia, 1968.
- ZORZI, G. G., *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958.

- ZORZI, G. G., "Il problema dei disegni palladiani", en *Bollettino del C. I. S. A.*, VI, parte II, 1964, pp. 144-156.
- ZORZI, G. G., "Urbanistica palladiana", *Bollettino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 168-184.
- ZORZI, G. G., "Errori deficienze e inesattezze de *Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio*", *Bollettino C. I. S. A.*, III, 1961, pp. 12-17.
- ZORZI, G. G., *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venecia, 1966.
- ZORZI, G. G., *Le opere pubbliche e i palazi privati di Andrea Palladio*, Venecia, 1965.
- ZORZI, G. G., "Il problema dei disegni palladiani", *Bollettino del C. I. S. A.*, n° VI, vol. II, 1964, pp. 144-156.
- ZULIANI, F., "I palazzi pubblici nell'età comunale" en AA. VV: *Padova. Case e palazzi*, Vicenza, 1977.

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

6

7

8

9

10

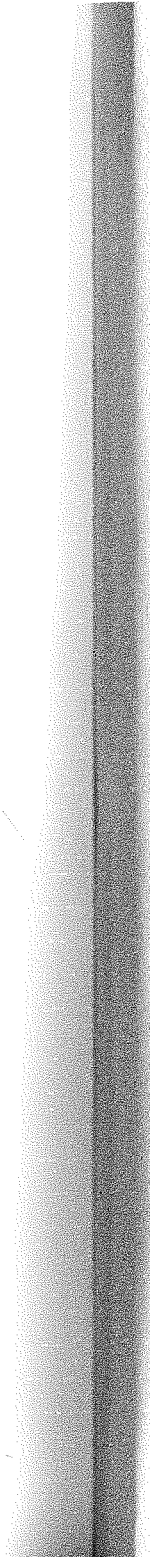
11

12

13

14

15



COLECCIÓN HUMANISTAS ESPAÑOLES

Volúmenes publicados

1. Cipriano de la Huerga. Prolegómenos y testimonios literarios. Vol. I
2. Cipriano de la Huerga. Comentario al Cantar de los Cantares (1ª parte). Vol. V.
3. Cipriano de la Huerga. Comentario al Cantar de los Cantares (2ª parte). Vol. VI.
4. Cipriano de la Huerga. Comentario al Libro de Job (1ª parte). Vol. II.
5. Cipriano de la Huerga. Comentario a los Salmos XXXVIII y CXXX. Vol. IV.
6. Pedro de Valencia. Relaciones de Indias. Virreinato del Perú. Vol. V/1.
7. Pedro de Valencia. Escritos sociales. Escritos económicos. Vol. IV/1.
8. Cipriano de la Huerga. Comentarios al Profeta Nahún. Vol. VII.
9. Cipriano de la Huerga. Comentario al Libro de Job (2ª parte). Vol. III.
10. Cipriano de la Huerga. Competencia de la Hormiga con el Hombre. Cartas. Pareceres. Vol. VIII.
11. Pedro de Valencia. Relaciones de Indias. México. Vol. V/2.
12. Cristóbal Méndez. El libro del ejercicio corporal y de sus provechos.
13. Jaime Juan Falcó. Obras Completas I.
14. Cipriano de la Huerga. Estudio Monográfico colectivo. Vol. IX.
15. Pedro de Valencia. Discurso acerca de las brujas. Vol. VII.
16. Antonio Ruiz de Morales. Obras.
17. B. Arias Montano. Comentarios a los treinta y un primeros Salmos de David. Primera parte.
18. B. Arias Montano. Comentarios a los treinta y un primeros Salmos de David. Segunda parte.
19. Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II.
20. Pedro de Valencia. Escritos sociales. Escritos políticos. Vol. IV/2.
21. Lope de Deça y Joan de Xerez. Razón de Corte.
22. Francisco Terrones del Caño. Obras completas.
23. Pedro de Valencia. Escritos espirituales I.
24. Pedro de Valencia. Obras Completas IX/2.
25. Gaspar de Grajar. Obras Completas I.
26. Hernán Cortés. Cartas y Memoriales.
27. Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio.

Volúmenes de próxima aparición

Homenaje a Gaspar Morocho Gayo.

La "Disputa contra Aristóteles y sus seguidores"

Cipriano de la Huerga. Estudios. Documentos. Índices.

Gaspar de Grajar. Obras completas II.

Autores en estudio

Pedro de Valencia

Arias Montano

Dionisio Vázquez

Pedro de Fuentidueña

Juan de Vergara

Conde de Rebolledo

Luis Cabrera de Córdoba

Gaspar de Grajar

Blas Álvarez de Miraval

Hernán Cortés

Alexandro Gerakdino

Hernando Alonso de Herrera



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
y Medios Audiovisuales