

Detalle del frontispicio de *I Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio, 1570. Fuente: Il Bo Live.

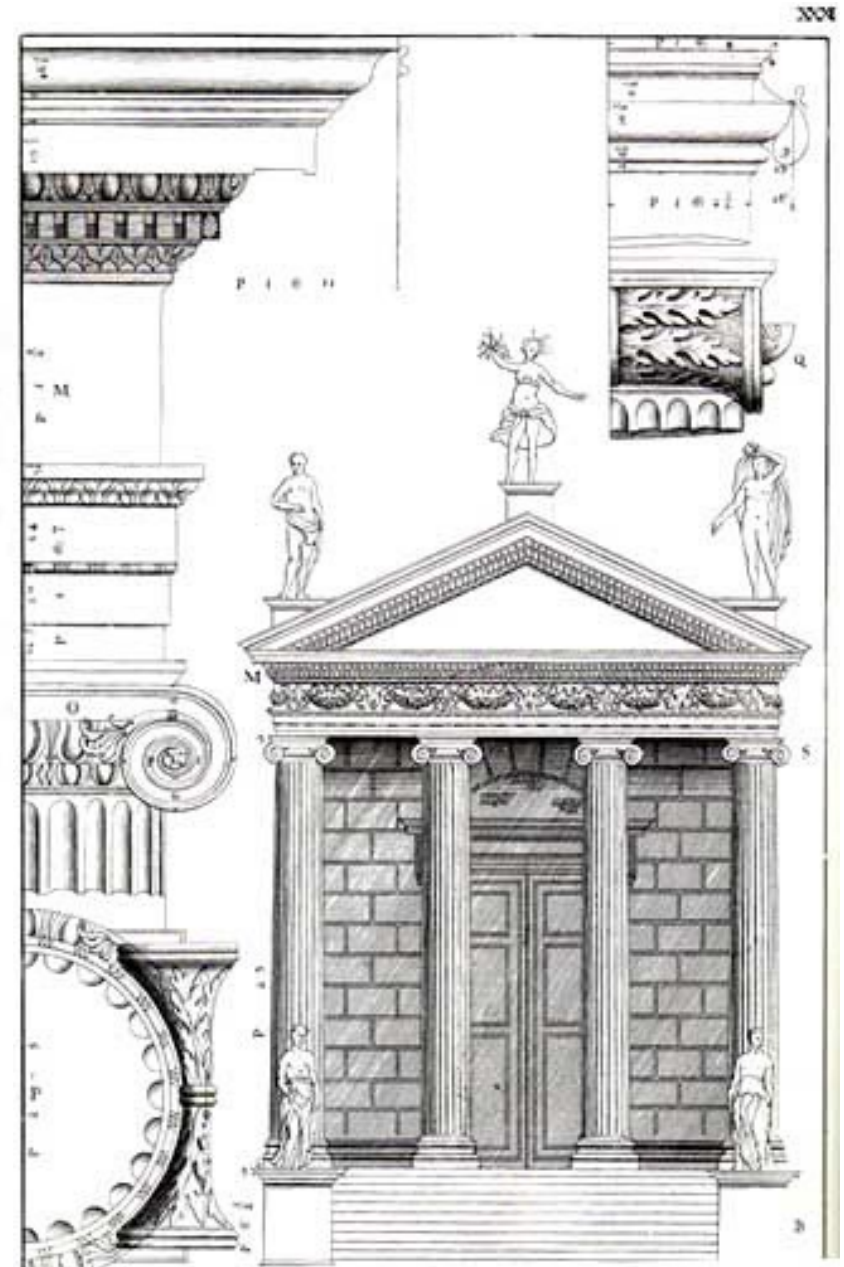
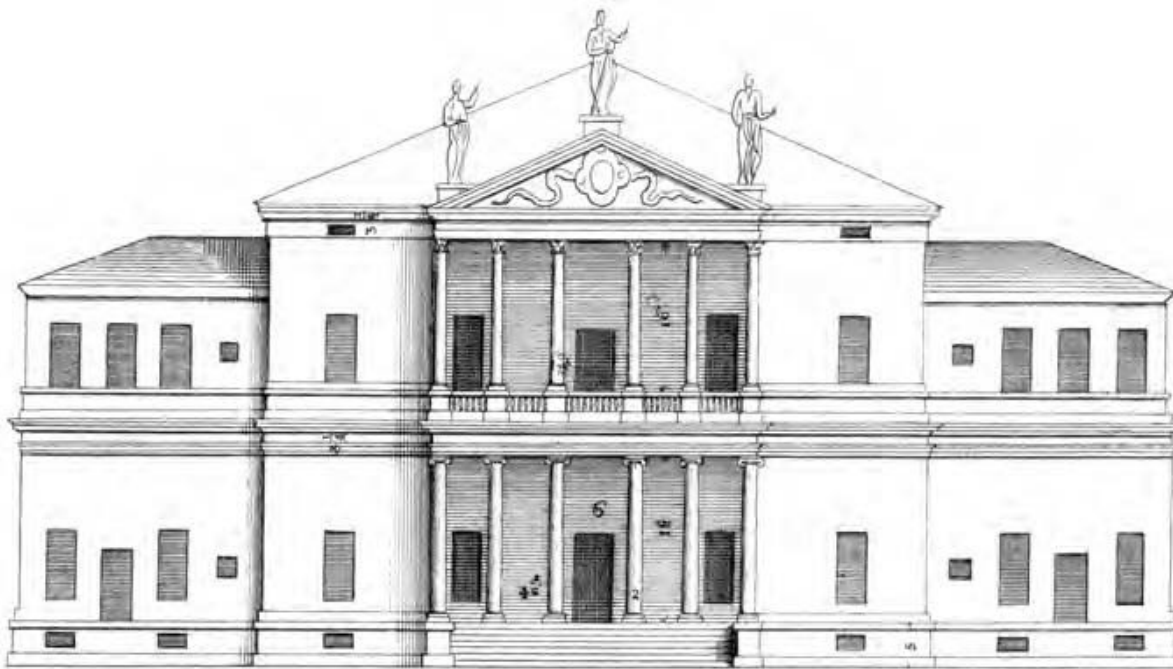
## CONTEXTO DE LA PUBLICACIÓN

Palladio había publicado previamente (1554) una guía erudita y popular sobre la arquitectura romana, *Le Antichità di Roma*. En *Los cuatro libros de arquitectura*, Palladio, como sus predecesores, declara seguir el formato tradicional establecido por Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*. Sin embargo, aunque adopta el formato de libro ilustrado de Serlio, se presenta como un arquitecto en ejercicio y antiguo maestro constructor que levanta edificios con estándares exigentes. Solo el segundo libro presenta sus célebres villas y palacios urbanos. Pero la publicación en su conjunto proyecta una coherencia estilística y una preocupación por la composición equilibrada. En consecuencia, *Los cuatro libros de arquitectura* supusieron la gran **reintegración de la teoría humanista con la práctica contemporánea**. Palladio demostraba cómo la teoría y la práctica definían la profesión de arquitectura, de una forma tan lúcida y elegante que su libro tuvo un éxito nunca igualado por ningún escritor sobre arquitectura.

Como la teoría de Philibert, la de Palladio se basa en Vitruvio, y también siguió el ejemplo de Serlio y publicó su propia obra. Pero, al revés que Serlio, Palladio publicó sus encargos. **Los Quattro libri incluían planos y alzados de veinte villas realizadas, y siete proyectos más que Palladio no esperaba construir**, y citaba el lugar y el patrono de las obras realizadas, de modo que, como decía, los arquitectos pudieran visitarlas. Como es bien sabido, no todos estos edificios estaban contruidos cuando los publicó, y sus planos son también tipos ideales en los que se presentan los principios de la composición y las teorías de la armonía renacentista, en planos y alzados de Alberti. Pero el arquitecto en ejercicio es tan visible como el estudioso humanista. Palladio presentaba en términos concisos, y con espléndidas ilustraciones, el proceso de construcción: desde la elección del sitio y los materiales hasta la decisión de las alturas de las habitaciones y la colocación de la escalera; y, para subrayar la autoridad clásica de su arquitectura, a su presentación de cada tipo de edificio seguía su reconstrucción del modelo clásico, basada en el texto de Vitruvio. Así, su ilustración de una villa antigua muestra los mismos principios que sus propios diseños.

El teórico y el práctico coexistían sin fricciones en Palladio porque asumía, simplemente, las cualidades de arquitecto en las que Philibert había insistido como aspectos separados, quizás irreconciliables, de la profesión. **Así como la arquitectura de Palladio era un modelo de clasicismo contemporáneo, así él mismo era un modelo de arquitecto**: bien instruido en teoría arquitectónica, extraordinariamente bien informado sobre las antigüedades romanas, y responsable, personalmente, de edificios perfectos y económicos para sus clientes. Sus ideas no eran totalmente nuevas; muchas procedían de Alberti; pero su autorretrato como arquitecto, sus ilustraciones con el material de los manuales y su propia práctica en una estructura teórica clásica definieron el alcance de la profesión arquitectónica para los años venideros. El efecto más inmediato de los *Quattro libri*, sin embargo, consistió en centrar la visión del arquitecto sobre su profesión

## CONTEXTO DE LA PUBLICACIÓN



Derecha: Ilustración del Templo de la Fortuna Viril recogida en el libro IV, Palladio, 1570. Fuente: Wikipedia.  
 Palacio en el campo para Giorgio Cornara, recogido en el II libro de *I Quattro Libri*, Andrea Palladio, 1570. Fuente: Habraken, 2005.

## EL AUTOR

El arquitecto y teórico neerlandés John Habraken nos interesa por haber **desplazado el foco disciplinar desde el objeto arquitectónico hacia las estructuras colectivas que lo hacen posible**. Su obra no se centra en la producción de formas icónicas, sino en la comprensión de los marcos —sociales, técnicos y espaciales— dentro de los cuales la arquitectura emerge, se transforma y adquiere continuidad histórica. Esta preocupación atraviesa tanto su investigación temprana sobre vivienda como su reflexión madura en el libro *Palladio's Children*, donde formula una teoría amplia sobre la relación entre arquitectura y “campo”.

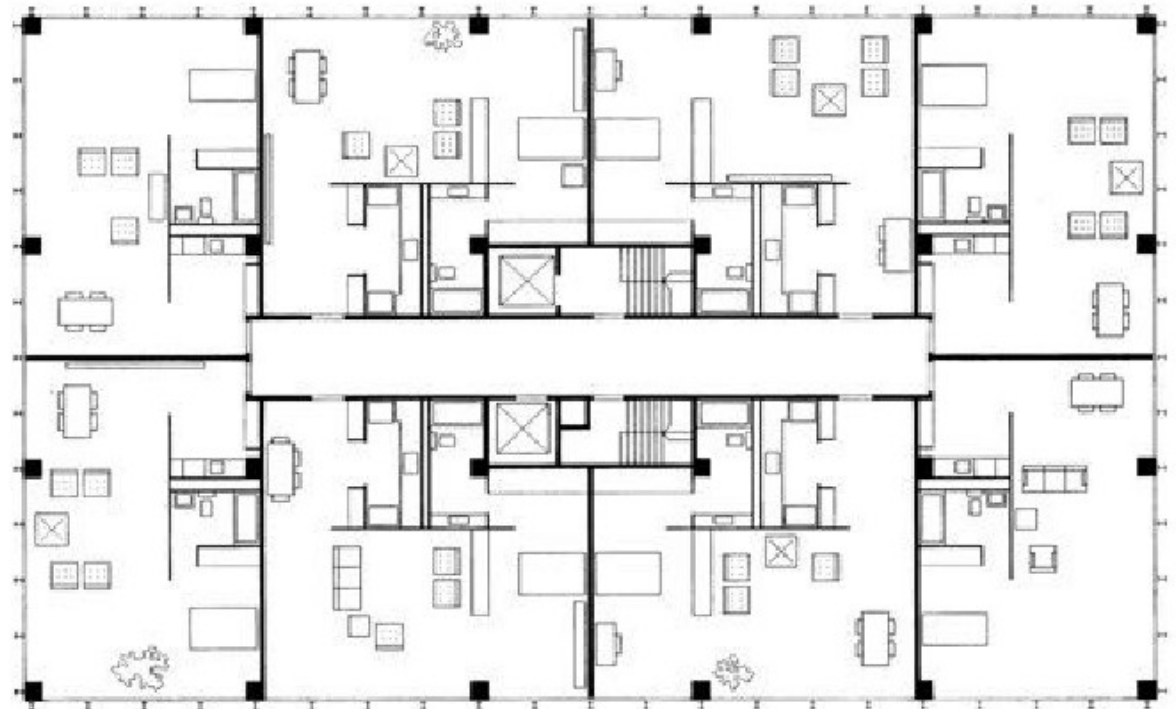
Formado en el contexto de la reconstrucción europea de posguerra, Habraken reaccionó críticamente frente a la vivienda masiva estandarizada. En *Supports: An Alternative to Mass Housing* propuso el concepto de “soportes” (support structures): una distinción entre una infraestructura estable diseñada por profesionales y las unidades interiores configurables por los habitantes. Esta idea no era simplemente técnica; implicaba una relectura del rol del arquitecto. Para Habraken, la arquitectura no debía imponer una forma cerrada, sino establecer estructuras abiertas que permitieran apropiación, transformación y continuidad en el tiempo. Allí aparece el germen de su noción posterior de “campo”.

En *Palladio's Children*, Habraken amplía esa intuición hacia una teoría histórica. Sostiene que la arquitectura profesional —autoconsciente y disciplinar— se desarrolló como una red relativamente independiente de los campos locales de construcción. Estos “campos” son tejidos vivos, compuestos por prácticas compartidas, tipos edificatorios y reglas tácitas que se transforman gradualmente. La arquitectura, entendida como intervención especial o excepcional, surge dentro de esos campos pero puede llegar a separarse de ellos cuando la disciplina se define exclusivamente por su producción formal y su circulación en redes internacionales. **La figura de Andrea Palladio funciona en el libro como punto de inflexión**. Habraken no lo presenta como un modelo estilístico, sino como ejemplo de un momento en que arquitectura profesional y campo local mantenían una relación productiva. Las villas palladianas surgieron de un contexto territorial específico —el Véneto— y, aunque introdujeron una lógica clásica sistemática y transferible, no destruyeron la continuidad del entorno construido. Palladio articuló tipos, proporciones y sistemas que podían viajar, pero siempre en diálogo con un campo existente.

La investigación de Habraken se define por una doble operación crítica: por un lado, cuestiona la ideología moderna del “borrón y cuenta nueva”; por otro, reubica la disciplina dentro de una continuidad histórica y social más amplia. Su legado no reside en un estilo reconocible, sino en una **teoría rigurosa de la arquitectura como sistema abierto, donde campo y profesión deben reencontrarse para evitar que la innovación se convierta en ruptura destructiva**.

## TEORÍA DE LOS SOPORTES

“En los tiempos del gótico, los arquitectos construían con piedras macizas. Nosotros ahora podemos construir con piedras huecas. **Los espacios definidos por los elementos de una estructura son tan importantes como los propios elementos.** En cuanto a su escala, estos espacios abarcan desde los alvéolos de un panel de aislamiento, o los conductos para que pasen las instalaciones de ventilación, iluminación y calefacción, hasta espacios suficientemente grandes como para caminar por ellos o vivir dentro”. *Kahn, Un plan para el centro de Filadelfia.* María Claudia Villate, 2011





## LA HERENCIA DE PALLADIO

El carácter innovador de la publicación de Palladio no pasó desapercibido. *Los cuatro libros de la arquitectura* llegaron a considerarse el registro de una obra personal y, como tal, de una nueva forma de definir la arquitectura. Con el tiempo, y después de muchos otros, Le Corbusier seguiría también el ejemplo de Palladio, registrando su propia obra del siglo XX. Lo hizo con especial intensidad: publicó los edificios, pero también bocetos de cuaderno y notas, observaciones e ideas. Nuevos volúmenes de ese registro continuo aparecían cada pocos años. Reforzaron enormemente una visión popular de la arquitectura como la historia de individuos talentosos y exitosos. Más que nunca, **tener la propia obra publicada se convirtió en la marca definitoria de consagración**: de ingreso en el círculo interno de quienes definen la arquitectura.

Hoy es difícil exagerar la importancia de la obra publicada en la configuración de lo que la arquitectura significa para nosotros; en la manera en que la publicación moldea la percepción y en cómo concebimos al arquitecto. La autoridad absoluta de la obra publicada de Palladio fue tal que, **durante siglos, el mero hecho de publicar otorgó credibilidad a generaciones posteriores de arquitectos**. A medida que una multitud de monografías y sitios web libera un torrente incesante de información sobre proyectos, el prestigio asociado a la publicación ha ido disminuyendo. Cada vez representan menos reconocimientos de excelencia y más vehículos acrílicos de marketing y autopromoción.

Sin embargo, el prestigio y la vanidad personal son los aspectos menos significativos de la arquitectura publicada. Mucho más relevante es el hecho de que **la representación visual del edificio, y no su presencia real en el campo, ha pasado a definir qué es arquitectura —y qué no lo es—**. El número de edificios y lugares emblemáticos que conocemos íntimamente a través de imágenes publicadas o proyectadas supera con creces el número de aquellos que hemos experimentado en el espacio real. **Conocemos los edificios, pero no su contexto**. Los visitantes experimentan un entorno en el que el edificio se inserta. Los lectores no. Las referencias comunes de la profesión arquitectónica residen en un dominio compartido que ya no es un espacio —una ciudad o un país— sino los propios medios de representación.

También en esto Palladio fue pionero. Podemos suponer que imprimió su obra para informar a sus colegas en Roma y Florencia de su contribución a la nueva manera de hacer arquitectura. El mundo estilístico que estaban creando no era ni veneciano, ni romano, ni florentino. Pronto dejaría de ser exclusivamente italiano. Cuando el ejemplo de Palladio comenzó a influir en sus colegas más allá de los Alpes, la imagen impresa cohesionó una nueva profesión que compartía una arquitectura sin contexto.

LA HERENCIA DE PALLADIO



OFFICE KGDVS  
Brussels, Belgium.



Macías Peredo  
Guadalajara, México.



Christian Kerez  
Zürich, Switzerland.



Tuñón y Albornoz  
Madrid, Spain.



David Chipperfield  
Berlin, Germany.



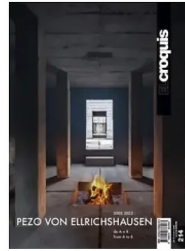
IVABI  
Palma de Mallorca, Spain.



Souto de Moura  
Lisboon, Portugal.



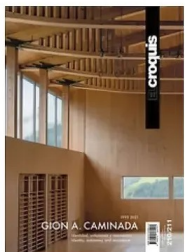
Groupwork  
London, United Kingdom.



Pezo von Ellrichshausen  
Yungay, Chile.



Palinda Kannangara  
Colombo, Sri Lanka.



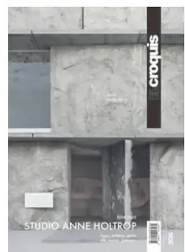
Gion A. Caminada  
Vrin, Switzerland.



Roger Boltshauser  
Zürich, Switzerland.



Gustavo Utrabo  
Sao Paulo, Brazil.



Anne Holtrop  
Muharraq, Bahrain.



XDGA  
Brussels, Belgium.



Harquitectes  
Sabadell, Spain.



Bernardo Bader  
Bregenz, Austria.



Caruso st John  
London, United Kingdom.



Johnston Marklee  
Los Angeles, EEUU.



Bruther  
Paris, France.



Composición de portadas de la revista El Croquis. Fuente: Jesús Granada.  
Derecha: Portada de *Hacia una Arquitectura*, Le Corbusier, 1923. Fuente: Veredes.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

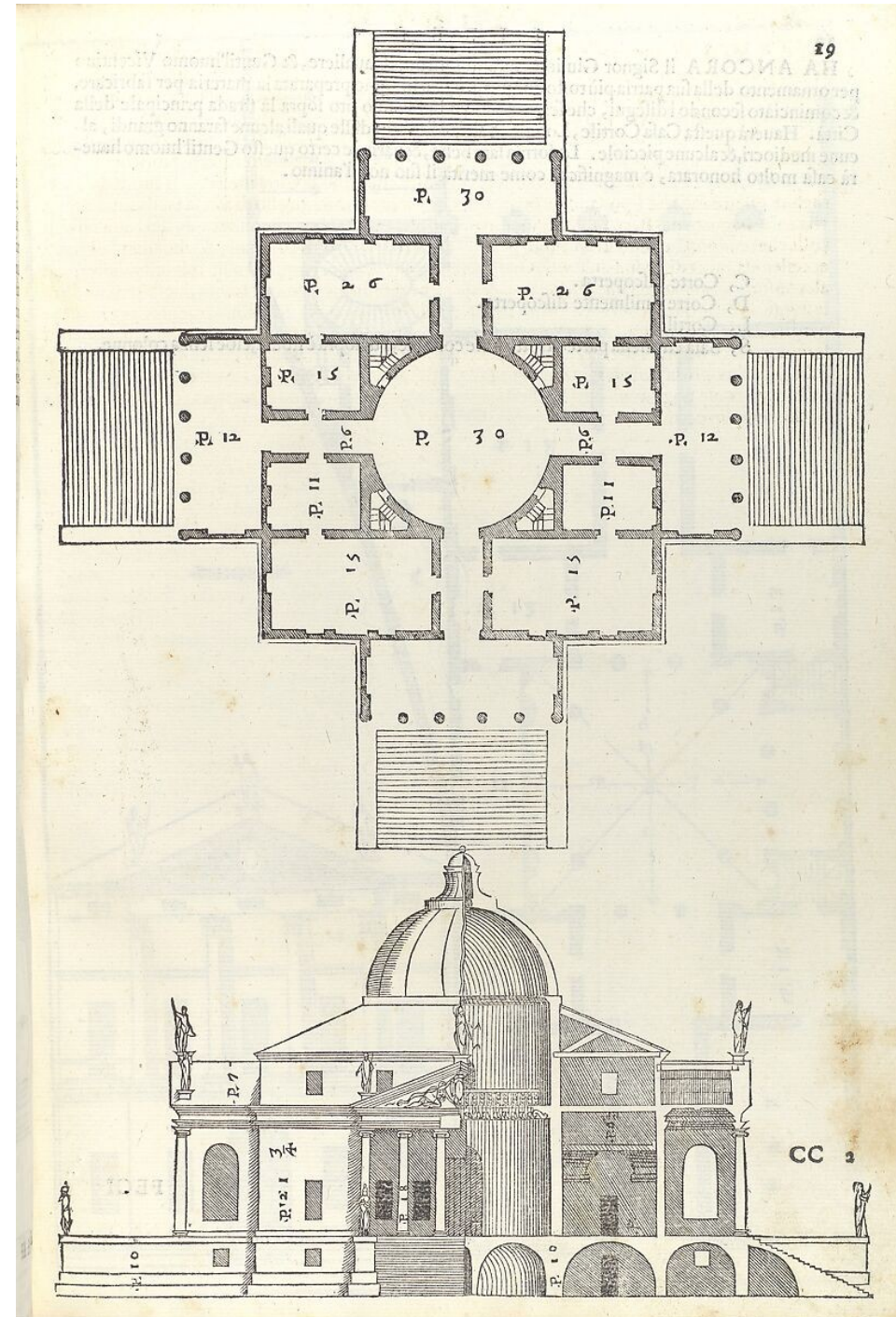
Si, en definitiva, la arquitectura es lo que hacen los arquitectos, también aquí fue el maestro Palladio —sin duda sin proponérselo— quien se adelantó, gracias a su libro: **antes de la arquitectura palladiana, ninguna arquitectura había llevado el nombre de un solo profesional.**

**Los grabados xilográficos de Palladio no indican contexto alguno. Permanecemos ajenos a los espacios públicos colindantes o a las edificaciones vecinas.** No vemos ni el paisaje ni la topografía en la representación de las villas.

En el caso de la Villa Almerico-Capra, más conocida como la Villa Rotonda, Palladio nos informa de que el emplazamiento ofrece hermosas vistas en todas las direcciones y de que el edificio se sitúa sobre una pequeña colina con fácil acceso. Pero no nos explica ni la magistral manera en que organizó la aproximación al edificio ni cómo lo articuló con la finca circundante. De hecho, **muestra únicamente la planta, una sección y una fachada.**

Esto es característico del conjunto de la representación de su obra: **Palladio nos habla de sus clientes.**

Ilustración de la planta y la sección de la Villa Rotonda recogida en *I Quattro Libri*, Palladio, 1570. Fuente: Wikiarquitectura.

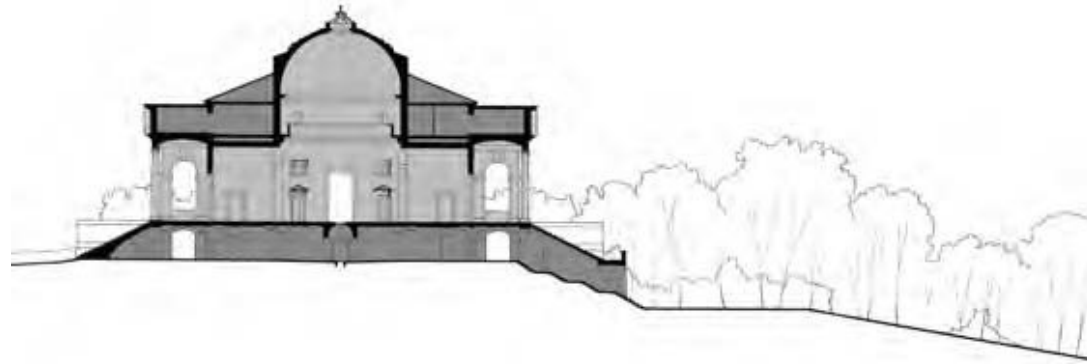


## LA HERENCIA DE PALLADIO

Palladio no niega que un edificio deba situarse adecuadamente en relación con un camino, una colina, un río o la trayectoria del sol. En la tradición de Vitruvio, dedica varias páginas a la elección de un emplazamiento bueno y saludable. Sin embargo, la arquitectura que Palladio transmitía a sus colegas en Roma y Florencia tenía que ver principalmente con la geometría y la composición de los edificios. El verdadero tema de *Los cuatro libros de arquitectura* es cómo componer buenos edificios.

**La presentación gráfica no-específica respecto al lugar de los objetos arquitectónicos hizo que la obra de Palladio resultara eminentemente útil** para proyectistas y clientes lejanos. Quedaba en manos de ellos decidir cómo ajustar esos modelos para adaptarlos a entornos y culturas que Palladio difícilmente habría podido imaginar.

Seguimos viviendo con la ambigüedad de este legado. Hasta el día de hoy, los arquitectos proporcionan habitualmente una información mínima sobre el emplazamiento o el contexto: la menor posible cuando el entorno es ordinario. Fotógrafos, editores y autores de arquitectura nos mantienen de forma sistemática en la ignorancia respecto al entorno cotidiano circundante. [...] **Desde el palladianismo en adelante, la arquitectura ha sido en gran medida una cuestión de exquisitos objetos de autor.** El lugar y el contexto se consideran en la medida en que intensifican la apreciación del público por la destreza del autor.



Sección de la Villa Rotonda donde se muestra el sótano y el acceso, realizado por Camillo Semenzato para *The Rotonda of Andrea Palladio*. Fuente: Habraken, 2005.  
Inferior: Vista aérea de la Villa Rotonda, 1566,. Fuente: Historia Arte Rubino.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

El objeto bien emplazado que se sitúa con pericia en su contexto —en lugar de crecer a partir de él— procede de una tradición venerable y extendida. El ejemplo más conspicuo es la arquitectura monumental, que a lo largo de la historia ha tendido a establecer una autosuficiencia simétrica. En un registro más humilde, buena parte de la tradición rural y suburbana norteamericana consiste en cajas de madera erigidas a lo largo de calles o en el paisaje. En otros tiempos eran construcciones provisionales, levantadas de sus cimientos y desplazadas sobre troncos hasta nuevas ubicaciones cuando surgía la necesidad. El enfoque palladiano se inscribe en esta tradición. Si las imágenes xilográficas de Palladio sugieren modelos, **su propósito arquitectónico consistía igualmente en objetualizar el edificio, distinguirlo del paisaje.**

Quizá ninguno de los edificios de Palladio sea tan autosuficiente como la Villa Rotonda. Está implantada con gran sofisticación. Desde la puerta en la vía pública, el visitante es conducido por un estrecho camino de acceso abierto en el borde de la colina, en ascenso. Avanzando axialmente entre muros, lo primero que se ve es la fachada monumental del edificio de frente. Se eleva, estrechamente enmarcada por los muros del acceso. Al alcanzar el nivel del edificio, el espacio se abre a izquierda y derecha. Aunque la escalinata monumental del pórtico se encuentra directamente delante, siguiendo el eje recorrido, no se puede continuar recto: el camino se bifurca y gira para acceder lateralmente. **Esta aproximación dramática establece un eje principal firme para la perfecta simetría múltiple del edificio y la uniformidad de sus cuatro fachadas.**

Formalmente, el edificio permanece autosuficiente. La Villa Rotonda adopta un punto de dominio como lo haría un visitante para contemplar las vistas en todas las direcciones. Domina el territorio sin arraigarse en él. **El tratamiento que Palladio hace del emplazamiento es tan hábil e innovador como el de Wright. Pero Palladio logra el efecto opuesto:** el edificio utiliza ingeniosamente las condiciones singulares del lugar para establecer todas las conexiones funcionales necesarias; sin embargo, se posa como una piedra sobre la colina. Con Le Corbusier llegó la expresión última de esta actitud: el edificio sobre pilotis que flota sobre un césped immaculado.

LA HERENCIA DE PALLADIO



Perspectiva diagonal de la Villa Rotonda, Palladio, 1566. Allan T. Kohl/Art Images for College Teaching. Fuente: Habraken, 2005. Izda: Acceso a la Villa Rotonda desde la puerta principal, Palladio, 1566. Fuente: Wikipedia.

LA HERENCIA DE PALLADIO

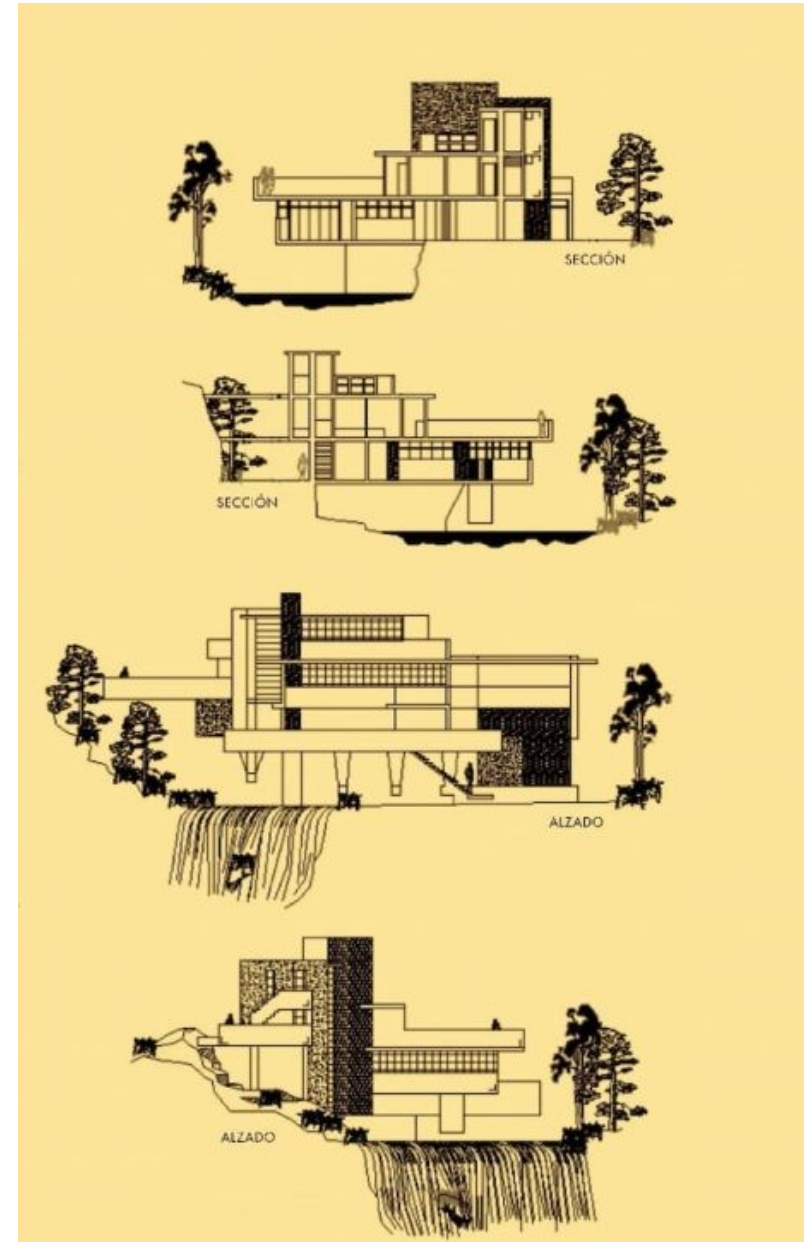


Imagen de la Casa de la Cascada, Frank Lloyd Wright, 1937. Fuente: Wikipedia.  
 Derecha: Dibujos en alzado y sección de la Casa de la Cascada, Sara Resa.  
 Fuente: Difundir el Arte

LA HERENCIA DE PALLADIO



Imagen de la Unidad de Habitación en Berlín, Le Corbusier, 1956-59. Fuente: Mi Moleskine Arquitectónico.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

El **clasicismo se difundió también por el continente norteamericano y por otras colonias lejanas**. En la arquitectura tradicional de tablas superpuestas de los pueblos de Nueva Inglaterra encontramos juzgados, ayuntamientos e iglesias de madera con fachadas palladianas ejecutadas con gran destreza y excelentes proporciones. Pórticos columnados de inspiración palladiana adornaron las mansiones anteriores a la Guerra de Secesión en los Estados Confederados de América. Y, por supuesto, es difícil encontrar un capitolio estatal del período federal en Estados Unidos que no haya sido construido en estilo clásico.

Una vez más, **no debe subestimarse el papel de la arquitectura impresa en este desarrollo**. Los ejemplares de los libros de Palladio y de Sebastiano Serlio siguieron siendo relativamente escasos, pero los numerosos tratados derivados y libros de modelos cubrían todos los detalles y variaciones posibles. Como resultado, constructores locales que nunca habían estado en Europa —y menos aún en el Véneto— podían seguir el camino de Palladio. **Estudiando las publicaciones, era posible convertirse, sin viajar, en experto en una manera extranjera de proyectar. Seguimos atrapados entre lo vernáculo y lo formal.** En esta tensión entre las vías de Palladio y las del campo —entre el objeto y el tejido— encontramos evidencia de la doble herencia que portamos y con la que todavía debemos reconciliarnos.



Imagen frontal de la Queen's House en Greenwich, Iñigo Jones, 1616.

Fuente: Wikipedia.

Inferior: Residencia y plantación "Monticello", 1768-1772, Thomas Jefferson. Fuente: Wikipedia.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

Estos patronos necesitaban algo distinto de los *palazzi* a lo largo de los canales venecianos. Aquellas casas eran producto de una tradición vernácula gótica, inseparable del tejido urbano. No se prestaban a ser exportadas al continente. Durante siglos, maestros carpinteros y canteros se habían dedicado a producir, ampliar y mantener ese tejido. No sabían cómo producir algo desvinculado de él.

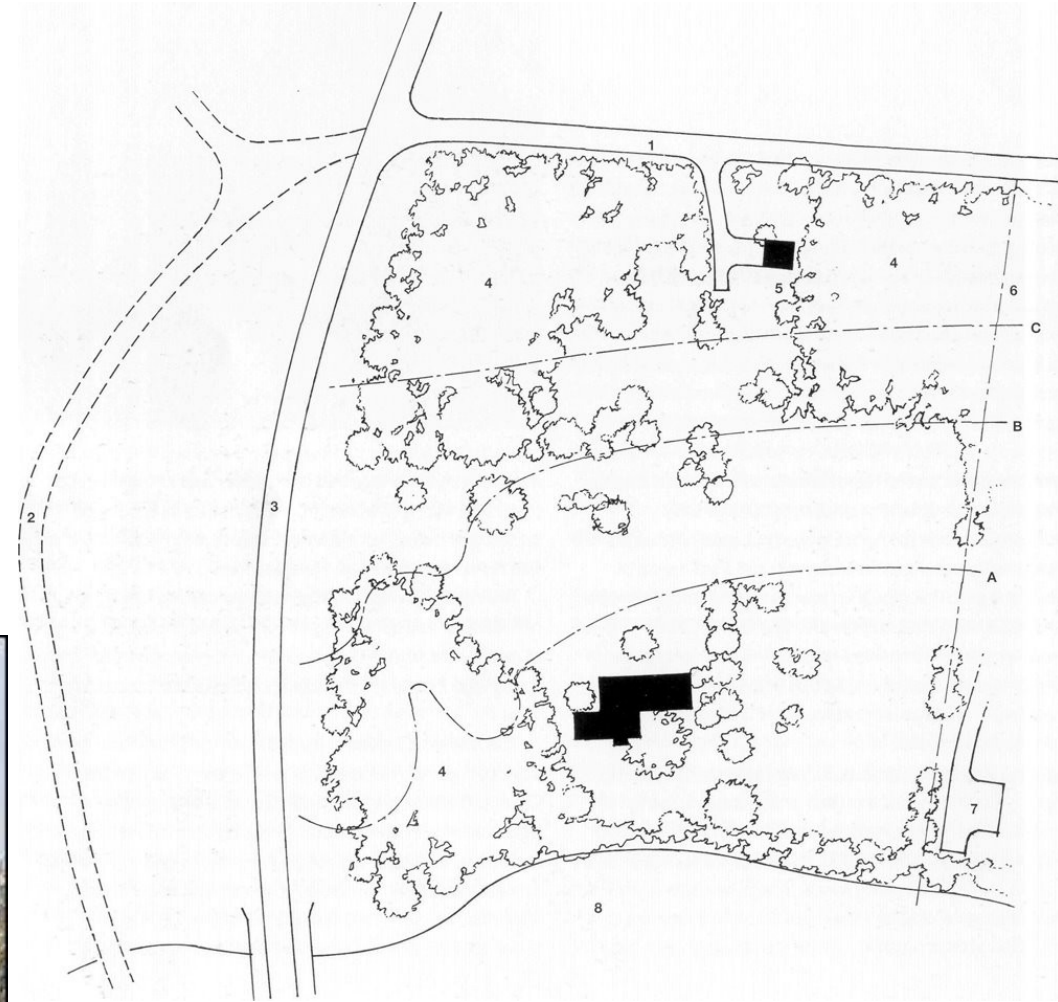
El genio de Palladio supo convertir este problema en una oportunidad. Mediante modificaciones inventivas, a **cuñó un nuevo tipo de edificio, liberado de muchas de las restricciones y costumbres de una tradición urbana secular**. La villa palladiana se adaptaba a las necesidades de un nuevo modo de vivir y trabajar. Abandonar el tejido urbano existente y trasladarse al campo resultó esencial para esta innovación. El edificio ya no constituía el telón de fondo de espacios sociales como el *canale* o el *campo*, ni estaba ligado a una red de calles y callejones. **La villa solo era vista por quienes eran invitados y estaban dispuestos a realizar el viaje. Fuera de la ciudad, en campo abierto, cliente y arquitecto se vieron obligados a concebir conjuntamente algo radicalmente nuevo.**

Liberada de las constricciones sociales y contextuales del tejido urbano, la vivienda privada ofrecía una libertad de redefinición y de experimentación que ningún otro tipo de encargo permitía. La materialización de la visión dependía exclusivamente de la confianza y el respeto mutuos entre cliente y arquitecto, en el marco de una relación menos jerárquica.

El retiro respecto a la presencia cívica urbana se ha convertido en norma residencial en nuestro tiempo. **Las viviendas contemporáneas consideradas obras maestras son privadas en un grado impensable para la mentalidad renacentista**. Apartadas del tejido urbano, puede que ni siquiera alojen un hogar extendido de familia y sirvientes. Tampoco ocupan emplazamientos destacados en el paisaje. Son viviendas unifamiliares, a menudo ocultas en bosques al final de caminos sin señalar o tras muros igualmente anónimos; a todos los efectos prácticos, resultan invisibles para quienes no han sido expresamente invitados.

Esta colección de lo no visto configura en gran medida nuestra comprensión de la arquitectura contemporánea; y existe por gracia de la página impresa. **Solo la publicación puede reconciliar el deseo de privacidad del cliente con el deseo del arquitecto de ser reconocido a través de su obra.**

LA HERENCIA DE PALLADIO



Plano de situación y vista aérea de la Casa Farnsworth, 1946-1951, Mies Van der Rohe. Fuente: CaViCa Place.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

*Inventione* se convirtió en un término clave del discurso arquitectónico del Renacimiento. Las condiciones que llevaron a Palladio a definir una nueva arquitectura en la *terra firma* de la República de Venecia eran ideales para aquello que su profesión y sus clientes trataban de alcanzar: algo verdaderamente nuevo que barrierá la tradición local.

Existe una diferencia fundamental entre nuestra noción de originalidad y la *inventione* del maestro del Véneto. Los arquitectos contemporáneos consideran la construcción sin referencia a la tipología urbana o a la cultura edificatoria como una oportunidad de *tabula rasa*: esa hoja en blanco se cree hoy condición ideal para la creatividad. **Palladio, en cambio, aceptó dos restricciones sistémicas que le permitieron ser verdaderamente inventivo: la primera eran los órdenes clásicos. La segunda era la tradición vernácula local**, tanto en términos formales como en el empleo de oficios locales estrechamente vinculados a ella.

La arquitectura antigua recibe el nombre de los pueblos: hablamos de arquitectura griega, romana o egipcia. Posteriormente, las clasificaciones son en gran medida religiosas: románica, gótica, islámica. Ello introduce denominaciones estilísticas no necesariamente vinculadas a un pueblo específico o a una localización geográfica concreta. **A partir del Renacimiento, los nombres de estilo —barroco, neoclásico, neogótico, moderno— empiezan a reflejar preferencias de arquitectos individuales y de sus clientes más que culturas enteras.**

En términos de la autoimagen de la profesión arquitectónica, etiquetar una arquitectura como «palladiana» fue un acto de suprema importancia. Distinguió al diseñador de la unidad indisoluble entre forma ambiental y cultura que hasta entonces había dado lugar a edificios y a campos urbanos enteros, encarnando habilidades y conocimientos. **A partir de Palladio, la arquitectura quedó identificada con arquitectos individuales.** Todo lo demás —la totalidad del campo construido ordinario donde forma, habitante y constructor están funcionalmente integrados y semánticamente unidos— ha permanecido en la penumbra o se ha considerado evidente por sí mismo. **Esto ha conducido inevitablemente a la emancipación —y al aislamiento— de toda una cultura profesional respecto del campo integrado de forma y personas.**

Somos producto de esa separación. Nuestras tradiciones de proyectar y discutir arquitectura y de escribir su historia —la manera fundamental en que nos vemos a nosotros mismos y a nuestro trabajo— han surgido de ella. Resulta difícil aceptar que durante milenios predominó una visión alternativa, o que pueda volver a reemplazarla en el futuro.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

Todi, en Italia, es célebre por sus dos plazas medievales entrelazadas. Una está completamente cerrada; la otra se abre hacia las colinas. **El ayuntamiento marca una esquina de las dos plazas superpuestas, mientras que la iglesia gótica de Todi se sitúa más hacia el interior.** Ambos edificios se conectan con la plaza principal mediante escalinatas monumentales. Ambos están rodeados por construcciones ordinarias que conforman el tejido denso de un campo urbano ancestral del cual se vaciaron las plazas. Este conjunto podría citarse como ejemplo paradigmático de la cualidad urbana que resulta de una serie de intervenciones discretas a lo largo del tiempo.

En un campo abierto, justo **más allá de las murallas de la ciudad, se alza la iglesia renacentista de Santa Maria della Consolazione.** Una cúpula sobre un cuerpo cuadrado rodeado en sus cuatro lados por exedras semicirculares cubiertas con medias cúpulas; su diseño inicial se atribuye con frecuencia a Bramante. Desde su creación, la iglesia ha permanecido aislada, en una simetría autosuficiente.

**El contraste no podría ser más marcado: dentro de las murallas, un tejido urbano vivo culmina en la yuxtaposición de espacios públicos y edificios construidos en distintos momentos por diferentes personas.** Forma un todo coherente, resultado de una herencia de decisiones de diseño; completo, aunque nunca enteramente fijo. En cambio, Santa Maria della Consolazione no responde a la ciudad cercana, sino a su propia geometría interna, completa y transparente.



Palazzo del Capitano, de finales del siglo XIII, Palazzo del Popolo y el Palazzo dei Priori, de mediados del XIV.  
Debajo: Duomo o catedral de Todi, del siglo XIII, Todi. Fuente: Recorre Italia.

## LA HERENCIA DE PALLADIO

La iglesia de Todi —como el célebre Tempietto de Bramante en Roma— es una pieza de laboratorio en la que elementos antiguos se recombinan para crear una arquitectura nueva. Santa Maria della Consolazione revela a un arquitecto manifiestamente desinteresado en cualquier vínculo con el tejido existente. Su arquitectura formula una declaración dirigida a colegas en otros lugares. Arquitectónicamente, **su contexto no es en absoluto la ciudad de Todi, sino el paisaje intelectual de una red profesional dispersa de individuos**, todos apasionadamente involucrados en un nuevo experimento.

El tejido urbano existente no solo era poco interesante, sino también inhibitorio. Experimentar con ideas nuevas e inventar nuevas formas se lograba mejor a distancia. Alberti, una generación anterior a Bramante, lo expresó con franqueza en su quinto libro, *Sobre las obras de los particulares*: «Un gran número de hombres y de cosas no pueden acomodarse tan libremente en la ciudad como en el campo... **En la construcción urbana existen restricciones** tales como medianeras, aleros de desagüe, suelo público, servidumbres de paso y otras similares, que impiden alcanzar un resultado satisfactorio. En el campo esto no ocurre.»

**El profesional puede, como Bramante en Todi, negarse a entrar en la conversación local**, optando en cambio por hacer una declaración destinada a impresionar a sus pares en la cultura de red. El visitante puede comprometerse con lo existente —respetando los temas ambientales locales, buscando enriquecer su elaboración y aportando calidad al espacio compartido por los edificios—. **O puede, como Palladio en Venecia, establecer un contrapunto dentro de un tejido existente fuerte y coherente.**

Iglesia de Santa Maria della Consolazione, Todi, att a Bramante, 1598-1995.

Fotografía: Oliver Radford. Fuente: Habraken, 2005.

Debajo: Jean Blaeu, vista de la iglesia fuera de los muros de Todi, 1663. Fuente: Wikipedia



## LA HERENCIA DE PALLADIO

Mauro Codussi, contemporáneo de Bramante, mostró en cambio cómo el nuevo modo de proyectar podía entretenerse con el tejido veneciano. Su **iglesia de Santa Maria Formosa ajusta su simetría de manera leve pero significativa a los edificios adyacentes**; sus fachadas responden a los espacios que contribuye a configurar. Sus palacios y *scuole* venecianos continúan patrones espaciales góticos tanto como introducen formas renacentistas. Aunque su originalidad y talento son incuestionables, simplemente no tuvo reparos en vincularse al tejido existente.

La maestría de Codussi es hoy ampliamente reconocida. Pero los puristas de su tiempo y generaciones posteriores de historiadores desestimaron su carrera como una trayectoria de compromisos. Palladio, nacido cuatro años después de la muerte de Codussi, encontró en el aislamiento rural albertiano el contexto ideal para la innovación. Al mismo tiempo, como señala Tafuri, su postura más radical llevó a Venecia a mantenerlo a cierta distancia. **Las dos obras maestras urbanas de Palladio, a diferencia de las de Codussi, mantienen una estricta autonomía y no conforman espacio urbano.** Sus magníficas fachadas redefinen la ribera como telones escenográficos, pero permanecen independientes de los edificios cercanos y no reciben apoyo de ellos.

La postura palladiana prevaleció. Libre de obligaciones respecto al contexto, se prestaba bien a la exportación. Codussi cayó en el olvido hasta ser rescatado por la investigación reciente. Sin embargo, en los siglos posteriores, los campos urbanos llegaron a acomodar e incorporar el nuevo clasicismo muy a la manera de Codussi. **«Arquitectura» y «vernáculo» encontraron coexistencia cuando fachadas palladianas comenzaron a adornar ayuntamientos e iglesias en todo el mundo.**

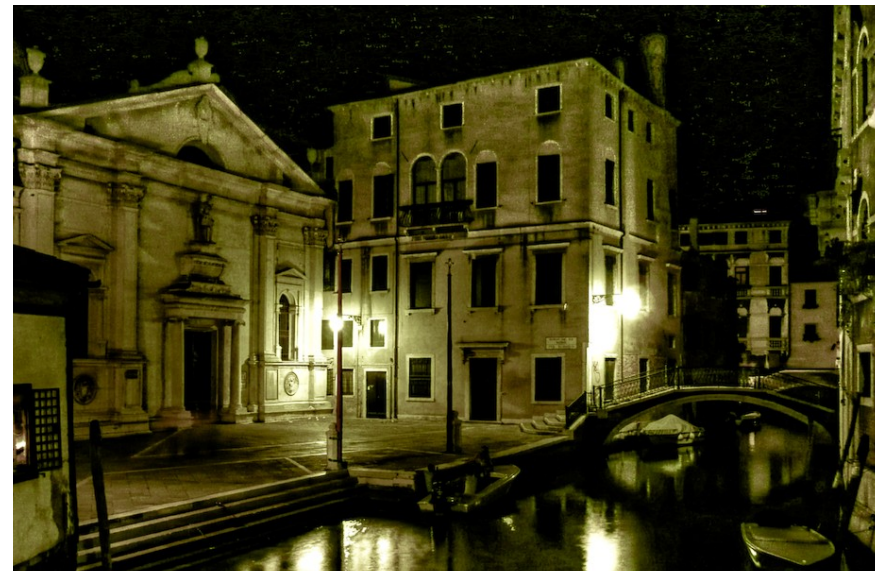


Imagen de la fachada norte de la iglesia de Santa María Formosa, Codussi, 1492. Inferior: Imagen nocturna de la fachada oeste de la iglesia. Fuente: Wikipedia.

## CONCEPTO DE CAMPO

La transformación a lo largo del tiempo ocurre incluso en los campos más constantes. Sin embargo, la continuidad de forma y organización espacial a lo largo de muchas generaciones sigue siendo la cualidad más notable de los campos históricos. La observación de John McAndrew, al comparar **los palacios góticos y del primer Renacimiento en Venecia, de que su diferencia era “solo superficial”, indica que la organización espacial de la casa permaneció constante durante siglos.** Aunque las fachadas se ejecutan en un estilo distinto, la casa de canal del Ámsterdam del siglo XVII deriva de manera similar gran parte de su organización espacial de su precursor del siglo XVI. Mientras los campos absorben continuamente cambios estilísticos y técnicos, la continuidad en la organización espacial sigue siendo una característica duradera.

Los campos perduran mediante una transformación constante de carácter temático. **Tipo, patrón y sistema son conceptos que indican qué es constante entre variantes de la forma ambiental.** Cuando totalidades complejas como casas o tejidos urbanos muestran un claro parentesco, decimos que son del mismo tipo. Los patrones implican no solo una relación entre partes sino también la posibilidad de implementar esa relación de manera distinta cada vez (Alexander). Los sistemas definen partes y sus relaciones. Son conjuntos de piezas con las que pueden hacerse muchas cosas, diferentes en forma pero similares en estructura.

Este vocabulario, aplicado con cierto rigor, nos permite comparar las cualidades temáticas de los campos. **El cliente y el arquitecto renacentistas pudieron considerarse innovadores audaces, pero su aventura estaba circunscrita.** El cambio en el tejido veneciano del período gótico al renacentista equivale, en realidad, a una transformación de la fachada como subsistema, mientras que la tipología espacial general permanece bastante constante. Por esa razón experimentamos el tejido veneciano como un todo coherente: está compuesto por partes creadas en distintos momentos, pero afines entre sí.



Pintura del Campo y la iglesia de San Francesco della Vigna, pintados por Canaletto, Palladio, 1564.  
Inferior: Vista desde el canal de la Iglesia del Redentor, Palladio, 1577-1592. Fuente: Wikipedia.

CONCEPTO DE CAMPO



Izquierda: Fachadas de palacios góticos en un tramo del Canal Grande, Venecia.  
Ilustración para mediciones de las fachadas del Herengracht en Ámsterdam, Caspar Philips, 1767. Fuente: Habraken, 2005.

## CONCEPTO DE CAMPO

En el Ámsterdam del siglo XVII, la memoria social subyacía al trazado de los tres grandes canales. Lewis Mumford, autoridad en ciudades y su transformación, observa acertadamente que la ampliación de Ámsterdam ocurrió “antes de que se hubiera disociado por completo de los controles consuetudinarios y de los compromisos colectivos de su prototipo medieval”. Sin embargo, al referirse a la Gran Ampliación como uno de los mayores ejemplos del arte del urbanista, Mumford menciona repetidamente el “plan de los tres canales”. Se pregunta qué planes urbanos previos pudieron haber inspirado esta “imagen sobre el papel” y afirma: **“El orden creado por el Plan de los Tres Canales permaneció por delante de cualquier otra planificación urbana, considerada en su conjunto, durante tres siglos”**.

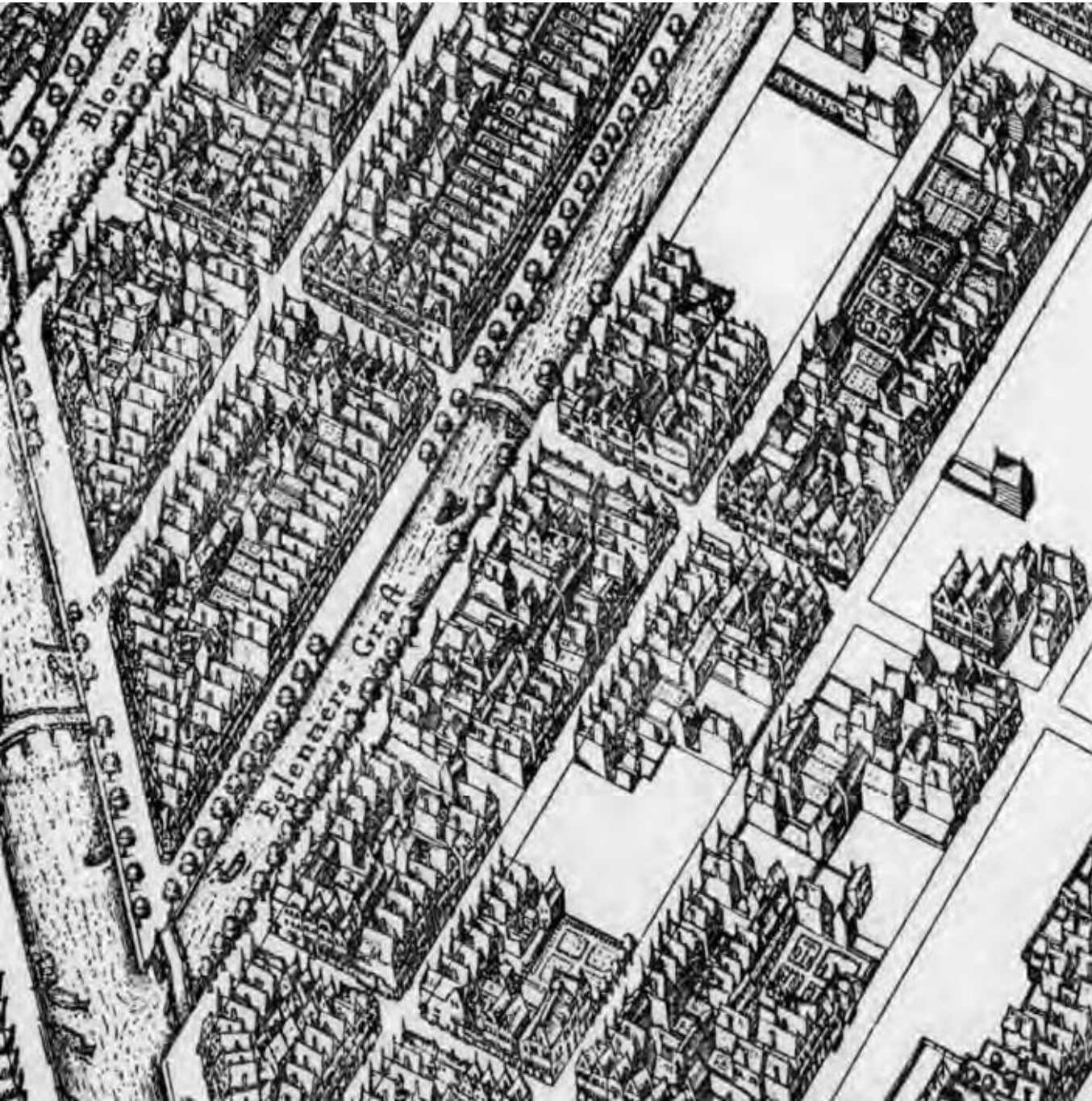
Sin embargo, **no había un “plan” en sentido estricto, no en la manera en que hoy utilizamos el término**. La ampliación fue una continuación directa del patrón de casas y canales ya presente en el núcleo medieval. El trazado del agrimensor municipal no estuvo informado por ningún plan maestro.

La extensión repitió el patrón de canales concéntricos ya evidente en el centro medieval. También **hubo un cambio dimensional: el tipo de casa que se construiría a lo largo de los canales era una variación de la tipología anterior**, pero la creciente prosperidad de la ciudad permitió que las parcelas fueran algo más anchas y considerablemente más profundas, haciendo posibles grandes patios traseros. A diferencia de los canales medievales, los nuevos se excavaron de una sola vez en tramos rectos: esa escala de intervención, repetida de manera consistente, les otorgó carácter monumental.

Después de Palladio, todavía hubo arquitectos de renombre estrechamente comprometidos con el campo. **A finales del siglo XVII, a lo largo de los canales de Ámsterdam, casas diseñadas por arquitectos de firma sustituyen las obras de los antiguos maestros constructores**. Muestran familiaridad con principios estilísticos internacionales, pero permanecen muy próximas a la tipología en curso. No hay intento alguno de violar el sistema en su conjunto.

En consecuencia, la innovación arquitectónica permanece integrada en la memoria social existente, compartida entre cliente y arquitecto.

## CONCEPTO DE CAMPO



Extracto de mapa de Amsterdam donde se observa el avance del plan "Jordaan", Balthasar Florisz. van Berckenrode, ca. 1625. Fuente: Habraken, 2005

## CONCEPTO DE CAMPO

**Los procesos de asentamiento informal están impulsados por una compleja red de manufactura y especialización a pequeña escala.** Se contratan pequeños constructores locales. Talleres de la zona producen baldosas, ventanas y puertas de dimensiones estándar, que se venden a los propietarios por piezas. Toda esta ecología de artesanos y comerciantes está, de hecho, alimentada por la industria global de la construcción. Los ladrillos pueden cocerse en patios lejanos. El cemento y las varillas de acero provienen de los mismos sistemas de producción técnicamente sofisticados que abastecen, en paralelo, a la industria de la construcción legal, formal y plenamente profesionalizada. El sector informal también absorbe grandes cantidades de tuberías de agua y alcantarillado, cableado eléctrico y de datos, conductos, así como equipamiento de baño y cocina. Todos estos son productos de manufactura en masa y de alta inversión de capital: el sector informal constituye un mercado de considerable importancia.

**El único trabajo que nunca se realiza profesionalmente es el diseño propiamente dicho de las viviendas.** Las decisiones de diseño de los habitantes siguen patrones convencionales. Allí donde los grupos de colonos comparten origen y cultura locales, el resultado es una fuerte coherencia temática.

A veces había agrimensores. Sin duda hubo negociaciones, numerosas disputas territoriales e incluso intervenciones militares ocasionales antes de que las calles se acordaran plenamente y se fijaran los límites entre vecinos. Pero el resultado no podría haber sido tan banal y regular sin una fuerte imagen compartida de lo que significaba una ciudad.

**Las investigaciones de John Turner sobre los asentamientos informales de Lima revelaron que los campos, más a menudo que no, surgían y florecían plenamente sin ayuda profesional alguna.** El proceso autoorganizativo mediante el cual se configuraban no necesitaba intervención de diseño profesional: requería materiales y estímulos económicos. Turner defendió un nuevo tipo de profesionalismo en apoyo de procesos informales en países en desarrollo. Sus escritos constituyen el primer intento sostenido y crítico de extraer consecuencias profesionales de la autonomía de los campos. Cuando finalmente se atendió el mensaje de su colaboración con Horatio Caminos en el MIT, fue el Banco Mundial —y no los estudios de diseño prestigiosos— quien escuchó y empleó a los estudiantes de Caminos.

CONCEPTO DE CAMPO



Derecha: Ciudad de Mexico, Colonia Santa Ursula, 1982. Fuente: Habraken, 2005.  
Fotografía del proceso de vivienda incremental en El Ermitaño, Lima. John FC Turner, años 70.

## CONCEPTO DE CAMPO

El propio Palladio utilizó elementos temáticos con gran sofisticación. Como se señaló anteriormente, **el pórtico columnado se encontraba en toda la Padua medieval y las pequeñas ventanas cuadradas con cornisa de sus fachadas fueron tomadas de la arquitectura rural local**. No debería sorprender, por tanto, que en los siglos posteriores a Palladio arquitectos de gran reputación continuaran operando de manera deliberadamente temática. **Las casas adosadas londinenses de Robert Adam están llenas de invención y de nuevos elementos de vocabulario neoclásico. Estas encantadoras variaciones sobre un tipo existente no cuestionan en absoluto el orden espacial predominante.** Y con razón: la townhouse londinense había evolucionado a lo largo de generaciones explorando los usos de una parcela estrecha con luz solo al frente y al fondo. Incluso un “heterodoxo” como Antoni Gaudí, en su famoso edificio de la Pedrera inserto en el tejido barcelonés del siglo XIX, respetó rasgos tradicionales de la gran casa urbana: el zaguán abierto a caballos y carruajes; la escalera monumental que conduce a la planta principal; los patios que proporcionan luz a todas las plantas; el sótano con tiendas y talleres abiertos a la calle y la planta noble encima; las ventanas acristaladas con persianas para dar sombra; y los balcones de buen tamaño. Estos elementos temáticos refuerzan, más que disminuir, las formas audaces de Gaudí, y hacen comprensibles la fachada de la Pedrera, sus azoteas y la plasticidad ondulante de sus espacios interiores.

Los ayuntamientos y palacios de justicia norteamericanos obedecen los cánones compositivos de una extensa red neoclásica y exhiben proporciones impecables, mientras que la hábil ejecución de columnas y frontones de madera está sólidamente arraigada en el vernáculo local de casas y graneros de tablillas. Tal **coexistencia hizo posible que la tradición palladiana trascendiera las fronteras nacionales.**

**La era moderna fue la primera en la historia en que el diálogo entre campo y arquitectura se vio interrumpido.** Las nuevas tecnologías, los nuevos materiales y las nuevas escalas de intervención volvieron obsoletos los oficios tradicionales de la construcción y las tipologías familiares. El entorno cotidiano ya no podía darse por sentado. Pero esto no se consideró una pérdida: desde la perspectiva moderna, la tecnología y la tipología obsoletas del entorno histórico lo hacían irrelevante, un obstáculo. El entorno cotidiano, autoestructurado, autorreparable y autosostenido, había demostrado ser inadecuado para proporcionar vivienda a una población en rápido crecimiento. La aparición del refugio común fue redefinida: a partir de entonces, sería un bien que debía ser provisto.

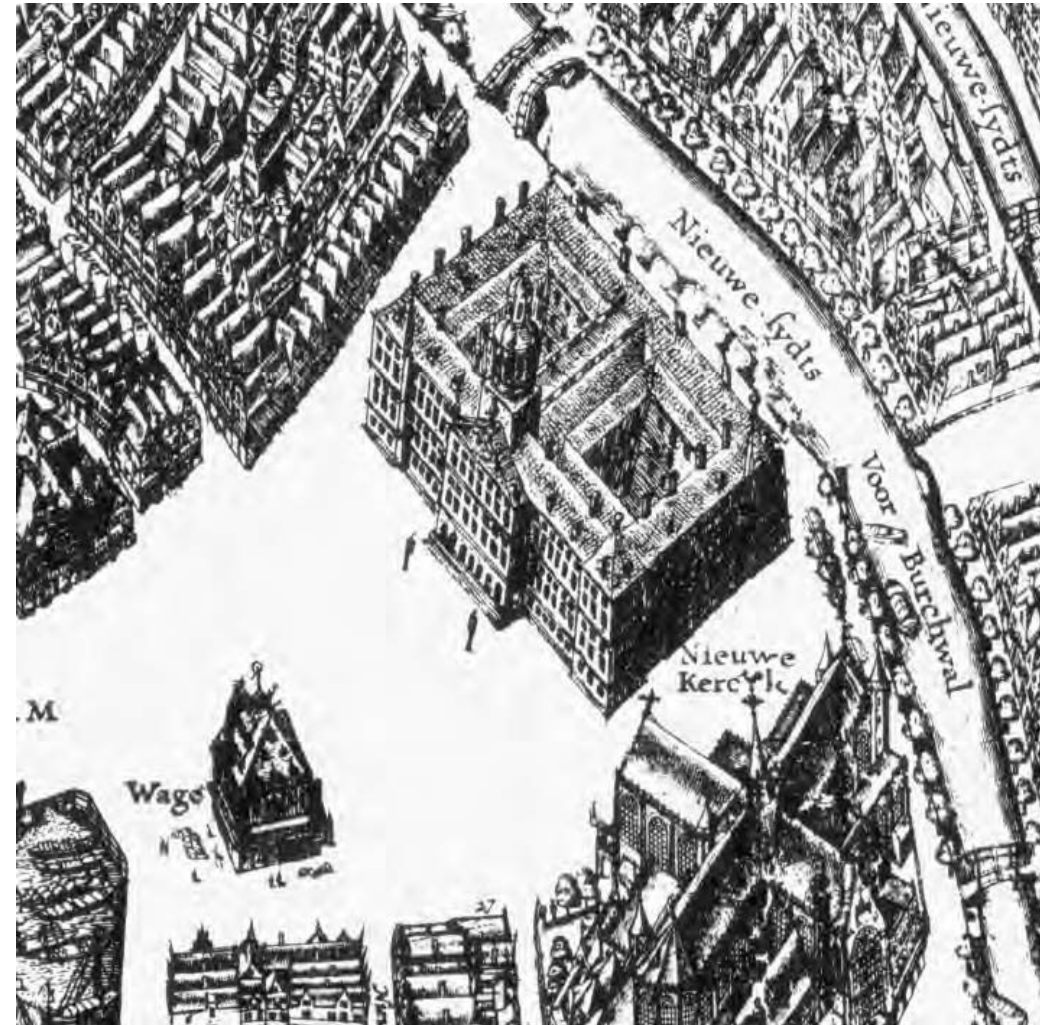
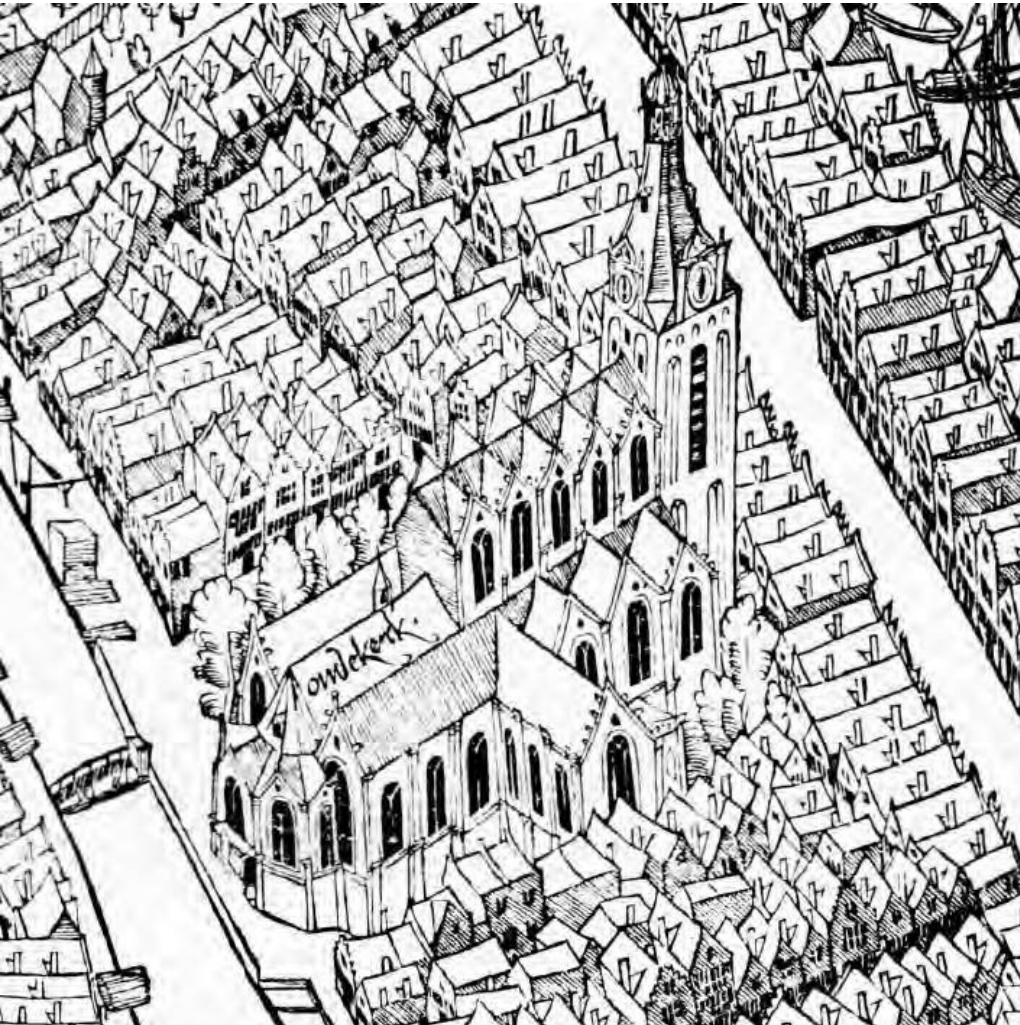
**El entorno cotidiano se convirtió en un problema profesional de diseño,** que debía resolverse mediante la innovación albertiana. Así, la arquitectura asumió la tarea de reinventar el tejido común que había vinculado a las culturas durante milenios. **Desde ese momento, todo lo construido podía ser Arquitectura.**

CONCEPTO DE CAMPO



Casa de David Garrick en Adelphi, Royal Terrace, Adam, 1768-74. Derecha: Modelo de vivienda superviviente en Adam Street. Fuente: Blogs UCL.

## CONCEPTO DE CAMPO



## CONCEPTO DE CAMPO

**Los campos cambiaron profundamente en los siglos posteriores a Palladio.** Eso es evidente tanto para el profano como para el profesional. La escala y la complejidad de la intervención aumentaron. Nuevos materiales, sistemas constructivos, tipologías edilicias e infraestructuras echaron raíces. Surgieron mercados globales, redes de información y servicios. Tales circunstancias exigieron nuevas competencias. **Sin embargo, el papel del arquitecto no fue reexaminado de manera sustancial** desde que Alberti proclamó que, en adelante, el arquitecto quedaría libre de las restricciones del hábito y la convención locales.

En la época moderna, la arquitectura ha presenciado una creciente complejidad material y espacial en el campo, nuevos patrones de control, nuevos tipos de clientes, nuevas tipologías de clientes y edificios, sistemas y procesos, nuevos modos de transporte, nuevas redes y un aumento masivo en tamaño y número. Los arquitectos han adoptado normativas internacionales, computadoras, modelado e ingeniería asistidos por computadora y producción e intercambio electrónico de información, incluidos CAD, Internet, correo electrónico, intercambio digital de archivos, procesamiento de textos y procesos empresariales automatizados. Cambios radicales en la comunicación, la interacción, la coordinación, la producción y la construcción han transformado de manera fundamental la forma en que los arquitectos trabajan, colaboran, coordinan y presentan.

Lo más importante es que **los clientes se han institucionalizado cada vez más y la sociedad ha establecido reglas de desempeño y procedimiento crecientemente complejas.** La profesión ha producido una enorme innovación práctica en respuesta al campo. Sin embargo, nada de esto ha llevado a la profesión a reexaminar de manera fundamental cómo practicamos realmente el diseño. Por el contrario, se han ajustado pragmáticamente las formas de trabajo de manera ad hoc, aferrándose con firmeza a una ideología obsoleta y a menudo contradictoria. Las cuestiones metodológicas rara vez han ingresado en el núcleo de la teoría y la enseñanza arquitectónicas. La metodología adquiere relevancia cuando tareas de diseño discretas se interrelacionan. **Los métodos se vuelven significativos cuando comprendemos nuestro trabajo como dependiente de intervenciones de otros diseñadores y de otras partes que toman decisiones proyectuales.** Esta dependencia es precisamente lo que Alberti buscó evitar. Nos enfrenta nuevamente en nuestro retorno al campo.

En el estudio de proyectos en torno al cual gira nuestro sistema educativo, inventar forma es sinónimo de diseñar. Es el foco de nuestra formación profesional. Semestre tras semestre, los estudiantes diseñan individualmente edificios esquemáticos exentos del tamaño de la Villa Rotonda o la Iglesia del Redentor de Palladio. Aprenden a controlar la forma a una escala edilicia ideal para el diseño de autor, para el monólogo arquitectónico y el control singular del proyecto. **No sorprende que luego los arquitectos realicen su mejor trabajo cuando diseñan objetos formales aislados y exentos en un rango medio de escala.** Es lo que más valoramos y con lo que más nos identificamos.

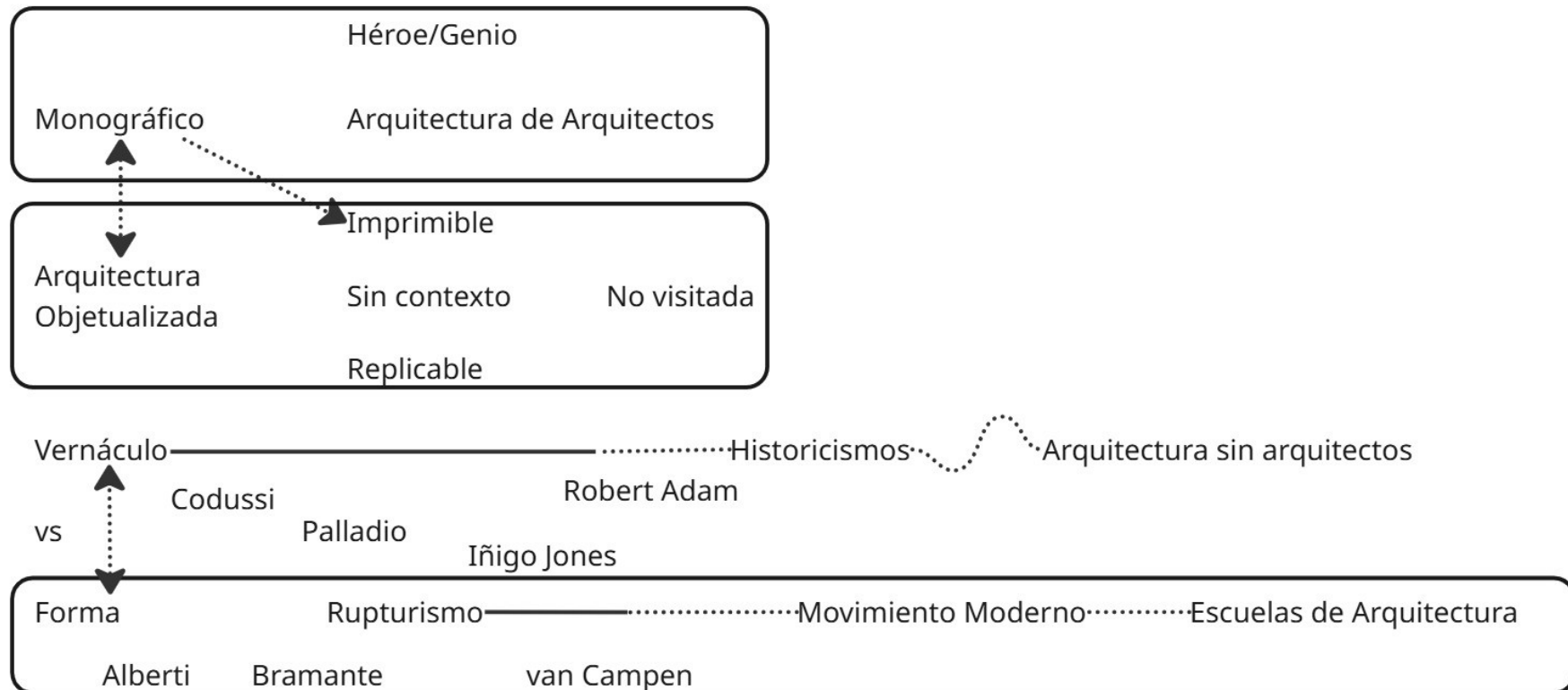
CONCEPTO DE CAMPO



Vista de bloques residenciales en Ernie Wilkins Vej,  
Copenhague. Fuente: Guido.  
Arriba: Fachada del conjunto residencia Borneo Island,  
Amsterdam. Fuente: Habraken, 2005.

**HISTORIA DE LAS TEORÍAS ARQUITECTÓNICAS. Bibliografía.**

Alonso Pereira, JR (1995). Introducción a la historia de la arquitectura. Barcelona: Reverté.  
 Habraken, N. John (2005). Palladio's children. Nueva York: Taylor and Francis.  
 Kostof, Spiro (1977). The Architect: Chapters in the History of the Profession. Nueva York: Oxford University Press.  
 Kostof, Spiro (1985). Historia de la arquitectura 2. Madrid: Alianza. Traducción de MD Jiménez Blanco.  
 Montaner, JM (2002). La arquitectura de la vivienda colectiva: políticas y proyectos en la ciudad contemporánea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.  
 Palladio, A. (2015). Los cuatro libros de la arquitectura. Madrid: AKAL.



# **HISTORIA DE LAS TEORÍAS ARQUITECTÓNICAS.**

## **La herencia palladiana.**

José Sánchez-Laulhé / jose.laulhe@urjc.es

1er Curso de Grado, curso 2025/26  
Universidad Rey Juan Carlos

\*

Licencia para distribución de la presentación:  
*Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional*  
[https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES)  
*Derechos de las imágenes: sus autores.*