



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL LEGADO DE LA RETÓRICA CLÁSICA EN *I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA*  
DE PALLADIO: DIDÁCTICA, EDUCACIÓN Y TRASCENDENCIA  
EN SU METODOLOGÍA PROYECTUAL Y SU OBRA ARQUITECTÓNICA

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
GABRIELA SOLÍS REBOLLEDO

TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DR. PETER KRIEGER  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PROF. DR. HENRIK KARGE  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MTRA. ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. ISABEL MEDINA GONZÁLEZ  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Coordinación del Posgrado de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM

CONACYT

PAEP-UNAM

Coordinadores del Posgrado de Historia del Arte en sus respectivos periodos:  
Dr. Renato González Mello y Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein

Dra. Linda Báez Rubí  
Dr. Peter Krieger  
Prof. Dr. Henrik Karge

Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero  
Dra. Isabel Medina González

Mtra. Juana Gutiérrez Haces

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut  
Prof. Dr. Gerhard Wolf  
Eva Mußotter, M.A.  
Ester Fasino

Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio  
Guido Beltramini  
Daniela Tovo

Villa Barbaro-Maser Treviso

Arq. Juan Zapata Álvarez  
Stefano Aluffi Pentini

Ing. José Solís López, Dr. José Ventura Gallegos, Camila

Lic. Gabriel Ramos

## °ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	4
	I.1 Planteamiento del problema	4
	I.2 Hipótesis	13
II.	METODOLOGÍA	18
	II.1 Procedimiento	26
III.	HISTORIA CRÍTICA DE LA INTERPRETACIÓN DE ANDREA PALLADIO	31
IV.	CAPÍTULO CONCEPTUAL DE LA <i>FORMA</i>	40
	IV.1 Reflexiones en torno a la <i>forma</i> arquitectónica y la imagen en la metodología proyectual palladiana: educación, innovación y trascendencia	40
	IV.2 El <i>disegno</i> y la <i>educación palladiana</i> . El dibujo geométrico como pensamiento y expresión de la <i>idea</i> y <i>forma</i> arquitectónica: proceso mental-proceso gráfico	44
V.	LA TRADICIÓN DE LA ANALOGÍA ENTRE TEORÍA RETÓRICA Y TEORÍA ARQUITECTÓNICA EN LA ANTIGÜEDAD: CICERÓN-VITRUVIO	45
	V.1 La analogía entre el proceso retórico de <i>inventio</i> , <i>dispositio</i> y <i>elocutio</i> de Cicerón y el proceso arquitectónico de las seis categorías de la <i>ordinatio</i> , <i>dispositio</i> , <i>eurythmia</i> , <i>symmetria</i> , <i>decor</i> y <i>distributio</i> y la tríada de la <i>firmitas</i> , <i>utilitas</i> y <i>venustas</i> en el <i>De architectura</i> de Vitruvio	45
VI.	LA CONCEPCIÓN DEL PASADO EN EL RENACIMIENTO ITALIANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI	185
	VI.1 La concepción de Palladio como heredero de la Antigüedad clásica y el problema del estilo palladiano: tradición-innovación	185
VII.	ANÁLISIS DE LOS <i>EXEMPLA</i> , TEORÍA Y <i>PRAXIS</i> EN <i>I QUATTRO LIBRI</i> , LA <i>VILLA BARBARO</i> Y EL <i>TEMPIETTO BARBARO</i> DE PALLADIO: LA REFLEXIÓN PALLADIANA DEL PROCESO RETÓRICO-PROCESO ARQUITECTÓNICO CLÁSICO	191
	VII.1 Palladio: sus fuentes clásicas y contemporáneas de la teoría arquitectónica y del arte	191
	VII.2 El método y didáctica para la construcción del proceso de diseño arquitectónico en torno al <i>ars aedificatoria</i> en Palladio como reflexión sustentada en la teoría ciceroniana: <i>scienza-arte</i> , <i>teoria-praxis</i> , <i>significata-significante</i> , <i>congizione</i> , <i>sapientia-encyclopaedia</i> , <i>forma</i> , <i>perfezione</i> y <i>geometria</i> a través del proceso creativo clásico	199
	VII.3 El concepto de <i>forma</i> en el pensamiento y la metodología proyectual palladiana a partir de los comentarios en <i>I Dieci libri</i> de Barbaro: el proceso de las seis categorías y la <i>firmitas</i> , <i>utilitas</i> y <i>venustas</i> vitruvianas	218
	VII.4 La <i>inventio</i> ciceroniana como proceso mental de la <i>forma</i> en Palladio: <i>inventio-disegno</i> . La concepción y composición de la <i>idea</i> de la <i>forma</i> en la arquitectura palladiana y el proceso de las <i>facultas orandi</i> : <i>ars</i> , <i>usus</i> , <i>imitatio</i> , <i>ingenium</i> , <i>inventio</i> como <i>disegno mental-imagen mental-concetto</i> en torno a las <i>belle inventioni</i>	226
	VII.4.1 El concepto clásico de <i>inventio</i> en Palladio en <i>I Dieci libri</i> de Barbaro en torno a la <i>dispositio</i> vitruviana	229
	VII.4.2 El concepto clásico de <i>inventio</i> y las <i>facultas orandi</i> en torno a los términos <i>belle inventioni</i> , <i>ingegno</i> , <i>imitazione</i> , <i>forma</i> y <i>disegno</i> de Palladio en <i>I Dieci libri</i> de Barbaro	237
	VII.4.3 La reconstrucción palladiana de la villa <i>all'antica</i> : <i>inventio</i> , <i>imitazione</i> e <i>ingegno</i>	280
	VII.4.4 La interpretación palladiana de la perspectiva en torno a Vitruvio y el análisis de los dibujos de las reconstrucciones de los edificios de la Antigüedad: <i>espacio escenográfico</i>	284
	VII.4.5 La <i>renovatio</i> de la pintura mural- <i>parietum picturam</i> y la representación del paisaje en la teoría vitruviana y su interpretación en las villas palladianas	290
	VII.5 <i>Dispositio</i> : <i>disposizione-inventio</i> y <i>disegno</i> . Las <i>species-ideae vitruvianas</i> , <i>idea</i> y <i>forma</i> del espacio en la arquitectura en la metodología proyectual palladiana	298
	VII.5.1 El concepto de <i>dispositio</i> clásica en Palladio y su interpretación en el uso del término <i>disposizione</i>	298
	VII.5.2 <i>Disposizione</i> palladiana: la relación conceptual entre los conceptos de <i>disegno</i> , <i>idea</i> , <i>figura</i> y <i>forma</i> en la teoría arquitectónica del siglo XVI	315



	VII.5.2.1	El concepto de <i>idea, concetto</i> y <i>forma</i> en torno al término de <i>disegno</i> en Vasari	321
	VII.5.2.2	El concepto de <i>disegno</i> en Palladio en <i>I Dieci libri</i> de Barbaro en torno al binomio y distinción vitruviana en el proceso creativo arquitectónico de los conceptos <i>significatur-significat</i> : relación conceptual en el Cinquecento entre los términos de <i>idea, forma, figura, concetto, segno, disegno</i> y <i>geometria</i>	323
	VII.5.3	La <i>dispositio</i> clásica en el <i>exemplum</i> de la <i>Villa Barbaro</i> : <i>disegno, idea</i> y <i>forma</i> del espacio en la arquitectura	352
VII.6		<i>Elocutio</i> : los conceptos de <i>concinntas-symmetria-compartimento, ornatus-ornamento, varietas-varietà</i> y <i>decorum-decoro-convenienza</i> en el pensamiento y <i>praxis</i> palladianos	360
	VII.6.1	La <i>idea</i> de la <i>bellezza</i> palladiana: la <i>symmetria</i> vitruvuana y <i>concinntas</i> albertiana en torno al concepto de <i>concinntas</i> ciceroniana en <i>I Quattro libri</i> y la <i>Villa Barbaro</i> de Palladio	363
	VII.6.2	El <i>ornamento</i> en <i>I Quattro libri</i> : el <i>ornatus</i> ciceroniano en Palladio	382
	VII.6.3	La <i>varietà</i> en <i>I Quattro libri</i> : la <i>varietas</i> ciceroniana en Palladio	387
	VII.6.4	El <i>decoro</i> en <i>I Quattro libri</i> : el <i>decorum</i> ciceroniano en Palladio	393
	VII.6.5	El <i>ornatus, decorum</i> y <i>varietas</i> en la <i>forma</i> y espacio arquitectónico de la <i>Villa Barbaro</i>	397
	VII.6.6	El <i>ornatus, decorum</i> y <i>varietas</i> y su interpretación en los frescos de Veronese en la <i>Villa Barbaro</i> : pintura mural <i>all"antica</i>	406
VIII.		EL LEGADO DE LA RETÓRICA CLÁSICA: TRASCENDENCIA, EDUCACIÓN PALLADIANA Y LA FUERZA DE LAS IMÁGENES EN ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE Y ALDO ROSSI	413
	VIII.1.	El legado del concepto de <i>disegno</i> y de la metodología proyectual palladiana en Boullée y Rossi	413
	VIII.1.1	La imagen como <i>idea</i> . Palladio y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: <i>Projet pour un Cénotaphe à Newton</i> y <i>Projet de Bibliothèque Nationale de Paris</i>	416
	VIII.1.2	La imagen como <i>idea</i> . Palladio y los dibujos de Aldo Rossi: <i>Interno con teatro del mondo</i> y <i>Progetto per la Biblioteca di Seregno</i>	451
IX.		CONCLUSIONES	472
X.		BIBLIOGRAFÍA	477
XI.		LISTA DE ILUSTRACIONES	488

## 01. INTRODUCCIÓN

Aby Warburg y Ernst Gombrich creían firmemente que el arte occidental en gran parte se podía entender contemplándolo sobre el fondo de una herencia clásica. El título de este proyecto alude a un aspecto de esta herencia.<sup>1</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento, la presente tesis tiene el propósito de estudiar, reflexionar y reconstruir la analogía entre la retórica clásica y la arquitectura de Andrea Palladio desarrollada bajo el marco de la teoría arquitectónica del Véneto en el siglo XVI. El argumento se centra en la analogía establecida en la Antigüedad entre la teoría retórica de Cicerón y la teoría arquitectónica de Vitruvio para explicar y estructurar el proceso creativo de la *forma* en el arte, concepción que trascendió al pensamiento palladiano a partir de considerar a Vitruvio como *guía* y *maestro* de la teoría arquitectónica clásica.<sup>2</sup>

### 01.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El punto de partida de la investigación se sitúa en la interpretación desarrollada en el pensamiento de la Antigüedad como después se vinculó en el Renacimiento italiano en lo que respecta a la analogía de los principios y terminología entre los tratados de retórica de Cicerón y el tratado *De architectura* de Vitruvio,<sup>3</sup> especialmente en cuanto a la relación conceptual entre las tres partes principales del proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, es decir, los *officia oratoris* y las seis partes del proceso creativo de la arquitectura clásica.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre esta interpretación, cf. Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005; Ernst Gombrich, *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 11; Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, p. 39.

<sup>2</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 9.

<sup>3</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, [dai libri I-VII], Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, BUR Rizzoli, 2010. Para un estudio de la analogía entre retórica y arquitectura clásica y su aplicación en la teoría arquitectónica del Renacimiento, cf. Louis Callebaut, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, in *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, pp. 31-46; Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, in *Leon Battista Alberti*, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Milano, Olivetti, 1994, pp. 70-95; Martin Kemp, “From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento. Vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts”, in *Viator*, 1977, pp. 347-398; Louis Cellauero, “Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron”, in *Papers of the British School at Rome*, 2004, pp. 298, 321; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, in *Le origini della modernità, Lingaggi e saperi tra XV e XVI secolo*, a cura di Walter Tega, L. S. Olschki Editore, 1998, pp. 123-153.

<sup>4</sup> Se ha preferido dejar literalmente los términos retóricos en el idioma original en el que se encuentran en las fuentes, en vez de restringir y especificar su significado, ya que difícilmente pueden interpretarse en términos

Cicerón definió las partes de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* como un proceso simultáneo y de selección de los aspectos que tienen como finalidad la composición del discurso oratorio donde cada una de las partes se interrelaciona y constituye la totalidad del proceso creativo. Éste se define y compone a partir de la distinción entre dos actividades: la teoría y la *praxis*. Actividades y conocimiento que no fueron establecidos en la teoría retórica ciceroniana como una separación entre el momento intelectual y el momento de expresión del proceso creativo, sino que fueron tratados como un diálogo interno que existe en dicho proceso. Así pues, la concepción en la teoría retórica de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sus principios y conceptos de este proceso unitario y metódico fueron fundamentales en el arte oratoria para la concepción y concreción de la *belleza* de la *forma* del discurso, no sólo por su racionalidad discursiva como ciencia y arte, sino también por su cualidad como disciplina creativa. De hecho, estos conceptos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* derivan de la tradición grecolatina, la cual postulaba el concepto de la *sapientia* como el fundamento de la retórica, es decir, la ciencia y el conocimiento de las cosas que se adquiere a través de las relaciones entre las diferentes *disciplinas*,<sup>5</sup> condición necesaria para el desarrollo de los *officia*

---

de una breve definición. Esto con el propósito de que el lector será dirigido posteriormente en este estudio al uso e interpretación que Palladio, así como Cicerón, Vitruvio, Leon Battista Alberti y Daniele Barbaro, entre otros, hicieron de dichos términos y conceptos. Por otro parte, en cuanto a la terminología que trataré en latín y en *volgare*, el hecho de traducir o no traducir los términos al español representa un problema, ya que pienso que su traducción al español no comprende el significado que la terminología tenía en los contextos de la Antigüedad y del Renacimiento. Por lo anterior, considero adecuado dejar la terminología en el lenguaje original en el que fue utilizado en el contexto cultural que esté tratando, como un intento de situar la forma de expresión y de pensamiento de la época. De hecho, una de las intenciones de la presente investigación es precisamente comprender la importancia que los teóricos y los artistas en su época, ya sea de la Antigüedad o del Renacimiento, concedían a la cuestión del lenguaje en la retórica y el arte en lo que se refiere al proceso creativo. Otra de las intenciones es establecer la dificultad de la traslación y traducción de los términos de la teoría retórica, no solamente a otro lenguaje, sino a diferentes disciplinas, como en el arte y en específico a la teoría arquitectónica, tanto de la Antigüedad como del Renacimiento. El problema aquí, no sólo es la relación entre términos y conceptos, sino que esta terminología retórica deriva de la tradición grecolatina, así como de otras disciplinas, como la filosofía, la geometría, el arte y la arquitectura. Sin embargo, a pesar de esta necesidad de conservar la terminología en su lenguaje original, he decidido para no tratar los términos como una cuestión abstracta, realizar una traducción en los párrafos seleccionados para este estudio, intentando así, conservar en el contexto del párrafo el pensamiento y concepto expresado con el objeto de acercarme lo más posible a las ideas del texto original.

<sup>5</sup> El término de *disciplina* en el contexto de la teoría arquitectónica de la Antigüedad y Renacimiento tanto en latín y en *volgare* implicó el concepto *sapientia* ciceroniano y de *encyclopaedia* vitruviano, cuestión que se relacionó con la teoría y *praxis* y el concepto de arte-ciencia en la teoría retórica y arquitectónica clásica, sobre lo cual profundizaré en la confrontación entre Cicerón y Vitruvio, asimismo, en el análisis del *I Dieci libri* de Barbaro. Quintiliano definió que el *ars* es la *disciplina* que se debe adquirir mediante estudio. Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria* [*Institutiones oratoriae*], Introducción,

*oratoris*. Esto implica una asociación compleja entre conceptos y términos utilizados en la filosofía, la retórica, la geometría, la ciencia, la literatura y el arte grecolatinos.

Ahora bien, Vitruvio esta concepción ciceroniana del proceso creativo de la *forma* del discurso de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, no sólo lo interpretó y trasladó a la teoría arquitectónica para resolver el problema del proceso creativo en la arquitectura respecto a la composición y concreción de la definición de la *forma* y el espacio arquitectónico, sino también en cuanto a la *idea* de la *belleza* clásica. Así, en el *De architectura*, teorizó y sistematizó este proceso creativo de la *forma* como proceso de diseño arquitectónico mediante las seis categorías estéticas de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, así como de la tríada de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, donde se piensa y expresa la *forma* y *perfección* del edificio.<sup>6</sup>

En el Renacimiento italiano los primeros humanistas recuperaron esta relación entre retórica clásica y el proceso creativo artístico para la teoría del arte a partir de los escritos clásicos, en especial a partir de los textos de Cicerón y Vitruvio.<sup>7</sup> En este sentido, es necesario tener en cuenta que la reflexión en torno al conocimiento y estudio de la Antigüedad en lo que se refiere al proceso creativo en el arte oratoria y en la arquitectura, la utilizó Palladio, así como los artistas y humanistas en la teoría del arte italiano de los siglos

---

traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006, libro II, XIV, 1-5, pp. 160-161.

<sup>6</sup> La interpretación vitruviana tiene muchas funciones en el argumento de la tesis, ya que, en este estudio, entiendo estas categorías arquitectónicas, como seis conceptos del diseño arquitectónico que derivan del proceso de los *officia oratoris*. Así pues, es importante comprender dichas categorías como procesos que se desarrollan simultáneamente al igual que en la retórica, donde cada una de ellas se interrelacionan para formar parte de la totalidad del proceso de diseño, concepción que hay que considerar a lo largo de toda la investigación.

<sup>7</sup> Para profundizar sobre esta relación entre retórica y arte en el Renacimiento a partir de los textos de Cicerón y Vitruvio, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996; Michael Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducción M. L. Balseiro, Madrid, Alianza Forma, 1975, -pp. 50, 63, 67; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Martin Kemp, "From Mimesis to Fantasia...", *op. cit.*, pp. 347-398; Brian Vickers, "Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance", in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster and Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, pp. 9-74.

XV y XVI, como ideas fundamentales para estructurar un sistema para el arte y como una visión intelectual del proceso artístico de creación y de la creatividad del artista.<sup>8</sup>

De hecho, este conocimiento se desarrolló en el contexto palladiano, como un pensamiento y preocupación humanista basada en la idea de la *renovatio* clásica en lo que respecta, más concretamente: al conocimiento del arte.<sup>9</sup> Entendido éste como ciencia que se fundamenta en la sabiduría, esto es, en la *sapientia* ciceroniana, lo cual se desarrolló a partir de un programa educativo de los *studia humanitatis* que los primeros humanistas llevaron a cabo y posteriormente se continuó en el Renacimiento italiano a partir del estudio e interpretación de los textos de los *auctores* de la tradición clásica: Cicerón, Vitruvio, Platón, Aristóteles y Euclides, tradición que en la teoría arquitectónica del Quattrocento y Cinquecento se estudió y restableció como una herencia del pasado.<sup>10</sup> Así, estas nociones y

---

<sup>8</sup> En el Cinquecento la relación entre retórica y teoría del arte, tanto en pintura como en arquitectura, continuó a partir de las traducciones e interpretaciones que se hicieron al italiano de tratados de poética y retórica. De estas traducciones y publicaciones en *volgare* en el siglo XVI destacan: las del humanista Daniele Barbaro con sus comentarios sobre la *Retórica* de Aristóteles en 1544 y *Della Eloquenza* en 1535, las del humanista Giangiorgio Trissino que tradujo y publicó la *Poetica* de Aristóteles en 1529 y la traducción de Ludovico Dolce de *Il dialogo dell'oratore di Cicerone* en 1547. De este ambiente veneciano de la segunda mitad del Cinquecento, en relación con la tradición retórica humanista surgieron tratados como el *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura* de Ludovico Dolce, el *Dialogo della Pittura* de Paolo Pino y el tratado de *I Dieci Libri dell' Architettura* de Daniele Barbaro. Acerca de las traducciones de Barbaro y Trissino, asimismo, de los tratados de Dolce, Pino y Barbaro, cf. Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, 1970, pp. 653, 654; Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* [1567], facsimile con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987; Lodovico Dolce, *Il dialogo dell'oratore di cicerone. Tradotto per M. Lodovico Dolce*, Venice, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547; Lodovico Dolce, *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, Venice, 1557; Paolo Pino, *Dialogo della Pittura*, Venice, 1548, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, vol. I, Bari, 1960. Para un estudio de la retórica clásica en la teoría del arte del Cinquecento, véase Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 13, 24, 37, 38; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 63, 67; Annarita Angelini, —*Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, pp. 123-153; Carl Goldstein, —*Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*”, in *The Art Bulletin*, 1991, pp. 644-649; Muther Margaret D'Evelyn, —*Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius di Daniele Barbaro*”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1999, pp. 157-174.

<sup>9</sup> Sobre la *renovatio* clásica en la teoría estética y el proceso retórico aplicado al proceso artístico del Renacimiento, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 13-21; Brian Vickers, —*Retic and Poetics*”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, edited by Charles Schmitt and Quentin Skinner, Cambridge University Press, 1988, pp. 715-745; Ernst Gombrich, *El legado de Apeles*, *op. cit.*, p. 180; Annarita Angelini, —*Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, pp. 126-127; Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 43, 52, 53; Richard F. Tobin, —*Leon Battista Alberti: Ancient Sources and Structure in the Treatises on Art*”, Ph. D. diss., Bryn Mawr College, 1979, p. 2.

<sup>10</sup> Cf. Brian Vickers, —*The return ancient sources and to the unifying concept of sapientia*”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 61-63, 730; Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 17, 18; F. Edward Cranz, —*The Studia Humanitatis and*

principios clásicos del concepto de *sapientia* de Cicerón que aplicó a la teoría retórica y utilizó en conexión con el proceso retórico clásico, se trasladaron y adaptaron al pensamiento y conocimiento de la teoría estética del Renacimiento de los siglos XV y XVI, de la cual, Palladio formó parte. Lo que importa aquí, es que las tres principales partes de la retórica, esto es, la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* fueron comprendidas como valores retóricos, abiertos a una definición en términos metafóricos visuales, principios, categorías y lenguaje que utilizaron tanto artistas como teóricos para pensar, estructurar y explicar la actividad artística, es decir, el proceso creativo del arte.<sup>11</sup>

Esto implicó, un nexo conceptual de primera importancia para la definición y estructuración del proceso del arte, tanto como creación intelectual, como concreción material y también en cuanto a la creatividad del artista en la teoría del arte del Renacimiento, y, en Palladio, en correspondencia al pensamiento del Cinquecento a una reflexión propiamente estética de la arquitectura.

De este modo, a partir de lo anterior, sugiero que el legado de la retórica clásica en la metodología proyectual de Palladio se dio a partir de una condición humanista cuyas fuentes se encuentran en la retórica clásica, lo cual se puede deducir del proceso racional y sistemático de los *officia oratoris*, y lo mismo vale decir para los principios y conceptos que se relacionan con dicho proceso. Argumento que se apoya en la familiaridad de Palladio con las fuentes literarias, así también la familiaridad con los temas y conceptos específicos de la teoría arquitectónica de la Antigüedad y del Renacimiento.<sup>12</sup>

---

*Litterae* in Cicero and Leonardo Bruni”, in *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History*, Edited by Joseph Marino and Melinda Schlitt, Rochester, University of Rochester Press, 2001, pp. 3-26; Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1987, pp. 17-20.

<sup>11</sup> Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 21, 49-51, 97-99, 140, 141.

<sup>12</sup> Según Argan afirma que Palladio se desarrolló en un clima “de severos estudios humanísticos” siendo protegido de los humanistas Giangiorgio Trissino y Daniele Barbaro. Por su parte, Gombrich lo define como el arquitecto “el mayor y más culto” que “ostentó su gran formación y su conocimiento de los autores clásicos, sobrepasando a la generación de Bramante”. Wittkower agrega que Palladio seguiría ampliando a lo largo de su vida los estudios clásicos y del *De re aedificatoria* de Alberti iniciados bajo la tutela de Trissino y Barbaro, y que su arquitectura no puede disociarse de la formación recibida de este círculo. De hecho, expone que Palladio no sólo consultó las obras de modernos anticuarios romanos, como Biondo, Fulvio, Fauno y Marliani, sino también las de autores clásicos, como Vitruvio, Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio, Plinio, Plutarco, Appiano Alejandrino, Valerio Máximo y Eutropio, Platón y Aristóteles. Respecto a la formación y educación clásica de Palladio, especialmente de la tradición platónica-aristotélica y de la teoría vitruviana, asimismo, del *De re aedificatoria* de Alberti y de sus viajes a Roma, cf. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*, vol. II, Madrid, Ediciones Akal, 1987, p. 222; Ernst

Este es un importante aspecto que es necesario reconstruir a partir de una interpretación de Palladio bajo una óptica histórica diferente, y así de esta forma comprender la importancia que los humanistas, artistas y mecenas de la época concedían a dichos conocimientos que no se pueden explicar en Palladio sin recurrir a la tradición clásica. Teniendo presente que dicha interpretación no está en contradicción con las costumbres e ideas conocidas en el Cinquecento Véneto.

°EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN LA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XVI PALLADIANO: TEORÍA Y EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA Y LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO

Lo anteriormente expuesto se explica con el difícil planteamiento de la traslación y traducción de la terminología retórica a la terminología arquitectónica, teniendo presente que la situación en el contexto cultural de Palladio consistía que el arte de los artistas y humanistas radicaba en la gramática y la retórica latinas. Por tanto, la situación palladiana respecto a la lingüística fue muy particular, ya que, precisamente la creación artística en el contexto del siglo XVI, se basaba en los términos en latín y en *volgare*, así como también la dificultad del diálogo que se estableció entre las diferentes disciplinas en torno al ideal clásico de *sapientia* o *encyclios disciplina*, concepción de la unión e interconexión de diferentes disciplinas como la retórica, la filosofía, la geometría y el arte.<sup>13</sup>

---

Gombrich, *La historia del Arte*, Barcelona, México, Editorial Diana, 1995, p. 362; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pp. 88, 89; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004, pp. 13-37.

<sup>13</sup> Según Wittkower la tendencia humanista en el siglo XVI representada por Pietro Bembo, Sperone Speroni y Benedetto Varchi, Giangiorgio Trissino y Daniele Barbaro, condujo a la aceptación del *volgare*, es decir, del idioma toscano, como lengua de erudición y enseñanza. De hecho, Baxandall comenta que en el Renacimiento, la diferencia entre los humanistas del siglo XIV y los humanistas del siglo XVI, se hallaba en la recuperación de categorías y construcciones, que había sido olvidadas y después recobradas con el fin de volver a rescatar los conceptos intrínsecos de palabras como *inventio*, *forma*, *figura*, *imaginatio*, *compositio* y *decor*, entre otras. Lo que implicó una reorganización más compleja de la percepción, del lenguaje y del proceso artístico. Por tal motivo, es que los humanistas del siglo XVI podían expresar su pensamiento con una precisión de vocabulario mayor que los del siglo XIV. Además que gran parte del análisis teórico sobre el arte del siglo XVI se basó primordialmente en la categorización que se había venido desarrollando en el latín humanístico. Para profundizar en el tema del lenguaje en el Renacimiento en relación con la terminología en latín y en *volgare* y en especial a la relación entre el arte con la retórica y gramática, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp.13, 18-19, 24, 37-38; Carl Goldstein, *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 641-652; Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, p. 3; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 85; Bernard Weinberg, *Della Eloquenza*, dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia. Nuovamente mandato in Luce da Girolamo Ruscelli. A i signori Academici Costanti di Vicenza”, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, p. 43; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 25, 27-29, 31, 53.

Todo esto implica que, el pensamiento expresado por Palladio en su teoría arquitectónica, en sus dibujos y en sus edificios en relación al proceso de diseño, sugiero se puede explicar a través del problema del lenguaje, es decir, la interpretación de los principios y la terminología que en latín y en *volgare* fue utilizada en los tratados de arquitectura en el contexto del Renacimiento. El problema se sitúa, a partir de dos cuestiones. La primera consiste en cómo se tradujo, interpretó y se aplicaron los términos legados de la teoría retórica clásica a la especificidad de cada unas de las disciplinas artísticas y en especial, me interesa profundizar en el aspecto de Palladio como teórico y artista.

La segunda, se relaciona con un aspecto sobre el cual no se ha hecho el necesario hincapié, me refiero a la imagen palladiana, es decir, el dibujo de la *forma* geométrica como concepción y expresión del espacio arquitectónico y su fundamentación en el estrecho vínculo que existe entre el proceso de diseño y la geometría, entendida ésta por Palladio, como el lenguaje específico y propio del arquitecto, método indispensable para poder conceptualizar y expresar el proceso creativo del espacio arquitectónico. La dificultad básica puede derivar del hecho de que este dibujo geométrico, mental y material es un lenguaje abstracto y racional, así como también es un sistema complejo de pensamiento a partir del cual se analizan, expresan y transmiten las *ideas* en la arquitectura.

El problema, entonces, a partir de esta idea del dibujo palladiano, es la interpretación y traducción que Palladio hizo de los principios y conceptos que implican el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, en otras palabras, cómo los tradujo, los aplicó y expresó a las *ideas* arquitectónicas, a través del lenguaje arquitectónico de los dibujos que incluyó en su tratado y de los dibujos que hizo de las reconstrucciones imaginarias de las ruinas clásicas que utilizó como método compositivo, como concepto de diseño. Por ello, plantear el problema de la metodología proyectual en Palladio, consiste en si se puede inferir el proceso retórico clásico en relación con el proceso arquitectónico y con la construcción del conocimiento en la arquitectura, proceso mental y creativo que implica la conceptualización, creación y concreción del diseño de la *forma* y el espacio arquitectónico. Es decir, si la concepción ciceroniana del proceso retórico, se puede considerar en Palladio como fundamento conceptual y estructura para un planteamiento metodológico en el



proceso de diseño y en cuanto a la sistematización del conocimiento en el arte-ciencia de la arquitectura.

En este sentido, partiendo de esta perspectiva, esta investigación tiene por objeto demostrar, a través del tratado *I Quattro libri dell'Architettura*, los dibujos y la obra arquitectónica de Palladio, que es posible deducir una lectura coherente de su *metodología proyectual* a la luz de la interpretación del proceso retórico clásico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, mediante el cual se compone el discurso oratorio, así como también con su relación con los principios de *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*, es decir, las *facultas orandi*, a partir de las cuales se desarrolla la teoría y *praxis* en el arte retórico.

Ahora bien, en esta investigación no me dedicaré a tratar en Palladio todo lo referente a los principios de la teoría de la retórica clásica que fueron utilizados en la teoría del arte del Renacimiento, ni se desea establecer si existe o no una concepción política de la retórica en la obra palladiana,<sup>14</sup> puesto que la línea de interpretación de este estudio en cuanto a la teoría retórica clásica, tiene por objeto tratar únicamente los temas que se refieren en la teoría y *praxis* arquitectónica al proceso de diseño de la *forma* con relación a una reflexión propiamente estética de la arquitectura.<sup>15</sup>

Sin embargo, es preciso añadir aquí, que únicamente me interesa profundizar en la teoría retórica clásica de Cicerón con énfasis en el proceso creativo de los *officia oratoris* y su traslado y aplicación al pensamiento y a la arquitectura palladiana, es decir, con relación al aspecto creativo y pedagógico de la teoría y *praxis* en el arte. Ahora bien, hay que

---

<sup>14</sup> Sobre el tema de la retórica y la política en el humanismo del Cinquecento, cf. Delio Cantimori, —“Rhetoric and Politics in Italian Humanism”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 1937, pp. 83-102.

<sup>15</sup> Según Baxandall afirma que la retórica de los griegos y de los romanos tenía dos aspectos, por un lado, era un arte práctico de persuasión, orientado a la eficacia ante los tribunales y asambleas políticas, por otro, este sistema clásico tenía un aspecto sofisticado y pedagógico. Éste último fue el que se desarrolló en la teoría de arte del Renacimiento como sistema cognitivo y crítico, asimismo de categorización del proceso artístico, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 21. Al respecto del concepto de la retórica existe el problema de definir qué es. Cicerón en su teoría no mostró mayor interés en dar un nombre determinado que explique la naturaleza de la retórica que él trató como elocuencia. Simplemente llamó cosa [*res*] a eso, sea arte [*arte*], ciencia [*scientia*], estudio [*studium*], cierta ejercitación [*exercitatio*] o facultad natural [*facultas natura*]. Aunque al definirla, estableció que es una *elocuencia artificiosa* y es la ciencia que tiene por oficio decir adecuadamente para persuadir, y por finalidad, persuadir mediante dicción, considerando a la sabiduría como su fundamento. Respecto a las definiciones de Cicerón de la retórica y el problema de definirla, cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1997, libro I, 2, pp. 1-2 y pp. XI y CLIX.

delimitar que, en referencia al tema del proceso de visualización retórico en Palladio, sólo se discutirá en relación con el término griego de *ζρήκαη-skhēmata* como representación de las imágenes mentales y materiales que Cicerón tomó del concepto de *idea* de la tradición filosófica de Platón y Aristóteles para aplicarlo a la dimensión estética del concepto de representación y creación de imágenes en la representación retórica a partir del uso del lenguaje abstracto y geométrico utilizado en la filosofía platónica-aristotélica. Reflexión ciceroniana que tanto Vitruvio como Barbaro utilizaron en lo que se refiere al principio latino y *volgare* de *figura*, misma que aplicaron en la teoría arquitectónica en conexión a los principios clásicos de *forma*, *idea*, *species dispositionis* o *ideae-ιδέαη* de la *dispositio* vitruviana. En Palladio esta concepción corresponde a los términos en *volgare* de *forma*, *figura*, *bellezza* en conexión al concepto de *disegno* y al método de la geometría del Cinquecento que desarrollaré en el tema de la *dispositio* palladiana.<sup>16</sup>

Asimismo, es necesario añadir también aquí que, la intención de este estudio es analizar únicamente los textos que se utilizaron en cuanto a proceso de diseño en la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Barbaro, los cuales el mismo Palladio estableció como sus fuentes. Dichos textos tienen el propósito de ilustrar y demostrar esta interpretación, los cuales quizá complementen y definan así más exactamente la argumentación de este estudio. Así, bajo esta línea es posible seguir paso a paso cómo estos teóricos y artistas en

---

<sup>16</sup> Para un estudio que fundamenta esta línea de pensamiento sobre la teoría de la visualidad retórica en relación con el tema del concepto de *ζρήκαη-skhēmata* platónica y aristotélica de Cicerón, cf. Catherine Baroin, “Le rôle de la vue les arts de la mémoire latins”, in *Etudes sur la vision dans l'antiquité classique*, édité par Laurence Villard, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2005, pp. 199-214; Maria Silvana Celentano, *Skhēma/Figura, Formes et figures chez les Anciens Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2004; Juliette Dross, *Voir la philosophie: les représentations de la philosophie à Rome: rhétorique et philosophie de Cicéron à Marc Aurèle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010. Sobre la retórica y lo visual en Barbaro y Palladio en cuanto al lenguaje, retórica y arquitectura, asimismo, en referencia a la formulación y articulación de la retórica en la teoría arquitectónica en relación con el proceso de diseño, cf. Caroline van Eck, “Theoretical foundations of persuasive architecture: Barbaro, Spini and Scamozzi”, in *The Language of Architecture: Constructing Identity in European Architecture, 1000-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 10, 31-42, 50, 67, 37-38, 61, 81, 92, 99, 102, 104, 114, 121, 185. Respecto a la interpretación de los términos clásicos de *inventio* y *dispositio* en relación con los términos *volgare* de *invenzione*, *disposizione* y *discorso* en Barbaro y Palladio en conexión a la geometría y a la retórica ciceroniana, asimismo en referencia a la cuestión de lo visual de lo inteligible y al concepto de *disegno* del Cinquecento, cf. James Sloss Ackerman, “Daniele Barbaro and Vitruvius”, in *Origins, Imitation, Conventions. Representation in the Visual Arts*, Cambridge, MA, & London, The MIT Press, 2012, pp. 224; cf. Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 129, 130-131, 136-138, 140, 148-150.

la Antigüedad y el Renacimiento italiano veían en la retórica clásica el modelo para pensar y estructurar su teoría arquitectónica.

## 1.2 HIPÓTESIS

La interpretación que se intenta elaborar, es una hipótesis más en consonancia con la idea del legado de los conceptos y la terminología latina de la teoría retórica clásica con relación al proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, proceso de composición de la *forma* del discurso trasladado, adaptado y utilizado por Palladio en *volgare* para estructurar y definir su metodología proyectual en el proceso creativo de la *forma* en la arquitectura. Dicha presencia y legado se traducen en su teoría, sus dibujos y su obra arquitectónica.<sup>17</sup>

Mi interés se centra esencialmente en el proceso de diseño para la concepción, composición y concreción de la *belleza* y *perfección* de la *forma* y el espacio arquitectónico, el cual comprende y se define en Palladio desde la *idea* de la *forma* y *figura* arquitectónica, abstracción geométrica concebida en su totalidad en el proceso mental y su traducción y expresión de esta *forma* y espacio arquitectónico en el proceso material para la creación y materialización del edificio, a través del dibujo geométrico en proyección ortogonal mediante el método de la geometría, aspecto que comprende lo inteligible y lo visible en el diseño arquitectónico de la Antigüedad y el Renacimiento italiano del siglo XVI.

Partiendo de lo anterior, la metodología proyectual palladiana será entendida desde el plano de la formación de una teoría del diseño, como un sistema de pensamiento y como una cuestión interdisciplinaria que se explica en relación con el legado del proceso retórico clásico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.<sup>18</sup> Esto a partir de considerar dos cosas: a la

---

<sup>17</sup> Para estudiar y reconstruir el proceso retórico clásico de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, su traslado y adaptación al proceso arquitectónico en Palladio, hay que considerar estudiar también los términos de *concinmitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum*, los cuales componen la *elocutio*. Por tal motivo, también se tratarán dichos términos que la conforman, con la finalidad de comprender la totalidad del proceso retórico y poder demostrar su aplicación en el proceso creativo palladiano. También, es necesario precisar que al analizar tanto los principios retóricos como arquitectónicos que comprenden el proceso retórico y el proceso arquitectónico, habría que tener en cuenta que existen en sus definiciones, términos y conceptos fundamentales, como son los términos latinos de *species venustas*, *idea*, *forma*, *figura*, *proportio*, *species*, *quantitas*, *qualitas* y *compositio*, entre otros, los cuales se interpretaron y tradujeron en *volgare* en el contexto teórico palladiano con los términos de *bellezza*, *idea*, *forma*, *figura*, *proporzio*, *specie*, *quantità*, *qualità* y *composizione*. Términos y conceptos que tienen que ver con el proceso creativo y que fueron definidos en la teoría retórica y en la teoría arquitectónica, tanto en el contexto de la Antigüedad, como del Renacimiento.

<sup>18</sup> En cuanto a sistema de pensamiento me refiero a dos cuestiones. La primera, se relaciona con la reflexión vitruviana de considerar el dibujo como ciencia y la geometría como el método del dibujo arquitectónico,

arquitectura como arte y ciencia, en el aspecto de teoría y *praxis* dados en la actividad arquitectónica. Concepción que, en el proceso creativo de Palladio, ambas cuestiones, son inseparables, pues, como se sabe, en el contexto del humanismo renacentista se consideró a la arquitectura como un hábito de la mente que nace de la experiencia y del conocimiento en conexión a la geometría y al *disegno*. Así, propongo que la teoría y la *praxis* palladianas, la actividad arquitectónica está definida y compuesta por dos momentos estéticos: el teórico o intelectual y el práctico o material, donde ambos tienen por finalidad la composición y concreción de la *forma* y el espacio arquitectónico.<sup>19</sup>

---

basándome en el concepto de *idea-species dispositionis* vitruviana que tiene su referencia conceptual en la *idea* ciceroniana. Ésta comprende la unión hecha por Cicerón para la teoría retórica de la tradición griega, en cuanto a la *idea* platónica y la *forma* aristotélica en conexión con tres reflexiones del discurso oratorio: la *forma* y *figura* mental, el aspecto o apariencia de las cosas y lo inteligible y lo visible de la *forma*. La segunda, se refiere a la noción de sistema de pensamiento a partir de considerar como en la tradición filosófica griega a la geometría en conexión con los principios griegos: *δηάνηα-dianoia*, *γηλώζρω-gignōskō* y *ζόζηκα-sustēma*. Sobre el concepto de *δηάνηα-dianoia* [pensamiento], Platón de hecho lo vinculó con la *forma* [*idea-idéa*], no sólo como una cuestión que comprende lo inteligible y lo visible, sino también como un entendimiento que le pertenece a la geometría donde las *formas* solo pueden ser vistas a través del pensamiento [*δηάνηα*]. Esta concepción, Cicerón la utilizó en relación con los conceptos: *inventio*, *cogitatio* y *res* retórica, mismos que Vitruvio trasladó a la categoría de la *dispositio*. En cuanto al concepto de *γηλώζρω-gignōskō*, significó el conocimiento en referencia al intelecto y al procedimiento científico. El concepto de *ζόζηκα-sustēma* se aplicó al ámbito de la mente y el pensamiento, y se formuló como un conjunto de hechos en partes como un todo organizado. Esto se convirtió en el Renacimiento en la noción de *systema* en cuanto las disputas metodológicas en la ciencia y el arte, no sólo desde el punto de vista del término latino de *methodus* como discurso geométrico, sino también en conexión con la cuestión de visualización y construcciones esquemáticas abstractas de un conjunto de elementos relacionados entre sí, concebidos como una *forma* después de un problema o investigación. Así, el método geométrico en el Cinquecento se basó a partir de los *Elementos* de Euclides en una analogía con la visualidad como abstracción geométrica del espacio. Esta noción aplicada a Palladio se fundamenta a partir del término *disegno*, que como categoría mental y material, implicó la teoría y *praxis* del proceso de diseño en su contexto cultural, no sólo en referencia a los procesos cognitivos y como sistema de pensamiento en cuanto a la visión abstracta del espacio arquitectónico, sino incluso, en cuanto a lo inteligible y lo sensible de la *forma* arquitectónica que le confirió el método de la geometría. Pensamiento que en Palladio tiene su referencia en la *dispositio* vitruviana. Respecto al concepto filosófico y la relación conceptual de los principios de *methodus* y *systema* en el siglo XVI y en la Antigüedad, cf. Annarita Angelini, —*Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*—, *op. cit.*, pp. 124, 128-129 y 150-151; Annarita Angelini, *Sapienza, prudenza, eroica virtù. Il mediomondo di Daniele Barbaro*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 110-130; Walter J. Ong, —*Stem, space, and intellect in Renaissance symbolism*—, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, pp. 232-236. Para un análisis en el Cinquecento del término *volgare* de *disegno* como sistema de pensamiento, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno en Italie (XVème-XVIème siècles)*, Paris, Harmattan, 2004, pp. 99-106.

<sup>19</sup> Respecto a la relación de la teoría y *praxis* en Palladio, me refiero al concepto que se utilizó en la teoría retórica de Cicerón que se aplicó a la teoría del arte en el contexto palladiano. Concepto que establece que la teoría se adquiere a través de la sabiduría, un conocimiento que es aplicado a la *praxis*, donde la teoría es la que permite un entendimiento sistemático y racional al arte oratoria. En Palladio, esta cuestión, se traduce en la teoría que permite un entendimiento sistemático y racional de la arquitectura, que se expresa en el diseño arquitectónico a través de los dibujos y la obra arquitectónica palladiana, es decir, los principios teóricos, ya

De este modo, la metodología proyectual palladiana se define como el proceso de diseño arquitectónico para la creación y materialización de la *forma*, proceso que inicia con la *idea* de la *forma*, principio generador de las intenciones arquitectónicas. Así, la *forma* viene a ser una abstracción mental que se concibe en su totalidad en la mente y que se relaciona tanto con la creatividad e invención del arquitecto como cognición inteligible y creación intelectual. La *forma* y espacio arquitectónico que se traducen, materializan y se manifiestan a través del dibujo geométrico palladiano en proyección ortogonal, es decir, la *forma* definida geoméricamente y traducida en la *figura*, que es la expresión bidimensional de la *forma* tridimensional. Finalmente esta *forma* geométrica se concreta con la ejecución del edificio donde la materia toma la *forma* según el proyecto pensado en la actividad del arquitecto

La hipótesis se apoya así en la reconstrucción de una situación histórica y cultural en relación con el problema del lenguaje de la teoría arquitectónica del siglo XVI, en específico, el empleado por Palladio en la traducción de la terminología del latín al *volgare* como la cuestión del lenguaje artístico. Aquí es necesario tomar en cuenta la traslación y traducción de la terminología retórica a la terminología arquitectónica, teniendo presente que la situación en el contexto cultural de Palladio consistía en que el arte de los artistas y humanistas radicaba en la gramática y la retórica latinas. Por tanto, la situación palladiana respecto a la lingüística fue muy particular, ya que precisamente la creación artística en el contexto del siglo XVI se basaba en los términos en latín y en *volgare*. Asimismo, la dificultad del diálogo establecido por los humanistas entre las diferentes disciplinas en torno al ideal clásico de *sapientia* o *encyclios disciplina*, concepción de la unión e

---

sean geométricos, filosóficos y estéticos, entre otros, aplicados a la arquitectura. Conocimientos que implican la definición de arquitectura palladiana, entendida como ciencia y arte. Argan en *Palladio e Palladianismo*, acertadamente menciona al respecto y sobre lo cual coincido, que «la estructura binaria de *idea* y experiencia caracteriza la obra palladiana», cf. Giulio Carlo Argan, «Palladio e Palladianismo», in *Discorso inaugurale delle manifestazioni per il IV Centenario della morte di Andrea Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura —Andrea Palladio» di Vicenza, Vicenza, L' OTV STOCCHIERO, 1980, pp. 11-12. Estos temas se tratarán en la confrontación entre Cicerón y Vitruvio y en el análisis de Palladio.

interconexión entre la retórica, la filosofía, la geometría y el arte, resulta relevante para el desarrollo de la hipótesis.<sup>20</sup>

Las obras de *I Quattro libri dell'Architettura*, la *Villa Barbaro* [figs. 1-2], tanto la imagen del dibujo en proyección ortogonal como el edificio construido y el *Tempietto Barbaro* [fig. 3] de Palladio serán los *exempla* bajo los cuales se tratará el proceso retórico de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, considerando estos *exempla* como el resultado del uso teórico y la puesta en práctica de dichos principios y proceso empleados por Palladio como conceptos de diseño arquitectónico en cuanto al aspecto compositivo en la arquitectura, en otras palabras para conceptualizar, estructurar y sistematizar su metodología proyectual para la creación y concreción de la *forma* arquitectónica.

Es importante señalar que en la *Villa Barbaro* se analizará tanto el espacio arquitectónico de Palladio como el espacio pictórico de Paolo Veronese, mediante los frescos de la *Sala dell'Ornato* [fig. 4], y se considerará la existencia de un vínculo entre el espacio diseñado por Palladio y el programa pictórico de Veronese, es decir, una integración entre la composición arquitectónica y pictórica como un todo diseñado.

Finalmente es posible plantear una lectura sobre la base de la construcción y traslación del proceso retórico en el lenguaje arquitectónico como un legado de la retórica clásica, desde la perspectiva de la trascendencia y *educación palladiana* y del concepto de *artista innovador* referido al lenguaje conceptual de la *forma* palladiana mediante los dibujos del *Projet pour un Cénotaphe à Newton* [fig. 5] y del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* [fig. 6] del arquitecto Étienne-Louis Boullée,<sup>21</sup> y los dibujos de *Interno*

---

<sup>20</sup> Para profundizar en el tema del lenguaje en el Renacimiento en relación a la terminología en latín y en *volgare* y en especial a la relación entre el arte con la retórica y gramática, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>21</sup> Étienne-Louis Boullée, arquitecto, teórico y profesor de arquitectura en el siglo XVIII. En su tratado *Architecture: Essai sur l'Art* preservó sus principios que ilustró con dibujos de sus proyectos diseñados entre 1778 y 1788. De hecho, muy pocos de sus proyectos llegaron a construirse, sin embargo, su obra arquitectónica trascendió mediante los dibujos de sus diseños. Así pues, en su teoría y sus dibujos se pueden deducir sus objetivos como profesor, su actitud para con la tradición arquitectónica, las corrientes específicas del pensamiento de su período y su concepción de la arquitectura. Como profesor, Boullée, igual que Blondel, el cual fue su maestro, afirmaba enfáticamente que debe hacerse una distinción entre el arte de la arquitectura y la técnica de la construcción. Ahora bien, en la historia del arte, el pensamiento y los dibujos de este arquitecto francés representan, por un lado, el problema del final del Barroco en Francia y el advenimiento de la arquitectura moderna, y, por el otro, se le considera como uno de los *constructores de la Revolución Francesa* junto a Ledoux y Lequeu. Precisamente, Emil Kaufmann define a Boullée, no sólo como un arquitecto *revolucionario* y *visionario*, sino también como representante de la teoría arquitectónica francesa

con teatro del mundo [fig. 7] y el *Progetto per la Biblioteca di Seregno* [fig. 8] del arquitecto Aldo Rossi.<sup>22</sup> Sin embargo, respecto a las imágenes de Boullée y Aldo Rossi, sólo analizaré los dibujos que sustenten visualmente sin necesidad del texto, la cita palladiana, teniendo presente la idea que expresa Gombrich en *Objetivos y límites de la iconología* que la descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen.<sup>23</sup>

Tales dibujos se aproximan a la cuestión didáctica y de proceso de diseño que quiero trabajar en conexión con los dibujos palladianos como legado del concepto que surge del vínculo entre los *officia oratoris* y las *facultas orandi*. Esto planteará que no existe una relación o traslado mecánico, o una copia entre los dibujos antes mencionados y la arquitectura de Palladio, sino que existe el concepto de la *idea* y la *imitatio* ciceroniana en conexión al proceso creativo de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* y en lo relativo a la *inventio* y *dispositio* vitruviana, así como una profundización y asimilación de la teoría y la obra palladiana a través de la comprensión de su metodología proyectual. Pues, este proceso de relaciones a partir de elementos visuales, de asociación con referencias arquitectónicas, generan analogías conceptuales que se transforman en elementos para

---

del siglo XVIII. De hecho, gracias a este historiador del arte y su investigación que hizo en *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* se empezó a estudiar la obra de Boullée, ya que, por la creencia que formaba parte de periodos de transición o decadencia, por un tiempo en la historia del arte fue poco estudiado, incluso, su tratado *Architecture: Essai sur l'Art* fue inédito hasta 1953. Para un estudio de la percepción y análisis de la obra de Boullée, cf. Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Editorial Gustavo Gili, 1980, pp. 35, 55; Alberto Ferlenga, "Il tempo dell'Architettura", in *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, introduzione di Aldo Rossi, edizione a cura di Alberto Ferlenga, Torino, Giulio Einaudi, 2005, pp. VII-X.

<sup>22</sup> Aldo Rossi, arquitecto, teórico y docente italiano del siglo XX, es considerado como uno de los *grandes renovadores ideológicos y plásticos* de la arquitectura contemporánea, y se le ha definido como un arquitecto *sistemático, racionalista y purista* por dos aspectos, por un lado, por su teoría, dibujos y obra arquitectónica y, por el otro, por el estudio que profesó a la vez a la geometría y a la arquitectura precedente de Boullée y Palladio, entre otros, como arte de la memoria arquitectónica que puede ser interpretada. Asimismo, se considera que con su pensamiento y obra cambió el curso de la arquitectura y del urbanismo del último tercio del siglo XX. Sobre estudios de la obra de Aldo Rossi, cf. Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi*, Electa, Madrid, 1993, pp. 13-18; Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 168-169; Vittorio Savi, *La architettura de Aldo Rossi*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 1975; Enzo Bonfanti, "Elementi e costruzione: note sull'architettura di Aldo Rossi", in *Controspazio*, 1970, pp. 19-42; Annalisa Trentin, *La lezione di Aldo Rossi*, Bologna, Bononia University Press, 2008; Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

<sup>23</sup> Cf. Ernst Gombrich, "Objetivos y límites de la iconología", en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 15.

componer en la arquitectura. También considero que en estos dibujos existe una *affinità elettiva* de la que habla Rossi, es decir, una afinidad de gustos de lo cual este arquitecto afirma, se habla en la historia del arte.<sup>24</sup> Por ello, una de las características que me interesa de esta idea es que demuestra la afinidad entre el pensamiento abstracto y la visualización artística.<sup>25</sup>

## **°II. METODOLOGÍA**

El problema metodológico que plantea la hipótesis de este estudio se relaciona con el problema de la inexistencia en las interpretaciones anteriores de Palladio sobre estudios críticos que traten el vínculo entre el proceso creativo de los *officia oratoris* y la metodología proyectual palladiana.

De esta manera, para poder comprender la aplicación del proceso retórico en la teoría arquitectónica de Palladio, como proceso creativo para su metodología proyectual, es importante entender justamente el razonamiento generado desde este punto de vista, lo que implica la confrontación y la reconstrucción de los nexos del pensamiento de Palladio con sus fuentes contemporáneas y clásicas. Precisamente resulta necesario trabajar directamente con los textos clásicos ciceronianos en conjunción con los tratados arquitectónicos de Vitruvio, Alberti y Barbaro, con el objetivo de discernir y concretar el propósito de este estudio a través de un análisis y confrontación de los conceptos retóricos en la teoría arquitectónica de Palladio y en el de sus predecesores.

Por lo tanto, en cuanto a la metodología para realizar la investigación y de acuerdo con la problemática planteada, las herramientas teóricas que se emplearán para abordarla se desarrollarán a partir de diversas perspectivas metodológicas.

---

<sup>24</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 2001, p. 9.

<sup>25</sup> La definición de *pensamiento abstracto* y *visualización artística* se extrae del concepto del término *volgare* de *disegno* del siglo XVI. Concepción que en Palladio tiene su origen en la teoría arquitectónica vitruviana en conexión con la tradición ciceroniana y platónica del método de la geometría como pensamiento abstracto y visualización inteligible y visible de la *idea* y *forma*. Conocimiento aplicado por Vitruvio al dibujo geométrico en relación con el proceso de diseño de la arquitectura clásica, así como *modelo* de conceptos abstractos y de expresión de orden visual. Esta concepción será tratada en el análisis de la *dispositio* palladiana. Para un estudio de las teorías de la *forma*, la representación y la visión del universo en la ciencia y la filosofía, como un análisis y reconstrucción del proceso de diseño en la arquitectura clásica, cf. John R. Senseney, *The Art of Building in the Classical World. Vision, Craftsmanship, and Linear Perspective in Greek and Roman Architecture*, New York, Cambridge University Press, 2011. Sobre la visualidad en la teoría arquitectónica referido a un enfoque formal, cf. Branko Mitrovic, *Visuality for Architects: Architectural Creativity and Modern Theories of Perception and Imagination*, United States, University of Virginia Press, 2013.



El método de análisis se basa en la metodología aplicada por Daniele Barbaro en *I Dieci libri*, ya que muestra la manera en que se interpretó, analizó y estudió de forma sistemática la teoría arquitectónica de la Antigüedad en el siglo XVI. De este modo, su método consistió en el análisis deductivo y sistemático de la selección que hizo de los párrafos vitruvianos. Dicho análisis está conceptualizado en esta visión de una reflexión de principios arquitectónicos en lo que se refiere a la sabiduría, los cuales derivan y se fundamentan en principios filosóficos de la tradición platónica y la aristotélica, así como principios retóricos, de la ciencia y del arte de la Antigüedad. Por lo tanto, su método se basa y estructura a partir de establecer vínculos entre las disciplinas en analogía con el método del saber, del conocimiento, es decir, la *ratio* vitruviana o ciceroniana que utilizó para explicar el pensamiento vitruviano y las cuestiones arquitectónicas que comprenden el proceso de diseño.<sup>26</sup> Por ello, su metodología me sirve porque se basa directamente en los textos de la época, en conjunción con los textos clásicos y tratados arquitectónicos del Renacimiento.

También, me apoyo en el método de investigación y análisis que Warburg realiza en *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, en conexión con dos cuestiones significativas para el desarrollo de mi investigación. Por un lado, el método de Warburg que desarrolla en *El arte del retrato y la burguesía florentina*,<sup>27</sup> tiene como papel fundamental, el concepto de la articulación y relación de las obras de arte con su contexto histórico, aspecto desarrollado a partir de considerar que en la cultura del Renacimiento, las obras de arte nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista, y, por tanto plantea, han de ser consideradas desde un principio como fruto del compromiso entre quien encarga la obra y el maestro que la realiza. En consecuencia su análisis se basa en ilustrar dicha relación mediante hechos concretos, con el propósito de comprender la mentalidad y el modo de trabajar de los artistas y mecenas del Renacimiento. Su procedimiento consiste en realizar un análisis

---

<sup>26</sup> Para su metodología analizar especialmente el libro I. Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., pp. 1-37. Sobre la concepción de Barbaro en su tratado de *metodo, sistema habitus y ratio*, cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 11.

<sup>27</sup> Cf. Aby Warburg, "El arte del retrato y la burguesía florentina", en *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 147-175.

comparativo de la relación entre comitente y artista a partir del resultado del proceso creativo, es decir la obra misma, con énfasis en la correspondencia entre la palabra y la imagen. Estas reflexiones me sirven significativamente en el caso de Palladio, ya que se cuenta tanto con su obra, resultado de su proceso creativo, así como con su obra teórica, más la de su mecenas Barbaro en la cual colaboró. Lo anterior me serviría para establecer tanto la correspondencia conceptual entre la retórica y la arquitectura en cuanto a proceso creativo, como entre la palabra y la imagen palladiana.

Por el otro, me interesa también el método de análisis en lo que respecta al uso de la imagen que hace en su ensayo de *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*, porque plantea el método comparativo-reflexivo entre la composición de la pintura con las representaciones equivalentes de la literatura poética y teórico-artística contemporáneas. Me interesa el tratamiento que hace de la imagen como conocimiento científico tanto de las imágenes como transmisoras de *ideas*, así como también del conocimiento. Cuestiones que establece con el propósito de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista de Renacimiento, reflexión que me sirve de orientación para establecer los aspectos de la Antigüedad que le interesaron a Palladio. Igualmente es valioso como guía conceptual para mi estudio, el análisis que hace en torno a los artistas y sus creaciones con el fin de estudiar estudiar el proceso de empatía estética que se vincula a su vez con la conformación de estilos.<sup>28</sup> Este planteamiento me ayudará a entender la problemática en el estilo palladiano y la empatía estética de Rossi por la obra palladiana. También es útil como modelo metodológico para establecer un análisis sobre la importancia de los comitentes quienes encargaban las obras de arte. Esto muestra que toda obra de arte no sólo posee un valor individual, sino que también dicho valor deriva antes que nada de los individuos responsables de su creación. Esta idea aplicada en el caso de Palladio permite fundamentar la importancia de relación intelectual que existió con el humanista y mecenas Barbaro y profundizar los intereses humanistas de ambos.

En este sentido me interesa el método warburgiano porque analiza y relaciona las imágenes junto con las *ideas*, así como determina relaciones visuales entre las imágenes,

---

<sup>28</sup> Cf. Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli.”, Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano”, en *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 73-121.

estableciendo así, el proceso de creación, reconstrucción, transformación y transmisión, en articulación con la continuada vitalidad de la Antigüedad clásica. Todas estas reflexiones, considero pueden aplicarse a los problemas arquitectónicos que planteo en la investigación.

Asimismo tomo en cuenta la metodología de Ernst Gombrich planteada en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento* y *Objetivos y límites de la iconología*, así como el proceso de interpretación y análisis a partir de la construcción de imagen-texto desarrollada tanto en *Las mitologías de Botticelli*, como en *Icones Symbolicae*.<sup>29</sup>

De igual manera, me interesa la idea desarrollada Gombrich en su *La falacia del diccionario* pues hace énfasis en la importancia del contexto en que están insertas las palabras y las imágenes. Esto lo explica a partir de reflexionar de que si las imágenes son tomadas aisladamente y con independencia del contexto en que están insertas, lo cual llevaría a una interpretación incorrecta. Esta idea del contexto de la imagen la utiliza como paradigma en cuanto a las palabras de una inscripción, donde pone de manifiesto que sólo cobran sentido en la estructura de la frase y únicamente se puede deducir el significado exacto de un término a partir de considerar del contexto donde está inserto, en otras palabras, en función del contexto se particulariza el significado.<sup>30</sup> Lo anteriormente

---

<sup>29</sup> Mi interés se centra en el tratamiento que lleva a cabo de la relación de imagen-texto, así como el énfasis que desarrolla sobre la función de la imagen con respecto al proceso creativo de selección y reproducción de la obra de arte. Método que expone a partir del análisis que concreta a partir de relacionar textos de filosofía y teoría retórica, los cuales vincula con la imagen visual, planteando así, conexiones con la imagen con cuestiones conceptuales que derivan de la Antigüedad y que posteriormente fueron interpretadas en el arte del Renacimiento. También porque su método se concentra, tanto en los aspectos intelectuales, como formales de la obra de arte, así como la idea de la reconstrucción del programa artístico, aspecto que fundamenta con la idea sobre la importancia que los mecenas y artistas de la época del Renacimiento concedían a ciertos asuntos que sólo se pueden explicar si se considera la tradición clásica. Su concepción metodológica acerca de la relación imagen-texto me puede orientar como paradigma en Palladio, no sólo porque él utilizó dicha relación en su teoría y obra arquitectónica, así como las implicaciones conceptuales de ésta, sino también por las relaciones visuales que establece entre pinturas, lo cual trasferido a Palladio, me es útil tanto para el análisis de la obra pictórica de Veronese en la *Villa Barbaro*, como el análisis de los dibujos palladianos y los dibujos de Boullée y Aldo Rossi. Cf. Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983. Para profundizar en el planteamiento metodológico de los ensayos mencionados, cf. Ernst Gombrich, “Objetivos y límites de la iconología”, *op. cit.*, pp. 13-52; Ernst Gombrich, “Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”, en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp. 68-129; Ernst Gombrich, “Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”, en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp. 215-295.

<sup>30</sup> Cf. Ernst Gombrich, “La falacia del diccionario”, en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 23.

expuesto, me sirve para tener en cuenta la importancia del contexto en que están insertos los términos palladianos que me interesa tratar para comprobar mi hipótesis.

A la vez, aplicaré el criterio sistemático de confrontación de análisis de textos clásicos y del Renacimiento utilizada por Panofsky en su libro *Idea*.<sup>31</sup> Su concepción me sirve de guía para fundamentar en Vitruvio y en Palladio reflexiones filosóficas, estéticas y de historia del arte. Además, resulta interesante el sistema metodológico que ordena y estructura con el propósito de evidenciar la trascendencia del concepto platónico de *idea* en la Antigüedad y en el Renacimiento, pues expone relaciones conceptuales entre términos griegos, latinos y en *volgare*, y, al mismo tiempo establece un sistema conceptual que desarrolla entre reflexiones que derivan de la filosofía, de la teoría retórica y del arte, así como de la ciencia y la historia de arte. Todo lo anterior ha de tomarse como punto de orientación teórica para explicar la de trascendencia y trasmisión del conocimiento de los conceptos del proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* y para estructurar el análisis sistemático y la confrontación entre estos conceptos que derivan de la tradición grecolatina con conceptos de la teoría arquitectónica de Palladio, así como con Vitruvio, Alberti y Barbaro, fuentes clásicas y contemporáneas que él mismo mencionó en *I Quattro libri*.

También tomaré como guía, el razonamiento crítico e inferencial desarrollado por Baxandall en el análisis que hace en *Verdad y otras culturas: El Bautismo de Cristo, de Piero de la Francesca*, en donde considera dos cosas que me interesan. La primera el tratamiento que hace del análisis compositivo e intelectual de la obra pictórica de Piero, la segunda las relaciones visuales que establece.<sup>32</sup>

Por último usaré el sistema de análisis que trabaja Wittkower en *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* ya que realiza un estudio fundamental de la estética arquitectónica del Renacimiento. Sin embargo, mi interés está orientado principalmente al tratamiento que hace de la teoría y obra arquitectónicas de Palladio en lo que se refiere a sus fuentes arquitectónicas, estableciendo así las relaciones conceptuales a partir de un sistema analógico, entre la teoría arquitectónica de Palladio y la de Vitruvio, Alberti, y Barbaro. Asimismo, me interesa el análisis que lleva a cabo a partir de determinar

---

<sup>31</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 17-32, 45-66.

<sup>32</sup> Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.

la importancia de la filosofía y la geometría en la tradición clásica para la teoría arquitectónica, concepción que fundamenta como paradigma metódico de la aplicación en la arquitectura palladiana. Esta lectura sobre la estética de Palladio, es fundamental para mi estudio ya que me orienta en el análisis del proceso intelectual de la *forma* y la *belleza* palladiana a partir del vínculo entre la ciencia, filosofía y la arquitectura, aplicado en la teoría arquitectónica de la Antigüedad y del Renacimiento italiano.<sup>33</sup>

Estas metodologías, me sirven como paradigma de métodos de investigación específicos del arte del Renacimiento, las cuales hay que entenderlas como puntos de referencia y orientación, sobre las cuales me baso para encontrar los criterios de interpretación y las claves de la retórica clásica en el arte de Palladio.

Para defender la hipótesis reuní numerosos textos para fundamentarla, extraídos principalmente de los escritos y tratados de la Antigüedad clásica, como el tratado de Vitruvio, promotor a través de su tratado teórico de la traslación de los términos retóricos de los *officia oratoris* a la arquitectura, así como los escritos sobre retórica clásica de Cicerón, para el análisis de los conceptos de los términos retóricos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* y poder así comprender dichos conceptos mediante su transformación y adaptación en la estructuración de la metodología proyectual de Palladio. Asimismo los textos del humanismo italiano que trataron las cuestiones y principios retóricos en la arquitectura y en el arte en el siglo XV y XVI, como el de Leon Battista Alberti, Daniele Barbaro, Giangiorgio Trissino y Giorgio Vasari y del propio Palladio. Además, se tomarán en cuenta los estudios críticos de investigadores como Argan, Wittkower, Gombrich, Panofsky, Baxandall, Lücke, Tobin y Payne, entre otros, que tratan sobre retórica, estrategias visuales, tratados de pintura y arquitectura en el Renacimiento.<sup>34</sup>

Si bien el humanismo fue un movimiento predominantemente filológico que se extendió a las artes, no se estudiará solamente el aspecto teórico sino también el aspecto práctico que implica la materialización de las *ideas* concebidas.

---

<sup>33</sup> Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 85-137.

<sup>34</sup> Cabe aclarar que no es mi intención aquí, el realizar un estudio exhaustivo que compruebe la relación entre retórica y arte en el Renacimiento, puesto que esto ya ha sido tratado y comprobado en numerosos estudios. Me orientaré por medio de éstas interpretaciones a través de sus marcos reflexivos como puntos de referencia para lo que me interesa probar: la relación de entre retórica y arquitectura en Palladio, a través de lo que en su contexto de la tratadística del Cinquecento era usual.

La lectura y análisis de dicho material bibliográfico, así como la integración de los planteamientos metodológicos permitirán estudiar, reflexionar y reconstruir la analogía entre la retórica clásica y la obra teórica y arquitectónica de Andrea Palladio.

El método empleado en la tesis consiste en la confrontación y método comparativo de textos clásicos de teoría retórica ciceroniana con los textos de teoría arquitectónica vitruviana, de Palladio y la teoría arquitectónica de sus predecesores y contemporáneos. Esto, con el fin de evidenciar el parangón que existe entre retórica y arquitectura, lo cual se puede reconstruir mediante del concepto historiográfico de *close reading*, en otras palabras, de la confrontación entre el texto de *I Quattro libri* con los tratados *De architectura* de Vitruvio, el *De re aedificatoria* de Alberti, el *I Dieci libri dell'Architettura* de Barbaro y éstos a su vez con los tratados de retórica de Cicerón. La intención es clarificar la procedencia, significado, renovación, uso y aplicación de los términos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* que considero determinaron la formación del estilo artístico y la metodología proyectual palladiana.

Fundamentalmente se reflexionará sobre la necesidad de una investigación que contemple una visión sistemática desde una perspectiva interdisciplinaria entre la historia del arte, la teoría estética-arquitectónica, la filología, filosofía, geometría y retórica. Esto porque trabajar bajo esta línea de interpretación la teoría de *I Quattro libri* y la obra arquitectónica palladiana permitirá identificar y comprender los conceptos retóricos clásicos que considero se encuentran contenidos en la producción artística de Palladio.

El análisis en torno a los *exempla* será abordado por dicha perspectiva interdisciplinaria en sus procesos de creación, representación y recepción, sin descuidar su inserción en el contexto histórico-cultural palladiano, teniendo presente la relación entre tradición y creatividad. Ya que considero que las tradiciones que se pretenden analizar en este proyecto influyen aún en nuestro modo de hablar y pensar la arquitectura contemporánea, convirtiéndose así en un legado de antiguos conceptos metafísicos que se tiene la intención de estudiar y analizar aquí. Conociendo sus antecedentes y connotaciones se podrá determinar con más facilidad la medida en que conviene aceptar o rechazar tales pretensiones.

Ahora bien, el establecer los argumentos del contexto cultural de Palladio en cuanto al proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la teoría arquitectónica, representó un problema por dos motivos. El primero debido a que la reorganización de las artes liberales quedó reunida por un sistema uniforme de conceptos y de términos que fueron aplicados según la especificidad de cada arte.<sup>35</sup> El segundo se debe a la traducción de los términos greco-latinos a sus posibles equivalentes en italiano. Por tal motivo, considero necesario elaborar diagramas en el que se representaran las relaciones de las categorías retóricas, para establecer que Palladio utilizó este sistema de términos y conceptos con el fin de discernir la cualidad arquitectónica del Cinquecento. Entendiendo que con los diagramas no se pretende que estas relaciones impliquen una rigidez sistemática que en la práctica esos términos no tienen ni deben tener, sino que, sirven a modo de guía y complemento para facilitar la lectura de la tesis. También se trabajarán en dichos diagramas con el propósito de establecer las conexiones entre términos retóricos, filosóficos, humanistas en latín y en *volgare* para tener una mejor comprensión de los términos utilizados en la retórica clásica y la crítica y teoría del arte del Renacimiento, que corresponden a los principios utilizados por Cicerón, Vitruvio, Alberti, Barbaro y Palladio. Así, al abordar dichas interrelaciones léxicas y conceptuales, se podrá comprobar y establecer la traslación y adaptación de la terminología retórica-arquitectónica latinas y su interpretación en *volgare* en la teoría arquitectónica palladiana.

La importancia de trabajar directamente con las fuentes clásicas y contemporáneas que él mismo Palladio mencionó, significa hacer una selección de los pasajes en donde pienso que el contexto del pasaje y el uso de los términos, así como de los conceptos me sirvan de fundamento para comprobar la hipótesis de este estudio. Por ello, las muchas citas tomadas de los escritos de Cicerón, Vitruvio, Barbaro, Alberti y Palladio, se aducen en apoyo de estos argumentos.

Respecto al tema de la trascendencia y educación palladiana, se analizarán tanto el tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* de Boullée, como los textos del arquitecto Rossi que señala como fuente de inspiración la obra de Palladio y de Boullée. Así como estudios

---

<sup>35</sup> Cf. Richard F. Tobin, *Leon Battista Alberti: Ancient Sources...*, *op. cit.*, pp. 2-4; Paul Oskar Kristeller, *Philosophy and Retic from Antiquity to the Renaissance*, in *Renaissance Thought and its Sources*, New York, Columbia University Press, 1979, pp. 213-259.

críticos de investigadores que han trabajado la obra de Rossi como Ferlenga y Portoghesi. Y sobre la obra de Boullée, como Kaufmann, Kahn, Madec, Rosenau y el propio Rossi, entre otros.

#### °II.1 PROCEDIMIENTO

Por tanto, para la argumentación de la hipótesis en relación con la definición de lo que entiendo como metodología proyectual palladiana, se plantearán y analizarán tres cuestiones que se interrelacionan entre sí en cuanto a la analogía entre retórica clásica y arquitectura en Palladio y que expondré en lo relativo a la *forma* y al espacio arquitectónico palladiano en el sentido de que a ambos obedecen a procesos de creación y de conocimiento. La primera, aborda la cuestión del proceso retórico clásico como paradigma para el proceso creativo en la arquitectura. La segunda se refiere precisamente a esta concepción del proceso creativo con énfasis en la distinción e interrelación del problema de la teoría y *praxis* en la actividad artística con énfasis en el vínculo que se establece entre la creación de una estética arquitectónica de carácter retórico y la intención didáctico-pedagógica que ésta conlleva, tanto a un nivel teórico como práctico. La tercera, es la reflexión de la *forma* y espacio arquitectónicos mediante la cuestión del lenguaje arquitectónico, más puntualmente, en relación tanto al problema de la conceptualización y la concreción de esta *forma* a través del dibujo geométrico, pensamiento y expresión sistemática que se resuelve a partir del método de la geometría.

Es de notar que este lenguaje arquitectónico esboza dos problemas. El primero radica en la cuestión de la *innovación* en razón a la creatividad intelectual y la capacidad inventiva del artista y su trasmisión mediante la imagen de la *forma*, así como a través de su traducción material en el edificio construido. El segundo, trata sobre la transcendencia del lenguaje palladiano como concepción estética y sistema de pensamiento donde se confronta la teoría con la imagen, en cuanto a la trasmisión de las *ideas* y del conocimiento, así como la expresión de conceptos abstractos que en la arquitectura están comprendidos en la *forma* como *idea* y la *forma* material. También, en cuanto a esta idea de *innovación* se vincula con el concepto clásico de *imitatio* ciceroniana trasladado a la cuestión de selección y creatividad del artista en cuanto a la *forma*, concepción que Palladio utilizó y aplicó tanto



en su pensamiento, su concepto de *disegno*, dibujos y obra, pensamiento que también fue formulado en la teoría del arte del Renacimiento.

La línea de interpretación planteada implica que sea necesario trabajar en torno a cuatro núcleos conceptuales entre los cuales la temática está estrechamente entrelazada. De ahí que el primero sea *La tradición de la analogía entre teoría retórica y teoría arquitectónica en la antigüedad: Cicerón-Vitruvio*, el segundo *La concepción del pasado en el Renacimiento italiano de la segunda mitad del siglo XVI*, el tercero *Análisis de los exempla, teoría y praxis en I Quattro libri, la Villa Barbaro y el Tempietto Barbaro de Palladio: la reflexión palladiana del proceso retórico-proceso arquitectónico clásico* y el cuarto núcleo conceptual es *El legado de la retórica clásica: trascendencia, educación palladiana y la fuerza de las imágenes en Étienne-Louis Boullée y Aldo Rossi*.

Por tanto, el procedimiento para alcanzar la finalidad de este estudio se abordarán primero con base en de dos aspectos que conformaron el contexto cultural palladiano y que fungirán como parte del marco conceptual para sustentar el desarrollo del presente trabajo. A partir de esto se pasará al análisis del tratado y la arquitectura de Palladio para explicar y reconstruir la concepción estética palladiana y comprobar tanto la intención de este estudio como su intención didáctica en el proceso creativo así como su legado posterior.

El primer núcleo conceptual tratará sobre la analogía entre el proceso creativo en la teoría de Cicerón y la teoría de Vitruvio, puesto que sienta las premisas del legado del proceso retórico clásico en Palladio. La importancia de este análisis tiene como objetivo dar a conocer los principios sobre los cuales se fundamenta la teoría palladiana y familiarizar en lengua latina la analogía entre retórica y arquitectura, puesto que la conceptualización de la creación estética vitruviana deriva de la tradición de la retórica clásica, la cual se inscribe dentro del sistema retomado por Vitruvio para la concepción estética del proceso creativo en la teoría arquitectónica, concepción que desempeña un papel de suma importancia en la teoría y obra arquitectónicas de Palladio. Por ello la problemática de la interpretación en el pensamiento palladiano se relaciona con la traducción de los términos latinos y griegos de Cicerón y Vitruvio, asimismo, con la compleja trama de relaciones que existió entre la teoría retórica y la teoría arquitectónica de la Antigüedad, pues precisamente estas ideas derivan de las doctrinas filosóficas de Platón y Aristóteles.

En este sentido, el análisis implicará principalmente la confrontación de los textos retóricos ciceronianos con el tratado vitruviano, puesto que se tiene el propósito de fundamentar tanto la interrelación de la terminología entre ambas disciplinas, así como las conexiones conceptuales entre el proceso retórico ciceroniano y el proceso arquitectónico vitruviano. Esta cuestión se desarrollará a partir de la confrontación de párrafos de ambos autores en latín, esto con el objeto de comprender en el mismo lenguaje, el parangón entre los conceptos de los términos retóricos clásicos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* y las seis categorías y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* vitruvianas, así como también los conceptos de la terminología que comprende dicho proceso creativo.

La concepción de dicho proceso me permitirá entender cómo se concebían dichos términos en la Antigüedad, explicar sus conceptos y su posterior adopción en la tratadística arquitectónica del Renacimiento y, en especial en Palladio, así como en sus predecesores. Esta analogía conceptual me servirá para sustentar en el análisis del tratado palladiano, los principios vitruvianos utilizados por Palladio en *volgare* en *I Quattro libri*. Por tal razón, me apoyaré en la traducción del tratado vitruviano que Barbaro hizo en *volgare*, con base en los pasajes seleccionados y en los conceptos examinados en la confrontación entre Vitruvio y Cicerón donde la similitud sea bastante notoria. Así, será posible determinar la analogía directa entre Palladio y Cicerón, ya con la certeza del vínculo establecido entre los principios en latín de los procesos creativos de la retórica y la arquitectura en la Antigüedad.

El segundo núcleo conceptual se realizará la indagación sobre la concepción que del pasado y de la historia tenía Palladio como heredero de la Antigüedad clásica, basada en el estudio e investigación cultural de la *renovatio* clásica del ideal romano, aspecto que constituyó la base y punto de partida del humanismo italiano. Esta concepción clarificará no sólo la idea de Palladio de considerarse heredero de la Antigüedad romana, sino también cómo su obra fue considerada en su contexto cultural. Conocimiento que introducirá, por un lado, al pensamiento palladiano y, por el otro, a su concepto de la *praxis* arquitectónica, mediante lo cual, se planteará el problema del estilo palladiano en lo que se refiere a la idea de la tradición-*innovación* en la obra de arte.

Así, partiendo de este conocimiento, en el tercer núcleo conceptual se pasará a desarrollar el análisis de su obra. En este sentido, para ilustrar los problemas planteados analizaré como *exempla* tanto su tratado *I Quattro libri* como su obra arquitectónica a través de la *Villa Barbaro* [fig. 2] y el *Tempietto Barbaro* [fig. 3], comenzando a estudiar primero la correspondencia entre el tratado palladiano con los conceptos del proceso retórico y su aplicación en su obra arquitectónica. Sin embargo, el análisis de la *Villa Barbaro* se trabajará a partir de la relación imagen-texto que estableció Palladio en su tratado [fig. 1], en donde se tratarán de determinar los elementos del proceso retórico aplicado al proceso arquitectónico, cuestión que me permitirá tratar la importancia de la imagen visual en correspondencia con la teoría arquitectónica.

El análisis de la *Villa Barbaro* y el *Tempietto Barbaro* se llevarán a cabo mediante el conocimiento y la comprensión de la *forma* y el espacio arquitectónico en cuanto a la cuestión material, tomando en cuenta en el caso de la *Villa Barbaro*, el dibujo geométrico del proyecto que incluyó e integró en su tratado en proyección ortogonal y su relación con la obra misma construida en Maser-Treviso. En consecuencia, será posible establecer a partir de dicha comprensión, el traslado y aplicación de la interpretación del proceso retórico en la obra palladiana, así como también la relación entre la teoría y *praxis*, mediante la conexión de los conceptos expresados en su *I Quattro libri* y su traducción y expresión de éstos en la concreción arquitectónica.

Respecto al *exemplum* de la *Villa Barbaro*, es importante subrayar que se analizará desde el punto de vista del lenguaje arquitectónico representado en *I Quattro libri* como comunicación visual y expresión arquitectónica del dibujo geométrico que implica las cualidades visuales y espaciales de la *forma* palladiana, la cual se complementará con la propia idea de Palladio de unificar la cuestión de imagen-texto, que caracteriza su obra. También me permitiría analizar la espacialidad de Palladio a través de dicha representación, para así intentar explicar y evidenciar una serie de afirmaciones teóricas y valores arquitectónicos de la retórica clásica realizadas en el proyecto palladiano. Lo que permitirá formular así una reflexión sobre la tradicional relación entre imagen y texto, donde texto y diseño se presentarán como la unidad del proyecto que constituye un sistema.

Seleccioné estas dos obras, ya que a partir de estas dos tipologías se va a ejemplificar la hipótesis de este estudio, ya que ambas, fueron tratadas en la teoría arquitectónica de la Antigüedad y del Renacimiento, lo cual, permitirá establecer la relación con los principios del proceso retórico. Además de la conexión que existe entre ellas, puesto que el *Tempietto Barbaro* fue diseñado para formar parte de la *Villa Barbaro*. Además, por la relación intelectual entre Palladio y su mecenas el humanista Barbaro quien le hizo el encargo de la villa, lo que permite sugerir la posibilidad, que ambos crearon en cuanto a sus intereses humanistas, intelectuales y estéticos, un programa *ad hoc* para la villa y el templo, así como también para el *ornamento* arquitectónico y pictórico de la villa.

El cuarto núcleo conceptual concierne al análisis sobre la trascendencia y educación palladiana como legado de la retórica clásica, donde se tratará de demostrar que los conceptos de *bellezza*, *forma*, *disegno* e *idea* se tornan fundamentales dentro de las reflexiones de la estética y proceso de diseño palladianos, puesto que precisamente lo significativo de la cuestión didáctica de la imagen de sus proyectos que incluyó en su tratado, el dibujo geométrico en proyección ortogonal, fue estimulante y persuasivo para generar una *educación palladiana* ya que estableció de manera visual su teoría y *praxis* arquitectónica. Esto evidenciará que la imagen palladiana trascendió a través del tiempo como reflexión sobre su teoría arquitectónica y como expresión de sus intenciones estéticas-arquitectónicas. Incluso como lenguaje de transmisión de su conocimiento teórico y práctico de la arquitectura, cuestión clave de la estética de Palladio.

Se tratará entonces de comprobar si puede percibir en los dibujos de Boullée y de Rossi, la trascendencia de la metodología proyectual como teoría estética palladiana que deriva del legado del proceso retórico clásico ciceroniano. Esta percepción de la *educación palladiana* no hay que concebirla más como una copia o mero *palladianismo*, sino como una fuente de inspiración, conceptualización e interpretación, desde el punto de vista de las ideas y desde el punto de vista espacial. También se tendrá presente la diferencia temporal y los desafíos concretos de relacionar diferentes tiempos en la historia de la arquitectura.

Los argumentos planteados permitirán reflexionar si la inclusión de los dibujos de los proyectos de Palladio prueban que la arquitectura trasciende no sólo por medio de su materialidad en cuanto a la concreción del proyecto, sino también a través de las *ideas*

expresadas en la obra escrita y la arquitectura dibujada. De ahí que se plantea si el concepto de la imagen palladiana como el lenguaje del arquitecto puede fungir como un instrumento didáctico en cuanto a la teoría retórica. Esto quiere decir, dilucidar si el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* se puede aplicar a la enseñanza de la arquitectura contemporánea, en lo que se refiere al proceso de enseñanza-aprendizaje que conlleva la construcción de conocimiento en la arquitectura como proceso mental y creativo, implicando así conceptualización, creación y materialización del diseño del espacio arquitectónico.

La tentativa de esta investigación es abrir un espectro amplio de propuestas donde no sólo reconstruya las ideas clave de la retórica en el proceso de diseño arquitectónico en el Cinquecento, sino que también se comprenda a la retórica como eje estructural en el lenguaje y la *praxis* palladiana. Teniendo presente que en el pensamiento humanista en el contexto teórico-estético palladiano se articulaban los saberes en correspondencia con la idea de la *renovatio* clásica y según las formas propias de las artes y se reorganizaban los paradigmas conceptuales a través de una compleja relación de tradición-*innovación*. En este sentido una investigación de este tipo será posible en Palladio, sólo si se considera un sistema de relaciones respecto al proceso creativo entre la analogía de la retórica clásica y el arte del Renacimiento italiano.

### **ºIII. HISTORIA CRÍTICA DE LA INTERPRETACIÓN DE ANDREA PALLADIO**

No existe una historia crítica de Andrea Palladio en términos de una investigación estética sobre la presencia del proceso de la retórica clásica como legado en la arquitectura. La falta de un estado de la cuestión que analice y establezca la conexión entre el proceso creativo de los *officia oratoris* y la metodología proyectual palladiana, da por resultado que no sea posible establecer interpretaciones contrapuestas de estudios críticos ni discusiones centradas en torno a los mismos sobre las cuales apoyarse para resolver el problema metodológico que implica el desarrollo de la hipótesis de este estudio.

En consecuencia, cabe entonces la posibilidad de considerar la hipótesis de la investigación como un planteamiento original fundamentado en una reflexión estética-filosófica y de historia del arte. La idea central es revitalizar la contemporaneidad de la tendencia artística palladiana en lo que se refiere a su metodología proyectual como una

reflexión de la trascendencia e inspiración de la herencia clásica del proceso retórico ciceroniano. Sólo subrayo el hecho de la originalidad del tema de tesis, puesto que según la revisión bibliográfica que se ha realizado, no ha sido planteada la idea que la antigua retórica clásica haya sido un efecto inspirador para la conceptualización y estructuración del proceso de diseño en Palladio. Lo que me interesa aquí es plantear el papel que estos recursos humanísticos en Palladio, fruto del sistema y situación del humanismo retórico, pudieron haber desempeñado en su estudio y concepción de la arquitectura, su metodología proyectual y su *praxis* arquitectónica.

La obra de Palladio ha tenido considerable atención en innumerables estudios de arte, entre ellos destacan el de Wittkower, Magagnato, Payne, Tavernor, Forssman, entre otros. Esta atención se ha enfocado en particular en su teoría y obra arquitectónica, la cual suele interpretarse acentuando su carácter práctico. El interés de estos estudios se ha centrado fundamentalmente en establecer su pensamiento con respecto a sus fuentes, es decir, que su originalidad debe a su deuda con la tradición clásica, en especial con Vitruvio, asimismo, con la teoría arquitectónica del Renacimiento, fundamentalmente, con la de Leon Battista Alberti y la de Daniele Barbaro.<sup>36</sup> No obstante, a pesar de establecer dichos estudios, la relación del pensamiento de Palladio con la teoría estética de los tratados *De architectura* de Vitruvio, el *De re aedificatoria* de Alberti y el *I Dieci libri dell'Architettura* de Barbaro, la peculiaridad radica en que la retórica clásica es un tema que frecuentemente se suele identificar en la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y

---

<sup>36</sup> Tavernor establece referencias explícitas de *I Quattro libri* con los tratados de Alberti, Vitruvio y Barbaro en las notas que hizo en su traducción del tratado palladiano. Cf. Robert Tavernor, *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield, London, The MIT Press, 2001, pp. 347-378. Para material bibliográfico donde se tratan las referencias conceptuales entre la teoría arquitectónica de Palladio con la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Barbaro, cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, in *I Dieci libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* [1567], facsimile con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987, pp. XV, XIX; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 85-137; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 170-213; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, VIII, parte II, 1966, pp. 68-81; Erik Forssman, “Palladio e Vitruvio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 31-42; Branko Mitrović, *Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 Bd., H. 3, 2003, pp. 321-339; Howard Burns, “Ornamenti” and ornamentation in Palladio’s architectural theory and practice”, in *Pegasus*, 10, Venezia, 2009, pp. 37-84.

Barbaro, y no así, se ha considerado esta perspectiva en la teoría arquitectónica palladiana cuando se habla del proceso de diseño.

Ahora bien, hay que enfatizar que, sobre estas fuentes de Palladio existen innumerables estudios críticos como los de Callebat, Geertman, Maggi, Wittkower, Argan, Tobin, Lücke, Foster, Kemp, Payne, Tafuri y Weinberg, entre otros, quienes han determinado que los conceptos de la terminología arquitectónica de los tratados de Vitruvio, Alberti y Barbaro deriva de la tradición retórica latina cuando tratan acerca del proceso creativo.<sup>37</sup> Esto significa entonces que los argumentos para probar la hipótesis de este estudio surgen de las propias fuentes, ya que el mismo Palladio en su *I Quattro libri* mencionó a Vitruvio, Alberti y Barbaro como sus predecesores.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Sobre estudios de la analogía entre retórica clásica y teoría vitruviana, cf. Louis Callebat, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, pp. 31-46; Herman Geertman, “Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, in *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Rome, Ecole française de Rome, Palais Farnese, 1994, pp. 7-30; Stefano Maggi, “Vitruvio, la vita e l’opera”, in *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Rizzoli, Milano, 2003, pp. 17, 21. En el Renacimiento se ha referido tradicionalmente a Alberti la relación entre retórica ciceroniana y arquitectura como una característica definitoria de la teoría y *praxis* del proceso de diseño. Los innumerables estudios de especialistas sobre teoría arquitectónica albertiana, como los de Wittkower, Argan, Tobin, Lücke, Foster, Kemp, Payne, entre otros, son un ejemplo de ello, en los cuales se ha coincidido en la influencia de la filosofía, retórica y geometría clásica en la teoría de la arquitectura de Alberti. Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 55-84; Giulio Carlo Argan, Nesca A. Robb, “The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, pp. 96-121; Richard F. Tobin, “Leon Battista Alberti: Ancient Sources...”, *op. cit.*, pp. 1-4, 35-126 y 126-174. Para un desarrollo crítico de la interpretación sobre la analogía entre retórica y arquitectura en Vitruvio y Alberti, cf. Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, pp. 70-95; Kurt W. Foster, Hubert Locher, *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999; Martin Kemp, “From Mimesis to Fantasia...”, *op. cit.*, pp. 347-398; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, pp. 25, 31-56, 63, y 70-88. En cuanto a los estudiosos de la teoría arquitectónica del Cinquecento en referencia a la analogía entre la retórica ciceroniana y los principios en *I Dieci libri* de Barbaro, Tafuri establece dicha idea a partir del argumento de que Barbaro consideró a la arquitectura como arte y ciencia, disciplina que aclara, hay que entenderla desde el punto de vista teórico, para poder percibir las referencias con la filosofía y retórica clásica. Para Weinberg la cuestión retórica en Barbaro se relaciona con la interpretación ciceroniana de la composición retórica que el humanista entendió a partir de los principios vitruvianos de composición arquitectónica, terminología que recalca, él tradujo al *volgare* e hizo comentarios con relación a la filosofía y retórica clásicas. Cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, in *I Dieci libri dell’Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro [1567]*, facsimile con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987, pp. XIV-XVI; Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>38</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura*, *op. cit.*, libro I, *Proemio*; libro I, XXVI; libro II, XIV, libro III, XIX, pp. 9, 76, 151, 235.

La peculiaridad sobre la falta de análisis de la retórica en la obra palladiana en lo que respecta a sus predecesores, es significativa, sobre todo, la relación intelectual con Barbaro, contemporáneo suyo, pues en la traducción de *I Dieci libri* mencionó la colaboración de Palladio en su texto.<sup>39</sup> En cuanto a Vitruvio y Alberti, la falta de análisis en el tratado y obra palladiana desde el punto de vista retórico es singular, por la conexión que se ha establecido entre Palladio y dichos tratadistas, ya que él mismo, de hecho, en *I Quattro libri* estableció a Vitruvio como su fuente de la teoría arquitectónica clásica,<sup>40</sup> y a Alberti, lo mencionó también en su tratado como uno de sus predecesores de la teoría arquitectónica del Renacimiento.<sup>41</sup>

En este punto, lo que aquí cabría preguntarse es que, si bien es conocido que Vitruvio, Alberti y Barbaro fueron una de las principales fuentes de Palladio en cuanto a tratadística arquitectónica de la Antigüedad y del Renacimiento, no se estudia en Palladio la cuestión de la retórica que se ha comprobado en los tratados del *De architectura* y el *De re aedificatoria* en dichos estudios.

Precisamente, está comprobado por los estudios del Renacimiento que la retórica clásica contribuyó a una reflexión teórica del arte del Renacimiento y, especialmente, a

---

<sup>39</sup> Magagnato señala que el intercambio de ideas que existió entre Palladio y Barbaro, le permitió a Palladio una comprensión de la teoría vitruviana desde un punto de vista humanista. También, Wittkower asevera que Palladio estaba totalmente familiarizado con el contenido de los comentarios vitruvianos de Barbaro, y la propia afirmación de Barbaro en *I Dieci libri* es una prueba de que muchos de estos comentarios fueron preparados en colaboración con Palladio. Cf. Licisco Magagnato, “Introduzione”, in *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, pp. XXIV-XXV y XXXIII-XXXIV; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., p. 95.

<sup>40</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, *Proemio*, p. 9. Para un estudio en Palladio de la teoría vitruviana en conexión a texto de *I Dieci libri* de Barbaro, cf. Erik Forssman, “Palladio e Vitruvio”, op. cit., pp. 31-42; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 68-81. Para la fortuna crítica y el uso del tratado *De architectura* de Vitruvio en el Renacimiento, cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, op. cit., pp. 8-10, 13-34; Giovanni Becatti, “Leon Battista Alberti e l'antico”, in *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 64-67.

<sup>41</sup> Wittkower enfatiza la estrecha relación conceptual entre el tratado de *I Quattro libri* de Palladio y el *De re aedificatoria* de Alberti e incluso subraya que a veces la forma en que las expresó, derivan de Alberti. También, Portoghesi afirma que los prestamos albertianos en el tratado teórico palladiano son numerosísimos. Asimismo, tanto Magagnato como Tavernor subrayan y ejemplifican en Palladio los conceptos albertianos en *I Quattro libri*. Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., pp. 86, 89; Paolo Portoghesi, “Introduzione”, in *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino e traduzione di Giovanni Orlandi, con introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966, p. XX; Licisco Magagnato, “Introduzione”, op. cit., pp. XV, XVIII, XXIV, XXVI, XXXIII, XXXIV; Robert Tavernor, *The Four Books on Architecture*, op. cit., pp. 347-378.



iniciar no sólo una reflexión estética en la crítica de arte, sino también una reflexión sistemática en cuanto al proceso creativo en el arte.<sup>42</sup>

Sin embargo, aquí es preciso entender que a pesar de esta reflexión existe el problema de que los términos que componen el proceso retórico clásico de la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, así como los principios de *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* que componen la *elocutio*, han sido tratados de forma aislada en numerosos estudios sobre la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Barbaro. Es decir, más concretamente, los estudios de Vitruvio, Alberti y Barbaro que han tratado en su obra la cuestión de la terminología retórica en la teoría arquitectónica no establecen un análisis sistemático de los términos, ni sus interrelaciones, ni tampoco hablan de la relación de estos términos en cuanto a proceso creativo de la *forma* en la arquitectura.

Lo anterior se puede apreciar en los estudios de la teoría vitruviana como las investigaciones de Callebat, Geertman, Fleury, Stefano Maggi, Lücke, entre otros, los cuales han demostrado que la terminología del *De architectura* tiene por referencia conceptual la terminología retórica. Según Callebat en *Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve* argumenta que las seis categorías vitruvianas, la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, así como los términos de *compositio* y *proportio* son conceptos y términos tomados de la retórica clásica. Aunque, si bien se preocupa por argumentar la relación de dichos términos vitruvianos con los términos retóricos, no determina la relación del proceso retórico con el proceso las seis categorías vitruvianas, ni sus interrelaciones como procesos creativos. Por su parte, Herman Geertman en *Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio* con respecto al tema de proceso creativo retórico, analiza la referencia conceptual y estructural de las seis categorías vitruvianas de manera aislada con términos que señala derivan de la retórica, pero no los relaciona con el proceso retórico. Su interés se centra en definir las seis categorías vitruvianas como el proceso de

---

<sup>42</sup> Para una explicación sobre estos temas, véase Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 17, 18; Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 50, 63 y 67; Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 17-32 y 45-66; Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1940; Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988; Brian Vickers, —Rhetoric and Poetics”, *op. cit.*, pp. 715-745; John R. Spencer, —*Ut rhetorica pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting*”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1966, pp. 30-31; Lee Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 9, 10, 137.

diseño arquitectónico, sobre lo cual, afirma que Vitruvio distinguió las fases, niveles y objetivos que relacionó con la teoría y la práctica y con una explicación científica de la actividad arquitectónica, como ciencia aplicada, apoyándose en el conocimiento de la *encycliologia disciplina*. En este contexto, Hans-Karl Lücke en *Alberti, Vitruvio e Cicerone* afirma que la terminología en el *De architectura* está marcada por referencias retóricas a términos griegos y latinos que Vitruvio utilizó para la elaboración de un lenguaje específico para la arquitectura, sobre lo cual desarrolla algunos principios. Más aún, Philippe Fleury en sus *Commenté* al tratado vitruviano precisa algunas referencias y relaciones de las categorías vitruvianas con la terminología retórica de Cicerón. Lo mismo hace Maggi, el cual fundamenta las seis categorías vitruvianas a partir de la filosofía, geometría y retórica de la tradición grecolatina.<sup>43</sup>

También, con respecto a estudios especializados sobre la analogía entre retórica clásica y teoría arquitectónica clásica y del Renacimiento italiano como el de Kemp, Payne, Smith y D'Evelyn, me evidenciaron que si bien, tratan algunos principios retóricos como referencias conceptuales aplicadas en la teoría arquitectónica en Vitruvio, Alberti y Barbaro, no lo tratan en referencia al proceso retóricos de los *officia oratoris*. Por ejemplo, Martin Kemp en *From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento. Vocabulary of creation*, trabaja los términos latinos de *inventio*, *cogitatio*, *dispositio*, *ingenium* y *concinnitas*, y su traducción al *volgare* con relación al vocabulario de creación en la teoría arquitectónica de Vitruvio y Alberti, así como también en la teoría de arte del Renacimiento. Siguiendo esta tendencia de investigación, el estudio de Alina Payne en *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament*, por ejemplo, mediante un *close reading* de los tratados de Vitruvio, Alberti, Barbaro y Palladio y textos escritos durante el período 1400-1600, identifica el principio de *ornatus y decorum* como la cuestión central en la teoría arquitectónica, alrededor de la cual ofrece soluciones teóricas y prácticas para una amplia variedad de cuestiones arquitectónicas y establece un diálogo entre disciplinas e

---

<sup>43</sup> Sobre estos estudios, cf. Louis Callebaut, —“Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, pp. 31-46; Herman Geertman, —“Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 7-30; Hans-Karl Lücke, —“Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, pp. 70-95; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, livre I, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Paris, Les Belles Lettres, 1990; Stefano Maggi, —“Vitruvio, la vita e l'opera”, *op. cit.*, pp. 17, 21.

intercambios con prácticas literarias y retóricas. De igual manera, Christine Smith en *The Art of Rhetoric and the Art of Architecture* analiza los términos de *concinntas*, *decorum* y *varietas* en el *De re aedificatoria* de Alberti en conexión a la terminología retórica y plantea el problema de la aplicación de la terminología retórica a la disciplina de la arquitectura. En cuanto a la teoría arquitectónica del Cinquecento, según, D'Evelyn en *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro*"s a partir de su análisis de *I Dieci libri* de Barbaro afirma que el estudio de la retórica antigua había llevado a este humanista a encontrar la cualidad de los principios retóricos ciceronianos en la teoría arquitectónica de Vitruvio.<sup>44</sup>

El problema entonces es que no se ha profundizado en establecer la analogía entre la retórica y la arquitectura con énfasis en la complejidad que implica el proceso creativo en ambas disciplinas y los principios utilizados en dicho proceso. Por tanto, es importante reconocer esta idea fundamental sobre la analogía del proceso creativo en las dos disciplinas, así como también la cuestión de que tanto en la retórica como la arquitectura: el proceso es sistemático y simultáneo constituido por principios y términos entendidos como partes de éste y delimitados por su teoría. Precisamente, la importancia e interpretación del proceso creativo radica en las relaciones de los principios que lo determinan, interrelación dada entre las partes, y entre las partes y el todo. Reflexión que considero es esencial entender para interpretar correctamente estas ideas en Palladio.

Por consiguiente, para sostener dicha idea del legado del proceso retórico clásico en Palladio, es necesario tener en cuenta que el aspecto de la retórica es un tema que los estudiosos de Palladio, si bien, han mencionado tangencialmente algunos principios del proceso de los *officia oratoris* en conexión a la teoría y obra palladiana, no lo han tratado como tema central en sus estudios, entre ellos se encuentran: Argan, Tavernor, Wittkower, Magagnato, Tafuri, Puppi, Payne, D'Evelyn, Burns, Howard.<sup>45</sup> Esto considero ha

---

<sup>44</sup> Cf. Martin Kemp, —*From Mimesis to Fantasia...*, *op. cit.*, pp. 347-398; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 34-88; Christine Smith, —*The Art of Rhetoric and the Art of Architecture*”, in *Architecture in the culture of early humanism: ethics, aesthetics, and eloquence: 1400-1470*, New York Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 85-98; Margaret Muther D'Evelyn, —*Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>45</sup> Cf. Robert Tavernor, —*Concinntas, o la formulazione della bellezza*”, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, Milano, Electa, 1994, pp. 300-315; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 42, 182, 183; Manfredo Tafuri, —*La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*,

conducido a su vez a un cierto descuido de las implicaciones teóricas y estéticas de la retórica clásica en Palladio. En este sentido, sugiero es necesario continuar con el desarrollo de una investigación que profundice el vínculo entre estrategia retórica y arquitectura, con base en una revisión sistemática de la tradición retórica y la tradición humanística y su empleo en la obra de Palladio.

Como tal, se distingue esencialmente que, a pesar de no existir estudios críticos con respecto a esta especificidad del tema del legado del proceso creativo retórico en Palladio, sí existen innumerables investigaciones como las mencionadas anteriormente donde el análisis en la teoría u obra palladiana gira en torno a un término retórico como tema específico, o incluso, sin ser objeto de la investigación existen menciones aisladas sobre referencias de la terminología retórica en la teoría y obra palladiana, como los términos retóricos clásicos de *forma*, *inventione*, *ornatus*, *concinnitas*, *decorum*, *varietas*, *ingenium*, *imitatio*, entre otros.

Entre estos estudios se encuentra el de Tavernor que en su traducción al tratado palladiano hace hincapié que Palladio tradujo los términos greco-latinos vitruvianos a sus posibles equivalentes en italiano. Sin embargo, señala que utilizó el término latino de *inventione* que en unos casos lo consideró como *diseño* y en otros como *idea* y *dibujo*. De hecho, plantea que los términos palladianos de *variare*, *ornamento*, *decoro* o *convenienza* en su sentido abstracto equivalen a los términos retóricos de *varietas*, *ornatus* y *decorum*. En este contexto, en otro estudio, Tavernor fundamenta el término *compartimento* de Palladio como una *nueva definición* de la concepción de los principios de *concinnitas* de Alberti y *symmetria* de Vitruvio vinculados con el término *concinnitas* de la teoría retórica de Cicerón.<sup>46</sup>

Magagnato en su traducción al tratado palladiano afirma que para Palladio los términos italianos de *commodità*, *decoro* y *convenienza* son sinónimos y los vincula con los

---

pp. XV, XIX; Lionello Puppi, *Andrea Palladio: The complete Works*, New York, Rizzoli, 1989, p. 20; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 35-41; Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XX, 443; Margaret Muther D'Evelyn, "Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...", *op. cit.*, pp. 157-174; Howard Burns, "Ornamenti and ornamentation in Palladio's architectural theory and practice", *op. cit.*, pp. 37-84.

<sup>46</sup> Cf. Robert Tavernor, *The Four Books on Architecture*, *op. cit.*, pp. 35, 369, 379, 389-390, 394-395, 398, 403; Robert Tavernor, "Concinnitas, o la formulazione della bellezza", *op. cit.*, pp. 300-315.

términos latinos: *decor* y *decorum*. Para, Payne a partir de su estudio de *I Quattro libri*, vincula los términos de *ornamento* e *ingegno* de Palladio con los términos retóricos de *ornatus* e *ingenium*. Siguiendo esta línea de pensamiento, Burns en cuanto el *ornatus* retórico, establece la conexión conceptual con el término *ornamento* en Palladio en referencia a Cicerón, Vitruvio y Alberti. Incluso, Cocke analiza en lo que se refiere al programa pictórico de la *Villa Barbaro* de Palladio, los conceptos retóricos de *ornatus*, *decorum* y *varietas*. Forssman determina el término *decoro* como lenguaje formal de Palladio y en conexión al *decoro* vitruviano.<sup>47</sup>

Por su parte, D'Evelyn examina el término *varietà* en *I Dieci libri* de Barbaro y en *I Quattro libri* de Palladio referido a la *varietas* de Cicerón y asimismo establece el vínculo entre la retórica ciceroniana con la teoría arquitectónica vitruviana, al mismo tiempo que trabaja las relaciones entre el principio de *varietas* de Alberti en el *De re aedificatoria* y los principios de *varietà* y *bellezza* de Palladio en *I Quattro libri*. También expone los vínculos conceptuales entre los términos *varietà* e *ingegno* en Barbaro y Palladio con los principios de *ars*, *varietas* e *ingenium* de los textos retóricos de Cicerón. En este sentido, Ackerman, en dos estudios ha tratado una lectura retórica en Barbaro y Palladio, donde incluso reconoce la importancia de la colaboración intelectual entre dichos humanistas, argumento que justifica a través de la colaboración de Palladio en *I Dieci libri* de Barbaro. También relaciona el texto de *I Dieci libri* de Barbaro con la terminología filosófica de Platón y Aristóteles, así como con la terminología retórica, estableciendo así la conexión conceptual entre los principios vitruvianos con los términos de la tradición grecolatina y, asimismo, con la terminología en *volgare* empleada tanto por Barbaro como por Palladio en su teoría arquitectónica. Por otra parte, Ackerman hace un análisis del término latino de la *imitatio* retórica y enfatiza que dicho principio deriva de la tradición filosófica y retórica grecolatina, estableciendo relaciones con la teoría del arte del Renacimiento. En este

---

<sup>47</sup> Cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, p. XLI; Alina Alexandra Payne, "Questione del ornamento. Palladio and the aesthetics of *Necessità*", in *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. pp. 170-213; Howard Burns, "Ornamenti and ornamentation in Palladio's architectural theory and practice", *op. cit.*, pp. 37-84; Richard Cocke, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246; Erik Forssman, "Palladio e Vitruvio", *op. cit.*, pp. 31-42; Margaret M. D'Evelyn, "Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...", *op. cit.*, 157-174.

contexto también Payne vincula el principio de la *imitatio* que trata Ackerman en la teoría arquitectónica de Vitruvio, Palladio y Barbaro, de hecho establece la traslación de la teoría de la *imitatio* retórica a la arquitectura y las consecuencias que implicaron tales relaciones entre la imagen y las palabras.<sup>48</sup>

Dichos estudios sugieren entonces, una posible explicación y reconstrucción del tema de la retórica en Palladio, pues sirven de guía para establecer conexiones entre Palladio con los textos de Cicerón, Vitruvio, Alberti y Barbaro.

Así, siguiendo este contexto me será posible entender y seguir cómo los humanistas y los artistas veían en la Antigüedad la analogía entre el proceso retórico y el artístico de creación y cómo se apoyaban en los textos antiguos para elaborar una teoría estética, a partir de la importancia que se le concedió a la idea de *ars* y *scientia* derivada de la tradición retórica. Así, con este conocimiento es posible trabajar en el análisis de los *exempla* de Palladio, el traslado del proceso retórico en la obra palladiana y cómo este proceso formó parte para la estructuración de su metodología proyectual, teniendo presente la idea del *estilo cognoscitivo*.<sup>49</sup>

A partir de lo anterior, parece apropiado estudiar en el Renacimiento, los principios retóricos explícitos e implícitos aceptados por los artistas y teóricos en el seno de una tradición y preguntarse si es posible reflexionar en torno a la relación entre retórica y arquitectura como un rasgo definitorio de la teoría y *praxis* del proceso de diseño en Palladio.

#### ºIV. CAPÍTULO CONCEPTUAL DE LA FORMA

##### ºIV.1 REFLEXIONES EN TORNO A LA FORMA ARQUITECTÓNICA Y LA IMAGEN EN LA METODOLOGÍA PROYECTUAL PALLADIANA: EDUCACIÓN, INNOVACIÓN Y TRASCENDENCIA

Me interesa subrayar en cuanto a mi concepción de la metodología proyectual palladiana, los términos de *belleza*, *idea*, *forma* y *figura* porque son conceptos fundamentales en la teoría arquitectónica vitruviana y en la teoría arquitectónica de los siglos XV y XVI. Así como también, establecer desde un principio que estos términos en el contexto de Palladio,

---

<sup>48</sup> Cf. James Sloss Ackerman, “Daniele Barbaro and Vitruvius”, *op. cit.*, pp. 1-5; James Sloss Ackerman, “Imitation”, in *Antiquity and its interpreters*, edited by Alina Payne and Ann Kuttner; Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 9-16; Alexandra Alina Payne, “Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism”, in *Antiquity and its interpreters*, edited by Alina Payne, Ann Kuttner and Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 145-158.

<sup>49</sup> Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 31.

su significado estético fue tomado de los términos latinos de *venustas-pulchritudo*, *idea*, *forma*, *species* y *figura* utilizados por Cicerón para la teoría retórica, términos que derivan de la tradición grecolatina, los cuales, Vitruvio trasladó a su teoría arquitectónica en correspondencia a la *inventio* y a la *dispositio*. Posteriormente, en el Cinquecento, estos términos y principios se vincularon en la tratadística del arte y de la arquitectura con el término *volgare* de *disegno* en relación con el proceso de diseño. Terminología y conceptos empleados por Palladio en su tratado de *I Quattro libri*, los cuales interpretó y aplicó en su teoría, metodología proyectual, sus dibujos y su arquitectura.<sup>50</sup>

Por consiguiente, la propuesta de definir a la metodología proyectual palladiana como un sistema de pensamiento se apoya en la reflexión de considerar a la geometría como el lenguaje del arquitecto,<sup>51</sup> a la vez que arte y ciencia, aspecto que desde la Antigüedad clásica fundamentó Vitruvio en conexión a su definición de la *dispositio*. Posteriormente este conocimiento sería interpretado por Palladio bajo el término italiano de *disegno*.

Para sostener dicha idea, la hipótesis esboza otras características que analizaré relativas a los *officia oratoris* y la *facultas orandi* en lo concerniente a la *imitatio* ciceroniana y a la idea de *renovatio* en el Renacimiento, que aplicadas a Palladio, me permite establecer otros problemas, hasta ahora poco estudiados. Estos surgen de la analogía entre la retórica clásica y la arquitectura en lo que concierne al proceso creativo y al lenguaje.

---

<sup>50</sup> Para las definiciones en el siglo XVI italiano de los conceptos de los términos en *volgare* de *idea*, *forma* y *disegno* en Vasari y Barbaro, cf. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore areentino, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, libro I, pp. 168-169; Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, p. 36. Sobre la noción del término *volgare* de *disegno* en la teoría arquitectónica y del arte en los siglos XV y XVI, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., pp. 99-113, 120-132 y 137-165. Para un estudio de los conceptos de *idea* y *forma* en la Antigüedad y Renacimiento, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 13-31 y 45-66.

<sup>51</sup> En este sentido Vagnetti expone que el dibujo geométrico es el desarrollo del pensamiento arquitectónico y la formación e investigación de los modos más adecuados para dar forma real a la *forma* y espacio arquitectónicos y subraya que constituye la parte racional del mundo de las imágenes mentales. Cf. Luigi Vagnetti, *Disegno e Architettura*, Genova, Società Editrice Vitali e Ghianda, 1958, p. 11.

Esto a partir de considerar los dibujos en el *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri* como una reflexión sobre la tradicional relación de imagen-texto [fig. 1].<sup>52</sup> Asimismo, también pensar estos dibujos y edificios palladianos, no sólo con la relación de la imagen y el concepto, sino también como medios esenciales para la transmisión de las ideas arquitectónicas. El valor en cuanto al argumento retórico no ha sido debidamente reconocido por la crítica en referencia a Palladio y sobre el cual trataré en este estudio.

La inclusión de esta interpretación en Palladio no debe considerarse arbitraria, pues este pensamiento didáctico-pedagógico fue un elemento fundamental en la tradición grecolatina de la retórica, concepción que Vitruvio aplicó a la teoría arquitectónica en lo relativo al proceso creativo y trascendió a la teoría arquitectónica del humanismo de los siglos XV y XVI.

Este hecho permite plantear una reflexión sobre la actualidad de la metodología proyectual palladiana como resultado de una herencia clásica. Este argumento nace de la hipótesis de este estudio, al considerar la trascendencia de la obra de Palladio como fenómeno cultural que persiste a través del tiempo, centrando la atención en la idea de una *educación palladiana*, contenida tanto en su tratado, como en sus dibujos y en su obra arquitectónica: tal vez, como una voluntad didáctica y una intención del propio Palladio, más que un *palladianismo*.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Palladio expresó esta idea de imagen-texto a través de la relación que estableció entre las palabras y las imágenes que puso en su tratado como una tendencia contemporánea en el Cinquecento de lo visual y mental, él mismo estableció en su *I Quattro libri* la relación entre imagen y texto a través de los términos *disegno* y *parola*. Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro III, *Proemio ai lettori*, pp. 189-190. Sobre bibliografía que trata la relación imagen-texto en el arte y en Palladio, cf. Ernst Gombrich, —Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”, en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp. 68-129, pp. 68-129; Ernst Gombrich, —*Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte*”, *op. cit.*, pp. 215-295; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 85-137; Licisco Magagnato, —Introduzione”, *op. cit.*, pp. XXIX-XXX y 494; Manfredo Tafuri, —La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. XV; Giulio Carlo Argan, —Palladio e Palladianismo”, *op. cit.*, pp. 6, 13; Aby Warburg, —El Nacimiento de Venus y la Primavera...”, *op. cit.*, pp. 73-121.

<sup>53</sup> No se va a tratar en este estudio el tema del *palladianismo*, el cual ha sido abordado por Wittkower en su libro *Palladio and English Palladianism*. En su análisis Wittkower plantea la situación hegemónica de Palladio en el proceso de la formación de criterios filosóficos con respecto a Vitruvio y a una tipología arquitectónica que sistematizará la tradición proyectiva de los primeros humanistas. De hecho, el conocimiento de Wittkower respecto de la arquitectura barroca romana y su interpretación respecto al palladianismo inglés de los siglos XVII y XVIII completará el panorama historiográfico de Palladio. Cf. Rudolph Wittkower, *Palladio and English Palladianism*, London, Thames & Hudson, 1974, p. 40. Para un



De ahí que dicha reflexión plantee dos aspectos de interés, fundamentales para esta argumentación. El primero es la idea de considerar a Palladio como artista *innovador*. El segundo trata la trascendencia del dibujo palladiano, lenguaje arquitectónico entendido como paradigma de su metodología proyectual donde se concentra la expresión teórica y estética palladiana, fundamentada en los principios retóricos a los que alude este estudio, principios adaptados y traducidos en la *forma* dibujada, así como en la construcción material de la *forma* y espacio a través de sus edificios.

Esta idea de la *innovación* en el pensamiento y obra de Palladio tiene su referencia en el concepto de teoría y *praxis*, el cual deriva del vínculo entre el proceso clásico de los *officia oratoris* y las *facultas orandi*. Dicha concepción aplicada a la arquitectura palladiana permitirá explicar el problema del estilo en su lenguaje artístico, y con ello los variados problemas que nacen de las distintas percepciones que se tienen del estilo de Palladio. Más, se debe aclarar que no se desea establecer si existe o no un determinado *estilo* en su obra. Esto sólo se expondrá para evidenciar esta problemática que posiblemente se explica a partir de la presencia de la retórica clásica en su teoría y *praxis* arquitectónicas, considerando estas construcciones, como la explicación de lo que Gombrich considera ser un *artista innovador*.

Por tanto, es necesario precisar qué entiendo por artista *innovador* para demostrar su presencia en los *exempla* de este estudio. El concepto se apoya en la idea de Gombrich establecida en *La psicología y el enigma del estilo*, donde explica que el *artista innovador* en lo que se refiere al lenguaje artístico, modifica el esquema de composición tomado de otro artista. De este modo el artista *innovador* se vuelve crítico de la obra de sus predecesores y contemporáneos. Gombrich señala que estos análisis involucran la comparación sistemática de logros pasados con motivos presentes, por lo que el artista al distanciarse de su obra y volverse su propio crítico, logra nuevas composiciones de la

---

estudio del tema del palladianismo, cf. Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997; Giulio Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo", *op. cit.*, pp. 3-14.

*forma* en términos del mundo visible, encontrando así un *auténtico* descubrimiento visual, y realizando un avance importante del que otros pueden partir.<sup>54</sup>

Esta idea me permite pensar en la posibilidad de considerar a Palladio como un artista *innovador*. Se trata también de una reflexión del modo y significado de la teoría de la *imitatio* ciceroniana con relación a las *facultas orandi* y el proceso retórico y la *renovatio* de la arquitectura clásica, concepciones que Palladio desarrolló como se comprobará más adelante.

#### **°IV.2 EL DISEÑO Y LA EDUCACIÓN PALLADIANA. EL DIBUJO GEOMÉTRICO COMO PENSAMIENTO Y EXPRESIÓN DE LA IDEA Y FORMA ARQUITECTÓNICA: PROCESO MENTAL-PROCESO GRÁFICO**

Me gustaría subrayar, con respecto a Palladio, que la comprensión y aplicación de los conceptos y principios del proceso retórico de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* y los principios relacionados con dicho proceso, si bien, como he mencionado se pueden ver reflejados con claridad en su arquitectura y en la terminología utilizada en *I Quattro libri*, es preciso enfatizar que dicha claridad se puede percibir especialmente en los dibujos palladianos, idea que sugiero, tomó del principio vitruviano de la *dispositio*.

En este sentido, esto se vincula, con el tema de la trascendencia y *educación palladiana* como legado de la retórica clásica con énfasis en el dibujo palladiano, es decir, la arquitectura diseñada a través del dibujo geométrico, entendido éste no sólo como paradigma didáctico de su metodología proyectual al funcionar como fundamento racional del proceso creativo y como memoria visual, sino también como representación abstracta de la cuestión tridimensional del espacio y la *forma* arquitectónica que se lleva a cabo en la mente del arquitecto y se expresa a partir de una imagen bidimensional como construcción compositiva lógica y estética donde se establecen los principios que la fundamentan, así como las relaciones de las proporciones y las correspondencias entre las partes que la componen.

Por tanto, a partir de esta concepción, es importante reconocer que la inclusión que Palladio hizo en su tratado teórico de sus proyectos y obras, mediante el dibujo geométrico para expresar de manera sistemática la esencia de la *forma* y espacio arquitectónico en

---

<sup>54</sup> Cf. Ernst Gombrich, —“La psicología y el enigma del estilo”, en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 281. Sobre el concepto de *innovación* en el arte, cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 32.

proyección ortogonal fue persuasiva para generar una *educación palladiana*. Esto si se tiene en cuenta al lenguaje de la geometría como el lenguaje artístico de la arquitectura, ya que la abstracción que constituye la *figura* geométrica que representa tanto la expresión del pensamiento teórico del proceso creativo como la *forma* y espacio arquitectónico genera libertades para la creatividad arquitectónica. Esto es posible porque lenguaje geométrico de la arquitectura, el cual permite la interpretación subjetiva de la composición de las distintas vistas de la *figuras*, ya sea la planta, el alzado o incluso la sección: *figuras* que significan la tridimensionalidad de la composición del edificio.

Ahora bien, esta peculiaridad de la intención palladiana de la inclusión en su tratado de sus proyectos a partir de los dibujos geométricos en proyección ortogonal, es un aspecto extremadamente actual del diseño arquitectónico: seleccionar y componer en una lámina las vistas del edificio, es decir, a partir de la planta, el alzado y la sección como expresión de la totalidad de la tridimensionalidad del diseño del edificio. Estas imágenes evidencian que Palladio sabía que la arquitectura trasciende no sólo por medio de su materialidad de la concreción del proyecto, sino también a través de las *ideas* expresadas en la obra escrita y dibujada, reconociendo así a la arquitectura como un trabajo intelectual de concepción que se puede pensar como el *proyecto teórico* expresado por Palladio a partir del lenguaje geométrico en su tratado.

#### °V. LA TRADICIÓN DE LA ANALOGÍA ENTRE TEORÍA RETÓRICA Y TEORÍA ARQUITECTÓNICA EN LA ANTIGÜEDAD: CICERÓN-VITRUVIO

##### V.1 LA ANALOGÍA ENTRE EL PROCESO RETÓRICO DE *INVENTIO*, *DISPOSITIO* Y *ELOCUTIO* DE CICERÓN Y EL PROCESO ARQUITECTÓNICO DE LAS SEIS CATEGORÍAS DE LA *ORDINATIO*, *DISPOSITIO*, *EURYTHMIA*, *SYMMETRIA*, *DECOR* Y *DISTRIBUTIO* Y LA TRÍADA DE LA *FIRMITAS*, *UTILITAS* Y *VENUSTAS* EN EL *DE ARCHITECTURA* DE VITRUVIO.

##### °PALLADIO, VITRUVIO Y CICERÓN

El problema de la relación de Palladio con la retórica de la Antigüedad, es decir, con la teoría de Cicerón se puede explicar a través del análisis del tratado *De architectura* de Vitruvio. La estrecha relación de Palladio con la teoría vitruviana fue establecida, de hecho, por él mismo en su tratado de *I Quattro libri*, donde lo citó como su fuente para los preceptos del arte y ciencia de la arquitectura.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, p. 9. Fundamental para comprender la importancia de este testimonio de Palladio sobre la teoría arquitectura clásica de Vitruvio para su interpretación del proceso de diseño arquitectónico de la *forma* del *ars aedificatoria* y su vínculo conceptual y legado del proceso retórico clásico ciceroniano, así como del pensamiento platónico-aristotélico,

Así pues, el análisis y estudio que hizo Palladio de la teoría arquitectónica de Vitruvio está basado en la traducción al *volgare* realizada por el humanista Daniele Barbaro del tratado vitruviano bajo el título de *I Dieci libri dell'Architettura*. Cabe destacar que Palladio colaboró en los comentarios de Barbaro al *De architectura* de Vitruvio,<sup>56</sup> lo que permite suponer el conocimiento profundo del tratado por parte de Palladio, así como su asimilación enriquecida con los comentarios analíticos y críticos de Barbaro y de la selección que llevó a cabo de los párrafos de la teoría arquitectónica vitruviana.

Es importante precisar también que Barbaro hizo dos ediciones de sus comentarios al tratado *De architectura* de Vitruvio: una edición latina, *M. Vitruvii Pollionis De Architectura Libri Decem* y otra en *volgare*, *I Dieci libri dell'Architettura*,<sup>57</sup> en ambas colaboró Palladio. Es necesario señalar esto aquí ya que pienso por un lado, esto le permitió a Palladio establecer conexiones entre los términos latinos utilizados por Vitruvio en su teoría arquitectónica con los términos en *volgare* traducidos por Barbaro, conceptos relacionados con la retórica clásica ciceroniana derivados de la tradición grecolatina.<sup>58</sup> Por el otro, también le dio a Palladio una comprensión de la teoría vitruviana, desde el punto de vista filológico, filosófico y retórico, concepción que está basada en la lectura y reflexión humanista de Barbaro sobre la concepción de la arquitectura clásica vitruviana, donde

---

interpretación que Cicerón aplicó al arte retórica para explicar el proceso retórico de los *officia oratoris*. cf. Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 70-75; Erik Forssman, “Palladio e Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 31-42; Licisco Magagnato, “Introduzione”, *op. cit.*, pp. LV-LVI; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 94-96; Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XIV-XVI; Louis Cellauro, “Daniele Barbaro and Vitruvius...”, *op. cit.*, pp. 298, 321; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 143-147, 212; Giuseppe Faggini, *Il mondo culturale veneto del Cinquecento e Andrea Palladio*, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 54-55; Howard Burns, “Ornamenti” and ornamentation in Palladio’s architectural theory and practice”, *op. cit.*, pp. 37-38; Margaret Muther D’Evelyn, “Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro’s Commentaries on Vitruvius...”, *op. cit.*, pp. 157-174.

<sup>56</sup> Sobre un análisis de la colaboración entre Palladio y Barbaro, cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XIV-XVI.

<sup>57</sup> Sobre la edición en latín de Daniele Barbaro, cf. Daniele Barbaro, *M. Vitruvii Pollionis De Architectura Libri Decem: Multis Aedificiorvm, Horologiorvm, Et Machinarvm Descriptionibvs, & figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis & illustratis*, Venedig, 1567.

<sup>58</sup> Sobre un análisis de los comentarios de Barbaro en *I Dieci Libri* con respecto a su interpretación humanista de la teoría vitruviana, así como con referencias de Platón, Aristóteles y Cicerón, cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XIV-XXII. Para una explicación de la concepción de Barbaro del *ars aedificatoria* entendida esta idea de la arquitectura no sólo a partir del principio clásico vitruviano de *encyclopedia*, sino a partir de una reflexión humanista, cf. Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-153. Para la relación entre Vitruvio y Cicerón, cf. Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, pp. 70-90.

integró en sus comentarios, nociones de textos griegos y romanos de filosofía, retórica, geometría y de ciencia general, conceptos que Barbaro dedujo del conocimiento aplicado por Vitruvio en su teoría arquitectónica.<sup>59</sup>

Ahora bien, en la introducción orienté este análisis de la analogía entre la retórica y la arquitectura de la Antigüedad primero con el propósito de establecer que los principios, categorías y terminología de la teoría arquitectónica de Vitruvio están estructurados y fundamentados en la teoría retórica de Cicerón. Segundo con el propósito de considerarlo como un primer acercamiento entre la relación conceptual entre los procesos creativos de la teoría de retórica clásica de Cicerón con la teoría arquitectónica de Vitruvio, con énfasis esencialmente en el proceso de diseño para la composición, concepción y concreción de la *forma* y el espacio arquitectónicos. De este manera, el desarrollo de este análisis, me permitirá dar a conocer los principios clásicos sobre los cuales se fundamenta la teoría palladiana, puesto que sienta las premisas del legado del proceso retórico clásico en Palladio, en cuanto proceso creativo para la *forma* y espacio arquitectónico. También me permitirá familiarizar al lector con la comprensión del mismo lenguaje latino de la interrelación conceptual entre los procesos creativos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* ciceroniana con el de las seis categorías vitruvianas más la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.<sup>60</sup> Conceptos y términos que en el contexto vitruviano pertenecieron tanto a la retórica como a la filosofía, incluso a la geometría y al arte griega y romana clásica, cuyo valor sistemático puso de relieve el mismo Cicerón en su obra retórica.<sup>61</sup>

Las seis categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* de Vitruvio fueron traducidas en *volgare* por Barbaro con los términos *ordine*, *dispositione*, *bel numero*, *compartimento*,

---

<sup>59</sup> En este sentido, la contribución de Liscio Magagnato en su *Introduzione a I Quattro libri*, aclara el valor del intercambio de ideas que existió entre Palladio y Barbaro, pues según afirma, dicha relación le permitió a Palladio una comprensión de la teoría vitruviana desde el punto de vista humanista. Cf. Liscio Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, XXV.

<sup>60</sup> Considero necesario precisar que, al analizar tanto los preceptos retóricos como arquitectónicos comprendidos tanto en el proceso retórico, como en el arquitectónico, habría que tener en cuenta la implicación de definiciones, términos y conceptos como son, *proportio*, *species*, *forma*, *quantitas*, *qualitas* y *compositio*, entre otros, lenguaje que es utilizado en el proceso creativo, tanto del discurso oratorio, como para la *forma* y espacio arquitectónico, donde la retórica clásica desempeña un papel significativo.

<sup>61</sup> Sobre la cuestión filosófica de la tradición grecolatina en la teoría retórica de Cicerón, así como en los tratados de arte, cf. Richard F. Tobin, "Leon Battista Alberti: Ancient Sources...", *op. cit.*, pp. 35-126, 126-174.

*decoro, distributione*,<sup>62</sup> mientras que la tríada la interpretó como *fermezza, utilà y venustà*.<sup>63</sup> Estos principios fueron comentados y vinculados por Barbaro no sólo en cuanto a que en el proceso creativo de las seis partes de la arquitectura clásica se considera toda la *forma y perfección* del edificio, sino también estableció la analogía con el proceso retórico de la *inventio, dispositio y elocutio* en asociación al discurso arquitectónico sobre la composición y concreción de la *forma*.<sup>64</sup>

Estos principios traducidos al *volgare* por Barbaro, mismos que siguiendo a Vitruvio vinculó a una concepción en orden al método en las ciencias,<sup>65</sup> fueron utilizados en *I Quattro libri* por Palladio para su concepción de la *forma* arquitectónica y para fundamentar su teoría y *praxis* arquitectónicas. Lo importante aquí es que en Palladio significan el traslado de un sistema metodológico que tiene su origen en los *officia oratoris*, el cual Vitruvio aplicó para el proceso creativo específico del arte y ciencia de la arquitectura.

Entonces, en este sentido, el siguiente análisis y confrontación de los textos retóricos ciceronianos con el tratado vitruviano, las muchas citas tomadas de los escritos de Vitruvio y Cicerón se aducen en apoyo de estos argumentos, así como las notas con extractos de fuentes y digresiones, en mi caso imprescindibles para establecer la compleja asociación entre conceptos y términos, utilizados en la antigüedad greco-romana en la filosofía, retórica, geometría, ciencia, literatura y arte. Análisis comparativo que contribuirá a una mejor comprensión de la percepción de la Antigüedad en Palladio, en cuanto a la teoría arquitectónica de Vitruvio en relación con la teoría retórica de Cicerón.

Por lo tanto, primero trataré por separado el proceso arquitectónico vitruviano y el proceso retórico ciceroniano, para establecer en cuanto a proceso creativo, la simultaneidad e interrelación que existe entre los principios que componen los procesos de dichas disciplinas, así como también para establecer su valor sistemático de la totalidad del proceso. Segundo, estableceré las relaciones conceptuales entre retórica y arquitectura para

---

<sup>62</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, pp. 26-28.

<sup>63</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 41.

<sup>64</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro—, *op. cit.*, pp. 130-131 y 148.

<sup>65</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro—, *op. cit.*, p. 129.

explicar el traslado de conceptos retóricos a la teoría vitruviana, siguiendo el orden de sus definiciones de las categorías vitruvianas.

**°EL PROCESO DE DISEÑO DE LA FORMA Y ESPACIO ARQUITECTÓNICO: LAS SEIS CATEGORÍAS Y LA TRÍADA DE LA FIRMITAS, UTILITAS Y VENUSTAS DE VITRUVIO**

En cuanto al tratado *De architectura* de Vitruvio una de las principales fuentes de Palladio, cabría profundizar, ahora, en la naturaleza de sus ideas con respecto a lo que estableció en el libro I, 2, donde precisó como premisa teórica el proceso de las seis categorías clásicas como fundamentos y principios de la arquitectura. Al respecto formuló:

—**L**a arquitectura se compone [*architectura autem constat*] del orden [*ordinatio*], que en griego se llama *taxis* [τάξις], de la disposición [*dispositio*], que en griego se llama *diathesis* [διαθέσις], de la *eurythmia*, de la *symmetria*, del decoro [*decor*] y de la distribución [*distributio*] que en griego se llama *oeconomia* [οικονομία].<sup>66</sup>

Los seis términos indicados por Vitruvio se refieren principalmente a las cualidades de un edificio, mismas que representan las propiedades estéticas de la obra de arte al ser producto de la creatividad del arquitecto.<sup>67</sup>

En este pasaje, Vitruvio aplicó sistemáticamente el método ciceroniano del proceso retórico a la definición de sus categorías vitruvianas, ya que estrechamente vinculado con la retórica son los preceptos de estas seis categorías estéticas las cuales forman parte de terminología marcada por referencias retóricas a términos griegos y latinos.<sup>68</sup> El traslado

---

<sup>66</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, pp. 106-109: —*Architectura autem constat ex ordinatione, qua graece τάξις taxis dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθέσις diathesis vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione quae graece οικονομία-oeconomia dicitur*”. Las traducciones del texto al español de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del latín, sin embargo, sin embargo, me apoyé para tener el contexto cultural de Palladio, de la interpretación al *volgare* que Barbaro hizo en sus comentarios de su *I Dieci Libri dell' Architettura de M. Vitruvio*. También me basé en la traducción al italiano que Silvio Ferri hizo del texto latino, ya que el mismo señaló que se basó para su interpretación del *De architectura* de Vitruvio en la traducción italiana de Daniele Barbaro. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, p. 60.

<sup>67</sup> Cf. Robert L. Scranton, —*Vitruvius' Arts of Architecture*”, in *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, The American School of classical, 1974, p. 495.

<sup>68</sup> Sobre la afirmación de la relación entre la terminología de retórica clásica y las seis categorías vitruvianas, existen varios estudios al respecto, cf. Louis Callebaut, —*Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 36; Herman Geertman, —*Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*”, *op. cit.*, p. 15; Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, Livre III, texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. XXVIII; Hans-Karl Lücke, —*Albri, Vitruvio e Cicerone*”, *op. cit.*, p. 70; Aubrey Gwinn, *Roman education from Cicero to Quintilian*, Oxford University Press, 1926. Aquí habría que aclarar que, si bien estos estudiosos de la teoría vitruviana han establecido que las seis categorías vitruvianas de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, así como también la triada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, son términos que tiene por referencia la terminología retórica, la

que Vitruvio hizo de términos y conceptos heredados de la retórica clásica, le permitió establecer relaciones de conceptos para el desarrollo teórico y creativo de la arquitectura. Por lo que dichas categorías habría que pensarlas no como enunciaciones abstractas, ni como seis pasos sucesivos, sino como una estructura correspondiente a seis operaciones simultáneas que corresponden a las diferentes partes del proceso de diseño que definen en qué consiste el proceso creativo en la arquitectura y su finalidad, que es la creación de la *forma* y el espacio arquitectónico y su materialización.<sup>69</sup>

Dicho proceso está en estrecha relación con la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, este último viene a ser un principio y cualidad específica de la arquitectura entendida como un método. Sobre esto Vitruvio precisó: —En toda construcción se debe tener en cuenta el método [*ratio*] de la solidez [*firmitatis*], la utilidad [*utilitatis*] y la *belleza* [*venustatis*].<sup>70</sup>

Esta *ratio firmitas*, *utilitas* y *venustas* claramente se deben tener en cuenta durante el proceso vinculado con *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* para que la *forma* del edificio se considere *bella* y perfecta. Asimismo, es el proceso que representa la teoría y *praxis* de la actividad arquitectónica a partir del cual se conceptualiza y expresa el proceso de diseño. Así, toda *forma* y espacio arquitectónico se compone, estructura y materializa a través de las seis categorías y la tríada vitruviana. Al estar en conexión entre sí no se puede prescindir de ninguna de ellas, reflexión vitruviana, que considero viene a ser el método ordenado según la elocuencia retórica ciceroniana de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

---

peculiaridad de estas investigaciones es que no analizan dichos términos como parte de un proceso sistemático como Vitruvio lo planteó, sino de manera aislada. De igual manera no tratan ni hacen referencia a la relación que existe entre el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* con el proceso arquitectónico de las seis categorías vitruvianas, a pesar de que en dichos investigaciones plantean que en el aspecto terminológico de Vitruvio se apoyó en Cicerón.

<sup>69</sup> Para Geertman las seis categorías vitruvianas constituyen el proceso de diseño en la arquitectura. A diferencia de Callebat que considera a la seis categorías como elementos clasificadores de un marco conceptual-teórico de la arquitectura. Scranton, sin embargo, aclara que estas seis categorías se vinculan en primer lugar, con lo que el arquitecto hace, es decir, su —arte”, en el sentido de actividad y, en segundo lugar, en relación con la cualidad estética de la edificación que se produce de la —obra de arte”. Cf. Herman Geertman, —Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 15; Louis Callebat, —Rhetorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 36; Robert L. Scranton, —Vitruvius' Arts of Architecture”, *op. cit.*, pp. 495-499.

<sup>70</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 3, 2, pp. 120-123: —Haec autem ita fieri debent ut habeatur *ratio firmitatis*, *utilitatis*, *venustatis*”.



Así, esta concepción sobre las partes del proceso artístico creativo como sistema para una teoría estética de la arquitectura fue constituida por Vitruvio gracias a la interpretación formulada por Cicerón en su teoría retórica sobre la recíproca relación entre *forma* y materia que deriva del pensamiento platónico-aristotélico; interpretación a la cual Cicerón le aplicó el concepto de la esencia del arte para explicar el proceso retórico de los *officia oratoris*. Vitruvio precisó en sus seis categorías esta referencia conceptual, con el uso que hizo de términos en latín y su traducción al griego para establecer su contenido esencial y para la explicación de los conceptos que analizó. Aquí, como en muchas partes del tratado, Vitruvio aludió a esta serie de proposiciones o axiomas para establecer la conexión y transferencia de conceptos retóricos que aplicó a la arquitectura, conceptos que derivan de la tradición clásica greco-romana.

En este contexto, Vitruvio ciertamente supo ver en la teoría retórica de Cicerón y en el proceso clásico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, conceptos que se encuentran presentes en la obra de Palladio. Por tanto, se habla aquí de un método para formular una teoría estética a partir de transferencias de conceptos de la disciplina retórica a la arquitectónica con el fin de explicar el proceso de diseño de la *forma* y espacio arquitectónico. Veamos el por qué.

#### **°EL PROCESO RETÓRICO DE LA INVENTIO, DISPOSITIO Y ELOCUTIO DE CICERÓN COMO PROCESO DE CREACIÓN DEL DISCURSO ORATORIO**

Cicerón en su *De inventione* expresó acerca de las partes del proceso creativo retórico lo siguiente:

—La materia [*materia*] del arte [*artis*] retórica [*rhetoricae*] nos parece esa que dijimos le pareció a Aristóteles; las partes, empero aquellas que la mayoría dijeron: invención [*inventio*], disposición [*dispositio*], elocución [*elocutio*], memoria [*memoria*] y pronunciación [*pronuntiatio*]. La invención [*inventio*] es la acción de pensar-concebir [*excogitatio*] cosas verdaderas [*verarum*] o símiles [*similium*] a la verdad [*verarum*], que vuelan probable una causa [*causam*]; la disposición [*dispositio*] es la distribución [*distributio*], en orden [*ordinem*], de las cosas encontradas [*rerum inventarum*]; la elocución [*elocutio*] es la acomodación [*accommodatio*] de palabras idóneas y sentencias, de acuerdo con la invención [*inventio*].”<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica* [*De inventione*], *op. cit.*, libro I, vii, 9, pp. 7-8: —*Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea, quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae, quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem*

En el pasaje, Cicerón definió entonces, que la *inventio* consiste en hallar qué decir, a partir de una selección adecuada de los materiales y modelos a partir de la *imitatio*, a diferencia de la *dispositio* que es el orden, composición y colocación del material seleccionado en la *inventio*. Mientras la *elocutio* es el arreglo y el estilo de las palabras que el orador ornamenta a partir de la materia seleccionada desde la *inventio*. A partir de este párrafo se pueden establecer relaciones directas en cuanto al léxico que se utilizaba para la teoría retórica con los términos vitruvianos de *dispositio*, *distributio* y *ordinatio* que analizaré posteriormente cuando se profundice en los conceptos de las categorías vitruvianas.

Sin embargo, este proceso retórico trasladado a la teoría vitruviana, se puede interpretar como una serie de etapas o diferentes momentos para la composición y materialización de la obra arquitectónica.<sup>72</sup> La *inventio* se emplea para el descubrimiento del material, la *dispositio* implica la estructuración, organización y expresión de lo conceptualizado en la *inventio*, mientras que la *elocutio* viene a ser la formulación del lenguaje arquitectónico, es decir, el estilo. También trasladado a Vitruvio, se puede entender como el método de razonamiento propio de pensamiento en la arquitectura para el proceso de conocimiento de la *forma* arquitectónica.

Se puede presentar otro ejemplo del proceso de los *officia oratoris* del mismo tipo que del pasaje anterior. En otro párrafo del *De oratore*, Cicerón utilizó otros términos, no sólo describió en qué consiste el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sino que los trató como las tres principales partes de la retórica clásica mediante las cuales se compone el discurso oratorio y donde se encuentra toda la fuerza y la facultad del orador:

–Primero se debe encontrar [*reperire*] qué decir; luego, repartir-distribuir [*dispensare*] y componer [*componere*] las cosas halladas [*inventa*] no sólo en orden [*ordine*], sino también conforme a su

---

*distributio*; *elocutio* est idoneorum verborum [et sententiarum] ad *inventionem accommodatio*; *memoria* est firma animi rerum ac verborum ad *inventionem* perceptio; *pronuntiatio* est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio”. Cicerón siguió la doctrina de Aristóteles, para el cual la retórica constituía el arte de encontrar los elementos necesarios para la persuasión, cf. Aristóteles, *Retórica*, Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2010, 1355b, p. 5. Aquí habría que aclarar que no profundizaremos en la *memoria* y *pronuntiatio*, ya que estas dos partes no tratan la construcción del discurso sino de la formación y entrenamiento del orador.

<sup>72</sup> Sobre la interpretación de los términos de *inventio*, *dispositio*, *elocutio* como “stages of composition” en la retórica clásica, cf. Brian Vickers, “Rhetoric and Poetics”, *op. cit.*, p. 715.

importancia [*momento*] y también con juicio [*iudicio*]; entonces, finalmente vestirlas [*vestire*] y ornamentarlas [*ornare*] con el discurso”.<sup>73</sup>

A diferencia del párrafo anterior, en cuanto a la terminología común entre retórica y arquitectura clásica, se puede incluir además aquí la noción de *compositio* y *ornatus* que analizaré al hablar del término vitruviano de *symmetria* y *dispositio*.

Se observa así que Cicerón distinguió a los *officia oratoris* como el método del decir [*ratione dicendi*],<sup>74</sup> así como también, explicó mediante la operatividad de estas categorías se logra el propósito del arte oratoria de elaborar los discursos con el objeto de persuadir [*persuadere*].<sup>75</sup> Estos principios de los *officia oratoris* están estrechamente relacionados entre sí y todos ellos repercuten en la creación y expresión adecuada de la *forma* del discurso. Considero que la concepción de Vitruvio sobre la arquitectura está basada en este método del decir retórico-ciceroniano que al trasladarlo para la creación, concepción, estructuración y composición del proceso creativo en la teoría arquitectónica tiene como finalidad la creación de la *forma* y el espacio arquitectónico.

Para comprobar esto, es necesario establecer el contexto histórico-cultural en el que Vitruvio escribió su teoría arquitectónica, con el propósito de profundizar en la contextualización filosófica, filológica, retórica y arquitectónica de los términos. Quizás así, los reconstruiré posteriormente a partir de apreciar la trascendencia del lenguaje en la teoría y la obra arquitectónica de Palladio.

#### **°LA ENCYCLIOS DISCIPLINA Y LA SAPIENTIA CICERONIANA: ESTRUCTURA Y MÉTODO DE RAZONAMIENTO DEL PENSAMIENTO VITRUVIANO**

Vitruvio inició su tratado con el tema de la formación científica, la cultura del arquitecto y su definición de la arquitectura, haciendo converger muchas tradiciones.<sup>76</sup> La concepción

---

<sup>73</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, Introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995, libro I, xxxi, 142, p. 48: –Cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partis distributa, ut deberet reperire primum quid diceret, diende inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate”.

<sup>74</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, xlii, 187, p. 64: –Ratione dicendi excogitare, ornare, disponere, meminisse, agere”. [–El método del decir [*ratione dicendi*] el excogitar-inventar [*excogitare*], ornamentar [*ornare*], disponer [*disponere*], recordar [*meminisse*], actuar [*agere*]”]. En la teoría retórica ciceroniana el término *excogitare* fue frecuentemente empleado como sinónimo de *invenire*, asimismo, en este párrafo, Cicerón sustituyó el término de *elocutio* por *ornatus*.

<sup>75</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro I, i, 3, p. 2.

<sup>76</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, pp. 84-127.

vitruviana de la arquitectura está basada en su estudio de escritores griegos y latinos, a quienes él mismo señaló.<sup>77</sup> Las fuentes filosóficas que se pueden detectar y que iré tratando en el desarrollo del análisis, van desde la teoría de la *idea* platónica, la metafísica aristotélica respecto a los conceptos de *cualidad*, *cantidad*, *forma* y *esencia*, hasta las discusiones metodológicas y sobre la educación en relación con el *De oratore* ciceroniano. Vitruvio siguió el camino de una tradición compuesta por la teoría de Platón y Aristóteles ya que siguió al mundo crítico en torno a él, en especial a Cicerón.<sup>78</sup> Una gran parte de la definición del saber del arquitecto se debe a la tradición del enciclopedismo helenístico. Así, el proceso arquitectónico propuesto por Vitruvio está en relación con el modelo ciceroniano de la figura *orator perfectus* o *doctus artifex* con respecto a la teoría y *sapientia* como conocimiento universal en el orador, el cual consta de dos momentos, el teórico-intelectual y el práctico-material, aplicable a todas las artes.<sup>79</sup> Para la creación de la *forma* arquitectónica, su conceptualización y expresión, Vitruvio tuvo una guía en el concepto de

---

<sup>77</sup> Vitruvio repitió insistentemente en su obra haber utilizado como fuentes las obras de otros, como los tratados helenísticos y romanos de filosofía, retórica, geometría, arte, entre otras disciplinas. De hecho cita un número considerable de autores griegos y latinos, como Platón, Aristóteles, Pitágoras, Cicerón, entre otros y los califica como sus *praeceptores*, conocimiento que combinó con su experiencia personal. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VII, *Prefazione*, 1-18, pp. 350-367. Sobre estudios que establecen las fuentes vitruvianas, cf. Hans-Karl Lücke, —Albri, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, p. 95; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, p. XXIV.

<sup>78</sup> Sobre las fuentes filosóficas y retóricas que tomó Vitruvio de Cicerón para la formación y cultura del arquitecto, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 21; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, pp. XXXIX y LXXXVII; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 14. Entre las obras contemporáneas a Vitruvio se encuentran los escritos de Cicerón, entre otros, sobre lo cual él mismo mencionó en su *De architectura*, libro IX, 17, que analizó los textos griegos y romanos, ideas y preceptos que calificó de obras científicas y de hecho especificó la disciplina de cada uno. Con respecto a Cicerón se refirió a su obra *De oratore*, sobre lo cual se expresó como el arte de la oratoria [de *arte vero rhetorica*]. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro IX, 15-17, pp. 56-60: —*de arte vero rhetorica cum Cicerone*”. Sobre esta referencia de la obra *De oratore* de Cicerón citada por Vitruvio, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2003, p.79 y 337. Sin embargo, habría que precisar que la teoría arquitectónica de Vitruvio tiene su origen en la teoría griega de la retórica del siglo II, la cual derivó a una teoría estética general, desarrollada en la segunda mitad del siglo primero que se utilizó para diversos fines según la disciplina, en el caso de Cicerón en el arte retórica, de la cual Vitruvio aplicó esta teoría estética interpretada pos Cicerón para el arte-ciencia de la arquitectura. Cf. Herman Geertman, —*Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>79</sup> Para un análisis de la relación entre los conceptos de los términos de *orator perfectus* de Cicerón con el *perfectum artificem* y *quod significatur et quod significat* de Vitruvio, cf. Brian Vickers, —*Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*”, *op. cit.*, pp. 20-21. Sobre el concepto de *orator perfectus* o *doctus artifex* en Cicerón en relación con dos momentos, el teórico y el práctico, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, xvi, 72, libro I, viii, 34, libro II, i-ii, 5, pp. 25, 12, 2-3.

*forma, idea* y en la teoría de la *imitatio* ciceroniana.<sup>80</sup> Asimismo, Vitruvio se guió además por la reflexión ética de *decorum* con relación a la *belleza*. Así como también tomó el concepto del principio de la *elocutio* en cuanto al modo de hablar o estilo en el discurso oratorio ciceroniano que depende de las *virtutes* derivadas del estudio de la filosofía. Éstas las asoció Cicerón a las *virtutes elocutionis*, compuesta por la *concinntas, ornatus, varietas y decorum*, conceptos aplicados a la arquitectura por Vitruvio, en cuanto a los principios de *symmetria, ornatus, varietas y decor*, mismos con los que se logra la *belleza* y perfección que debe existir en toda obra arquitectónica.<sup>81</sup>

Desde este punto de vista, el *De Architectura* de Vitruvio fue escrito dentro un sistema de pensamiento que vinculó la producción y recepción literarias y la teoría de la lengua. Sistema que definió la producción artística a partir del concepto esencial del *modelo* o del principio de la *imitatio*.<sup>82</sup> Éste se rigió por los códigos de la creación o *géneros*, sujeto a principios y razonamientos sistemáticos de la *forma*, lo que generó un legado estético e intelectual que se manifestó en Vitruvio en una preocupación por estructurar y componer una teoría arquitectónica desde la cuestión del saber científico, filosófico y retórico teniendo siempre en consideración la relación entre la teoría y la *praxis*, así como la dignidad de la obra.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Sobre la relación entre los términos de *idea, forma e imitatio* ciceroniana en el *De oratore* y el *Orator* de Cicerón y su traslado a la teoría arquitectónica vitruviana, cf. Gabriele Morolli, “Progettare a memoria: l’iperuranio in Figura. Il disegno mentale da Alberti a Scamozzi”, in *Il disegno luogo della memoria, Atti del Convegno*, a cura di M.T. Bartoli, M. Bini, E. Mandelli Firenze, 1995, pp. 168-169; Elisabetta Di Stefano, *Leon Battista Alberti e il doctus artifex*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento Atti del XXI Convegno Internazionale*, a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze, 2011, p. 321; Elisabetta Di Stefano, “Leon Battista Alberti e l’idea della bellezza”, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civil del ‘De re edificatoria’*, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45; Elaine Fantham, “Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De Oratore 2. 87-97 and some related problems of Ciceronian Theory”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Press, 1978, pp. 1-16.

<sup>81</sup> Sobre el término *decorum* ciceroniano como honestidad y virtud del cual nace la *belleza* en *De officiis*, cf. Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, William Heinemann, London, Loeb Classical Library, 1913, I, xxvii, 97 y libro I, xxviii, 97, 98; Marcus Tullius Cicero, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubbel, London, Loeb Classical Library, 1939, xxi, 70, xxii, 74, pp. 356, 357, 360, 361. Sobre las *virtutes elocutionis* de Cicerón, las cuales estableció corresponden en la lengua al modo del hablar, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro III, x, 37, p. 156.

<sup>82</sup> Para un estudio de la teoría y práctica de la *imitatio* en Cicerón y las artes, cf. Elaine Fantham, “Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Press, 1978, pp. 1-16; Elaine Fantham, “Imitation and Evolution...”, *op. cit.*, pp. 1-16.

<sup>83</sup> Cf. Louis Callebat, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, pp. 31-32; Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 14.

La función de la retórica en *De architectura*, sin embargo, no fue sólo el de un sistema literario de escritura que utilizó Vitruvio como una forma efectiva de comunicación o de valor cultural, sino también como instrumento didáctico. Igualmente, visto en el contexto arquitectónico fue un agente de conceptualización y teorización que Vitruvio utilizó como estructura y método operante en el proceso de creación y como estructura de persuasión. Las fuentes de esta relación se pueden percibir en la afinidad funcional de estructuración y de comunicación, afinidad reforzada por la concepción de la retórica ciceroniana que, inspirándose en la filosofía, constituyó y proporcionó el vocabulario de una estética general.<sup>84</sup>

Ahora bien, en el contexto intelectual vitruviano, Cicerón fue el máximo intermediario entre los pensadores clásicos, es decir, de la *sapientia antiqua* de los griegos y de los romanos, pues, consideró a la oratoria como un género de *virtud* propio del *ánimo*, a partir de lo cual la relacionó con el concepto filosófico de *sapientia*.<sup>85</sup> Concepto que para

---

<sup>84</sup> La importancia de la retórica romana para un léxico estético general que trascendió a las disciplinas clásicas como la arquitectura, pintura, entre otras, deriva del concepto de la educación que existió en el contexto intelectual romano. Cf. Aubrey Gwinn, *Roman education from Cicero to Quintilian*, *op. cit.*, pp. 82 y 84-85. Para la relación filosofía y retórica, cf. Alain Michel, —La théorie de la rhétorique chez Cicéron: éloquence et philosophie, in *Eloquence et Rhétorique Chez Ciceron*, Genève, Fondation Hardt, 1982, pp. 109-140. Para el problema de la creación y la recepción literaria en el contexto vitruviano, cf. Henri-Irenée Maurrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 11; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, p. XXIII. Sobre la relación entre el desarrollo del arte y la retórica greco-romana, cf. Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, [Volume terzo Libri IX-XII], traduzione e note di Cesare Marco Calcante, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, Milano, 2007, libro XII, 10, 1-15, pp. 2026-2039; A. E. Douglas, —The intellectual Background of Cicero's Rhetorica: a Study in Method”, *ANRW*, 1, 3, pp. 108-138; Louis Callebat, —Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>85</sup> Esta concepción, Cicerón la tomó de la fusión que se hiciera de la filosofía y retórica en la teoría retórica de sus predecesores, así este nuevo sistema le permitió establecer la relación con el concepto de *sapientia* que también equivale a *virtus* o *prudentia*. El mismo Cicerón en su *De inventione* explicó el porqué de la terminología filosófica en su teoría retórica, al hablar de las primeras generaciones de la teoría retórica, señaló que los sistemas retóricos y sus preceptos de la escuela de Aristóteles y de Isócrates, fueron fusionados en un nuevo sistema por los teóricos posteriores, teniendo en cuenta que si bien una se dedicaba a la filosofía, también trataba la cuestión retórica, y la otra se dedicaba al estudio del decir y su enseñanza. Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro II, 7-8, pp. 68-69. Sobre la historia de la teoría retórica y la fusión de la teoría y preceptos de la escuela de Aristóteles e Isócrates, así como de las primeras generaciones retóricas consideradas por Cicerón en su teoría retórica, cf. Friedrich Solmsen, —The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric”, *The American Journal of Philology*, Vol. 62, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1941, p. 35. Bulmaro Reyes Coria señala que la frase de *eloquentia: copiose loquens sapientia* de Cicerón, refuerza la idea de que la oratoria es una virtud, y si en efecto, la oratoria es un género de *sapientia*, y *sapientia* es un género de *virtus*, entonces, oratoria es igual a *virtus*. Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2000, p. LXII.

Cicerón tuvo repercusiones significativas, ya que le permitió entenderla no sólo como el fundamento de la retórica, sino que la definió como la ciencia de las causas por las cuales las cosas son contenidas,<sup>86</sup> conceptualizando así a la *sapientia* como creadora de todas las artes.<sup>87</sup> Por consiguiente, esto le permitió vincular a la lengua latina con una terminología filosófica que trascendió a la estética clásica y a la doctrina vitruviana.<sup>88</sup>

Al definir Cicerón la *sapientia* como una *virtus animi*, un don natural que pertenece al *ingenium* o la *natura* del *artifex* donde *ingenium* es la creatividad,<sup>89</sup> Vitruvio la tomó para sí pensando en el arquitecto. En este sentido, la *sapientia* proporciona un tipo de conocimiento teórico [*cognitio*] en cuanto al saber científico [*scientia*] o filosófico que se alcanza por medio del *ars rhetorica*. Así pues, con estas ideas, Cicerón estableció en su *De oratore* a la retórica como el método con el que se obtiene el conocimiento teórico y científico para todas las artes:

---

<sup>86</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca de los deberes [De officiis]*, Introducción, versión y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2009, libro, II, 5, p. 73: «Pues, por los dioses, que es más deseable que la sapiencia [*sapientia*]? ¿Qué, más prestante; qué, mejor para el hombre? ¿Qué, más digno del hombre? Quienes, pues, investigan esto, son nombrados filósofos [*philosophia- θηνηζυθία*], y ninguna otra cosa es la filosofía [*philosophi*], si quisieras interpretar, que el amor de la sapiencia [*studium sapientiae*]. Ahora bien: sapiencia [*sapientia*] es, como por los viejos filósofos [*philosophis*] se define, la ciencia de las cosas [*rerum*] divinas y humanas, y de las causas [*causarumque*] por las cuales las cosas son contenidas».

<sup>87</sup> Cicerón en *De oratore* estableció la importancia de la filosofía como la creadora y casi madre de todas las artes alabadas, es decir, las artes liberales, sobre lo cual especificó los griegos llaman filosofía [*θηνηζυθία*], donde las artes alabadas, son las artes liberales. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, iii, 9, pp. 3-4. También, Cicerón en su *De Oratore*, enumeró la filosofía, gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, música y astronomía, que definió como las artes liberales [*liberales doctrinae*], mismas que conformaban los estudios tradicionales en la educación clásica de la cultura vitruviana. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, 8-12, pp. 3-4 y libro I, xlii, 187-188, pp. 64-65.

<sup>88</sup> Sobre la concepción de Cicerón como el intermediario de la tradición filosófica antigua y su traslado y aplicación a la teoría de la arquitectura clásica y del Renacimiento, cf. Cesare Vasoli, «L'architettura come enciclopedia e filosofia dell'armonia: l'Alberti, il «De re aedificatoria» e la «trasfigurazione architettonica» di grandi temi classici», in Leon Battista Alberti. *Teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Firenze, Olschki, 2007, p. 382. Sobre la idea de que Cicerón dotó a la lengua latina de una terminología filosófica, cf. Marco Tulio Cicerón, *De los fines de los bienes y los males [De finibus bonorum et malorum]*, Introducción, edición, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2003, libro III, nota 13, p. LIV.

<sup>89</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro II, 159, p. 131. Sobre el tema del *ingenium* en relación a *ars* y *natura*, cf. A.D. Leemann & H. Plinkster, *M. Tullius Cicero. De oratore libri III. Kommentar*, Heidelberg, C. Winter-Universitätsverlag, 1981, pp. 13-244; Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literarias*, traducción Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, pp. 435-436.

—Pero si este método [*ratio*] [del discurso] parece ser demasiado grande para que pueda ser comprendido por el sentido o por la meditación [*sensu aut cogitatione comprehendendi*] de los hombres, también es verdadera aquella voz de Platón: que toda doctrina [*omnem doctrinam*] de estas artes nobles y humanas [*harum ingenuarum et humanarum artium*] está contenida por un solo vínculo de sociedad [*societatis vinculo contineri*]. En efecto, una vez que se percibe la fuerza de este método [*vis est rationis*] merced al cual son conocidas las causas de las cosas [*causae rerum*] y sus desenlaces, se descubre un como admirable consenso y concierto de todas las doctrinas [*consensus doctrinarum concentusque*].”<sup>90</sup>

Vitruvio utilizó en su *De Architectura* esta noción ciceroniana de la *sapientia* y de *omnem doctrinam...societatis vinculo contineri* en relación al término *encyclios disciplina*:

—Todas las disciplinas [*omnes disciplinas*] están unidas e interconectadas [*coniunctionem rerum et communicationem*], seguro que aceptarán que se pueda lograr tan complejo conocimiento. Así es, la ciencia universal o enciclopédica [*encyclios disciplina*] está compuesta [*composita*] de todos estos miembros [*membris*] como un cuerpo único [*corpus unum*].”<sup>91</sup>

Como puede verse en este párrafo, de estas palabras se deduce que Vitruvio de este modo estableció que su estructura de pensamiento está en correspondencia a este diálogo entre las disciplinas: esta unificación del saber conforme a la idea de la *sapientia* filosófica y de la

---

<sup>90</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro III, vi-v, 20-21, p. 149-150: —Sed si haec maior esse *ratio* videtur, quam ut hominum possit *sensu aut cogitatione comprehendendi*, est etiam illa Platonis vera et tibi, Catule, certe non inaudita vox, *omnem doctrinam harum ingenuarum et humanarum artium* uno quodam *societatis vinculo contineri*; ubi enim perspecta *vis est rationis* eius, qua *causae rerum* atque exitus cognoscuntur, mirus quidam omnium quasi *consensus doctrinarum concentusque* reperitur”.

<sup>91</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 12, pp. 98-99: —Cum autem animadverterint *omnes disciplinas* inter se *coniunctionem rerum et communicationem* habere, fieri posse faciliter credent; *encyclios enim disciplina uti corpus unum ex his membris est composita*”. Sobre otra referencia al término *encyclios disciplina* como *encyclioque doctrinarum omnium disciplina* en el tratado de Vitruvio, *cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, *Prefazio*, 4, pp. 320-321. Para profundizar en las ideas de la relación de la *sapientia* que Cicerón estableció en su *De inventione*, libro II, 159, con la *encyclios disciplina* que Vitruvio estableció en su *De Architectura*, libro I, 12, *cf.* Jean-Marie André, —*La Rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le status culturel de la science*”, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte III*, Università degli studi di Urbino, Urbino, 1987, pp. 267; Annarita Angelini, —*Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. 128. Sobre el término *encyclion paedian* en la retórica, *cf.* Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro I, X, 1, p. 219: —El círculo de enseñanza que los griegos llaman *encyclion paedian*”. Para un análisis del término *encyclios disciplina* en Vitruvio y su relación conceptual con la terminología ciceroniana de *artes liberales*, *liberalis disciplina* y *liberales doctrinae*, *bonarium artium*, *sapientia*, en *De Oratore*, libro I, 158; del *De Oratore*, libro I, 187; libro II, 72, *De Oratore*; libro III, 127 de Cicerón, así como también, su relación con el término griego *ἐγκύκλιος παιδεία* y el término latino *encyclion paedian*, *cf.* Aubrey Gwinn, *Roman education from Cicero to Quintilian*, *op. cit.*, pp. 82, 84-85; Brian Vickers, —*Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*”, *op. cit.*, p. 21. En el contexto de Vitruvio y Cicerón, Séneca relacionó las *artes liberales* en latín con *egkuklios [ἐγκύκλιος]* en griego, *cf.* Séneca, *Epistularum Moralium Ad Lucilium*, libro, XI, 23.



teoría estética ciceroniana, concepción que tiene su origen en la tradición que deriva del concepto griego *encyclios disciplina* [ἐγθόθηγο παηδαία], universalidad de la unidad de los principios de las ciencias-artes.<sup>92</sup>

Vitruvio dedujo esta asociación conceptual de Cicerón que en su *De oratore* puso de relieve las relaciones entre las artes al considerar que todos los conocimientos que en su tiempo constituyeron las diversas artes y disciplinas estuvieron en otro tiempo dispersos y disociados,<sup>93</sup> de manera que recurrió al arte de la lógica a través de la cual conglutinó el asunto desperdigado y desunido y lo concatenó en un método [*ratione*]:

—Nada hay, en efecto, que pueda ser reducido a un arte [*artem redigi*], si aquel que domina aquellas cosas de las cuales quiere instituir un arte [*artem instituere*], no tiene antes aquella ciencia [*scientiam*] [la lógica], de modo que a partir de aquellos asuntos [*rebus*] de los cuales aun no existe un arte [*ars*], puede lograr un arte [*artem*]. [...] Casi todas las cosas [*Omnia fere*] que ahora están incluidas en artes [*artibus*], estuvieron dispersas y disociadas [*dispersa et dissipata*] en otro tiempo; por ejemplo, en la música [*musicis*], los números y las voces y los modos; en la geometría [*geometria*], las líneas, las formas, los intervalos, las magnitudes [*lineamenta, formae, intervalla, magnitudines*]; [...] en la gramática [*grammaticis*], el estudio a fondo de los poetas, el conocimiento de las historias, la interpretación de las palabras, el sonido preciso de pronunciarlas; en este mismo método de decir [*ratione dicendi*], finalmente, el excogitar [*excogitare*], ornamentar [*ornare*], disponer [*disponere*], recordar [*meminisse*], actuar [*agere*], les parecían en otro tiempo a todos cosas ignoradas y latamente diseminadas. Fue empleado por consiguiente, cierto arte [*ars*] de fuera [la lógica] tomado de cierto género [*genere*] diferente que para sí asumen todo los filósofos, para que conglutinara [*constringeret*] el asunto desperdigado y desunido [*rem dissolutam divulsamque*], y lo concatenara [*conglutinaret*] en un cierto método [*ratione*]. [...] Entonces deben ser distinguidos los géneros [*genera*], y reducidos a número cierto y a cantidad pequeña. El género [*genus*] es eso que abarca dos o más partes, semejantes entre sí merced a cierta comunidad, pero diferentes en apariencia; las partes [*partes*] son las que están subordinadas a esos géneros [*generibus*] de los cuales emanan; y debe ser expresada con definiciones [*definitionibus*] cuál fuerza tienen todos los que son nombres de los géneros [*generum*] o de las partes

---

<sup>92</sup> Isócrates consideró a la actividad retórica como estudio [*παηδαία*], conocimiento y filosofía, en donde la *παηδαία* consistía en un intenso programa educativo que procede de la tradicional educación griega. Cf. Platone, *La Repubblica*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2011, p. 60. Sobre las fuentes antiguas y el retorno al concepto unificador de *sapientia* que Cicerón aplicó a la *eloquentia*, cf. Brian Vickers, “The return ancient sources and to the unifying concept of *sapientia*”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>93</sup> Cf. Louis Callebaut, “Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 33.

[*partium*]: la definición [*definitio*] es, en efecto, una como explicación breve y circunscrita de las cosas que son propias de lo que queremos definir”.<sup>94</sup>

Este método descrito por Cicerón sobre las ciencias y las artes, es decir, las *artes liberales* como un conjunto único, en lo conceptual, metodológico y formal, es evidente que semejante interpretación representó para Vitruvio: el método a interpretar para el proceso de diseño arquitectónico.<sup>95</sup> Esencial en su tiempo fue establecer esta reflexión en la doctrina de las artes, mediante el diálogo entre las disciplinas con énfasis en la unificación del saber lo que generó la cuestión del lenguaje de términos comunes entre las artes.

#### °EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN VITRUVIO Y CICERÓN. REFLEXIÓN EN TORNO A LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA CLÁSICA: TÉRMINOS COMUNES, DIÁLOGO ENTRE DISCIPLINAS Y UNIFICACIÓN DEL SABER

Ahora bien, el traslado de la terminología y concepto del proceso retórico ciceroniano al proceso arquitectónico vitruviano está fundamentado en esta idea de una teoría estética general que tiene su origen en la retórica ciceroniana y que anteriormente señalé fue tratada tanto por Vitruvio como Cicerón. El mismo Vitruvio lo evidenció al recoger e integrar en perfecto orden los elementos dispersos de una tradición que deriva del concepto griego *encyclion paedian* [ἐγκύθθινο παηδαία], término que Cicerón tradujo por *sapientia*, mismo que Vitruvio tradujo como *encyclios disciplina*, concepto que aplicó para constituir un conjunto o *corpus architecturae* lógicamente organizado:

—Muchos han dejado, en términos de arquitectura, los preceptos de la arquitectura [*architectura praecepta*] y volúmenes de comentarios no ordenados, como si fueran partículas dispersas [*particulas errabundas*], considero por tanto cosa conveniente y útil [*dignam et utilissimam*] reducir-disponer [*putavi*] antes que nada en perfecto orden [*perfectam ordinationem*] todo el conjunto de la disciplina-

---

<sup>94</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xlii, 187-188, pp. 64-65: —Nihil est enim, quod ad *artem redigi* possit, nisi ille prius, qui illa tenet, quorum *artem* instituere vult, habet illam *scientiam*, ut ex eis rebus, quarum *ars* nondum sit, *artem* efficere possit. [...] Omnia fere, quae sunt conclusa nunc *artibus*, *dispersa* et *dissipata* quondam fuerunt; ut in *musicis numeri* et voces et *modi*; in *geometria lineamenta*, *formae*, *intervalla*, magnitudines; [...] in *grammaticis* poetarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio, pronuntiandi quidam sonus; in hac denique ipsa *ratione dicendi excogitare, ornare, disponere, meminisse, agere*, ignota quondam omnibus et diffusa late videbantur. Adhibita est igitur *ars* quaedam extrinsecus ex alio genere quodam, quod sibi totum philosophi adsumunt, *quae rem dissolutam divulsamque conglutinaret* et *ratione* quadam *constringeret*. [...] Tum sunt notanda *genera* et ad certum numerum paucitatemque revocanda. *Genus* autem id est, quod sui similis communionem quadam, specie autem differentis, duas aut plures complectitur partis; *partes* autem sunt, quae *generibus* eis, ex quibus manant, subiciuntur; omniaque, quae sunt vel *generum* vel *partium* nomina, *definitionibus*, quam vim habeant, est exprimendum; est enim *definitio* rerum earum, quae sunt eius rei propriae, quam *definire* volumus, *brevis et circumscripta quaedam explicatio*”.

<sup>95</sup> Cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. XIV.

materia [*disciplinae corpus*], y después explicar [*explicare*] y desarrollar sistemáticamente [*perducere et praescriptas*] en cada uno de libros las cualidades de cada uno de los géneros [*generum qualitates*].”<sup>96</sup>

En este pasaje como en varios de los prefacios de sus libros, Vitruvio hizo referencia a los aspectos metodológicos y lingüísticos, en donde esta función taxonómica y de sistematización que mencionó al hablar de los preceptos de la arquitectura [*architectura praecepta*], parte de una función esencial de la compleja asociación entre las artes liberales, dialéctica, lógica, filosofía, retórica y la geometría, tratadas todas ellas en la tradición grecolatina.

El siguiente pasaje de Vitruvio prueba que él mismo determinó que a partir de esta noción de unificación del saber y diálogo entre disciplinas, delimitó los términos mediante definiciones específicas para la arquitectura:

—Cando escribí sobre materia de la arquitectura [*corpus architecturae*], consideré [*putavi*] en el primer libro las diversas disciplinas y conocimientos que la adornan [*eruditionibus et disciplinis esset ornata*], delimité sus términos [*terminationibus*] mediante definiciones [*finireque*] e incluso señalé sus orígenes. También especificué las cualidades que convienen [*oporteat*] al arquitecto.”<sup>97</sup>

Vitruvio además explicó aquí el problema del origen conceptual de los términos que utilizó para la teoría arquitectónica, al distinguir y precisar que los conceptos de la terminología que trasladó para la arquitectura provienen del conocimiento enciclopédico, cuyo conocimiento, como también sabemos por Cicerón, ya se había utilizado en otros campos en la tradición clásica, aplicados a las diferentes disciplinas según la especificidad de cada una. Estas disciplinas son entre otras, la retórica, lingüística, filosofía, música, geometría y

---

<sup>96</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro IV, 1, pp. 86-88: —Cum animadvertissem, imperator, plures de *architectura praecepta* voluminaque commentariorum non *ordinata* sed *incepta*, uti *particulas errabundas* reliquisse, *dignam et utilissimam* rem *putavi* antea *disciplinae corpus* ad *perfectam ordinationem perducere* et *praescriptas* in singulis voluminibus singulorum *generum qualitates explicare*”. Sobre esta concepción ciceroniana que estableció Vitruvio en su tratado en el libro IV, 1, en relación a los temas de materia de la arquitectura [*corpus architecturae*], los preceptos concretos y definidos [*praescriptiones terminatas*] y el método de la arquitectura [*corpus architecturae rationesque*], *cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, *Proemio*, 3, pp. 86-87; libro II, 1, 8, p. 133, libro VI, *Proemio*, 7, pp. 324-325; libro VII, *Proemio*, 18, pp. 366-367. Para la relación entre el párrafo *De architectura*, libro IV, 1 de Vitruvio con el párrafo *De oratore*, libro I, xli-xlii, 186-188 de Cicerón, *cf.* Louis Callebat, —Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>97</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro II, 1, 8, pp. 133: —Cum *corpus architecturae scriberem*, primo volumine *putavi*, quibus *eruditionibus et disciplinis esset ornata*, *exponere finireque terminationibus* eius *species* et, e quibus rebus *esset nata*, dicere. Itaque quid *oporteat* esse in architecto, ibi pronuntiavi”.

aritmética.<sup>98</sup> Lo que Vitruvio tomó de estas artes fue la descripción ordenada, por medio de una clasificación en categorías formales y de distinciones de niveles jerárquicos y de procesos. Asimismo, tomó la formulación que se vincula con la tradición académica de la enseñanza del arte, esto con la idea de considerar a la arquitectura como ciencia y arte.

Con esto se ha llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible la identificación realizada por Vitruvio de la terminología ciceroniana del proceso creativo, terminología y concepción trasladada como una de las ideas artísticas inherentes al espíritu del arquitecto, la relación entre teoría y *praxis*.

#### °EL CONCEPTO DE TEORÍA Y *PRAXIS* EN CICERÓN Y SU TRASLADO AL PROCESO ARQUITECTÓNICO EN LA TEORÍA VITRUVIANA

Se ha visto que para Vitruvio esta concepción de la *encyclios disciplina* representaba un ideal sobre todo didáctico, esencial para la formación del arquitecto, que definió como *perfectum artificem*. Este concepto se relaciona con el ideal ciceroniano de la educación y formación del orador, es decir, del *orator perfectus*.<sup>99</sup> Esto es importante resaltar, puesto que habla de un Vitruvio con una visión humanista y no sólo tecnicista de la educación del arquitecto, es decir, la relación entre teoría y *praxis* en la arquitectura.

El debate entre conocimiento empírico y reflexión teórica ya estaba presente en la tradición filosófica, sin embargo, el problema era difundido en el debate sobre la *techné*

---

<sup>98</sup> Cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>99</sup> La definición de *perfectum artificem* vitruviana está en relación con la teoría y *praxis* en la arquitectura, basada en un conocimiento enciclopédico, sobre el cual precisó las disciplinas que son indispensable para la formación del arquitecto, como la geometría, aritmética, dibujo, música, retórica, matemáticas, historia, entre otras, sobre las cuales debe estar ejercitado. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 3, pp. 88-91. Sobre la relación del ideal ciceroniano del *orator perfectus* y el *perfectum artificem* de Vitruvio en relación al concepto *encyclios disciplina*, cf. Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, *op. cit.*, pp. 20-21. Cicerón definió que el *orator perfectus* debe ser perfecto en todo género de conversación, en toda parte de humanismo, es decir, debe poseer el conocimiento basado en la *sapientia*, por lo que es necesario que el orador debe hablar compuesta, ornamentadamente y copiosamente para poder conseguir la ciencia de la oratoria y la virtud del decir. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, xvi, 72 y libro I, xi, 48-49, pp. p. 25 y 18. También, esta idea del *orator perfectus* ciceroniano se relaciona con los temas de la educación en conjunción la teoría y *praxis* en el arte oratoria, basada en esta idea de la *sapientia*, que Cicerón estableció como el conocimiento universal en el orador, a partir de lo cual, señaló es necesario la teoría del decir, la sabiduría y la práctica para poder ser un *orator perfectus*. Concepto ciceroniano que tiene su origen en Platón que en *Phaedrus* 269 d, estableció las tres cosas, las tres condiciones necesarias para alcanzar la elocuencia-retórica, que son talento natural [*θόζηο, natura, ingenium, acumen*]; saber-ciencia [*επηζήκηε, ratio, ars, doctrina*]; aplicación [*κειέρε, diligentia, studium, industria*]. Cf. Platón, “Fedro [*Phaedrus*]”, en *Diálogos socráticos*, estudio preliminar por Ángel Vassallo, México, Cumbre, 1977, 269 d, pp. 236-237. Sobre la relación de *perfecti oratoris moderatione et sapientia*, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, viii, 34, p. 12.

helenística que Cicerón recogió en su teoría retórica al afirmar que sólo con una metodología unificadora es posible la existencia de un saber sistemático para articular los pensamientos con los datos empíricos.<sup>100</sup> En esta línea de pensamiento, Vitruvio afirmó en el *De architectura*, la necesidad de conciliar en la arquitectura esta relación entre la teoría y la *praxis*, sobre lo que expresó:

—Toda arte [*arte*] está compuesta [*compositas*] de dos actividades, la práctica [*opere*] y teórica [*ratiocinatione*]. La primera es propia de aquellos que se ejercitan [*exercitati*] en todas las partes [*rebus*], de la ejecución de la obra [*operis effectus*] constituyendo una actividad específica; la otra, es decir la teoría [*ratiocinatione*], es común con todos los doctos [*doctis*”].<sup>101</sup>

La concepción del arte de la arquitectura de Vitruvio se caracteriza, por tanto, por estar compuesta de la *ratiocinatio* [teoría] y la *opera* [práctica], así como por la idea de que el arquitecto debía poseer una cultura enciclopédica mediante la que era posible adquirir los conocimientos esenciales para la formación del mismo, basándose en las disciplinas que constituyen el método de diseñar. Concepción vitruviana que está de acuerdo con el pensamiento de su época y con la orientación ciceroniana en relación con un ideal del saber: la *sapientia* aplicada al proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y, por consiguiente, la relación entre teoría y *praxis* en el arte oratoria, cuestión que es importante señalar, ya que según la definición de Cicerón, el discurso no sólo es propio de este método, sino que sólo se puede desarrollar, conseguir y manifestar mediante entender las

---

<sup>100</sup> Platón expresó en los párrafos de *Gorgias*, 448 b4-5, 448e3, 449 a3-4, 465a3-5, 501a2-3, 450b1-2, la relación entre arte y conocimiento, lo cual desarrolló con el propósito de establecer si la retórica es arte y cuál es su fin. Así pues, estableció que la palabra *techné* hace referencia a toda profesión práctica basada en determinados conocimientos especiales, entre las que distinguió a la retórica, la arquitectura, pintura, geometría, aritmética, entre otras. Platón describió que las características que tienen en común estas artes, es que cada una de ellas se ocupa de un campo específico al que se refiere, manejan conocimientos rigurosos y certeros, y también se basan en conocimientos y operan con conocimientos, de hecho, especificó sin conocimiento no hay arte. Además, también, Platón declaró que las artes saben justificar racionalmente sus procedimientos. Cf. Platón, *Gorgias*, Introducción, versión y notas de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008, p. XX y LV. El debate entre teoría y conocimiento empírico es de origen aristotélico, lo cual Cicerón recogió en su *De oratore*, 186, sin embargo, posiblemente Vitruvio también conocía el pasaje de *Metafísica*, I, 1, 981 a-b, de Aristóteles donde hizo la distinción entre los términos griegos de *architecton* y *cheirotéchnes*, que se remonta a la distinción entre arquitecto y artesano manual que Vitruvio trató en su libro VI, 8, 9. Cf. Elisabetta Di Stefano, —Leon Battista Alberti e il *doctus artifex*”, *op. cit.*, p. 323.

<sup>101</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 15, pp. 100-101: —*Singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione, ex his autem unum proprium esse eorum, qui singulis rebus sunt exercitati, id est operis effectus, alterum commune cum omnibus doctis*”.

cosas gracias al estudio de las ciencias y las artes.<sup>102</sup> De particular importancia resultó para Vitruvio esta concepción del proceso creativo de la teoría retórica, ya que aplicó esta concepción al método de las categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.

Finalmente, Vitruvio señaló a lo largo de su tratado la idea ciceroniana de *orator perfectus* que se traduce en *perfectum artificem*. Al mismo tiempo trató la idea de *omnes artes-humanitatem* en su *corpus architecturae* y la idea de *encyclios disciplina* vinculada con las *artes liberales* o *liberalis disciplina* tratadas en Cicerón para constituir el *doctus artifex*. De estas relaciones con la retórica de Cicerón, Vitruvio estableció su idea del método del *corpus architecturae*.

#### °EL LENGUAJE DE LA SCIENTIA-ARS EN VITRUVIO Y CICERÓN

Antes de tratar la situación léxica de las seis categorías clásicas vitruvianas, igualmente importante es que Vitruvio retomó para su teoría el concepto griego de *belleza* [*θαύι vo*] como un valor estético, en cuanto a los términos de placer [*hedone* o *voluptas-εδνλή*] gracia [*charis-ράξηδ*] y elegancia [*suavitas-ράξηδ*]:<sup>103</sup> cualidades de *belleza* helenística que derivan como bien es sabido del pensamiento platónico. Así pues, Platón fundamentó el sentido metafísico de *belleza*, concepto que Cicerón en su *Orator* interpretó y habló explícitamente a partir de establecer el concepto de *idea* platónica en relación con la *belleza* y la perfección en la creación artística, misma que trató como idea estética aplicada a la teoría retórica en los *officia oratoris*.<sup>104</sup>

Esta concepción fue utilizada por Vitruvio para la definición y estructuración de sus seis categorías: primero como una reflexión sobre la *idea* de *belleza* y perfección en la

---

<sup>102</sup> Cicerón utilizó los términos *composite*, *ornate*, *copiose loqui*, para referirse a las tres divisiones tradicionales de la retórica, es decir, la *inventio* que relacionó con *copiose loqui*, la *dispositio* que equivale a *composite* y la *elocutio* que equivale al término de *ornate*. Principios que vinculó con el concepto de la *sapientia* de la filosofía para definir la educación del *orator perfectus*. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xi, 48-49. Sobre que los términos *composite*, *ornate*, *copiose loqui*, equivalen a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, p. 100. Para el concepto del orador la cual sólo se puede conseguir con la ciencia de todas las cosas y las artes magnas, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, p. 8.

<sup>103</sup> Para el concepto griego de *belleza* de la crítica de arte griega que coincide con la *téchne* retórica y que fue aplicado a las seis categorías vitruvianas según afirma Silvio Ferri, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>104</sup> Sobre el tema de la *belleza* en la Antigüedad, véase Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 13-32; Elisabetta Di Stefano, “Leon Battista Alberti e l’idea della bellezza”, *op. cit.*, pp. 33-45.

*forma* que aplicó como concepto arquitectónico, tanto en la cuestión intelectual y la actividad artística en sentido pragmático y, segundo, en cuanto a una reflexión estética como sistema operativo aplicado al proceso creativo en el arte.<sup>105</sup>

Aquí, es necesario llevar al contexto histórico la solución de esta cuestión, tratando de reconstruir la visión original de esta visión estética en Vitruvio. Con lo que habría que relacionar el lenguaje técnico de la crítica de arte griega, el cual coincide en su contexto intelectual con el de la *téchne* retórica.<sup>106</sup> Vitruvio ciertamente usó y adoptó para la arquitectura los términos de Cicerón, estructuró sus seis categorías a partir de un marco conceptual único, en el cual, la correspondencia que produjo entre los términos fue producto de un desarrollo interno de la valoración crítica de la tradición grecolatina en relación con el arte y a la ciencia.<sup>107</sup>

La relación establecida en *De architectura* entre retórica y arquitectura, se puede considerar, primero, a partir de un lenguaje común que generó una estética general en las disciplinas clásicas, donde Cicerón estableció la retórica como el método para la unificación del saber, cuya importancia he aludido ya, situación que pienso fue el vocabulario de la retórica y el proceso creativo ciceroniano mediante lo cual se estructuró la teoría arquitectónica y el proceso creativo de la *forma* de Vitruvio.

---

<sup>105</sup> Sobre la base de estas premisas teóricas en relación a los conceptos de arte y *belleza* en la tradición vitruviana, cf. Elisabetta Di Stefano, “L’altro sapere: bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti”, in *Centro Intenzionale di Studi di Estetica*, Palermo, 2000, pp. 17-18; Elisabetta Di Stefano, “Leon Battista Alberti e l’idea della bellezza”, *op. cit.*, p. 34. Sobre el concepto de *belleza* en Vitruvio en relación a los términos vitruvianos de la triada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, así como también con los términos de *species venustas*, *symmetria* y *eurythmia*, concepción que se relaciona con los conceptos ciceronianos *voluptas*, *venustas* y *pulchritudo* que trató Cicerón en el *De oratore*, libro III, 180, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>106</sup> En la tradición griega, la *téchne* [τέχνη] está relacionada con el arte y el conocimiento y se enseña a través de una metodología. Aristóteles definió a la retórica como arte [*téchne*] a la cual incorporó a un sistema de conocimientos que se practica con método, así como un hábito, ya que ésta se fundamenta en un sistema de reglas, de cánones o principios susceptibles de ser transmitidos por medio de una doctrina. También expresó que el arte es una disposición capaz de creación, acompañada de razón verdadera. Cf. Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, libro I, 1354 a, p. 4 y XXXIII. En *Física*, 194 b. 24, Aristóteles estableció que el arte es un proceso determinado que conduce a una *forma* final de la materia preexistente. En *Ética a Nicómaco*, VI 4, 1140a, dio una definición de *téchne*, a partir de la arquitectura que definió como un arte, un modo de ser racional para la producción que se acompaña de la razón verdadera. Cf. Aristóteles, *Física*, traducción y notas de Ute Schmidt Osmanzic, introducción de Antonio Marino López, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005, 194 b. 24, pp. 29-30.

<sup>107</sup> Sobre esta percepción de la relación entre el concepto de *belleza*, *téchne* retórica y las seis categorías vitruvianas que menciona Silvio Ferri, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 106-107; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, pp. XCII-XCIII.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, habría que entenderlas y analizar las seis categorías vitruvianas a partir del carácter histórico de la situación del lenguaje, es decir, habría que tener presente tres cuestiones. La primera, es que algunos términos griegos no tienen una precisa correspondencia latina, porque no existía en Roma el concepto estructural equivalente. La segunda, que algunos términos latinos no tienen el correspondiente griego. Y, por último, que un término griego se encuentra en los conceptos de varios términos latinos y viceversa, que un término latino corresponde a varios griegos.<sup>108</sup>

Cicerón en *De finibus* ya había establecido el problema del lenguaje formal antiguo [*verba vetus*] en su tiempo, de crear palabras y poner nuevos nombres a cosas nuevas [*verba parienda sunt inponendaque nova rebus novis nomina*], al afirmar que en todo arte, los doctos [*doctus*] constituyen los términos que se aplican a cada arte [*constituantur earum rerum vocabula, quae in quaque arte versentur*], y usan palabras que le son usuales, privadas y propias [*verbis tamen in docendo quasi privatis utuntur ac suis*], lo cual también expresó, hay que hacer la traducción o interpretación: de hecho, señaló que los estoicos habían creado nuevos términos para los cuales había que buscar una adecuada traducción latina.<sup>109</sup>

Al igual que Cicerón, Vitruvio en su *De architectura* escribió sobre esta situación del lenguaje: «Como queremos ofrecer una explicación [*explicare*], nos vemos obligados a hacer uso de términos griegos [*graecis verbis uti*], pues algunos no tienen su equivalente en lengua latina [*latinas appellationes*]».<sup>110</sup>

Vitruvio ciertamente señaló la interpretación que habría de hacerse sobre el uso de términos, en específico, mencionó el problema de hacer uso de términos griegos para exponer sus ideas, a falta de sus equivalentes en lengua latina. El problema de Vitruvio fue

---

<sup>108</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, pp. 107-108; Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C.-A.D. 400*, Boston-Leiden, Brill, 2001, pp. 51 y 75.

<sup>109</sup> Marco Tulio Cicerón, *De los fines de los bienes y los males* [*De finibus bonorum et malorum*], *op. cit.*, libro III, 1, 3-5, pp. 2-3: «*verba vetus [...] verba parienda sunt inponendaque nova rebus novis nomina [...] doctus constituantur earum rerum vocabula, quae in quaque arte versentur [...] verbis tamen in docendo quasi privatis utuntur ac suis*».

<sup>110</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro V, IV, 1, pp. 292-293: «*Quam si volumus explicare, necesse est etiam graecis verbis uti, quod nonnullae eorum latinas non habent appellationes*».



la dificultad para conciliar la cuestión de los géneros, las formas y las estructuras literarias, heredadas de una tradición cultural y de formación académica para aplicarlas a las exigencias de un discurso especializado, a través de utilizar términos y conceptos de un proceso común entre las artes y adaptarlas al proceso en la Arquitectura.<sup>111</sup>

Un ejemplo del problema del lenguaje expuesto por Cicerón y Vitruvio es el término griego de *taxis* [τάξις] que corresponde conceptualmente en su contexto con los términos latinos de *ordinatio*, *dispositio* y *distributio*. Así como también, por ejemplo, los términos latinos de *decor* o *venustas* les corresponden igualmente los términos griegos de *πάξις* y *θαύτις*. Asimismo, el término griego de *θόζκνο* se puede traducir por los términos latinos de *ornatus*, *ordo*, o *concinnitas*.<sup>112</sup>

Vitruvio estructuró las seis categorías clásicas en torno al concepto de *forma*, en cuanto a proceso mental y proceso material, concepción aplicada al lenguaje en la arquitectura a partir de considerar tres aspectos para determinar un sistema en el *ars aedificatoria* en relación con un método [*ratio*] de conocimiento enciclopédico. El primero, se refiere a dos términos latinos cuyos significados técnicos y arquitectónicos fueron vinculados por Vitruvio a una particular acepción griega: la *quantitas* [*ποσότητες-πυζόησις*] y *qualitas* [*πυηόησις, ποιότητες*]. El segundo trata de la aplicación que hizo de la tripartición griega y, el tercero, está basado en la concepción de la arquitectura al considerar como *ars-scientia*, en torno a lo cual desarrolló la idea de la teoría y *praxis* en el proceso creativo que trató y definió con los conceptos retóricos de *quod significatur* y *quod significat*.<sup>113</sup>

Así, la deducción de Vitruvio de los principios [*praecepta*] y terminología del legado clásico desarrollado a partir de su observación del complejo y diverso material del conocimiento clásico, deriva estrechamente de los principios extraídos principalmente de la doctrina retórica que dirige el proceso arquitectónico y los principios arquitectónicos [*architectura praecepta*] para ordenarlo racionalmente.

---

<sup>111</sup> Cf. Louis Callebat, “Problèmes formels de la vulgarisation scientifique et technique”, in *LVLIT III*, 1992, pp. 63-73; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, op. cit., pp. XXCII-XXCIII.

<sup>112</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 107-108.

<sup>113</sup> Sobre estos tres aspectos, Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., p. 108; Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, op. cit., pp. 16-19, 21-23; Louis Callebat, “Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, op. cit., p. 45.

Este conocimiento es un elemento fundamental en el desarrollo de las artes, que Vitruvio desarrolló sistemáticamente y adaptó al aspecto creativo como entendimiento intelectual y material de la cognición de la composición de la *forma*, así como la experiencia y la práctica en la arquitectura.

No es difícil encontrar la causa original de esta terminología, si se tiene en cuenta la tendencia de los críticos en su contexto de considerar la clasificación griega sobre una base numérica, principalmente triádica. Aquí se pueden ver también huellas de este sistema que se remonta al menos a los sofistas, y luego desciende a todo el período helenístico, sobre lo cual vale la pena señalar algunos ejemplos que se relacionan principalmente con el *arte del decir* como las expresiones de *natura doctrina usus; ingenium scientia adsiduitas; natura ars exercitatio* y *ut doceat moveat delect*. En Vitruvio, se puede ver esta cuestión triádica en *usus ingenium sollertia; cogitatio inventio dispositio; intelligere invenire disponere* y *firmitas utilitas venustas*, entre otras.<sup>114</sup>

La persistencia de esta mentalidad clasificante de los griegos que Vitruvio continuó en su teoría arquitectónica, me sirve para reconstruir la compleja concepción del proceso creativo arquitectónico, que estructuró no sólo tomando en cuenta la estructura triádica griega, sino también la idea de los términos de *quantitas* [*posotes-πνζόησο*] y *qualitas* [*πνηόηο, poiotes*], que unió junto a los conceptos de los términos de *quod significatur* y *el quod significat*.

La probable incompreensión de la analogía entre retórica y arquitectura clásica y su legado en Palladio tiene que ver precisamente con esto. Sin embargo, la tabla de Barbaro elaborada sobre las categorías vitruvianas me servirá como guía al respecto. Asimismo, habría que tener presente la evidente y natural dificultad del latín de asumir los significados teóricos y técnicos griegos que comprenden la fase tanto del intelecto, como la fase de la *praxis*, es decir, de la cognición teórica traducida a una específica disciplina científica-

---

<sup>114</sup> Sobre el sistema triádico en el arte del decir y en la teoría vitruviana, cf. Giovanni Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 127-144; Silvio Ferri, —*Canone*, Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca”, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell’arte*, 1940, pp. 117-152; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., p. 109; Philippe Fleury, *Vitruve, De l’Architecture*, op. cit., p. XXCII.

artística y que además están en estrecha relación con las prácticas de la cultura retórica, filosófica y filológica griega y romana.<sup>115</sup>

Finalmente, la terminología vitruviana se presenta como única en la Antigüedad, al crear una estructura para un proceso arquitectónico específico, basándose en términos y conceptos griegos y latinos que derivan de la retórica y la filosofía.<sup>116</sup> A partir de estas cuestiones, trataré de explicar la concepción en la estructuración teórica vitruviana en lo que se refiere al arte racional y su vínculo con la cuestión científica.

**°EL MÉTODO DEL ARS RHETORICA CICERONIANA Y DEL ARS AEDIFICATORIA VITRUVIANA: CONGNITIO, PRAECEPTA, SAPIENTIA-ENCYCLIOS DISCIPLINA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO**

Vitruvio comenzó a definir la *ars aedificatoria* como *scientia* en el *De architectura* de acuerdo con el pensamiento de su época:

—La arquitectura es una ciencia [*scientia*] ornamentada [*ornata*] de muchas disciplinas [*pluribus disciplinis*] y de variada erudición [*variis eruditionibus*], que sirve para juzgar [*iudicio*] todas las obras que alcanzan su perfección [*perficiuntur*] mediante las demás artes [*artibus*].<sup>117</sup>

Así, para establecer a la arquitectura como *ars* y *scientia* Vitruvio la relacionó con la frase *pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*, para señalar nuevamente el principio de *encyclopaedia*, no sólo como instrumento lógico válido para la disciplina arquitectónica, sino como formación interdisciplinaria y simultaneidad del saber que prescribió debe existir para lograr su idea del arquitecto perfecto [*perfectum artificem*].

Razonamiento que Vitruvio resolvió para la arquitectura en términos recíprocos del discurso oratorio, pensamiento que sigue la enunciación ciceroniana del orador perfecto [*orator perfectus*], misma que Cicerón precisó en el *De oratore* al fundamentar

---

<sup>115</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>116</sup> Hans-Karl Lücke afirma que la terminología y la sistematicidad de la estética en la doctrina artística vitruviana deriva de la retórica así como de la crítica de arte clásica, cf. Hans-Karl Lücke, —Aberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, p. 95.

<sup>117</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 86-88: —Architecti est *scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata* [cuius *iudicio* probantur omnia] quae ab ceteris *artibus perficiuntur*”. Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, trató sobre el *iudicium* como la sexta operación retórica básica o *pars rhetorices*, que subordinó a la *inventio*. Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro III, 3, 5, pp. 208: —His adiecerunt quidam sextam partem, ita ut *inventioni iudicium* subnecterent, quia *primum* esset *invenire*, deinde *iudicare*”. [ Algunos añadieron una sexta parte, de tal manera que subordinan el juicio a la invención, pues primero hay que encontrar y después, juzgar”].

teóricamente el estudio del orador como la ciencia de todas las cosas y las artes magnas, a través de la expresión de *omnium rerum magnarum atque artium scientiam*:

—Ami parecer, al menos, nadie podrá ser un orador perfecto [*cumulatus orator*] de todo renombre si no ha conseguido la ciencia de todas las cosas y las artes magnas [*omnium rerum magnarum atque artium scientiam*]: es oportuno, en efecto, que del conocimiento de las cosas [*rerum cognitione*] florezca y rebose el discurso [*oratio*]; [...] a un cuando el concepto de *orador* y la profesión misma del decir bien [*vis oratoris professioque ipsa bene dicendi*] parecen asumir y prometer esto: que acerca de todo asunto [*omni de re*], cualquiera que sea propuesto, diga él ornamentada [*ornate*] y copiosamente [*copioseque*]].<sup>118</sup>

El concepto de Vitruvio de la arquitectura como *ars y scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata* se relaciona además con el concepto *ratioque dicendi scientia pluribus ex artibus studiisque conlectum* ciceroniano:

—La retórica es de muchísimas artes y estudios colectada [*pluribus ex artibus studiisque conlectum*]. [...] Debe, en efecto, ser abarcada la ciencia [*scientia*] de muchísimas cosas [*rerum*], [...] y ser configurado el discurso [*oratio conformanda*] mismo no sólo mediante la selección [*electione*], sino también mediante la construcción de las palabras [*constructione verborum*]; [...] pues toda la fuerza y el método del decir [*omnis vis ratioque dicendi*] deben desplegarse sea para sedar, sea para excitar, las mentes [*mentibus*] de los que oyen [...] Debe ser además dominada toda la Antigüedad y la fuerza de los ejemplos [*exemplorumque vis*]].<sup>119</sup>

La definición de la retórica ciceroniana sobre el estudio de las artes como conocimiento necesario en el proceso creativo es doblemente significativa para la teoría arquitectónica vitruviana, ya que, por una parte, me hace suponer que Vitruvio se apropió de esta reflexión del método del decir, es decir, de la concepción y materialización de la *forma* del discurso

---

<sup>118</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, vi, 21, p. 8: —**A** mea quidem sententia nemo poterit esse omni laude *cumulatus orator*, nisi erit *omnium rerum magnarum atque artium scientiam* consecutus: etenim ex *rerum cognitione* efflorescat et redundet oportet *oratio*. [...] quamquam *vis oratoris professioque ipsa bene dicendi* hoc suscipere ac polliceri videtur, ut *omni de re*, quaecumque sit proposita, *ornate* ab eo *copioseque* dicatur”.

<sup>119</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, iv-v, 16-18, p. 6-7: —Sed enim maius est hoc quiddam, [...] *pluribus ex artibus studiisque conlectum*. [...] Est enim et *scientia* comprehendenda *rerum* plurimarum, [...] et ipsa *oratio conformanda* non solum *electione*, sed etiam *constructione verborum*, [...] quod *omnis vis ratioque dicendi* in eorum, qui audiunt, *mentibus* aut *sedandis* aut *excitandis* expromenda est; [...] tenenda praeterea est *omnis antiquitas exemplorumque vis*”. La fuerza del orador [*vis oratoris*], Cicerón señaló que consta de cosas [*res*] y de palabras [*verba*]. Los principios de *res* y *verba* se relacionan con el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Las cosas [*res*], se desarrollan en la *inventio*, son lo substancial de la retórica [*ratio dicendi*], a partir de la cual se conforma un discurso oratorio [*oratio*]. Las *res* son lo que percibimos con la razón del ánimo, el intelecto es con lo que aprendemos las cosas mismas. Las *verba* [palabras], constituyen el vehículo de expresión de la *forma* en la *elocutio*. Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria* [*De partitione oratoria*], *op. cit.*, pp. XXII-XXIII y XXXVI.

en el arte oratoria, idea especificada por Cicerón a partir de explicar que el discurso se compone tanto de la –selección”, como de la –construcción de las palabras”. Lo que implica en la retórica ciceroniana el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Por otra parte, Cicerón estableció la noción de teoría y *praxis* para el proceso de creación del discurso, no sólo por la definición de la retórica como ciencia donde debe ser dominado el conocimiento de la Antigüedad, sino a partir de puntualizar que su finalidad se concreta mediante la práctica del método del decir. Del mismo modo, trató la cuestión de la enseñanza a partir de señalar que se debe dominar los *exempla*, y también con el principio de la *electio* para la composición del discurso, términos que en la Antigüedad se utilizaban tanto en la teoría de la *imitatio* retórica como conocimiento en relación con la educación del orador, así como también con la *inventio* retórica.<sup>120</sup>

De todo esto se deduce que el proceso arquitectónico, así como su método de enseñanza, revela lo conceptual y sistemático de la aplicación y adaptación de la teoría retórica ciceroniana. Sí, en efecto, es evidente que de ambos párrafos de Cicerón se puede deducir que del concepto del orador definido en relación con el conocimiento de las cosas [*rerum cognitione*] debe ser *ornate* y *copioseque* para que sea posible desarrollar el discurso oratorio, es equivalente, en Vitruvio, al concepto del arquitecto basado en considerar a la arquitectura como una ciencia compuesta [*scientia ornata*] de muchas disciplinas indispensables para poder concebir y concretar la *forma* arquitectónica.

La relación con el pensamiento ciceroniano la facilita el propio Vitruvio, ya que lo anteriormente expuesto concierne a lo expresado en su tratado, en cuanto al proceso de diseño arquitectónico donde estableció la relación entre teoría y *praxis*, al definir el

---

<sup>120</sup> Sobre la relación entre *exemplum* e *imitatio* con el término griego de *paideia* [*παῖδεία*] en la tradición clásica. Cf. Lorna Hardwick, *Reception Studies. Greece and Rome New Surveys in the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 15 y 25-26. En la Antigüedad, el concepto de *electio* tiene tanto de herencia del mundo antiguo como el de la *imitatio*. Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., p. 48. Sobre la aplicación en Vitruvio en el proceso del *aedificatoria* de los términos de *exempla*, y *electio* e *imitatio*. Cf. Gerhard Wolf, “The body and antiquity in Alberti’s art theoretical writings”, in *Antiquity and its interpreters*, ed. by Alina Payne; Ann Kuttner, Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 183; Gerhard Wolf, “E fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull’uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti”, in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del ‘De re aedificatoria’*, Firenze, Olschki, 2007, p. 274.

momento intelectual y material que determina la *forma* arquitectónica y que es necesario para lograr ser un perfecto arquitecto:

—La obra arquitectónica [*Architecti opera*] nace de dos actividades: la práctica [*fabrica*] y de la teoría [*ratiocinatione*]. La práctica [*fabrica*] consiste en el práctico ejercicio [*usus meditatio*] continuado o consumado, por lo que a través de las manos [*manibus*] la materia [*materia*] toma la *forma* de la obra [*opus*] que se crea [*generis*], según el proyecto-*idea-forma* concebido-figurado [*propositum deformationis*]. La teoría [*ratiocinatio*] es una actividad intelectual que explica [*explicare*] y da razón [*demonstrare*] de las cosas-pensamientos [*res*] construidas con ingenio [*fabricatas sollertiae*] y demostrada y explicada con el método de las proporciones [*rationis proportione*].”<sup>121</sup>

Aquí es necesario enfatizar que Vitruvio definió el concepto de *ratiocinatio* como la actividad intelectual que explica la *forma* propuesta con método: se refiere a lo inteligible, mientras el concepto de *fabrica* es cómo esta *forma* se expresa, se representa y manifiesta a través de la *materia* que con las manos se concreta, es decir, se trata de la ejecución del proyecto, lo visible. Esta concepción entre *fabrica* y *ratiocinatio* está estrechamente relacionada con los conceptos retóricos de *res* y *verba*, cuya concepción Vitruvio aplicó a la categoría de la *dispositio*.<sup>122</sup> El término *deformationis* del párrafo vitruviano es un término que deriva de la concepción ciceroniana de *forma*, y que en Vitruvio se refiere a las *species dispositionis*, es decir, al dibujo arquitectónico o geométrico.<sup>123</sup> En este sentido, lo significativo del párrafo vitruviano, es esta distinción en el proceso creativo del concepto de creación y concreción de la *idea* del proyecto arquitectónico, aspecto que señaló Vitruvio con la reflexión de que a través del método de la geometría la materia toma la *forma* de la

---

<sup>121</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 86-88: —*Architecti opera ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis proportione demonstrare atque explicare potest*”.

<sup>122</sup> Sobre un análisis de la relación entre los términos arquitectónicos de *ratiocinatio* y *fabrica* con los términos retóricos de *res* y *verba*, cf. Petrus H. Schrijvers, —*Vitruve I, I, 1: explication de texte*”, in *Manus non ingrati: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius “De Architectura” and the Hellenistic and Republican Architecture*, ed. H. Geertman, J. J. De Jong, Leiden, 1987, pp. 49-54. Para profundizar en la aplicación en la *dispositio* vitruviana de los conceptos retóricos de los términos *res* y *verba*, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, *op. cit.*, pp. 79-80-81 y 338.

<sup>123</sup> Philippe Fleury en sus *Commentaire* al *De l'Architecture* afirma que el término *deformatio* equivale al término *forma* en Cicerón y relaciona esta concepción en Vitruvio con el concepto de “*dessin*”, es decir, con el concepto de dibujo arquitectónico. Cf. Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, pp. 69-70; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 68. Sobre la relación del término *deformatio* en el sentido concreto de *dessin* en la arquitectura, cf. Edmond Frézouls, —*Vitruve et le dessin d'Architecture*”, in *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques. Actes du Colloque de Strasbourg*, Strasbourg, Leiden, 1985, pp. 213-215; Petrus H. Schrijvers, —*Vitruve I, I, 1...*, *op. cit.*, pp. 50-53.

obra que se crea según el proyecto figurado. Cabe entonces la posibilidad de entender a la *idea* de la *forma* arquitectónica como la recíproca relación sintética entre *forma* y materia que Cicerón interpretó de la doctrina platónica-aristotélica.<sup>124</sup>

Ahora bien, esta relación vitruviana entre *fabrica*, *ratiocinatio* y geometría, así como la relación entre *forma* y materia, ambas concepciones fueron aplicadas por Palladio en su tratado arquitectónico con los términos *fabrica*, *ragione*, *cose*, *opera*, *bella proporzione*, *disegno*, *forma* y *materia*. De hecho, Palladio utilizó el término *disegno* a lo largo de *I Quattro libri*, dando a entender que éste es producto de la *idea* que es traducida mediante el dibujo geométrico, concepción que se relaciona con el principio vitruviano de las *species dispositionis* naturalmente entendido por él como el lenguaje del arquitecto, lo cual distingue su metodología proyectual y su tratado arquitectónico. Él mismo expresó que en la arquitectura clásica no había hallado cosa que no hubiese sido hecha con razón y con *bella* proporción, lo cual para poder entender el todo, lo tradujo a través del *disegno*.<sup>125</sup>

El hecho es que la distinción entre *fabrica et ratiocinatione* es una distinción entre dos actividades que forman parte de un proceso en el arte y en la ciencia, y se relaciona con el conocimiento empírico y la reflexión tratada en *De oratore* por Cicerón, quien explicó que sin una metodología unificadora [*scientia*] no existe un conocimiento sistemático [*ars*], sólo cosas-pensamientos [*res*] y datos empíricos desarticulados.<sup>126</sup>

Esta concepción ciceroniana de una metodología unificadora para poseer un conocimiento sistemático, fue tratada por Cicerón también en *De oratore*, pero en esta ocasión relacionó el término *ratio* con *ars*, estableciendo la conexión con la expresión *in artibus ac rationibus*, es decir, la relación entre las artes y los métodos.<sup>127</sup> El término que empleó aquí Cicerón, y que especialmente en retórica y filosofía se traduce por ciencia, método, argumentación o razonamiento, se trasladó a las artes en la creación artística. Esto corresponde al uso del término *ratiocinatione* que Vitruvio adoptó como sinónimo de *ratio*, como método teórico del edificio, lo cual, como él mismo expresó demuestra y explica

---

<sup>124</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>125</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, pp. 7-8.

<sup>126</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, 186-188, pp. 163-164.

<sup>127</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro III, 195, pp. 215.

[*demonstrare atque explicare*] desde el punto de vista teórico y científico la creación del espacio y la *forma* de los edificios.

Fue una constante preocupación de Vitruvio establecer que la arquitectura nace de la relación de los conceptos de *fabrica et ratiocinatione*, los cuales se relacionan con los términos y conceptos de *quod significatur* y el *quod significat* que Vitruvio transfirió del contexto filosófico y retórico griego-latino a la arquitectura,<sup>128</sup> y que expuso en su tratado de la siguiente manera:

—Ya que, como en todas las cosas [*omnibus enim rebus*], así, también y especialmente en arquitectura, existe este binomio, el significado [*significatur*] y el significante [*significat*]. El significado [*significatur*] es la cosa o pensamiento propuesto [*proposita res*], del cual se habla [*dicitur*], el significante [*significat*] es la demostración [*demonstratio*] con método [*rationibus*] que explica la esencia de la doctrina-ciencia [*doctrinarum explicata*]. Por lo tanto, parece conveniente que aquél que se declare arquitecto [*architectum profiteatur*] debe ser ejercitado [*exercitatus*] en ambas cuestiones. Por lo tanto, debe tener *ingenio* [*ingeniosum*] y disposición a la educación-ciencia [*disciplinam docilem*], ya que el *ingenio* [*ingenium*] sin educación-ciencia [*disciplina*], ni la educación-ciencia [*disciplina*] sin *ingenio* [*ingenium*] se puede llegar a ser un perfecto arquitecto [*perfectum artificem*]. Conviene que sea experto-hábil en dibujo [*peritus graphidos*] e instruido en geometría [*eruditus geometria*], deber tener la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*], con el fin de más fácilmente representar con dibujos [*exemplaribus pictis*], le sea posible formarse una *idea*-imagen-concepto de la obra [*operis speciem deformare*] que se quiere realizar. [...] Con la aritmética [*arithmetice*] se explican-desarrollan las razones de las medidas [*mensurarum rationes explicantur*], y con la razón y método geométrico [*geometricis rationibus et methodis*] se resuelven [*inveniuntur*] los difíciles problemas de la *symmetriarum*”.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Stefano Maggi, en su *Introduzione* al *De architectura*, señala que Vitruvio retomó la fórmula greca del *semainon* y del *semainomenon*, es decir, del *significatur* y del *significat*, tomando como fuente posiblemente la *Retórica* de Aristóteles, libro III, 2, 37, establece que utilizó esta concepción aristotélica en sentido filosófico, lingüístico y retórico. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 52 y 365. Sobre el origen del *significatur* y del *significat* en la teoría aristotélica, cf. Alain Michel, —*La théorie de la rhétorique* chez Cicéron..., *op. cit.*, p. 111.

<sup>129</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 3, pp. 88-91: —*Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt, quod significatur et quod significat. Significatur proposita res, de qua dicitur; hanc autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata. Quare videtur utraque parte exercitatus esse debere, qui se architectum profiteatur. Itaque eum etiam ingeniosum oportet esse et ad disciplinam docilem. Neque enim ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere. [...] Et ut sit peritus graphidos, eruditus geometria, [...] Deinde graphidis scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat. [...] Per arithmetice vero mensurarum rationes explicantur, difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur*”. Para establecer la relación entre retórica y arquitectura, Louis Callebat enfatiza la idea vitruviana del *quod significatur* y *quod significat*, en donde la primera señala,



La definición introductoria de Vitruvio del arte de la arquitectura conduce hacia dos componentes retóricos fundamentales propuestos como inseparables el *quod significatur* y el *quod significat*. Esta referencia explícita a estas dos cualidades complementarias del arquitecto en las cuales debe estar ejercitado, se refieren a la cuestión material [*significat*] y a la cuestión inmaterial [*significatur*] del proceso creativo en la arquitectura, lo cual también lo señaló con los términos de *res* y *opus* que incluyó en el párrafo con la expresión *proposita res* y *operis speciem deformare*. Esta distinción entre el *significatur* y el *significat* en el arte ha sido diversamente interpretada,<sup>130</sup> sin embargo, podríamos considerar este binomio como concepto de método utilizado por Vitruvio para definir, estructurar y conceptualizar el proceso de diseño de la ciencia y arte de la arquitectura. Se trata de un sistema y de un pensamiento constantemente aplicado a las seis categorías a lo largo de su tratado: de hecho la concepción de este binomio helenístico lo volvió a tratar en su libro I, 1, 15, al señalar que Pytheos no había advertido que cada actividad artística está compuesta de dos momentos, *opera* y *ratiocinatio*, es decir, un momento práctico y un momento teórico. El primero, la práctica [*opera*], según definió constituye la actividad específica de quienes se han ejercitado todas las partes de su ejecución, es decir, nace de la

---

es la definición entre la obra arquitectónica y la segunda es la habilidad crítica, cf. Louis Callebaut, —*Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 35. Para un análisis de este párrafo vitruviano, cf. Hans-Karl Lücke, —*Berti, Vitruvio e Cicerone*”, *op. cit.*, pp. 74-75. El valor léxico e histórico de los términos *quod significatur et quod significat* es muy complejo, deriva de una terminología varia, como *verba* y *res*; *vox* y *res*; *fingens* y *fictum*. Se trata de un concepto que trataron los sofistas griegos. Los cuales de un lado enseñaban que la palabra bien cultivada, bien expresada y bien colocada puede igualar, sino superar la obra que se describe, como una estatua o un templo, y que sabemos directamente de Platón y Aristóteles, que en la investigación del origen del lenguaje y establecido por la similitud-analogía de los distintos nombres a las distintas cosas, consideraban equivalentes y para sí dadas las dos cantidades, el nombre [representa-define la cosa] y la cosa [identificada por el nombre], por lo que fue posible, el cambio, la mezcla, la separación y unión, para articular un lenguaje. Así tenemos que los filósofos griegos y en las normas literarias, en la retórica clásica, manejaban un constante fluctuar antinómico de dos términos, uno de los cuales se refiere a una cosa determinada y el otro al concepto de esa cosa. Para profundizar sobre este argumento, véase Silvio Ferri, —*Binomio obligati nella criticad'arte degli antichi*”, in *Miscellanea Galbiati*, vol. I, Studi e Testi, 1951, pp. 151-158. Sobre la relación de *res* y *dictio* que corresponde a los términos retóricos de *res* y *verba*, cf. Alain Michel, —*La théorie de la rhétorique chez Cicéron...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>130</sup> Sobre un estado de la cuestión del concepto en arquitectura de los términos vitruvianos de *quod significatur* y *quod significat*, cf. Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, pp. 69-70; Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, libri 10, traduzione di Luciano Migotto, Rome, Pordenone, Studio Tesi, 1990, p. 535. De hecho, Louis Callebaut, subrayó que este binomio en Vitruvio es una transferencia a la arquitectura de una relación lingüística y retórica, cf. Louis Callebaut, —*Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 35-36.

actividad material o construcción, el segundo momento, la teoría [*ratiocinatio*], se refiere a la actividad intelectual o exposición teórica.<sup>131</sup>

La misma formulación aparece en el contexto de *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, el cual fue consciente del valor del binomio griego que tradujo con los términos latinos de *significantur* y *significant*, donde estableció esta noción siguiendo la doctrina ciceroniana en conexión no sólo con la distinción que existe en el proceso creativo del discurso entre los términos de *res* y *verba*,<sup>132</sup> sino también con las *facultas orandi*:

–Todo discurso consta, en efecto, tanto de aquello que es significado [*significantur*], como también de aquello que significa [*significant*], esto es, de cosas-pensamientos [*rebus*] y de palabras [*verbis*]. La facultad del hablar [*facultas orandi*] es la suma de la naturaleza [*natura*], el arte [*arte*], y el ejercicio [*exercitatione*]; a éstos, algunos añaden como cuarto elemento la imitación [*imitationis*], pero nosotros preferimos incluirla en el arte [*arti*].”<sup>133</sup>

Estos principios retóricos de *significantur* y *significant*, así como *res* y *verba*, coinciden en la arquitectura con los conceptos vitruvianos de *significantur* y *significant*, así como con la distinción vitruviana en el proceso arquitectónico del binomio de *res* y *opus* que Vitruvio utilizó en la categoría de la *dispositio* para establecer el concepto de *forma* y *materia* en la arquitectura.<sup>134</sup> Se ha visto que Vitruvio estableció el binomio que existe en el proceso arquitectónico con las equivalencias conceptuales entre los términos de *res* y *opus* con *ratiocinatione* y *fabrica*, que equivalen respectivamente a las nociones de los términos de *quod significatur* y *quod significat*. Esta distinción y binomio vitruviano fue aplicado a las seis categorías vitruvianas para precisar los momentos creativos en cuanto a la actividad intelectual y material en el proceso de diseño de la *forma* y espacio arquitectónico.

---

<sup>131</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 15, pp. 100-101: –igitur in hac re Pythius errasse videtur, quod non animadvertit ex duabus *rebus* singulas *artes* esse *compositas*, ex *opere* et eius *ratiocinatione*, ex his autem unum proprium esse eorum qui singulis *rebus* sunt *exercitati*, id est *operis effectus*, alterum commune cum omnibus *doctis*”.

<sup>132</sup> Sobre los términos ciceronianos de *res* y *verba* que implican el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, donde el término de *res* es la *inventio*, las *verba* equivalen a la *elocutio* y la *dispositio* implica tanto el concepto de la *res*, como las *verba*, *cf.* Cicerón, Marco Tulio, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII y XXXVI.

<sup>133</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro III, V, 1, pp. 214-215: –Omnis autem oratio constat aut ex iis quae *significantur* aut ex iis quae *significant*, id est *rebus* et *verbis*. *Facultas orandi* consummatur *natura*, *arte*, *exercitatione*, cui partem quartam adiciunt quidam *imitationis*, quam nos *arti* subicimus”.

<sup>134</sup> *Cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117.

Ahora, otro aspecto a tomar en cuenta del párrafo de Quintiliano, es precisamente la relación recíproca que estableció entre el proceso retórico de los *officia oratoris* y los principios de *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*, las cuales definió como las *facultas orandi*, a partir de las cuales se desarrolla la teoría y *praxis* en el arte retórico. Cicerón fue quien estableció en su teoría retórica la importancia de las *facultas orandi* no sólo como el método para concretar el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sino también como el medio para que se desarrolle la teoría y *praxis* del discurso oratorio. También le concierne el problema de la educación y didáctica del arte retórico, ya que el proceso de aprendizaje y la formación del orador sólo se logran con la suma de la *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*.<sup>135</sup>

Esta idea ciceroniana de la relación entre la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* con las *facultas orandi* fue expuesta claramente por el autor de *Rhetorica ad Herennium* en el siguiente párrafo:

—El orador debe tener las cualidades de invención [*inventionem*], disposición [*dispositionem*] y estilo [*elocutionem*]. [...] Podemos conseguir todas estas cualidades [*rebus*] por tres medios: la teoría [*arte*], la imitación [*imitatione*] y el ejercicio [*exercitatione*]. La teoría [*ars*] es el conjunto de reglas [*praeceptio*] que permite un acercamiento sistemático y racional [*rationemque*] a la oratoria. La imitación [*imitatio*] nos estimula para lograr, de acuerdo con un método [*ratione*] estudiado, a alcanzar la efectividad de ciertos modelos [*similes*] de otros oradores. El ejercicio [*exercitatio*] es la

---

<sup>135</sup> Sobre estos temas en Cicerón, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, xxiv-xxv, 113-115, pp. 39-40. La teoría [*scientia-doctrina*] y práctica [*usus*], así como su relación de la triada habitual de *ars*, *imitatio* y *exercitatio*, son conceptos habituales desde Protágoras, Platón, Cicerón, entre otros. De hecho, los antiguos retóricos enseñaron que los *officia oratoris* o la *materia rhetorica artis*, es decir, la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* son adquiridas por las *facultas orandi*, que es la suma de la *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*. Estos medios fueron definidos en los tratados retóricos *De oratore*, *De inventione* y *Orator* de Cicerón, en el *Retórica a Herenio*, en el *Istitutio oratoria* de Quintiliano, entre otros. En estos tratados se estableció que el proceso de aprendizaje y la formación del orador se logran a través de *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*, lo que proporcionó una estructura y una dirección para la enseñanza de la oratoria y para el proceso creativo de los *officia oratoris*. Cf. Platón, —Pedro [Phaedrus]”, op. cit., 269a, pp. 230-232; Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro I, 1, 2, pp. 1-2; Cicerón, *De oratore*, II, xxii, 90-92, UNAM, p. 34-35; Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, op. cit., libro III, V, 1, pp. 214-215. Sobre un análisis de los *officia oratoris*: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y las *facultas orandi*: *natura*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio*, cf. Richard McKeon, —Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, in *Modern Philology*, Vol. 34, No. 1 (Aug., 1936), The University of Chicago Press, pp. 26-28; Edward P. J. Corbett, —The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric”, in *College Composition and Communication*, National Council of Teachers of English, 1971, pp. 243-250; Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 35; Elaine Fantham, *Roman readings: Roman response to Greek literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Germany, Gruyter, 2011; Elaine Fantham, —Imitation and Evolution..., op. cit., pp. 1-16.

práctica [*usus*] asidua y la experiencia constante [*consuetudoque*] en el hablar [...] La teoría [*artem*] sin práctica contaste [*adsiduitate*] no sirve de mucho; comprenderás, por tanto, que el estudio de estos preceptos [*rationem praeceptionis*] [sobre el arte de hablar-*ratione dicendi*] debe ir unido al ejercicio [*exercitationem*].”<sup>136</sup>

Quizás parezca que estas precisiones sobre los términos retóricos de las *facultas orandi* nos alejan del tema inmediato en la teoría arquitectónica de la teoría y *praxis* en el proceso creativo. Pero tal vez sólo al aprender a valorar las relaciones de los términos no como cuestiones aisladas, sino también en cuanto a la trascendencia del lenguaje, se pueda también aprender a comprender la trascendencia del sistema retórico para el proceso artístico creativo vitruviano y por consiguiente para Palladio.

Es evidente que para Vitruvio, los conceptos aplicados en conexión con el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, tales como las *facultas orandi* y la teoría y *praxis* en el arte retórico, tuvieron repercusiones significativas en la teoría arquitectónica. Estos principios trascendieron en los conceptos que Vitruvio utilizó para explicar en qué consiste la actividad arquitectónica en cuanto a proceso creativo, así como la forma en que se puede llevar a cabo. Principios que utilizó para estructurar y formular la concepción de las seis categorías vitruvianas.

Estos conceptos retóricos están presentes en el párrafo citado del binomio vitruviano del *quod significatur* y el *quod significat*, donde Vitruvio trató explícitamente el concepto de las *facultas orandi* al introducir en el párrafo los términos de *ars*, *doctrina*, *exercitatio* e *ingenium* así como también el del proceso de diseño, mediante el uso que hizo de los términos de *res* y *opus*. Si bien no incluyó el término *imitatio* en el párrafo habría que considerar que en la creación artística clásica va implícita, ya que son conceptos empleados en conexión con este proceso, puesto que la *imitatio* se vinculó con la noción de *ingenium* en relación con la creatividad. Así este pensamiento de la Antigüedad, como después se hizo en el contexto del Renacimiento en lo que respecta a la teoría del arte relacionó las *facultas orandi* con la creación artística.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> *Retórica a Herenio*, [*Rhetorica ad Herennium*], introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, libro I, I, 1 y I, II, 3, pp. 7 y 70-72.

<sup>137</sup> Para los escritores antiguos, como Cicerón y Quintiliano establecieron en la teoría retórica siguiendo la tradición platónica expresada en el *Phaedrus* 269 d, las condiciones necesarias para alcanzar la elocuencia retórica, es decir, agudeza natural, estudio de la doctrina e intensa práctica, requerimientos para una correcta

De hecho, los conceptos aplicados en conexión con este proceso tales como por ejemplo, *imitatio*, *ingenium* e *inventio* entre otros, fueron adaptados en la teoría arquitectónica palladiana, en cuanto al proceso de creación, como se puede ver en su tratado con los términos en *volgare* que aplicó en las frases de *imitando la natura* e *imitatore degli antichi* en conexión a la *inventio-inventione-invenzione* arquitectónicas.<sup>138</sup>

Continuando con el análisis de la definición vitruviana de teoría y *praxis*, en cuanto al tema de la educación y didáctica del proceso de diseño arquitectónico, Vitruvio puso en evidencia que para llevar a cabo el proceso intelectual y material son necesarias dos cosas, el ingenio [*ingenium*] y la educación [*disciplina*], cualidades sin las cuales no se puede realizar el proceso arquitectónico de las seis categorías. Esto lo relacionó con la ciencia de la geometría, el dibujo geométrico y la aritmética que aplicó a los conceptos de *significatur* y *significat*.

---

*inventio, dispositio y elocutio*: —Pero el arte de ser en verdad elocuente y persuasivo ¿cómo y dónde le hallaremos? [...] En las luchas de la palabra creo que la perfección está sometida a las mismas condiciones que la perfección en las otras. Si la naturaleza [*θύζηο*] te ha hecho orador y cultivas tus buenas disposiciones por la ciencia [*ἐπιζήκελ*] y el estudio [*κειέτρελ*], serás ilustre algún día; pero si careces de alguna de esas condiciones serás sólo un orador imperfecto. En cuanto al arte, claro es que hay un método que debe seguirse; [...] Porque todas las artes verdaderamente importantes se inspiran en esas especulaciones ociosas e indiscretas que pretenden penetrar los secretos de la naturaleza sin las cuales no encontraríamos en ellas esa sublimidad de pensamiento, ni la perfecta ejecución. [...] Sucede con la retórica lo mismo que con la medicina. [...] esas dos artes piden un análisis exacto de la naturaleza; una del cuerpo y la otra del alma; [...] hacer penetrar en las almas la persuasión y la virtud por medio de sabios discursos, de útiles enseñanzas”. Cf. Platón, —Fedro [*Phaedrus*]”, *op. cit.*, 1977, 269 d, pp. 236-237. Así pues, esta terminología platónica fue aplicada a la retórica ciceroniana a través de los conceptos de los términos griegos de *θύζηο, επιζήκε, κειέτρε* y *άζθεζε*. El término griego *θύζηο* que significa talento natural fue traducido con los términos latinos de *natura, ingenium* y *acumen*, así como *θύζηο* que es el saber o ciencia fue interpretado al latín con los términos de *ratio, ars* y *doctrina*, asimismo el término griego de *κειέτρε* que abarca el concepto de aplicación se tradujo en la teoría retórica con los términos *diligentia* y *studium, industria*, y, finalmente el término de *άζθεζε* que trata el concepto de práctica se tradujo como los términos latinos de *exercitatio* y *usus*. De este manera, a partir de este pensamiento platónico se estableció en los textos retóricos clásicos la conexión entre los *officia oratoris* con los elementos de la *facultas* del retórico, es decir, *ars, usus, imitatio, ingenium* que equivalen a los términos de *ars, exercitatio, imitatio* y *natura*. El término *ars* era un concepto cuyas relaciones con otras categorías estaban bien definidas en la retórica clásica, la principal con *imitatio* e *ingenium* donde *imitatio* equivale a *natura*. Así, *ars* era la habilidad de un oficio aprendido por *imitatio* y según unas reglas, *ingenium* era el talento innato que no se puede aprender, el cual servía a la *inventio*. Posteriormente estos principios se trasladaron y aplicaron para la creación artística utilizados en conexión con este proceso en el contexto teórico del arte del Renacimiento. Cf. Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores, op. cit.*, p. 35; Martin Kemp, —From *Mimesis* to *Fantasia*..., *op. cit.*, pp. 347-348. Para el uso del término *imitatio* en Vitruvio, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro II, 1, pp. 134-135. Sobre un análisis de la relación entre los términos vitruvianos de *fabrica et ratiocinatione* y *quod significatur et quod significat* y la frase de *ingenium disciplinam docilem perfectum artificem*, cf. Giovanni Becatti, —Leon Battista Alberti e l’antico”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>138</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell’Architettura, op. cit.*, libro III, XXI, pp. 212 y libro I, XX, p. 67.

En estos aspectos, es necesario recordar lo definido por Vitruvio en cuanto a la teoría o significado [*significatur*] como el pensamiento propuesto [*proposita res*] basado en el conocimiento sistemático y racional y la práctica o significante [*significat*] como la demostración que explica con método la esencia de la doctrina-ciencia [*demonstratio rationibus doctrinarum explicata*], es decir, la demostración científica [*demonstratio*] que se apoya en el conocimiento teórico del significado [*significatur*]. También señaló que el arquitecto en ambas cuestiones debe estar ejercitado [*exercitatus*], y esto es sólo posible con ingenio [*ingenium*] y educación [*disciplina*].

Teniendo en cuenta estas reflexiones aplicadas al concepto de arquitecto y al proceso artístico, es por lo que Vitruvio enfatizó que debe ser experto en dibujo [*peritus graphidos*] e instruido en geometría [*eruditus geometria*]. Aquí es claro, que a partir del significado [*significatur*] traducido en la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*] y concretado en la cuestión del significante [*significat*], le permitirá al arquitecto formarse en la mente una idea-imagen-concepto de la obra [*operis speciem deformare*] a realizar, es decir, una idea abstracta y mental, basada en el conocimiento y experiencia. Esto se logra a través de la comprensión tanto de la aritmética, que es el método de las medidas [*mensurarum rationes*], como de la geometría, que es la razón y método del dibujo geométrico [*geometricis rationibus et methodis*] y la aplicación en la arquitectura de ambas ciencias en la ciencia del dibujo geométrico.

De esta manera, con el dibujo geométrico y la cuestión aritmética se piensa, expresa y comunica la *idea* o concepto de la *forma* arquitectónica. Partiendo de la definición vitruviana queda claro que estas reflexiones al aplicarlas a las seis categorías para la creación arquitectónica, explican el por qué Vitruvio enfatizó que debe ser el arquitecto experto en dibujo, aritmética y docto en geometría.

En este contexto, por tanto, se puede interpretar que el significante [*significat*] que Vitruvio definió como la demostración con método [*demonstratio rationibus*], se refiere en el proceso de diseño arquitectónico a la materialización de la *forma* del proyecto, la cual se logra a través del significado [*significatur*], definido como pensamiento propuesto [*proposita res*], es decir, en la arquitectura consiste en el modo de proceder basado en una teoría [*ratio*], que se fundamenta en el estudio y aplicación de las doctrinas clásicas.

Así pues, los conceptos de práctica y teoría que aplicó Vitruvio en su pensamiento clásico en relación al proceso arquitectónico de las seis categorías, equivalen a los términos latinos de *ratiocinatione* y *fabrica*, *scientia* y *ars*; *quod significatur et quod significat*, *ratiocinatione* y *opera*; *res* y *opera*, conceptos vitruvianos que como se ha visto, derivan del binomio helenístico de εἶδνο [*eidos-species*] y ἔργε [*tekhne-ars*]; ἐπιστήμη [*epistēmē-scientia*] y ἔργε [*tekhne-ars*]; λόγνο [*lógos-ratio*] o ἰδέα [*idea*] y ἔργον [*ergon-opus*]. Asimismo, estos términos vitruvianos equivalen a la distinción que Vitruvio tomó de la retórica ciceroniana de los conceptos de los términos latinos de *res* y *verba*; *sententia* y *verba*, que tienen su origen de la distinción helenística de los términos πρᾶγμα [*práigma-res*] y ἰέμη [*lexis-verba*].<sup>139</sup>

Lo importante es precisamente que con esta terminología, Vitruvio estableció la referencia conceptual en el proceso creativo en relación con la actividad mental y material de la arquitectura, principios que aplicó a las categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*. Así, esta concepción fue trasladada y adaptada por Vitruvio con respecto al proceso arquitectónico y a la construcción del conocimiento en la arquitectura. Reflexión que surge de considerar y comprender a la arquitectura como ciencia y arte, asimismo como un sistema ideado por la razón [*ratio*], donde el ingenio [*ingenium*] y el estudio [*disciplina*], así como la cuestión de la teoría y la práctica, son necesarias para comprender, concebir y concretar las cosas de la arquitectura.

Ahora bien, la siguiente tabla es un intento de establecer de manera visual las complejas relaciones anteriores entre los términos que utilizó Vitruvio para los conceptos de *teoría* y *práctica*, así como también la de estos con sus referencias conceptuales en la tradición filosófica y retórica grecolatinas, ya que, ciertamente, en la época de Vitruvio

<sup>139</sup> Sobre estas relaciones entre los conceptos de teoría y práctica en la teoría vitruviana con los términos griegos y latinos que derivan de la filosofía, retórica y arquitectura de la tradición grecolatina, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 88-89; Hans-Karl Lücke, —Aberti, Vitruvio e Cicerone”, op. cit., pp. 74-75. Stefano Maggi establece la relación entre los términos latinos de *quod significatur et quod significat* con los términos griegos de πρᾶγμα [*práigma-res*] y ἰέμη [*lexis-verba*], términos griegos que corresponden en la retórica ciceroniana a los términos latinos de *res* y *verba*. Annarita Angelini por su parte, señala la relación de los términos vitruvianos de *quod significatur et quod significat* con los términos griegos de εἶδνο [*eidos-species*] y ἔργε [*tekhne-ars*]. A diferencia, Frank Granger en su *Vitruvius’ Definition of Architecture*, relaciona la definición vitruviana de *fabrica* y *ratiocinatio* con la antítesis de ἔργον y λόγνο o ἰδέα. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 88-89; Annarita Angelini, —Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 129-149; Frank Granger, —Vitruvius’ Definition of Architecture”, in *The Classical Review*, Vol. 39, Cambridge University Press, 1925, p. 68.

estas observaciones se habían convertido en conocimientos comunes entre las disciplinas clásicas:

<u>-ratiocinatio</u>	<u>-quod significatur</u>	<u>-ratiocinatione</u>	<u>-res</u>	<u>-theoria</u>	<u>-εἶδος</u> [ <u>eidōs</u> ]	<u>-scientia</u>	<u>-ἐπιστήμη</u> [ <u>epistēmē</u> ]
<u>-fabrica</u>	<u>-quod significat</u>	<u>-opus</u>	<u>-verba</u>	<u>-praxis</u>	<u>-τέχνη</u> [ <u>tecnē</u> ]	<u>-ars</u>	<u>-τέχνη</u> [ <u>tekhnē</u> ]

Así, hemos visto que la formulación vitruviana del binomio retórico de *quod significatur* y *quod significat* no fue del todo ajeno al pensamiento clásico y, al hacerlo, se puede interpretar como una transferencia a la arquitectura de una relación entre los recursos lingüísticos y retóricos, es decir, de relaciones de un sistema general de concepción, expresión y comunicación, que trata el concepto de la cosa [*quod significatur*] y la selección de estos recursos para el material de la cosa determinada [*quod significat*]. En otras palabras representa el concepto del cual se habla [*proposita res, de qua dicitur*], donde el término *res* en la retórica equivale a la *inventio*, así como el término *dicitur* equivale al de *verba* o *elocutio* y, finalmente, en la *dispositio* se desarrollan ambas. Así pues, *significatur* es el contenido, concepto, la *idea* evocada, donde la sustancia del contenido es el pensamiento, las *ideas*, y, la *forma* del contenido es la imagen mental. El *significat* es la expresión, donde la sustancia de la expresión es la materia y la *forma* de la expresión es el signo. De ahí que la *forma* del contenido es el *significatur* y la *forma* de la expresión es el *significat*.<sup>140</sup>

Los argumentos aquí expuestos se refieren a determinados problemas de la arquitectura analizados en un preciso momento histórico, donde se puede concretar que en todos estos aspectos, las ideas de Vitruvio se articulan en el marco teórico ciceroniano, ya que son el resultado de complejas construcciones y de un proceso de interpretación de la teoría retórica, basados principalmente en un saber, producto de un aprendizaje fundamentado en la *encyclios disciplina* o *sapientia* clásica.

Entonces, puede decirse que el vínculo entre la teoría ciceroniana y la teoría arquitectónica lo proporciona el contexto intelectual en el que Vitruvio desarrolló su pensamiento arquitectónico.

<sup>140</sup> Para un estudio del término *res* que equivale a la *inventio* y que *dicitur* o *verba* equivalen a la *elocutio* y que *res* y *verba* implican a la *dispositio*, asimismo del *significatur* y *significat*, cf. Alain Michel, —L théorie de la rhétorique chez Cicéron..., *op. cit.*, pp. 111-113 y 211.



### °EL PROCESO DE DISEÑO DE LAS SEIS CATEGORÍAS CLÁSICAS DE VITRUVIO

Vitruvio estableció que la arquitectura se compone de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*.<sup>141</sup> Este lenguaje vitruviano constituye esencialmente un proceso simultáneo de conveniencia taxonómica, el cual como se trató, estructuró estas seis categorías clásicas en torno al concepto de *forma*, en cuanto a proceso mental y proceso material. Ésta fue constituida en su teoría arquitectónica, precisamente a partir del concepto griego de la *quantitas* [*posotes-πνζόηεο*] y *qualitas* [*πνήόηο, ποιotes*], que significa lo cuantitativo y lo cualitativo en la arquitectura, así como también tuvo en cuenta la idea de la tripartición griega. Y, por último, consideró el binomio retórico del *quod significatur* y el *quod significat* que como se vio, esta transferencia y aplicación fue con el propósito de distinguir que el proceso de las seis categorías está compuesto por dos momentos, el teórico y el práctico, es decir, el proceso mental y el proceso material, en cuanto a la capacidad de pensar y concretar las cualidades formales y visuales de la *forma*, donde el significante [*significat*] es la cuestión material, la realización del diseño, mientras el significado [*significatur*] es la cuestión inmaterial, el diseño, es decir, la demostración con método que explica la esencia de la ciencia-arte de la arquitectura.

Así, el proceso de diseño donde se crea y materializa la *forma* y el espacio arquitectónico comprende los momentos del *quod significatur* y *quod significat*. Aplicados a las seis categorías, el *quod significatur* representa el momento en el cual se conceptualiza la *forma* y el espacio geométrico, momento que abarca a las categorías de *ordinatio*, *symmetria*, *dispositio*, mientras que la materialización de la *forma* y el espacio arquitectónico, es decir, el *quod significat* implica las categorías de la *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor*, *distributio*. En su formulación incluyó las categorías de la *dispositio* y *symmetria* como los procesos que desarrollan el aspecto tanto mental como material de la *forma* arquitectónica.

Para empezar la relación entre el proceso arquitectónico de las seis categorías vitruvianas de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* con el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y

---

<sup>141</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, pp. 106-109.

*elocutio*, es necesario recordar aquí lo que Vitruvio estableció al definir el proceso creativo en la teoría arquitectónica:

—*Et architectura se compone [architectura autem constat] del orden [ordinatio], que en griego se llama taxis [τάξις], de la disposición [dispositio], que en griego se llama diathesin [διᾶθεσις], de la eurythmia, de la symmetria, del decoro [decor] y de la distribución [distributio] que en griego se llama oeconomia [οἰκονομία]*”.<sup>142</sup>

En cuanto al proceso retórico de la *inventio* y *dispositio* lo desarrollaré a partir de la referencia que el mismo Vitruvio estableció con los mismos términos; sin embargo, en cuanto a la *elocutio*, me centraré aquí en la reflexión, de si bien, no utilizó el término de la *elocutio*, habría que considerar que está conformada por los principios de *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum*, principios trasladados a la teoría arquitectónica que se reflejan en Vitruvio en los términos de *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor*, aspecto que explicaré en el análisis de cada una de las categorías vitruvianas.

A partir de lo anterior, considero necesario elaborar un diagrama del proceso arquitectónico de las seis categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* en el que se representen las relaciones entre las categorías vitruvianas para posteriormente, después del análisis y confrontación entre Cicerón y Vitruvio, establecer las conexiones con el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* con el objeto de facilitar las relaciones con la teoría palladiana. Sin embargo, con el diagrama no se pretende establecer que estas relaciones impliquen una rigidez sistemática que en la práctica esos términos no tienen ni deben tener, sino que, sirven a modo de guía y complemento para facilitar la lectura de la tesis.

---

<sup>142</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, pp. 106-109: —*Architectura autem constat ex ordinatione, qua graece τάξις taxis dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διᾶθεσις diathesin vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione quae graece οἰκονομία-oeconomia dicitur*”.

°°°°°EL PROCESO ARQUITECTÓNICO LAS SEIS CATEGORÍAS VITRUVIANAS PARA LA COMPOSICIÓN Y MATERIALIZACIÓN LA FORMA Y EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

<p>La perfección, <i>belleza</i> y totalidad de la <i>forma</i> y el espacio arquitectónico se conceptualiza y construye a través de las seis categorías y la tríada de la <i>firmitas</i>, <i>utilitas</i> y <i>venustas</i></p> <p>La <i>firmitas</i> es la calidad de la construcción. La <i>utilitas</i> es la funcionalidad del edificio. La <i>venustas</i> es la estética del proyecto</p>	<p><b>quod significatur:</b> El significado [<i>significatur</i>] es el proceso mental, el pensamiento propuesto [<i>proposita res</i>] de la <i>forma</i></p>	<p><b>quantitas:</b> La cantidad [<i>quantitas</i>] en griego <i>posotes</i> [πυζόηφο]</p> <p>Es el proceso de proyectación cuantitativo de la <i>forma</i> y el espacio arquitectónico como composición aritmética</p>	<p><b>ordinatio-taxis</b> [γάρμηξ]: Es el orden de la composición basado en la <i>proportio</i> aritmética: número.</p> <p>Su proceso tiene como finalidad la composición proporcionada para obtener la <i>symmetria</i> numérica</p> <p>Implica los términos de <i>quantitas</i> y <i>modulorum</i></p>	
		<p><b>qualitas:</b> La <i>calidad</i> [<i>qualitas</i>] en griego <i>poiotes</i> [πυηόφο]</p> <p>Es el proceso de proyectación cualitativo de la <i>forma</i> y el espacio arquitectónico como <i>belleza</i> de contenido y de <i>forma</i> como composición geométrica</p> <p>Proceso cualitativo de diseño, diseño entendido como entidad conceptual y estética y materialización bidimensional de la tridimensionalidad de la <i>forma</i> y espacio geométrico</p>	<p><b>symmetria:</b> Es la <i>belleza</i> que nace de la <i>proportio-analogia</i>, la <i>proportio</i> aritmética y geométrica, que se resuelve a través de <i>geometricis rationibus</i></p> <p>Se relaciona con los términos de <i>compositio</i> y <i>ratio symmetriarium</i></p> <p>La <i>symmetria</i> equivale a la distinción griega de <i>posotes-poiotes</i> [πυζόηφο- πυηήφο]</p>	<p><b>inventio:</b> Es la cuestión mental del proceso arquitectónico, la <i>ratiocinatione</i> que demuestra y explica los pensamientos a partir de la <i>electio</i> y <i>compositio</i> mental de la <i>forma</i>.</p>
			<p><b>dispositio-diathesis</b> [δηάζεζηθ]: Es la cuestión mental y material del proceso arquitectónico: las <i>species dispositionis-ideae</i> [ιδέαη ειδβο]</p> <p>Es el orden conceptual que nace de la <i>cogitatio</i> e <i>inventio</i></p> <p>Es la expresión de la <i>ordinatio</i>, <i>symmetria</i>, <i>eurythmia</i> y <i>decor</i></p> <p>Disposición conceptual en dos y tres dimensiones de la <i>figura</i> y <i>forma</i> según la cualidad la disposición de las partes: que comprende los dibujos geométricos de la planta [<i>ichnographia</i>], alzado [<i>orthographia</i>] y sección [<i>sciographia</i>]</p>	<p><b>eurhythmia:</b> Es la <i>species venustas</i>, la expresión y el <i>aspectus</i> de la <i>symmetria</i> aritmética y geométrica a través de la <i>figura</i> de la <i>forma</i> en relación a la <i>proportio</i>, al aspecto, coherencia visual y armonía</p> <p>Es la cualidad de la <i>symmetria</i>: <i>symmetros est eurythmiae qualitas</i></p>
		<p><b>quod significat:</b> El significante [<i>significat</i>] es el proceso material, la demostración con método que explica la esencia de la doctrina- ciencia [<i>demonstratio rationibus doctrinarum explicata</i>].</p>	<p><b>aspectus:</b> Es la coherencia visual</p> <p><b>auctoritas:</b> Es el factor externo de la <i>forma</i> y el espacio arquitectónico como función social</p>	<p><b>decor:</b> Es la conveniencia de la <i>forma</i> y estilo en relación a la disposición, orden, lugar y <i>symmetria</i> que implica la <i>belleza</i>, por tanto, es la correspondencia entre <i>forma</i> y contenido</p> <p><b>distributio:</b> Esta en relación al uso es la apropiada asignación de los materiales, el lugar y la economía y en relación al <i>status</i> del propietario</p>

### °LA CATEGORÍA DE LA ORDINATIO-TAXIS VITRUVIANA

Vitruvio precisó en el libro I, II, 2, que la *ordinatio* que en griego se llama *taxis* [τάξις], implica la *commoditas*, la *quantitas* y el *modulus* en relación con la *proportionis comparatio* y a la *symmetria*:

—*La ordinatio es una conmensurabilidad [modica] de las medidas [commoditas] entre los miembros-elementos [membrorum] de una obra [operis], considerados por separado [separatim] y en conjunto [universeque] y guardando una analogía de proporciones [comparatio proportionis] que genera symmetriam. La ordinatio se compone [componitur] por la cantidad [quantitate] que en griego se llama posotes [πυζότρεο]. La cantidad [quantitas] se define por el cálculo-procedimiento deductivo de los módulos-medidas [modulorum] para cada uno de los miembros-elementos [membrorum] de la obra [operis], y la armónica ejecución [conveniens effectus] del conjunto en relación con cada una de las partes de los miembros [membrorum partibus]”.*<sup>143</sup>

Una de las partes de la arquitectura para la composición de la cuestión arquitectónica, como se ha visto, es la categoría en griego llamada *taxis*, en latín, *ordinatio*. La *ordinatio* en la teoría arquitectónica equivale al proceso para obtener la *posotes*, es decir, la cantidad [*quantitas*]. Se obtiene la *ordinatio* en el edificio cuando existe la conmensurabilidad entre las diferentes partes, es decir, si las medidas de los componentes por separado se calculan sobre la base del módulo, en otras palabras, la unidad de medida que compone todas las dimensiones de los miembros del edificio, de modo que en su conjunto exista una *analogía*, una correlación, basada en la *proportio*, que genera *symmetria*. Es importante tener presente que Vitruvio hizo hincapié en su definición de la *ordinatio* en la coherencia del conjunto y las partes individuales al establecer la relación *opus* y *res*. Así pues, la finalidad del proceso de la *ordinatio* como concluyó Vitruvio es la de lograr la *symmetria* a partir de la *proportio*; su esencia es entonces la de una estructura teórica de ordenar mediante los números, a partir de la *quantitas*, lo cual hay que tener presente cuando traté el concepto de *proportio* en la categoría de la *symmetria*, ya que definió que ésta nace de la proporción [*proportione*], que en griego se llama analogía [*analogia-ἀλαιο γυία*].<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, II, 2, pp. 110-113: —*Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio. haec componitur ex quantitate quae graece posotes-πυζότρεο dicitur. quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptio e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus*”.

<sup>144</sup> Philippe Fleury señala que la *quantitas* para Vitruvio es la determinación de la cantidad, que es, la acción de definir la *symmetria* para un edificio determinado. Rykwert menciona que la *symmetria* es obtenida a

Vitruvio en su concepción de la categoría estética de la *ordinatio* estableció los principios de los términos de *commoditas*, *quantitas* y *modulus* en conexión a los términos de *proportio* y *symmetria* aplicándolos y relacionándolos con las partes y totalidad de la obra arquitectónica. Estas partes y la totalidad de la *forma* arquitectónica se componen y son determinadas por una estructura aritmética y geométrica, estructura y método que se relaciona respectivamente con el orden de los números, es decir, la *ordinatio*, y la disposición de las *figuras* y *formas*, esto es, la *dispositio*. De este modo, la *symmetria* depende del módulo seleccionado en la *ordinatio* como unidad de referencia, distribuido proporcionalmente a través de la totalidad de la *forma* y espacio arquitectónicos. Esto se concibe y configura a partir de la analogía en la *proportio* que crea *symmetria* mediante la que se obtiene la *belleza* y la perfección en la arquitectura.<sup>145</sup> Sin embargo, la importancia aquí es enfatizar que el concepto de *proportio-analogia-ἀλλοιότης* en la *ordinatio* está precisamente relacionado con la *symmetria*, en cuanto al método aritmético, según un número, una proporción y un orden determinados.

Estos principios vitruvianos de la *ordinatio*, *commoditas*, *quantitas*, *modulus*, *proportio* y *symmetria* fueron traducidos en *volgare* por Palladio con los términos de *ordinare*, *commodità*, *quantità*, *modulo*, *proporzione* y *compartimento*, conceptos que aplicó en su teoría y *praxis* arquitectónicas. De hecho, siguiendo el pensamiento vitruviano, Palladio utilizó el término *ordine* en *I Quattro libri* en relación con las proporciones aritméticas, es decir, los *moduli proporzionali*, que deben considerarse para la composición de las partes de la *forma*. Esto significó, para la arquitectura palladiana, el orden y relación proporcional de una parte con la otra y las partes con la totalidad, en otras palabras, el orden métrico-proporcional en el espacio arquitectónico.<sup>146</sup> Estas cuestiones teóricas fueron establecidas y aplicadas en la *praxis* por Palladio mediante la abstracción de los números y

---

través del principio griego de *posotes* que Cicerón tradujo en *Academica*, libro I, VII, 25 con el término latino de *quantitas*. Por su parte, Geertman especifica que la *ordinatio* vitruviana es la *proportio* aritmética que compone la *symmetria*, con lo que estableció su directa relación. Cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. 107; Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, England, MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, 1996, p. 393; Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *op. cit.*, pp. 18-20. Sobre el pasaje de la *symmetria*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro III, I, 1, pp. 164-167.

<sup>145</sup> Cf. Elisabetta Di Stefano, "L'altro sapere...", *op. cit.*, p. 18.

<sup>146</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro II, IV, pp. 37 y 120.

proporciones que representó en las imágenes de su obra arquitectónica, proyectos y edificios de la Antigüedad incluidas en su tratado por medio de dibujos geométricos. Dibujos compuestos a partir no sólo de la correspondencia de las proporciones y medidas de la *forma* arquitectónica, sino también de la correspondencia entre la planta, el alzado y la sección, como expresión bidimensional de la armonía que existe de las partes entre sí y el todo. Estos dibujos responden a una intención palladiana de estructurar un orden conceptual mediante una disposición material.

Ahora bien, continuando con la primera categoría vitruviana, es necesario evidenciar, que la teoría de la proporción fue establecida en la definición de la categoría de la *ordinatio* con los conceptos que implican los términos de *modica commoditas* y *proportionis comparatio*, traducción latina que Vitruvio hizo en este párrafo del griego *ἀλαινγία*, para establecer la conexión entre los procesos de la *ordinatio* y la *symmetria*, así como los términos de *commoditas* y *modica* derivan de *modus*, el cual es el término latino para *metron* [κέηζνλ] en griego, que significa medida.<sup>147</sup> El concepto de *ἀλαινγία* deriva de la teoría de la proporción que se desarrolló en la filosofía griega la cual implica tanto un proceso aritmético como geométrico, concepto que tiene que ver con el concepto platónico de la esencia de la *forma* y la *belleza*, sistema filosófico que Vitruvio aplicó a la teoría estética de la *forma* arquitectónica en las categorías de la *ordinatio*, la *dispositio* y la *symmetria*.

Así, el concepto de la *proportio* en la *ordinatio* se basa en un conocimiento conceptual, es decir, en una razón entendida en el sentido de valor modular, *rata pars*,

---

<sup>147</sup> En cuanto al concepto de proporción y *symmetria* en la *ordinatio*, Geertman determina que las frases de *modica commoditas* y *proportionis comparatio* se refieren a la *proportio-ἀλαινγία* aplicada a la en la *ordinatio*, por tanto establece la conexión con la definición de *symmetria*. Pierre Gros en su *Introduction al De l'architecture* concluye que los términos de *commoditas* y *proportio* son el equivalente de *symmetria*. Según Silvio Ferri en sus notas al *De architectura*, comenta que Vitruvio estableció en la *ordinatio* con la expresión de *modica...commoditas commodulatio commodus* la referencia al vocabulario griego, en relación al concepto de *proportio* y *symmetria*, ya que afirma que esta frase se relaciona con los términos griegos de *modicus-metrios*; *com-modus sym-metros* y *commoditas-symmetria*, expresiones que se traducen por commensurabilidad. También establece que los términos *commoditas* y *modica* derivan de *modus*, el cual es el término latino para *metron* [κέηζνλ] en griego, que significa medida. Cf. Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *op. cit.*, p. 18; Pierre Gros, *Vitruve, De l'architecture, op. cit.*, p. XXX. Para profundizar sobre la expresión *modica membrorum operis commoditas*, cf. Pierre Gros, *Vitruve, De l'architecture, op. cit.*, pp. 105-107; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 110.

vinculada con los conceptos ciceronianos de los términos latinos de *proportio* y *comparatio*, ya que fue Cicerón, quien en su traducción del *Timaeus* de Platón estableció que el término griego de *ἀλλαι γία-analogía* corresponde al término latino de *proportio*.<sup>148</sup>

En este punto es necesario enfatizar que el concepto de la *proportio* en la *ordinatio* es de naturaleza aritmética, aquí la *proportio* se relaciona con la *quantitas*, es decir, los números o cantidades mensurables deducibles de cualquier elemento del edificio y de la coherencia aritmética para lograr una unidad armónica.<sup>149</sup> Ésta se obtiene por la conmensurabilidad de las partes entre sí y de cada una con el todo. De hecho, Vitruvio distinguió que la medida [*commoditas*] corresponde a la aritmética: “Con la aritmética [*arithmetice*] se explican-desarrollan los cálculos de las medidas [*mensurarum rationes explicantur*]”.<sup>150</sup>

A diferencia de la *ordinatio*, sin embargo, en la *symmetria* vitruviana, la *proportio* es tanto de naturaleza geométrica como aritmética, aspecto a tratar posteriormente en la categoría de la *symmetria*. No obstante, es importante señalar aquí esta distinción, ya que se suele interpretar la definición de la *ordinatio* o *taxis* como una repetición de la *symmetria*.<sup>151</sup> En esto no estoy de acuerdo, pero lo enuncio para que se entienda por qué profundizo en las definiciones de las categorías y las interrelaciones que existen, pues como se ha señalado, Vitruvio utilizó términos griegos y latinos para estructurar el proceso arquitectónico a partir de una teoría estética específica para la arquitectura, donde utilizó

---

<sup>148</sup> Para la traducción del párrafo del *Timeaus seu de Universo* 4, 13 de Cicerón, cf. John Whitley, “Timeaus seu de universo”, in *The Leeds Correspondent: A Literary, Mathematical, and Philosophical Miscellany*, London, University of Michigan, 1821, p. 7. Sobre el concepto de *rata pars* que equivale a *pro portione* y al término griego de *ἀλλαι γία-analogía*, cf. Silvio Ferri, “Canone...”, *op. cit.*, p. 110.

<sup>149</sup> Sobre el concepto de *quantitas*, cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l’architecture*, *op. cit.*, p. XXX.

<sup>150</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, I, 3, pp. 88-91: “Per arithmetice vero mensurarum rationes explicantur”.

<sup>151</sup> Jerome Jerry Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, señala que la distinción entre la *taxis* y la *symmetria* es confusa y redundante, lo cual explica que se debe a que Vitruvio se sirvió de un léxico docto, en gran medida griego, con el objeto de impresionar a sus lectores, donde mezcló ideas y términos sin dar una explicación de la relación exacta, cf. Jerome Jerry Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven and London, Yale University Press, 1974, p. 67. Con respecto a la interpretación de Pollitt, Hans-Karl Lücke en *Alberti, Vitruvio y Cicerone* expresó tajantemente que no está de acuerdo sobre su concepción de la *taxis* y *symmetria* y sobre su visión de la teoría vitruviana pes explica que con su análisis demostrará que el *De architectura* “possiede una sistematicità teorica coerente”, cf. Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio y Cicerone”, *op. cit.*, p. 70.

conceptos y términos de diversas fuentes, estableciendo su relación de manera sistemática y coherente.

Pero para entender la complejidad de la concepción vitruviana de la *ordinatio* es necesario establecer su relación con los términos griegos de *taxis* [τάξις] y *quantitas* [ποσότητες-πυζόησις], y los significados de éstos, los cuales incluyó en su definición, así como también con la concepción retórica del término *ordo*. Conceptos y términos que dependieron de un vocabulario común en el contexto vitruviano, mismos que pertenecieron tanto a la retórica como a la filosofía y al arte griega y romana.<sup>152</sup> Por tanto, es necesario analizar el sentido retórico, geométrico, filosófico y artístico de estos términos y su traslado y aplicación en la *ordinatio* vitruviana.

EL CONCEPTO DE LA *ORDINATIO* VITRUVIANA DERIVA DE LAS SIGUIENTES FUENTES EN RELACIÓN A LOS SIGUIENTES TÉRMINOS: °°°°°

<i>ordinatio</i> [τάξις] vitruviana	<i>ordo</i> ciceroniana	<i>taxis</i> [τάξις]  Platón- <i>taxis</i> =número [ἀριθμός] Cicerón- <i>taxis</i> = <i>numerus</i>	<i>quantitas</i> [ποσότητες-πυζόησις]  Aristóteles- <i>posotes-πυζόησις</i> Cicerón- <i>quantitas</i> [ποσότητες]
-------------------------------------------	-------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En el contexto correspondiente a Vitruvio, el concepto de *ordinatio* deriva del término retórico de *ordo* que se empleó en el sentido de construcción [ ] en lo que se refiere a la estructura [*structura*] de los elementos y al orden del discurso [*ordinatio orationis*].<sup>153</sup> Por su parte, Cicerón en su *De oratore*, se expresó acerca del término de *ordo* y de la *dispositio* de los argumentos. En él leemos: “El método del orden [*rationem ordinis*] y la disposición de las cosas [*disponendarum rerum*]”.<sup>154</sup>

Así distinguió dos principios, el del orden [*ordo*] y el de la disposición [*dispositio*] de los argumentos, al mismo tiempo, consideró el concepto de *ordo* como método y lo relacionó con el término *dispositio*.

°El concepto retórico de *ordo* en la categoría vitruviana de la *ordinatio*

La idea ciceroniana de *rationem ordinis* permite establecer la relación con la teoría y *praxis* de la retórica, si la pensamos como método, y en cuanto a su aplicación en la construcción

<sup>152</sup> Cf. Richard F. Tobin, —Eon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, 1-4, 35-126, 126-174.

<sup>153</sup> El término *ordinatio* fue tomado por Vitruvio del vocabulario contemporáneo de la retórica y el arte, sobre esta afirmación, cf. Louis Callebaut, —Rhetorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 37. Sobre el párrafo de *ordinatio* en la retórica, cf. Prisciani [Caesariensis], Gramatici Latini [*Institutionum Grammaticarum*], ex recensione Martin Hertz, Keil Heinrich, Lipsiae, Teubner, 1859, libro XIII, 4, 18, p. 4: “La estructura [*structura*] y el orden del discurso [*ordinatio orationis*] rechaza la duda-incertidumbre”.

<sup>154</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro II, xlii, 179-180: “*rationem ordinis* et *disponendarum rerum*”.



de los elementos discursivos. A la vez debe ser leída en conexión con la concepción vitruviana de la *ordinatio*. Lo anterior me permite argumentar que la definición vitruviana de *ordinatio* tiene su equivalencia con el término *ordo*, el cual, como ya me referí fue un vocabulario común en el contexto de Vitruvio y Cicerón.

Siguiendo con la teoría retórica, Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, estableció que el sistema de la oratoria según la mayoría de los autores consta de las cinco partes, la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*; sin embargo, comentó que algunos autores de retórica incluyeron dentro de las *officia oratoris* a la *ordo*, ubicándola después de la *dispositio*. Sobre esta situación, si bien dejó constancia de la inclusión del principio de *ordo* en el proceso retórico y de su relación con la *dispositio*, también expresó su opinión acerca de esta inclusión al afirmar que la *dispositio* no es diferente al concepto de *ordo*.<sup>155</sup>

Por lo que respecta a Vitruvio y Cicerón, cada uno en su respectiva disciplina, establecieron la distinción entre los conceptos de la *ordinatio* y la *dispositio*. Cicerón al definir y establecer las partes de la retórica en su *De oratore*, incluyó el término de *ordine* que equivale al principio de *ordo*, en el concepto de la *dispositio* y en relación con la *inventio*:

–Primero se debe encontrar [*reperire*] qué decir; luego, repartir-distribuir [*dispensare*] y componer [*componere*] las cosas halladas [*inventas*] no sólo en orden [*ordine*], sino también conforme a su importancia [*momento*] y también con juicio [*iudicio*].”<sup>156</sup>

Cicerón distinguió de este modo las relaciones entre *inventas...ordine...dispensare...componere*, señalando los momentos de proceso de creación del discurso, ya que, una vez que se encontraron los argumentos, no sólo se deben ordenar, sino también disponer y componer según su grado de importancia y con juicio, considerando así dos cuestiones no como sinónimo sino dos cuestiones y conceptos que se complementan mediante la diversidad de sus significados.

---

<sup>155</sup> Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria* [*Institutiones oratoriae*], *op. cit.*, libro III, 3, 8, pp. 207-208: –No me parecen menos ávidos de originalidad aquellos que añaden el orden [*ordinem*] después de haber aceptado la disposición [*dispositionem*], como si la disposición [*dispositio*] fuese alguna cosa diferente del orden [*ordine*] óptimo en la colocación de los argumentos”.

<sup>156</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xxxi, 142, p. 48: –Ut deberet reperire primum quid diceret, diende inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere”.

En la teoría vitruviana, la diferencia entre la concepción y proceso de la *ordinatio* y de la *dispositio*, se entiende a través de la analogía y traslado de estos conceptos retóricos a la especificidad de la actividad del arquitecto, a partir de considerarlos como un sistema de categorías que se explica a través de la distinción realizada por Vitruvio al incluir el concepto de *quantitas* en la *ordinatio* y el concepto de *qualitas* en la *dispositio*. El término de *quantitas* en la *ordinatio* significa la aplicación de la aritmética, y en lo que respecta a *qualitas* en la *dispositio*, se refiere a la aplicación del método de la geometría, sobre lo cual, en cuanto al término de *qualitas* profundizaré al hablar de la *dispositio* vitruviana. Lo que sí tienen en común la *ordinatio* y *dispositio* vitruviana, es que se interrelacionan con los conceptos de la *proportio* y la *symmetria*, aspecto que trataré al desarrollar los conceptos de dichos términos.

°El concepto del término griego de *taxis* en la categoría vitruviana de la *ordinatio*

La concepción ciceroniana del término *ordo* como una de las partes del discurso y su relación con la *dispositio* que señalé anteriormente, se explica a partir del término griego *taxis* [τάξις].

Aquí habría que recordar dos cuestiones, para poder profundizar en la concepción vitruviana de la *ordinatio* en conexión con el término *taxis*. La primera, se relaciona con lo que Vitruvio estableció como la definición inicial en su libro I, 2, en cuanto a que la primera categoría para la composición de la arquitectura es la *ordinatio*, sobre la cual precisó que en griego se llama *taxis* [τάξις] para referir el concepto de ésta en conexión con el principio griego de *τάξις*<sup>157</sup>

La *taxis* fue un concepto fundamental en la teoría de la retórica y de la filosofía greco-romanas, cuya interpretación vitruviana se remonta a la tradición platónico-aristotélica, concepto que Cicerón aplicó a terminología de la retórica, pues fue él quien tradujo el término griego de *taxis* por el latino de *ordinatio* en su traducción que hizo del *Timeo* de Platón, misma que Vitruvio interpretó como formulación del concepto de la *ordinatio* en el sentido de visión artística, cuya esencia consistió precisamente en el concepto del orden en la composición de la *forma*, según un número, una proporción y un

---

<sup>157</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, pp. 106-109: —*Architectura autem constat ex ordinatione, qua graece τάξις dicitur*—. [—*La arquitectura se compone* [*architectura autem constat*] de la ordenación [*ordinatio*], que en griego se llama *taxis* [τάξις]—.].

orden determinados, identificado así la *forma* arquitectónica con la *belleza*.<sup>158</sup> De igual modo utilizó el término de *taxis* como sinónimo del concepto de *ordinatio*, con el objeto de establecer la distinción fundamental que existe con el concepto de la *dispositio*, en cuanto a los momentos del proceso creativo en el sentido de la aplicación del método aritmético y geométrico para la concepción y materialización de la *forma* arquitectónica.

La segunda cuestión se refiere al problema del lenguaje en la tradición grecolatina y en el contexto de Cicerón y de Vitruvio, donde la traducción del término griego *taxis* al latín se aplicó, tanto al término de *ordinatio* u *ordo*, como al término de *dispositio*, principio que deriva de la filosofía y retórica griegas.<sup>159</sup> Así, es preciso entonces, reflexionar en torno a la inclusión de la *taxis* en la *ordinatio* para entender la selección, traducción y uso que hizo Vitruvio de los términos retóricos y filosóficos en la arquitectura.

El uso de Vitruvio del término *taxis* [τάξις] como sinónimo de la *ordinatio*, se relaciona con la trasmisión que Cicerón hizo de la doctrina de la retórica y la filosofía griega y romana mediante su obra,<sup>160</sup> en donde el concepto de la *taxis* fue un concepto

---

<sup>158</sup> Es importante subrayar que fue traducido por Cicerón el *Timeo* de Platón para así, poder entender el origen y traslado a la arquitectura de la inclusión del término *taxis* como sinónimo del concepto vitruviano de la *ordinatio*. Richard Tobin al hablar de la teoría del número hace un análisis del término griego de *taxis* donde establece la fuente filosófica en Platón y Aristóteles, asimismo la aplicación de esta doctrina en los *Elementos* de Euclides y en la teoría retórica de Cicerón. También, Rykwert subraya que Cicerón tradujo el concepto griego de *taxis* por *ordinatio* en el párrafo 31a del *Timeo* de Platón, lo cual afirma, Vitruvio tomó está traducción y asimiló esta concepción griega de la *taxis* para su concepto de la categoría de la *ordinatio*. Por su parte, Geertman en su análisis de la *ordinatio* vitruviana afirma, al referirse a la inclusión del término *taxis* como sinónimo de la *ordinatio*, que este término griego es la base de todo en la retórica. Lo peculiar de su afirmación es que no explica el porqué, sin embargo, esta afirmación nos sirve como referencia para establecer la relación entre los conceptos de la *taxis* retórica y la arquitectónica. De hecho, el mismo Vitruvio mencionó en su *De architectura*, libro IX, 2, que conocía la obra de Platón, Aristóteles y Cicerón, sobre lo cual precisó que tomó sus principios como ideas para la teoría arquitectónica. Cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 14-34; Joseph Rykwert, *The Dancing Column...*, *op. cit.*, p. 393; Herman Geertman, —Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 17; Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura, Libri X, op. cit.*, libro IX, 2, p. 404.

<sup>159</sup> Arturo Ramírez define al término *taxis-τάξις* como el orden, construcción, composición y disposición de las partes del discurso, de hecho explica, que por diversas fuentes y, en particular, por las críticas contenidas en Platón, *Fedro*, 266e y en la *Retórica* de Aristóteles, el concepto de *taxis* tenía un papel importante en los tratados sobre retórica, cf. Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, pp. 555 y 608. Sobre la *taxis-τάξις* como parte del discurso, cf. Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, *op. cit.*, p. 67. Sobre el concepto de *taxis* en la filosofía griega y su aplicación en Euclides y Cicerón, cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 14-34.

<sup>160</sup> Sobre la trasmisión de Cicerón de la doctrina de la retórica y filosofía greco-romana en la época de Augusto, cf. Mary A. Grant, George Converse Fiske, —Cicero's *Orator* and Horace's *Ars Poetica*”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, Department of the Classics, Harvard University, 1924, p. 2; James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Columbia Studies in the Classical Tradition, Leiden, New York, E.J. Brill,

fundamental como se puede percibir en *De Natura Deorum*: –Así, todo razonamiento [*omni ratione*] viene a demostrar que todas las cosas en este mundo están maravillosamente ordenadas por la inteligencia divina [*mente consilioque divino*]”.<sup>161</sup>

Esta reflexión ciceroniana donde mostró su interés y familiaridad con la teoría platónica del universo, evidencia la percepción que en su contexto se tenía del mundo el cual era comprendido en su conjunto como un todo bien estructurado y ordenado.<sup>162</sup> Esta concepción tiene su referencia en Platón que en el *Timeo* la expresó así:

–Pues la divinidad quería que todas las cosas fueran buenas, y ninguna, en lo posible, se considerara imperfecta [...] habiendo tomado todo lo que era visible [*ὄξαπλ*] [...] que se encontraba en movimiento sin *orden* [*taxis-ἡμῆδ*], ni regla, lo llevó del desorden [*ataxia- ἀρημία*] al *orden* [*taxis-ἡμῆδ*]”.<sup>163</sup>

Pero esta concepción platónica del *orden* [*taxis-ἡμῆδ*] en el universo, la continuó Platón en su *Timeo*, 53a-c y 56c con un modelo argumentativo de tipo geométrico-matemático en relación con el espacio [*ρῶζα*], las *ideas-formas* [*εἶδνο*] y la *disposición* [*δηόσημῆ*] de los elementos:

–*Antes* de eso [del orden en el universo] todos los elementos estaban dispuestos [*δηόσημῆ*] sin razón ni regularidad; pero cuando el universo [*θόζκνο*] se comenzó a ordenar [*ἡμῆδ*], él [demiurgo] le configuró [*δηάρεκαῆδω*] en primer lugar como *formas-ideas* [*εἶδνο*] y números [*αζήκνί*], [...] le constituyó en una unidad en el modo más *bello* [*θαίό ο*] y lo mejor posible. [...] Cierto, que debemos concebir todas estas *formas-ideas* [*εἶδνο*], sus proporciones [*άλαιν γία*] respecto a la cantidad [*πιῆζν ο*], el demiurgo armonizó-ordenó en todas partes, después de haberle concebido con exactitud-

---

1990, pp. 4, 45; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, pp. 17, 22, 51; Louis Callebat, —*Rétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>161</sup> Marco Tulio Cicerón, *De Natura Deorum*, with an english traslation by H. Rackham, London, Heinemann, Loeb Classical Library, 1933, libro II, 132, pp. 250-251: –*Sic undique omni ratione concluditur mente consilioque divino omnia in hoc mundo ad salutem omnium conservationemque admirabiliter administrari*”.

<sup>162</sup> Sobre el interés y familiaridad de Cicerón con la teoría platónica del universo tal como lo expresó Platón en su *Timeo*, cf. Thelma B. Degraff, –*Plato in Cicero*”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Vol. 35, No. 2, 1940, p. 148.

<sup>163</sup> Platone, *Timeo*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2011, 31a, pp. 184-185: –*Poichè la divinità voleva che tutte le cose fossero buone, e che nessuna, per quanto possibile, si rivelasse imperfetta, avendo preso così quanto era visibile, che non si trovava in quiete, ma in un movimento senza ordine* [*ἡμῆδ*], né regola, lo condusse dal disordine [*ἀρημία*] all’ordine, considerando che questo è in tutto migliore di quello”. La traducción del texto de Platón al español está basada en la traducción de Francesco Fronterotta, las traducciones del texto al español de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora.

precisión [ἀθξιβεηα] en cada parte según las relaciones numéricas-proporción armoniosa [ratio-ιόγνο], en la medida en la cual la naturaleza de la necesidad se deja persuadir [πειζω]”.<sup>164</sup>

Platón con esta reflexión no sólo utilizó un lenguaje geométrico, retórico y estético para expresar su concepto sobre la creación, sino que también estableció que el universo sensible-perceptible y los elementos que lo componen son ciertamente caracterizados por una estructura aritmética y geométrica, dicha estructura se relaciona con el orden [ηάμω] y la disposición [δηάμω] en el espacio [ρώξα] de los números [αξηζκνι] y las *figuras* [ζρηκα] y *formas-ideas* [ειδνο].<sup>165</sup> Esto se concibe a partir de las proporciones [άλαι νγία] a través de lo cual se obtiene la *belleza* [θαιόο] y la perfección.

Así, este sistema filosófico de Platón puede ofrecer la posibilidad de una explicación para una estética de arquitectura vitruviana, sistema y concepción que sugiero es necesario enfatizar para fundamentar las conexiones con la retórica, pues Vitruvio tomó estos preceptos de Cicerón y los aplicó para la sistematización y conceptualización del proceso de las seis categorías y la *finitas*, *utilitas* y *venustas* en cuanto a la composición y materialización de la *forma* arquitectónica en conexión con los principios de *belleza* y perfección.

En su *Timeo*, Platón desarrolló su teoría geométrica y aritmética de la generación del mundo a partir de la idea pitagórica de considerar al número como el principio de todas las cosas, donde estableció que los números existen como entidades espaciales o *formas* geométricas.<sup>166</sup> Así, la concepción platónica es una idea abstracta del espacio que es posible entenderse a través del razonamiento numérico, el de la aritmética y el razonamiento formal, el de la geometría. Ahora bien, la idea la distinción que existe entre la geometría y aritmética fue claramente fundamentada por Aristóteles en su *Retórica*, donde lo

---

<sup>164</sup> Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 53 a-c y 56 c, pp. 278-281 y 293-295. Para una explicación más detallada y puntual de la estructura matemática, geométrica y aritmética del cuerpo del mundo y sus componentes, consultar las notas de Francesco Fronterotta, de los diálogos, sobretodo 31b-34 a y 53b-56c, y su *Introduzione*. *cf.* Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 31b-34 a y 53b-56c, pp. 29, 189-197 y 279-295. Panofsky explica que Platón utilizó los términos griegos de *ιδέαη* y *ειδνο* para expresar los conceptos de *forma* o *idea*. De hecho, afirma que fue Cicerón quién en su teoría retórica tradujo el término griego de *ιδέαη* por los términos latinos de *species*, *forma* o *idea*. Conceptos que comenta son aplicables a la creación artística. *Cf.* Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 22-25.

<sup>165</sup> Sobre el término *figura* [ζρηκα] o *figuras* [ζρηκαηα] que utilizó Platón en su *Timeo*, 31b, siguiendo el lenguaje matemático de *figuras* geométricas, *cf.* Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 31b, pp. 194-195.

<sup>166</sup> *Cf.* Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 18-19.

significativo resulta también la idea de persuasión en estas disciplinas al hablar del la finalidad del método propio para cada arte, pues distinguió que:

–En la retórica es la facultad de hacer contemplar lo persuasivo, [...] en las demás artes persuaden concierne a su propia materia, en la geometría [γεωκεξία] respecto a las propiedades que corresponden a las magnitudes [κεγέζεζη], y la aritmética [άζηζηκενηθη] acerca de los números [άζηζηκώλ].<sup>167</sup>

Estas ideas platónicas y aristotélicas fueron tomadas y transmitidas por Cicerón en su *Academica*, donde habló de este orden *taxis* [ηόμω] y disposición [δηόμω] en el universo que se estructura a partir de los principios de la aritmética y la geométrica:

–Platón considera que el mundo fue hecho sempiterno por un dios, de una materia [materia] que recibe en sí todas [omnia] las formas [factum]. Los pitagóricos afirman que todo [omnia] se origina de los números [numeris] y de los principios de los matemáticos [mathematicorum].<sup>168</sup>

La concepción platónica del universo en cuanto al orden [taxis-ηόμω], está en analogía en este párrafo con la reflexión ciceroniana de los números [numeris]; y en cuanto a la disposición [δηόμω] platónica se relaciona con los principios de los matemáticos [mathematicorum]. Cicerón de este modo, siguiendo a Platón, deja claro que es a partir de ambas cuestiones que en la materia [materia] se originan todas las formas [factum] en el mundo.

Ahora bien, habría que precisar esta analogía establecida por Cicerón entre la disposición [δηόμω] platónica y los principios de los matemáticos [mathematicorum] o de los géometras [geometrae]. Esto explica con la definición realizada de estos principios en su *Academica*, a través de los cuales se construye la forma geométrica, y los cuales determinó son el punto [punctum], la línea [lineamentum], y la superficie [extremitatem] que aquí estableció como el método de la geometría [geometricis rationibus].<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Aristóteles, *Retórica*, op. cit., libro I, 1355b, pp. 5-6.

<sup>168</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas [Academica]*, Introducción, notas y traducción de Julio Pimentel, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1990, libro II, XXXVII, 118, p. 80: –Plato ex materia in se omnia recipiente mundum factum esse censet a deo sempiternum. Pythagorei ex numeris et mathematicorum initiis proficisci volunt omnia”.

<sup>169</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas [Academica]*, op. cit., libro II, XXXVI, 116, pp. 78-79: –Sobre el método geométrico [geometricis rationibus], los géometras [geometrae], los cuales declaran, no que persuaden, sino que obligan a creer, y que nos hacen aceptar todo lo que trazan [describunt]. [...] Los matemáticos [mathematicorum] quienes, si esos principios no son admitidos, no pueden avanzar un paso: que un punto [punctum] es lo que no tiene magnitud [magnitudinem] alguna; superficie [extremitatem] y, por así

De ambos párrafos de Cicerón se deduce que el concepto de *forma* ciceroniano basado en la *forma* [ἰδέα-εἶδovo] platónica se construye con los números [numeris] y los principios de géometras [geometrae], que son el punto [punctum], la línea [lineamentum], y la superficie [extremitatem]. Cicerón concluyó esto de la concepción platónica del orden [ἡρμῶν] y la disposición [δητάμῶν] en el espacio [ρώζα]. Esta concepción de la *forma* ciceroniana se identifica en Vitruvio cuando habla de la categoría de la *ordinatio* o ἡρμῶν, con respecto al tema del número como estructura aritmética y con la categoría de la *dispositio* o δητάμῶν en relación con el punto, línea y superficie como estructura geométrica, para ordenar y estructurar la *forma* y el espacio arquitectónico.

Por lo que he tratado tanto en la doctrina de la filosofía griega y en la retórica griega y latina, es clara la distinción que se estableció entre dos procesos, el primero se desarrolla a través del método de la aritmética en lo que se refiere al número, mientras que en el segundo se considera el método de la geometría en relación con la magnitud con respecto a la dimensión, donde las magnitudes geométricas son las líneas, las superficies y los sólidos, mientras que las dimensiones geométricas son la longitud, la anchura y la altura.

Así, esta distinción introducida por Platón e interpretada por Cicerón, la calificó Vitruvio en el *De architectura* como la distinción de dos procesos, el del número [numeri] como cuestión aritmética y el de las líneas [linearum] y superficies [areae] como cuestión geométrica.<sup>170</sup>

Sin embargo, para una comprensión más unitaria tanto de la distinción entre la *ordinatio* y *dispositio* vitruvianas, así como procesos diferentes que se interrelacionan e integran, es necesario profundizar en el concepto aristotélico de *taxis*. Aristóteles en *Retórica* empleó el término ἡρμῶν para hablar de la *dispositio*,<sup>171</sup> como una de las partes principales del proceso retórico, principio que está en estrecha analogía con el concepto de la categoría vitruviana de la *dispositio*. Sin embargo, también en *Retórica*, lo empleó en conexión al principio del orden.<sup>172</sup>

---

decir, plano horizontal, aquello en que no hay absolutamente ningún espesor; línea [lineamentum], una longitud [longitudinem] sin anchura [latitudine] alguna”.

<sup>170</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura, Libri X, op. cit.*, libro IX, 2, p. 404.

<sup>171</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica, op. cit.*, libro III, 1414a, p. 171.

<sup>172</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica, op. cit.*, libro I, 1366a, p. 35.

De todo esto resulta la interpretación de Vitruvio del término *ἡρώμῃ* en lo que se refiere a la *ordinatio* para la teoría arquitectónica que desarrolló en dos nociones diferentes. La primera, en cuanto a las dimensiones de los partes de la *forma*, en cuanto al número y la aplicación de la proporción aritmética, y, la segunda, en cuanto al proceso de la *ordinatio* aplicado en la *dispositio*, es decir, al aspecto espacial de la *forma*, en cuanto a la aplicación de número en las proporciones geométricas para la definición de las partes de la *forma* en función de su posición en un espacio finito, a partir de la aplicación de número en las proporciones geométricas. Asimismo, también aplicó el concepto retórico de *taxis*, en cuanto a proceso creativo en el sentido al orden para la construcción y composición del discurso, concepto que aplicó para el orden, construcción y composición de la *forma* que se logra mediante el número a través de la *proportio* aritmética.

Ahora, continuando con la concepción de *ἡρώμῃ* aristotélica, en cuanto a la categoría de la *dispositio*, Vitruvio aplicó también el concepto de *forma* ciceroniano en referencia a su origen platónico, él mismo estableció la cita del concepto de disposición [*δηρώμῃ*] y *forma-idea* [*εἶδvo-ιδέα*] platónica al especificar en su *De architectura* que la *dispositio* en griego se llama *diathesin* [*δηῶξεζη*] y las *species dispositionis* en griego se llaman *ideae* [*ιδέα*].<sup>173</sup> Estos principios se suscriben al método de la geometría [*geometricis rationibus*] que definió Cicerón y que Vitruvio trasladó a la arquitectura en la categoría de la *dispositio*, como el lenguaje del arquitecto y como método del dibujo geométrico, es decir, las *species dispositionis* o *ideae* [*ιδέα*] vitruvianas, sobre las cuales trataré al profundizar en la categoría de la *dispositio*. Pero lo importante aquí, de hecho, es su conexión con el proceso de la *ordinatio*, en donde la *proportio* aritmética es entendida mediante las relaciones de los números que se expresan como *forma* geométrica. Pero también es necesario señalar aquí, que por medio de estas *species dispositionis* o *ideae* [*ιδέα*] no sólo se conceptualiza y materializa la *forma* arquitectónica y el espacio geométrico, sino también se expresan los procesos de las categorías de la *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria* y *decor*.

---

<sup>173</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, II y libro I, II, 2, pp. 106-109 y 114-117: *—dispositione, hanc autem Graeci δηῶξεζη-diathesin vocitant [...] species dispositionis, quae graece dicuntur ideae, [ιδέα]*”. [*—*La disposición [*dispositio*], que en griego se llama *diathesin* [*δηῶξεζη*] [...] La ideas-formas-clases de la disposición [*species dispositionis*] que en griego se llaman *ideae* [*ιδέα*]]”.



Este método de la geometría [*geometricis rationibus*] que hay que recordar Cicerón estableció con los mismos argumentos de Platón y los pitagóricos, también lo consideró Vitruvio en su *De architectura* con respecto a la *symmetria*: «Con las razones y método geométrico [*geometricis rationibus et methodis*] se resuelven [*inveniuntur*] los difíciles problemas de la *symmetriarum*».<sup>174</sup>

Es preciso recordar que en la definición de la *symmetria*, Vitruvio estableció que esta nace de la *proporción* [*proportio*] que en griego se llama *analogía* [*analogia-ἀλαινυγία*].<sup>175</sup> Se comprende así, pues, que estos conceptos vitruvianos derivan del sistema filosófico planteado por Platón en su *Timeo*, 53 a-c y 56 c, donde estableció a la *ἀλαινυγία* como concepto fundamental a través de la cual no sólo se obtiene la *belleza* [*θαίσοο*] y la perfección en el universo, sino también se vincula con los principios de *orden* [*ἡάρμῳ*], *disposición* [*δηάρμῳ*], *forma-idea* [*εἶδνο*] y número [*αζήζκνί*]. Así, Platón definió al universo como una realidad generada, ordenada y dispuesta racionalmente, corpórea y sensible, donde la *belleza* se configura así, como una composición con base en una *proporción* [*ἀλαινυγία*], orden y disposición bien determinados, lo que significa la correspondencia en la *forma* de las partes entre sí y el todo, es decir, la *idea* de la *belleza* y perfección en el universo. Así con este pensamiento sobre la armonía y la unidad en el universo, Platón le confirió al cuerpo del mundo una estructura precisa y armónica, geométrica y aritmética. Por tanto se deduce que esta *proporción* [*ἀλαινυγία*] es tanto aritmética como geométrica.<sup>176</sup> Este pensamiento platónico fue interpretado y trasladado por Cicerón para su teoría estética sobre la *idea* artística que como se ha visto está basada en el principio de proporción [*ἀλαινυγία*] y la correspondencia entre los números y las *figuras* y *formas* geométricas.

---

<sup>174</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, I, 3, pp. 88-91: «difficilesque *symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur*».

<sup>175</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro III, 1, I, pp. 164-167.

<sup>176</sup> Francesco Fronterotta en su apartado de *Ontologia e cosmologia: l'anima del mondo e la produzione demiurgica dell'universo* de su *Introduzione*, profundiza sobre la proporción platónica como una armónica estructura geométrica y aritmética, así como también establece su relación con el orden del universo y con la disposición de los elementos, y afirma que a partir de la concepción platónica de la proporción, se puede asegurar la persistencia de la *belleza*, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, pp. 70-82. Para una exposición detallada sobre el tema de la proporción de tipo aritmético y de tipo geométrico en relación con los párrafos 31c-b, del *Timeo* de Platón, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, pp. 190-191.

Es necesario tener en cuenta esta concepción platónica para entender la complejidad del proceso de la *symmetria* vitruviana y, especialmente, porque a partir de dicha idea, Vitruvio relacionó a la *symmetria* con los procesos de las categorías de la *ordinatio* y la *dispositio*. Recordemos, volviendo a la definición vitruviana de la *ordinatio*, que la finalidad de su proceso es lograr la *symmetria* mediante la *proportio* aritmética, donde utilizó para sustentar esta interrelación conceptual, los términos latinos de *proportionis comparatio* y *modica commoditas* como traducción del concepto griego de *ἀλαιογία*. En cuanto a la *dispositio*, él mismo especificó que con el método geométrico [*geometricis rationibus*] se resuelven los difíciles problemas de la *symmetria*.<sup>177</sup>

Ahora, al reflexionar sobre lo anteriormente expuesto, queda claro que, a partir de la confrontación anterior de dichos términos, se puede deducir no sólo la distinción, sino también la relación entre los conceptos de *taxis* [τάξις] y *diathesis* [διαθέσις] que Vitruvio estableció como sinónimos de *ordinatio* y *dispositio*, de tal modo resultan ser dos cuestiones diferentes que se interrelacionan en cuanto a proceso. Asimismo, me permite plantear la diferencia y relación que existe entre la *ordinatio* y la *symmetria*. Esto da cuenta de que el proceso creativo de las seis categorías fue concebido como un sistema de relaciones que forma parte de un proceso simultáneo.

Sin embargo, lo que interesa subrayar aquí, con esta confrontación de párrafos entre Platón, Aristóteles, Cicerón y Vitruvio, es que este planteamiento me permite reflexionar que Vitruvio siguió el ejemplo ciceroniano de utilizar y adaptar la terminología de la filosofía y retórica griegas, como sinónimos de los principios de *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria*, con el propósito de determinar que la *ordinatio* o *taxis* se vincula conceptualmente y sistemáticamente no sólo con la *dispositio* o *diathesis*, sino también con la *symmetria* a partir del término *analogia* [ἀλαιογία].

En cuanto a la inclusión de esta terminología procedente de la filosofía platónica y aristotélica, así como de la retórica ciceroniana, se deduce claramente que la intención vitruviana fue la de clarificar, a partir de esta referencia conceptual, el significado específico de cada categoría. Esto muestra no sólo una distinción en qué consiste y su

---

<sup>177</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, I, 3, pp. 88-91: *“difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur”*.

interrelación de cada categoría, sino también la aplicación en el proceso arquitectónico de cada una de estas categorías. Me refiero a los momentos del proceso mental y material en el sentido de conceptualización y concreción del proceso creativo.

Es importante también señalar que la transmisión que hizo Cicerón del pensamiento platónico y el aristotélico, Vitruvio la utilizó para la comprensión, abstracción y la construcción de la *forma* y el espacio arquitectónico, y como se ha visto, Vitruvio aplicó dicha concepción a los principios de la *ordinatio*, *dispositio*, *proportio* y *symmetria*. En la *ordinatio* o *taxis* [ἡξιμῆ] en lo referente al número [ἀξηζικνί], en la categoría de la *dispositio* o *diathesis* [δηᾶξεζήσ] a partir de las *species dispositionis* o *ideae* [ιδέαη] y en la categoría de la *symmetria* en conexión con la *proportio* o *analogia* [ἀλαι νγία] relacionada con la *belleza* [θαιόο], cuestiones que analizaré en las respectivas categorías.

Por tanto, se puede concluir que la adaptación y el uso en el proceso arquitectónico de estos términos griegos de *taxis*, *diathesis* y *analogia* en la categoría de la *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria* derivan de la retórica ciceroniana.

°El concepto del término griego de *posotes* en la categoría vitruviana de la *ordinatio*

Finalmente, en cuanto a la terminología griega que Vitruvio aplicó en su definición de la categoría de la *ordinatio*, habría que recordar que utilizó el término griego de *posotes* [πνζόηεο], al distinguir que la *ordinatio* se compone de la cantidad [*quantitate*] que en griego se llama *posotes* [πνζόηεο]. A partir de dicha reflexión, Vitruvio estableció el término latino de *quantitas* en conexión con el concepto griego de *posotes* [πνζόηεο] como la base de la *taxis*.

El término griego de la *posotes* [πνζόηεο], fue formulado por Aristóteles en su *Metafísica* al definir la *esencia*, donde dijo explícitamente que: —Se significa, ya la *esencia* [νβζία], la *forma* determinada, ya la cualidad [πνηόηο, *poiotes*], la cantidad [πνζόηεο, *posotes*] o cada uno de los demás atributos de esta clase”.<sup>178</sup> Así, Aristóteles utilizó los conceptos de cualidad [πνηόηο, *poiotes*] y de cantidad [πνζόηεο, *posotes*] para definir el concepto de *esencia* [νβζία] mediante las cuales se determina la *forma*. Platón en su *Timeo*

---

<sup>178</sup> Aristóteles, *Metafísica*, Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, 1994, libro VII, 1028a, p. 35z.

28a consideró el principio de *esencia* [νόζια] como la *forma* [idea-ιδέα].<sup>179</sup> Estas reflexiones tanto de Platón como de Aristóteles fueron consideradas por Cicerón para la teoría retórica, ya que él tradujo de la filosofía griega los términos *posotes*, *poiotes* y *ousia* por los términos latinos de *quantitas*, *qualitas* y *essentia*.<sup>180</sup>

Cicerón adaptó el término griego *poiótetes* [πνηόησο] al término latino *qualitas*, de un término que tomó de Platón en cuanto al término griego de *poios* [πνῖνο] mencionado en el *Teeteto*.<sup>181</sup> Sobre este punto Cicerón declaró en *Academica*: «¡lamé, pues, cualidades [qualitates] las que los griegos llaman *poiótetes* [πνηόησο], la cual inclusive los griegos no es una palabra del vulgo sino de los filósofos [philosophorum]».<sup>182</sup>

De hecho, Quintiliano en su *Institutio Oratoria* siguiendo a Cicerón, definió la conexión entre los términos *quantitas* y *qualitas*, al hablar de la composición de las palabras en referencia al *ordine* y a la *dispositio*, estableciendo la distinción entre el número [rhythmous-ῶξηζκόο] en la *quantitas* y la dimensión [metron-κέηζνλ] en la *qualitas*.<sup>183</sup> Estas ideas de Platón, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano sobre los conceptos de cualidad [πνηόησο, *poiotes*] y de cantidad [πνζόηεο, *posotes*] en lo que se refiere a la composición de la *forma*, contribuyen a explicar que Vitruvio estructuró las seis categorías clásicas a partir de estos dos términos latinos, cuyo significado técnico y arquitectónico se vincula a esta particular acepción griega de Platón y Aristóteles de la *quantitas* [*posotes*] y *qualitas* [*poiotes*] en correspondencia al concepto de esencia *essentia* [*ousia*- νόζια] y de *forma*

<sup>179</sup> Para profundizar sobre la *forma* [idea-ιδέα] como *esencia* [νόζια] en el *Timeo* de Platón, cf. Platone, *Timeo*, op. cit., 28 a, pp. 176-179 y 278.

<sup>180</sup> Sobre la traducción del griego para la terminología retórica de los términos *quantitas* [*posotes*], *qualitas* [*poiotes*], *essentia* [*ousia*] como ejemplo de las traducciones que hizo Cicerón del griego al latín como equivalentes de términos filosóficos, cf. Gian Bagio Conte, *Latin Literature: a history*, translated by Joseph B. Solodow, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 199.

<sup>181</sup> Platón, *Teeteto*, introducción, versión y notas de Ute Schmidt Osmanzik, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2007, 189 a, p. 81.

<sup>182</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], op. cit., libro I, VII, 25, p. 10: «Qualitates igitur appellavi quas πνηόησο Graeci vocant, quod ipsum apud Graccos non est vulgi verbum sed philosophorum».

<sup>183</sup> Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore* [*Institutio Oratoria*], op. cit., libro IX, 4, 45-46, pp. 1588-1589: «Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (números-rhythmous-ῶξηζκόο accipi volo) aut metrois-κέηζνλ id est dimensione quadam. Quod, etiam si constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. Nam primum numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis. Sobre la relación de *quantitas* en relación al número y *qualitas* en relación a la dimensión, cf. Mark H. Liddell, «Stress Pronunciation in Latin», in *Language*, Linguistic Society of America, 1926, p. 111.

[*idea-ídēa*].<sup>184</sup> De hecho, Vitruvio precisó los conceptos griegos de la *quantitas* y *qualitas* en sus categorías, en el libro I, II, 2, como se ha tratado, definió que la *ordinatio est quantitas...posotes* y que la *dispositio est qualitas...species dispositionis...ideae- idéaη*. En cuanto a la *symmetria*, está estructurada tanto por la *quantitas*, como por la *qualitas*, sobre esta cuestión habría que profundizar más adelante. Sin embargo aquí señalaré que Vitruvio en su libro I, II, 4 estableció que la *symmetria est eurythmiae qualitas*, lo cual se vincula con la cuestión geométrica. Con respecto a la *symmetria* y la *quantitas*, la relación aparece expresada en la *ordinatio* ya que, como se ha analizado, el propósito del proceso de la *ordinatio* es definir la *quantitas* en la *proportio* para obtener la *symmetriam*, cuyo significado en el sentido arquitectónico que le asignó Vitruvio, se refiere a la cuestión aritmética de cantidad en relación con el número, es decir, la *proportio* aritmética.<sup>185</sup>

Ahora bien, precisamente en virtud de esta inclusión de los términos de *quantitas* y *qualitas*, Vitruvio volvió a distinguir y a su vez interrelacionar el proceso cuantitativo de la *ordinatio* en relación con la *quantitas*, en cuanto al número y el método aritmético, y el proceso cualitativo de la *dispositio* en conexión con la *qualitas* y en vinculación con las *species dispositionis* y el método geométrico. Es necesario mencionar que esta estructuración a partir de los términos latinos de *quantitas* y *qualitas*, la especificó Vitruvio en sus definiciones de las seis categorías con el objeto de determinar los distintos momentos del proceso creativo en la arquitectura.

---

<sup>184</sup> Silvio Ferri dice explícitamente que Vitruvio utilizó para ordenar los términos arquitectónicos, la acepción griega de *quantitas* [*posotes*] y *qualitas* [*poiotes*]. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 107-108. Para Joseph Rykwert el concepto de *quantitas* [*posotes*] tiene su precedente en Vitruvio en *Academica*, libro I, VII, 25 de Cicerón. Según Indra Kagis la relación en Vitruvio del término *quantitas* o *posotes* está relacionado en sentido pitagórico en la categoría de la *ordinatio*. Cf. Joseph Rykwert, *The Dancing Column...*, op. cit., p. 393; Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, op. cit., p. 54.

<sup>185</sup> Sobre los párrafos mencionados de *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, II, 2, pp. 110-113 y 114-117; libro I, II, 4, pp. 116-117. Silvio Ferri a partir de su análisis al *De architectura*, argumenta que Vitruvio en sus definiciones, estableció conexiones con términos latinos y griegos, con el fin de establecer su significado, a partir de esto concreta que la *ordinatio* equivale a la *posotes* [*πνζόηο*], la *dispositio* equivale a la *poiotes* [*πνηόηο*] y la *symmetria* equivale tanto a la *posotes* [*πνζόηο*], como a la *poiotes* [*πνηόηο*]. En cuanto a la *symmetria*, profundiza que es a partir de la concepción griega del *symmetria*, que explica a partir de las diferentes percepciones de la *symmetria* griega en relación a la concepción pitagórica y la platónica, que concluye que para Vitruvio la categoría de la *symmetria* comprende los conceptos tanto de *posotes* y *poiotes*. De hecho, distingue dentro la concepción griega, la *symmetria* hecha de *posotes* que define como *symmetria* numérica y la *symmetria* hecha de *poiotes* que define como *symmetria* óptica y geométrica, que en el caso del concepto de la *symmetria* vitruviana afirma posee este doble valor. Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 109-110.

ANÁLISIS DE LA <i>ORDINATIO-QUANTITAS</i> [POSOTES] Y LA <i>DISPOSITIO-QUALITAS</i> [POIOTES]: EL MÉTODO ARITMÉTICO Y ARITMÉTICO GEOMÉTRICO PARA LA COMPOSICIÓN DE LA <i>FORMA</i> Y EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO: °°°°°			
<b>ordinatio</b> [ἡράμη]	<b>quantitas</b> [cantidad] en griego <i>posotes</i> [πυζόηεο] método de la aritmética, estructura aritmética=número	<b>proportio</b> aritmética	<b>symmetria</b> implica los procesos de la <i>proportio</i> aritmética y la <i>proportio</i> geométrica, a través de lo cual se obtiene la <i>belleza</i> y perfección de la <i>forma</i>
<b>dispositio</b> [δηρήαμη]	<b>qualitas</b> [calidad] en griego <i>poiotes</i> [πυηάεο] método de la geometría [ <i>geometricis rationibus</i> ]=estructura geométrica=punto, línea, superficie	<b>proportio</b> geométrica	

De este modo, se puede entender que Vitruvio siguiendo el pensamiento filosófico y retórico que Cicerón unificó en su teoría retórica, utilizó las dos expresiones de la terminología filosófica en griego y en latín de *quantitas* y *qualitas* para estructurar, distinguir e interrelacionar el proceso arquitectónico de la *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria* para la composición de la *forma* en la arquitectura.

Esta concepción del orden de *taxis* [ἡράμη] que está basada en la teoría griega del número [ἀξήζκός], a partir de la cual los números [αξήζκνί] son armonizados cuando el orden *taxis* [ἡράμη] se refiere a la magnitud, el término utilizado es *diathesis* [δηάζεζη] o disposición. Son dos tipos-clases de *orden* que se aplica a las partes que tienen una posición, es decir, al punto, línea, superficie y sólido, en relación con la altitud, latitud y longitud.<sup>186</sup> Y precisamente este conocimiento, como traté, se vincula en la arquitectura vitruviana con el concepto de *taxis* en la categoría de la *ordinatio* y el concepto de *diathesis* en la categoría de la *dispositio*.

La concepción de Cicerón que corresponde a la de Platón y de Aristóteles, se relaciona en Vitruvio con su concepción de la *ordinatio* que él mismo refirió al concepto platónico, aristotélico y ciceroniano de la *taxis* griega, en lo referente al número, la *proportio* y la *symmetria*. Por lo que se puede concluir que la *ordinatio* se vincula con la *symmetria* por la cuestión de la *proportio* aritmética, en cuanto al número. Pero también se relaciona con la *dispositio* como expresión del número en la *forma* geométrica. Habría que

<sup>186</sup> Sobre el proceso por el cual los números son armonizados fue llamado por los griegos *taxis* [ἡράμη] y cuando la *taxis* [ἡράμη] se refiere al a magnitud el término que utilizaron los griegos fue *diathesis* [δηάζεζη], cf. Richard F. Tobin, —Eon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 31-34, 76 y 87. En cuanto a la teoría del número en Platón y Aristóteles, cf. Richard F. Tobin, —Eon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 14-34; Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, pp. XXIII-XXXIX.

tener en cuenta que al hablar de la *dispositio* tanto Vitruvio como Cicerón incluyen el término *ordinatio*, como se verá a continuación.

Sin embargo, antes de continuar con la categoría de la *dispositio*, es necesario estructurar un diagrama como un intento de demostrar lo anterior, donde fácilmente se puedan ver las relaciones conceptuales tratadas en la confrontación entre los párrafos citados de Platón, Aristóteles, Cicerón y Vitruvio.

ANÁLISIS DE LAS RELACIONES DE VITRUVIO CON SUS FUENTES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A PARTIR DE LOS TÉRMINOS GRIEGOS QUE INCLUYÓ EN SUS SEIS CATEGORÍAS, CON ÉNFASIS EN LA CATEGORÍA DE LA <i>ORDINATIO</i> Y SU INTERRELACIÓN CON LAS CATEGORÍAS DE LA <i>DISPOSITIO</i> Y LA <i>SYMMETRIA</i> °°°°				
<b>-forma</b> vitruviana	<b>-<u>ordinatio</u></b> o <b><u>taxis</u></b> vitruviana, se resuelve a través de la aritmética	<b>-<u>taxis</u></b> [ηόξιρ]	<b>-Platón-<u>taxis</u></b> = <i>número</i> [αξιζκόο]  <b>-Cicerón-<u>taxis</u></b> = <i>numerus</i>  <b>-Aristóteles</b> =aritmética [ἀξιζκερηθη] estudio de los números [ἀξιζκώλ]”.	<b>-<u>quantitas</u></b> [posotes-pνζόηρο] -Aristóteles- <i>posotes-pνζόηρο</i> -Cicerón- <b><u>quantitas</u></b>
	<b>-<u>dispositio</u></b> o <b><u>diathesin</u></b> vitruviana= <i>species dispositionis</i> o <i>ideae</i> [ιδέαη] se resuelven a través de geometría [geometricis rationibus]	<b>-<u>diathesin</u></b> [δηάξεζησ]	<b>-Platón-<u>diathesin</u></b> = las <i>figura</i> [ζρηκα] y la <i>forma-idea</i> [είδνο]  <b>-Aristóteles</b> -geometría [γεωκεηζία] estudio de las propiedades que corresponden a las magnitudes [κεγέζεζη].  <b>-Cicerón-<u>dispositio</u></b> = <i>forma</i> se construye con los principios de los <i>geometricis rationibus</i> = las magnitudes geométricas: <i>punctum</i> , <i>lineamentum</i> , y <i>extremitatem</i> , y, las dimensiones geométricas: la altura [altitudinis], la anchura [latitudinem] y la longitud [longitudinem]	<b>-<u>qualitas</u></b> [πνηάρο, ποιotes] -Aristóteles- <i>πνηάρο, ποιotes</i> -Cicerón- <b><u>qualitas</u></b>
	<b>-<u>symmetria</u></b> vitruviana  <b>-<u>symmetria</u></b> = <i>proportio-analogia</i>  <b>-<u>proportio</u></b> =geométrica y aritmética	<b>-<u>summetria</u></b> [ζπκεηζία]	<b>-Platón-<u>analogia</u></b> [άλαιν γία]= <i>belleza</i> [θαιόο] se configura mediante la <b><u>taxis</u></b> = <i>número</i> [αξιζκόο] y la <b><u>diathesin</u></b> = la <i>figura</i> [ζρηκα] y la <i>forma-idea</i> [είδνο]  <b>-Cicerón-<u>proportio</u></b> = <i>άλαιν γία</i>	<b>-<u>symmetria</u></b> = <b><u>posotes</u></b> y <b><u>poiotes</u></b> [ποζόηρηρ y ποιόηρηρ]

Con esto se ha llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible la identificación realizada por Vitruvio sobre estos principios en relación con la *forma* platónica interpretada por Cicerón, principios inherentes al proceso creativo de la *forma* en la arquitectura.

## °LA CATEGORÍA DE LA *DISPOSITIO-DIATHESIN* VITRUVIANA

Vitruvio precisó que la *dispositio* en griego se llama *diathesis* [δηάζεζη] e implica la *qualitas* y la *collocatio* de las *species dispositionis* o *ideae* [ιδέαη] que nacen de la *cogitatio* y de la *inventio*:

—La *dispositio* es la apropiada colocación [*apta conlocatio*] de las cosas [*rerum*] y la elegante apariencia-ejecución-realización [*elegansque effectus*] de la obra [*operis*] en las diferentes composiciones [*compositionibus*], desde el punto de vista de la calidad [*qualitate*]. Las *ideas-formas* de la disposición [*species dispositionis*] que en griego se llaman *ιδέαη-ideae*, estas son: la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], la sección [*sciographia*] y la perspectiva [*scaenographia*]. La planta [*ichnographia*] consiste en el conveniente [*modice*] uso del compás y de la regla, en la cual se presentan los dibujos [*descriptiones*] de las superficies [*arearum*] a partir de la comprensión [*capiuntur*] de las *formas* [*formarum*] en planta [*solis*]. El alzado [*orthographia*] es la imagen-aspecto de la fachada [*erecta frontis imago*] y de la *figura* [*figura*] de la obra futura [*operis futuri*] dibujada según el método de las proporciones [*modiceque picta rationibus*]. La perspectiva [*scaenographia*] es el dibujo de la vista [*adumbratio*] de la fachada y de los lados [*frontis et laterum*] en relación a la profundidad [*abscedentium*], con la convergencia de todas las líneas [*omnium linearum responsus*] al centro del compás [*circinique centrum*]. Estas *formas-figuras* nacen del pensamiento [*cogitatione*] y de la *inventio*. El pensamiento [*cogitatio*] es una atenta, diligente y vigilante reflexión [*cura studii plena et industriae vigilantiaequae*], con deseo de hallar el efecto propuesto [*effectus propositi*]. La *inventio* es la explicación [*explicatio*] de cuestiones no resueltas [*quaestionum obscurarum*] y el método [*ratioque*] de los pensamientos-cosas [*rei*] nuevamente hallados [*reperta*] en la mente con agudeza de ingenio [*vigore mobili*]. Estas son las partes que componen la disposición [*dispositionum*]].<sup>187</sup>

Vitruvio en su concepción de la *dispositio* estableció los principios de los términos de *dispositio*, *inventio*, *species dispositionis* o *ideae* [ιδέαη], *qualitas*, *res* y *opus*, *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia* que Palladio interpretó en su teoría arquitectónica a partir de la relación con los conceptos de los términos en *volgare* de *disposizione*, *specie*, *inventione*, *forma*, *figura*, *disegno*, *qualità* o *maniera*, *cosa* y *opera*, *pianta*, *impiè* y *profilo*. Estos

---

<sup>187</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117: —*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. species dispositionis, quae graece dicuntur [ιδέαη-ideae], sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia. ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones. orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium ad circinique centrum omnium linearum responsus. hae nascuntur ex cogitatione et inventione. cogitatio est cura studii plena et industriae vigilantiaequae effectus propositi cum voluptate. inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta. hae sunt terminationes dispositionum*”.



principios que fueron introducidos por Palladio en la teoría arquitectónica expuesta en su tratado *I Quattro libri*, libro I, así como en su *praxis* arquitectónica, los empleó para la concepción de la construcción en la arquitectura de la *forma* y el espacio geométrico, y relacionándolos a su vez con la concepción de la *belleza* palladiana. Cuestiones teóricas que insisto, también fueron establecidas, aplicadas y expresadas por Palladio mediante la abstracción llevada a la *praxis* de las imágenes-dibujos geométricos que incluyó en su tratado y que responden a una intención de estructurar una disposición material mediante un orden conceptual. Así, también su intención de establecer a través de los dibujos geométricos de sus proyectos y obras arquitectónicas construidas, como el *exemplum* de la *Villa Barbaro* incluido en su libro II, 14, como la *idea* y expresión de la *forma* construida a través del dibujo geométrico bidimensional que representa la cuestión tridimensional. Cuestiones que Palladio trasladó a su teoría arquitectónica con los conceptos de los términos de *disegno*, *ragione* y *fabbrica* sobre lo cual trató en su libro I de su *I Quattro libri*. El término de *ratiocinatio* vitruviana que es el método de la geometría, Palladio lo interpretó y tradujo con el término *volgare* de *ragione*, mediante el cual se piensa y compone el *disegno* y se concreta la *fabbrica*.

En la definición inicial de la *dispositio*, Vitruvio hizo hincapié como lo hizo en la *ordinatio* en la coherencia de la composición del conjunto y las partes individuales, al establecer la relación *res* y *opus*. Así, definió que el proceso de la *dispositio* nace de la *inventio* y la *cogitatio*, en donde se resuelve, estructura y desarrolla la *forma* arquitectónica y las cuestiones de dicho proceso, ya que estos principios se identifican en la retórica ciceroniana con los procesos racionales del intelecto, y, principalmente la *inventio*, es una de las partes del proceso creativo del discurso.<sup>188</sup> Con esta inclusión de la *inventio* y *cogitatio* en la definición de la *dispositio* le confirió a la categoría el carácter de proceso mental. Es importante enfatizar aquí que Vitruvio incluyó en la categoría de la *dispositio* el principio de la *inventio* estableciendo así la simultaneidad de ambos procesos.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Cf. Martin Kemp, —From *Mimesis* to *Fantasia*..., *op. cit.*, pp. 348-349.

<sup>189</sup> Sobre la relación del concepto de *inventio* como proceso que se desarrolla en la mente en la definición de la *dispositio* vitruviana, cf. David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 198-199.

Ahora, al especificar en la *dispositio* la relación entre la *qualitas* y el *effectus*, Vitruvio enfatizó que es en la *dispositio* donde se conceptualiza y expresa la *forma* y composición del proyecto de un edificio. La inclusión del término latino de *qualitas* en la *dispositio* vitruviana que en griego se relaciona con el término de cualidad [*πνηόηο, poiotes*], como he dicho anteriormente, se refiere a la cuestión inmaterial y conceptual de la disposición bidimensional y tridimensional de la *figura* y *forma* del proyecto.<sup>190</sup> En la *dispositio*, a partir también de la relación de la *qualitas* se puede interpretar como el proceso de diseño, entendido como entidad conceptual y estética y como materialización bidimensional de la tridimensionalidad de la *forma* y espacio arquitectónico. Asimismo, como proceso cualitativo de la *forma* y el espacio arquitectónico como *belleza* de contenido y de *forma*.<sup>191</sup> El término *effectus* aplicado a la arquitectura, se define como la cuestión material que expresa la *figura* y *forma* mediante el dibujo bidimensional que abstrae la cuestión tridimensional de la totalidad de la *forma* desarrollada gracias al método de la geometría.

En Vitruvio, la geometría implica a las *species dispositionis*, es decir, el dibujo en planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], la sección [*sciographia*] y la perspectiva [*scaenographia*], dibujos a través de los cuales se conceptualiza, analiza y compone la *forma* y el espacio geométrico. Así, las *species dispositionis*, representan el dibujo geométrico que comprende dos cuestiones: el dibujo mental y el dibujo gráfico de la *forma* geométrica, donde se expresa la totalidad del espacio y la *forma* arquitectónica. La definición de la *dispositio*, de este modo, implica el concepto de unidad sistemática, en lo que se refiere a la cuestión conceptual y estética de la estructuración y configuración realizada.<sup>192</sup>

Así pues, es en el proceso de la *dispositio* mediante estas *species dispositionis* o *ideae* [*ιδέαι*] que se piensa y materializa la *forma* y el espacio geométrico, es decir, se

---

<sup>190</sup> Sobre la percepción del término *qualitas* como concepto que hace referencia al plano inmaterial en la *dispositio* a partir de la correspondencia al concepto griego de *poiotes* [*πνηόηο*], cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 19. Para profundizar en el término *qualitas* en la teoría arquitectónica vitruviana y en la retórica, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 107-110; Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 18-19; Gian Bagio Conte, *Latin Literature: a history*, *op. cit.*, p. 199; Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas [Academica]*, *op. cit.*, libro I, VII, 25, p. 10.

<sup>191</sup> Cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>192</sup> Cf. Louis Callebat, “Rétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 36.

concibe y se representa la *forma*, en el sentido de representación mental y representación visual. Al mismo tiempo también es en la *dispositio* que se expresan los procesos de las categorías de la *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria* y *decor*.

Para explicar el término *dispositio* es necesario comprender cómo Vitruvio utilizó nuevamente términos tomados de la retórica que se habían convertido en algo común en las formulaciones teóricas de otras artes y ciencias. Por esto mismo resulta pertinente profundizar en los términos filosóficos griegos que Vitruvio utilizó para definir en qué consiste la categoría de la *dispositio*, como son los términos de *diathesis* [δηᾶεζηθ], *ιδέα*η *πνήθο-ποιotes*, cuyo equivalente latino es *qualitas*, mientras los dos primeros se relacionan con los términos retóricos de *inventio*, *dispositio*, *cogitatio*, *forma*, *species*, *ideae*, *conlocatio*, *compositio* y *qualitas*.<sup>193</sup> Tanto los términos griegos como latinos desempeñaron un papel importante en la filosofía y retórica grecolatinas, y se puede suponer que Vitruvio los seleccionó y aplicó para explicar el proceso implicado en la categoría de la *dispositio*. Esto me permitirá entender tanto este concepto como también su estrecha interrelación con las categorías vitruvianas.

EL CONCEPTO DE LA <i>DISPOSITIO</i> VITRUVIANA DERIVA DE LAS SIGUIENTES FUENTES EN RELACIÓN A LOS SIGUIENTES TÉRMINOS: °°°°°				
<b><i>dispositio</i></b> [δηᾶεζηθ- <i>diathesis</i> ] vitruviana	<b><i>dispositio</i></b> ciceroniana	<b><i>diathesis-διάθεσις</i></b> Platón-δηᾶεζηθ- <i>diathesis</i> Aristóteles-δηᾶεζηθ- <i>diathesis</i>	<b><i>ιδέα-idea</i></b> Platón-ιδέα Cicerón-ιδέα	<b><i>qualitas</i> [ποιotes-ποιότηθ]</b> Aristóteles-ποιotes-πνήθο Cicerón- <i>qualitas</i> [ποιotes]

°Los conceptos retóricos de la *inventio* y *dispositio* en la categoría de la *dispositio* vitruviana

Al definir Vitruvio la categoría de la *dispositio* distinguió que su proceso y por consiguiente el proceso de las *species dispositionis* o *ideae-ιδέα*η nace de la *cogitatio* y la *inventio*, donde explicó primero que la *cogitatio* es una atenta reflexión [*cura studii industriae*] con deseo de hallar el efecto propuesto [*effectus propositi*]. Segundo, sobre la

<sup>193</sup> Geertman comenta que Vitruvio para aclarar la definición de la categoría de la *dispositio* usó los términos de *diathesis*, *conlocatio* y *compositio* entre otros. Términos tomados de la retórica sobre los cuales argumenta, se habían convertido en algo común en las formulaciones teóricas de otros campos. De hecho, interpreta en la definición de la *dispositio* vitruviana, a la *conlocatio* por “-synthesis” y “-collocazione” y a la *compositio* como “-systasis” y “-coerenza”. Callebat en su *Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*, establece también, que el término *compositio* es un término que tiene por referencia la terminología retórica. Cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 18; Louis Callebat, “Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve”, *op. cit.*, p. 38.

*inventio* expresó que es la explicación [*explicatio*] de cuestiones no resueltas [*quaestionum obscurarum*] y el entendimiento [*ratioque*] entendido como método de los pensamientos [*rei*] nuevamente hallados [*reperta*] en la mente con agudeza de ingenio [*vigore mobili*]].<sup>194</sup>

En el contexto intelectual de Cicerón y Vitruvio, el concepto de la *dispositio* corresponde como ya se ha comprobado, al proceso retórico clásico, siendo una de las tres partes principales del método del decir, gracias a las cuales se compone el discurso oratorio en unión con la *inventio* y la *elocutio*. Sobre esto Cicerón hizo referencia a Aristóteles en *De inventione* para establecer su fuente y se expresó así acerca de las tres partes del método del decir [*ratione dicendi*]:

—La materia [*materia*] del arte [*artis*] retórica [*rhetoricae*] nos parece esa que dijimos le pareció a Aristóteles; las partes, empero aquellas que la mayoría dijeron: [...] La invención [*inventio*] es la acción de pensar-concebir [*excogitatio*] cosas [*rerum*] verdaderas [*verarum*] o símiles [*similium*] a la verdad [*verarum*], que vuelan probable una causa [*causam*]; la disposición [*dispositio*] es la distribución [*distributio*], en orden [*ordinem*], de las cosas encontradas [*rerum inventarum*]; la elocución [*elocutio*] es la acomodación [*accommodatio*] de palabras y sentencias [*verborum et sententiarum*] idóneas, de acuerdo con la invención [*inventio*] [...] La invención [*inventio*], es la principal de todas las partes [*princeps est omnium partium*]].<sup>195</sup>

Lo que hace aún más importante este párrafo para el proceso vitruviano de las seis categorías, pero especialmente para la *dispositio*, es que ciertamente Cicerón distinguió aquí la *inventio* como la parte principal de todo el proceso de los *officia oratoris*, y esto queda claro al definir en qué consiste cada parte, pues enfatizó su interrelación con la *dispositio* y la *elocutio*. Asimismo, puntualizó que sus procesos están precisamente en relación y de acuerdo con lo que se concretó en el proceso de la *inventio*.<sup>196</sup> Con esto se puede deducir que la *inventio* es el hallazgo de las *ideas* o argumentos, la *dispositio* es la

---

<sup>194</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, 2, pp. 114-117.

<sup>195</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro I, vii, 9, pp. 7-8: —Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea, quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae, quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum ad inventionem perceptio; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio [...] Quare inventio, quae princeps est omnium partium”.

<sup>196</sup> Sobre la *inventio* como la parte principal de los *officia oratoris* y la importancia para el desarrollo de la *dispositio* y *elocutio*, cf. Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, op. cit., p. 62; Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, op. cit., p. 70 y 77.

colocación ordenada de estas *ideas* y la *elocutio* es la verbalización de las *ideas* halladas en la *inventio* y ordenadas en la *dispositio*.

Así, para Cicerón, la *inventio* es el proceso de pensar y concebir los argumentos verdaderos o similares a la verdad para que vuelvan probable una causa, siendo necesaria la verdad y la inteligencia, mediante las que se alcanza el conocimiento. De este modo, la *inventio* consiste en buscar las ideas y emociones adecuadas para la correcta exposición del mensaje persuasivo, aun cuando depende de la inteligencia y la predisposición natural, está claro que no puede perfeccionarse sin la enseñanza. Esto se lleva a cabo en el proceso de la *dispositio* ya que no sólo consiste en la distribución en orden de los argumentos encontrados en la *inventio*, sino que indica el lugar en que debe ser colocado cada uno de ellos, cuestión que Cicerón estableció en la *dispositio* con los términos de *ordo*, *distributio*, *locis* y *collocatio*, términos que fueron aplicados por Vitruvio a la *dispositio* vitruviana como se trató en el párrafo citado de su definición. Finalmente, la *elocutio* es la adaptación apropiada de las palabras y sentencias de acuerdo a la *inventio*.<sup>197</sup>

Como se ha explicado al principio de este capítulo, la tripartición de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la tradición de la retórica grecolatina, constituye tres momentos del arte de componer y del decir. Bajo esta perspectiva retórica, el proceso creativo de diseño y de proyectación arquitectónica pueden ser vistos como una transposición o interpretación de la tripartición de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Cuestión que sugiero está en correspondencia con la teoría estética de Vitruvio basada en las seis categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.

---

<sup>197</sup> Esta concepción sobre las tres principales partes de la retórica también fue tratada de modo similar por el autor de *Rhetorica ad Herennium* en su libro I, II, 3, donde es claro en cuanto a la *dispositio* que en la doctrina retórica este principio se relaciona con los términos *ordo*, *distributio*, *locis* y *collocatio*: —La invención [*inventio*] es la capacidad de encontrar-concebir [*excogitatio*] argumentos verdaderos [*verarum*] o verosímiles [*similium*] que hagan convincente la causa. La disposición [*dispositio*] ordena [*ordo*] y distribuye [*distributio*] los argumentos y muestra [*demonstrat*] el lugar [*locis*] en que debe ser situado [*conlocandum*] cada uno de ellos. El estilo [*elocutio*] sirve para adaptar a los argumentos de la invención [*inventionem*] las palabras y frases apropiadas. Cf. *Retórica a Herenio*, [*Rhetorica ad Herennium*], *op. cit.*, libro I, II, 3, pp. 71-72. Para el texto en latín ver, Marco Tulio Cicerón, *Ad C. Herennium de ratione dicendi: Retorica ad Herennium*, with an English translation by Harry Caplan, London, Loeb Classical Library: W. Heinemann; Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1954, libro I, II, 3, pp. 6-9.

Aquí existe una primera correlación entre retórica y arquitectura que puede verificarse fácilmente en cuanto a que ambos utilizaron los mismos términos, es decir, la *inventio* y *dispositio* ciceroniana corresponde con los términos de *inventio* y *dispositio* vitruviana. Parece pues evidente que existe un paralelo exacto en su tratamiento, ya que es significativo el hecho de que Vitruvio aplicó los mismos términos retóricos de *inventio* y *dispositio* para definir una parte importante del proceso creativo, y en cuanto a la *dispositio*, como una de sus seis categorías estéticas. Así como también es importante la peculiaridad de incluir el término de *inventio* en su definición de esta categoría. Así, Vitruvio trasladó este conocimiento retórico en cuanto a proceso de creación y concreción de discurso a una reflexión propiamente estética de la arquitectura.

Ahora, sobre la base de esta reflexión y para poder interpretar y establecer la relación aquí de los procesos de la *inventio* y *dispositio* vitruvianos con el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, es necesario analizar detenidamente las nociones formuladas en la retórica clásica en el contexto de Cicerón y Vitruvio para así con esto clarificar y establecer su referente teórico.

En el contexto teórico de Cicerón y Vitruvio, el concepto de *inventio* figura en la teoría retórica como la primera de las partes del proceso creativo del discurso. La *inventio* comprende el desarrollo conceptual del tema, así como el razonamiento con base a la verdad, lo cual es indispensable en el discurso retórico.<sup>198</sup> Su proceso abarca lo relativo a la concepción de la *forma* mental del discurso, el hallazgo de las *ideas*, los argumentos y los pensamientos, así como su selección en relación con lo más adecuado para el discurso, es decir, para volver la causa probable sobre lo cual después la *dispositio* distribuirá y

---

<sup>198</sup> Según Arturo E. Ramírez plantea que Platón en *Fedro*, 259e formuló la verdad como cuestión indispensable en el discurso retórico y que fue este filósofo quien hizo el primer planteamiento filosófico específicamente para la teoría retórica, puesto que señala que Platón determinó que la retórica requiere del conocimiento de la verdad, para que el discurso pueda haber una comunicación válida. Al mismo tiempo menciona que en *Gorgias* y en *República*, Platón reconoció una “verdadera retórica” y un “rétor artífice”, que se relaciona con el “buen rétor” que busca con arte la justicia y la virtud y persuade a los hombres para que en su conducta busquen el bien que se alcanza con la mente y la verdad mediante cual se logra la perfección, cf. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., pp. XLVIII-LI. Sobre los párrafos de *Gorgias* y *República* de Platón, cf. Platón, *Gorgias*, op. cit., 489e-490 a-b, pp. 210.

compondrá en orden las cuestiones tratadas en el proceso de la *inventio*.<sup>199</sup> En la *inventio* también se conceptualiza mentalmente lo que se desarrollará en los procesos de la *dispositio* y la *elocutio*.

El concepto de la *inventio* se relaciona con la *idea* platónica del saber, en tanto que los pensamientos apropiados para el discurso existen ya en la memoria como *copia rerum* en el subconsciente o preconsciente del orador y son guardados en la mente en los *lugares* [*ῥόπνηλοι*] que definió Aristóteles, como el lugar donde están repartidos los pensamientos individuales. Sólo el orador perfecto que tiene una mente cultivada en los estudios halla con ingenio [*ingenium*] los argumentos verdaderos y apropiados para la composición del discurso. Este planteamiento platónico-aristotélico se explica a partir del concepto del término *invenire*; mediante éste se trata mentalmente hablando de hallar en la memoria llena de *lugares* [*ῥόπνηλοι*] las ideas adecuadas para ser utilizadas en el discurso.<sup>200</sup>

En cuanto a la *dispositio* en la teoría retórica del contexto intelectual de Cicerón y Vitruvio es una de las fases de composición de la *forma* del discurso oratorio, en la cual se organizan, ordenan y se estructuran y expresan las ideas, los argumentos, los materiales y los recursos hallados en la *inventio*, distribuyéndolos en apartados o *partes* componiendo estas partes dentro del discurso como un todo estructurado; asimismo es en este proceso que se piensa y expresa el lugar en que deben estar situados los argumentos. De este modo, la *dispositio* consiste en la elección y orden adecuado y armónico de la *forma* del discurso, de los argumentos, ideas, pensamientos de que el orador dispone.<sup>201</sup> En la tradición retórica, es necesario distinguir que dentro del proceso de la *dispositio*, existen dos momentos, el mental y el material. Al ser este principio un proceso mental sigue el mismo proceso del intelecto que en la retórica implica el concepto de *cogitatio*, así la *dispositio* pasa de lo

---

<sup>199</sup> Para profundizar en la *inventio* retórica, cf. Richard P. McKeon, “The Methods of Rhetoric and Philosophy: Invention and Judgment”, in *Rhetoric: Essays in invention and discovery*, ed. Mark Backman, Woodbridge, CT, Oxbow press, 1987, p. 59.

<sup>200</sup> Para profundizar sobre la *inventio* en la retórica clásica, cf. Richard P. McKeon, “The Methods of Rhetoric and Philosophy...”, *op. cit.*, p. 89; George A. Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 4-5. Sobre la doctrina de los *lugares* [*ῥόπνηλοι*] que deriva de la doctrina retórica de Aristóteles y su vínculo con la *inventio*, cf. Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, *op. cit.*, p. 63; Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], traducción, introducción y notas de E. Sanchez Salor, Madrid, Alianza, 1991, 185-186, pp. 54-55;

<sup>201</sup> Para profundizar sobre la *dispositio* en la retórica clásica, cf. George A. Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, *op. cit.*, p. 5.

interno a lo externo, donde lo interno es la *idea* o *forma* mental que se piensa y lo externo es la *forma* que se materializa. Así en el proceso interno de la *dispositio* se selecciona los elementos conceptuales [*res*], lingüísticos [*verba*] y estéticos [*figurae*], así como sobre su colocación en el mismo, mientras que en el proceso externo se lleva a cabo el planteamiento que se hace en el proceso interno y se materializa en la *forma* del discurso.

Ahora bien, en cuanto a la *elocutio* en la teoría retórica es una de las tres fases preparatorias de la concepción clásica del proceso creativo de la *ratione dicendi*. El proceso de la *elocutio* consiste en elegir, componer, adaptar, vestir y ornamentar las palabras [*verba*] y sentencias [*res*] convenientes a los argumentos hallados en la *inventio* y distribuidos en orden apropiado en la *dispositio*. En esta parte el discurso se distingue como el hecho de componer una ornamentación y construcción lingüística para las ideas halladas en la *inventio* que se expresan en la *dispositio* con el fin de hacerse inteligibles. De este modo la *elocutio* significa el resultado final en función de la cuestión estética en el lenguaje del proceso de la *inventio* y *dispositio*. Debido a lo anterior se considera en la teoría retórica que la *elocutio* suele emplearse con el significado de *forma*, ya que en esta parte del proceso creativo es donde se desarrolla y expresa la *forma* del discurso.<sup>202</sup>

Aquí, en relación con el análisis de la categoría de la *dispositio* vitruviana, es bastante claro que existe una similitud en los términos y conceptos retóricos de *inventio* y *dispositio*, primero en cuanto a la cuestión léxica y también en cuanto a la aplicación conceptual de los mismos con respecto a los momentos de componer aplicados por Vitruvio en el proceso de creación de la *forma* arquitectónica, al seguir el pensamiento de Cicerón.

Esta concepción de las partes de la retórica de la *inventio* y *dispositio* ciceroniana está en estrecha relación con la *inventio* y *dispositio* vitruviana a partir de tres cuestiones. La primera, en relación en que ambas forman parte de un proceso, donde la unidad de las partes de este proceso está en su relación entre sí. La segunda consiste en que esta distinción de la *inventio* ciceroniana como principio de la cual surgen las cuestiones que se desarrollan en las otras dos partes de los *officia oratoris*, la *dispositio* y la *elocutio*, está en analogía con la *inventio* vitruviana de la cual surgen también las cuestiones que se

---

<sup>202</sup> Sobre que la *elocutio* suele emplearse con el significado de *forma*, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xxxi, 142, p. CLXXI.



desarrollarán en la *dispositio* vitruviana. La tercera está en referencia a la inclusión de la *inventio* en el concepto de la *dispositio*, tanto ciceroniana como vitruviana, lo cual se explica porque en las fuentes griegas de los tratados retóricos se había transferido en la *dispositio* a la *inventio* así como todo el análisis de las partes del discurso, estableciendo así, una difícil separación entre ambas partes y la integración de ambos procesos.<sup>203</sup> Esto revela la inclusión de Vitruvio de la *inventio* para la definición de la categoría de la *dispositio* en la arquitectura.

Así, tanto Vitruvio como Cicerón, cada uno en su respectiva disciplina, expresaron esta inclusión e importancia de la *inventio* para los procesos de creación de discurso oratorio y con respecto a la *dispositio* vitruviana para la creación de la *forma* y espacio arquitectónico que en el caso de la *dispositio* será conceptualizado y expresado a través de las *species dispositionis*.

°El concepto de la *elocutio* en la categoría de la *dispositio* vitruviana

A diferencia de la relación entre la *inventio* y la *dispositio* ciceroniana respecto a la *inventio* y *dispositio* vitruviana, la relación con la *elocutio* en Vitruvio es más compleja, en el sentido de que el término no fue utilizado por Vitruvio en su teoría arquitectónica, pero si en cambio se valió de la concepción de tal proceso.

Esta analogía en cuanto a la *dispositio* vitruviana y a la *elocutio* retórica se explica si se tiene en cuenta en qué consiste el proceso mismo de la *elocutio*, el cual como ya traté en la teoría del arte oratoria, está estrechamente relacionado con los procesos de la *inventio* y la *dispositio*, ya que en la *inventio* se genera el desarrollo conceptual de la formulación lingüística de la *elocutio* y, al mismo tiempo, le corresponde al proceso de la *elocutio* el modo de expresar o materializar a través del lenguaje de manera adecuada los materiales hallados en la *inventio*.<sup>204</sup> Esta interrelación retórica entre la *inventio* y *dispositio* con la

---

<sup>203</sup> Sobre la inclusión de la *inventio* en la *dispositio* y la difícil separación de ambos procesos, cf. *Retórica a Herenio*, [Rhetorica ad Herennium], op. cit., p. 186; Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literarias*, op. cit., pp. 442-452; Josef Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München, C. B. Beck, 1974, p. 211. Corbett señala en su *Classical Rhetoric for the Modern Student* que “there is a close interrelation between *inventio* and *dispositio*, and in many rhetoric books these two divisions were treated under one head”, cf. Edward P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 26.

<sup>204</sup> En la retórica ciceroniana, la expresividad no sólo se refiere al fenómeno verbal de la *elocutio*, sino que también está presente desde el proceso de la *inventio* en la selección de los tópicos y de las circunstancias

*elocutio* es importante entenderla para establecer la relación con la *dispositio* vitruviana, ya que la *elocutio* constituye el elemento que distingue al orador porque indica la capacidad de expresar y de comunicar todos los pensamientos concebidos dentro la mente en la *inventio*.<sup>205</sup> En cuanto a la relación con la *dispositio* retórica es mediante el proceso de la *dispositio* que se estructura, desarrolla, ordena y compone el esquema y la *forma* final del discurso, donde se concreta el proceso de la *inventio* y la *elocutio*.<sup>206</sup>

Ahora bien, la relación entonces entre los procesos de la *elocutio* y *dispositio* vitruvianas se identifica a partir de la definición misma de la *dispositio* retórica, a la que Vitruvio le incluyó el proceso de la *inventio*, al definir que la categoría de la *dispositio* nace de la *cogitatio* y de la *inventio*. De esta forma determinó una simultaneidad, además de su estrecha relación, y al hacerlo estableció una analogía con el concepto de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas. Así también, para entender la analogía entre la *dispositio* vitruviana y la *elocutio* es necesario recordar que es en el proceso de la *dispositio* vitruviana en donde se analiza y expresa la *forma* arquitectónica generada conceptualmente en la *inventio*. Precisamente es a través de las *species dispositionis* o *ιδέαῖδεαε* que la *forma* arquitectónica se materializa mediante el dibujo geométrico de la *ichnographia*, *orthographia* y *scaenographia*. Si éste se toma como analogía de lo que implica el concepto de *elocutio*, es decir, la cuestión material y de expresión de la *figura* y *forma* en el discurso, es comprensible que el dibujo geométrico aparezca en la *dispositio* vitruviana como la *figura* y *forma* geométricas en la arquitectura. La *dispositio* vitruviana, entonces, no sólo se relaciona conceptualmente con el proceso retórico de la *inventio* y *dispositio*, sino que también incluye conceptualmente en su desarrollo las operaciones de la *elocutio*.

Esta interpretación de la *dispositio* vitruviana incluye conceptualmente el proceso retórico de la *inventio* y *dispositio*, así como el de la *elocutio*. Esto se puede apreciar también en la distinción de *res* y *opus* realizada por Vitruvio al explicar qué era lo que

---

referenciales, así como en el proceso de organización de la *dispositio*, ya que hay que considerar que las tres partes de la retórica sus procesos no están separados, sino íntimamente interrelacionados.

<sup>205</sup> Cf. Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore* [Institutio Oratoria], [Volume secondo Libri V-VIII], traduzione e note di Stefano Corsi (libri V-VI), e di Cesare Marco Calcante (libri VII-VIII) BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2008, p. 1263.

<sup>206</sup> Para profundizar sobre la *elocutio* en la retórica clásica, cf. George A. Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, op. cit., pp. 5-6.

entendía por *dispositio* y que tiene su antecedente en la distinción de la relación tradicional entre *res* y *verba* de los *officia oratoris*.

°Los conceptos retóricos de *res* y *verba* en la categoría de la *dispositio* vitruviana

El traslado y aplicación de estos términos retóricos de *res* y *verba* que Vitruvio transfirió y aplicó a la categoría de la *dispositio* con los conceptos de *res* y *opus*, deriva como se ha comprobado, de la postura crítica que Vitruvio tomó en concordancia con la idea que en su contexto intelectual se tenía de la concepción del proceso creativo como arte-ciencia, en cuanto a su concepción desde el punto de vista de la *teoría* y *praxis*, es decir, lo inteligible y lo sensible.<sup>207</sup> Dichos principios como se sabe, los tomó Vitruvio de los preceptos que en la teoría retórica, filosófica, del arte y de la ciencia se consideraban como parte indispensable del proceso creativo en relación con un método, es decir, a un saber sistemático que a partir de la *sapientia* constituía un sistema teórico donde se combinaban dos actividades, la del conocimiento empírico y la de la reflexión teórica mediante cuya práctica se alcanzaba el *orator perfectus* o *doctus artifex*.<sup>208</sup>

Esto último fue explicado por Cicerón en su *De oratore* al tratar la distinción entre *res* y *verba* en el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, en cuanto a su definición del método de pensar y expresarse, y al que los griegos denominaron *sapientia*, es decir, sobre las reflexiones de la mente y su explicación con palabras. Ahora bien, si se tiene en cuenta esta concepción de la relación entre *res* y *verba* en la teoría retórica tiene su referente teórico en Platón y Aristóteles, esquema que fue interpretado por Cicerón en su teoría retórica y se convirtió en algo común en las formulaciones teóricas de otros campos, todo esto en conjunto supone la prueba de la transferencia de este conocimiento teórico a la

---

<sup>207</sup> Para profundizar sobre la cuestión de la *teoría* y *praxis* en la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la teoría retórica ciceroniana y su referencia en la tradición filosófica de Platón y Aristóteles, cf. Alain Michel, «La théorie de la rhétorique chez Cicéron...», *op. cit.*, pp. 125-127.

<sup>208</sup> La distinción en el arte y ciencia entre el conocimiento empírico y el teórico está ya presente desde la tradición antigua, de hecho es de origen aristotélico. Sobre este tema Elisabetta Di Stefano subraya que esta concepción de la teoría y *praxis* fue aplicada por Cicerón en su concepción de *res* y *verba*. Así, esta concepción ciceroniana según establece Di Stefano, la tomó Vitruvio no sólo para su concepción de la teoría y *praxis* arquitectónica, sino para conciliar en la arquitectura los conceptos de *fabrica et ratiocinatio*, que equivalen a los conceptos de *res* y *opus*, con lo que se logra ser un perfecto arquitecto, es decir, el *perfectum artificem* vitruviano que se relaciona con el *doctus artifex* ciceroniano. Cf. Elisabetta Di Stefano, «Leon Battista Alberti e il *doctus artifex*», *op. cit.*, p. 323.

arquitectura vitruviana.<sup>209</sup> De hecho, en el mismo libro y esto es aún más importante para nosotros, Cicerón estableció que esta distinción se puede también trasladar a las artes.<sup>210</sup>

El valor de la creación artística en su contexto no se determinó, por tanto, de distinta forma que la de una investigación científica. Así pues, este pensamiento ciceroniano se relaciona con la noción y distinción de *res* y *opus* aplicada por Vitruvio en la teoría arquitectónica al proceso de las seis categorías para la creación y materialización de la *forma* arquitectónica. Es esta noción del proceso arquitectónico entendido como ciencia-arte [*scientia-ars*] a partir del principio de la *encyclios disciplina*,<sup>211</sup> es lo que explica la distinción que existe en la composición del proceso creativo de la actividad intelectual [*res-ratiocinatio*] y la actividad material [*opus*] que Vitruvio asignó a las categorías de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* que componen el proceso creativo en la arquitectura.<sup>212</sup>

Pues bien, se sabe que para Vitruvio su proceso creativo estaba conceptualizado y estructurado por la idea de que todo arte y ciencia se componen de dos actividades: la práctica [*opera*] y la teórica [*ratiocinatio*]. Esta reflexión, como expliqué, la aplicó a la arquitectura, pues señaló, nace de dos actividades nombradas bajo *fabrica* [práctica] y *ratiocinatio* [teoría], nociones que en su teoría fundamentó con la retórica al puntualizar que especialmente en arquitectura existe el binomio del *significatur* [significado] y el *significat* [significante].<sup>213</sup> Este binomio como ya se había analizado tiene su referencia en

---

<sup>209</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, xiv-xv, 55-56, p. 162. Para profundizar en la relación *res* y *verba* en conexión con el párrafo ciceroniano *De oratore*, libro III, xiv-xv, 55-56 y sobre su referente filosófico en Platón y Aristóteles, así como la aplicación en Cicerón y Varrón, *cf.* Alain Michel, —*La théorie de la rhétorique chez Cicéron...*, *op. cit.*, pp. 111-113.

<sup>210</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, vii, 26, pp. 151-152.

<sup>211</sup> El concepto de la *encyclios disciplina* representa en la teoría vitruviana la idea de considerar a la arquitectura como ciencia-arte, lo que implica en su contexto el estudio y aplicación de las artes liberales, asimismo como un ideal didáctico en relación al ideal del arquitecto perfecto [*perfectum artificem*] o arquitecto docto [*doctus artificem*] que tiene su origen en el concepto de *sapientia* ciceroniana.

<sup>212</sup> Para profundizar en la distinción que existe entre la actividad intelectual y la actividad material en el proceso creativo que Vitruvio aplicó a las seis categorías, *cf.* Hans-Karl Lücke, —*Alberti, Vitruvio e Cicerone*” *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>213</sup> Sobre los párrafos citados, *cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, pp. 100-101: —*Singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione*”; libro I, 1, pp. 86-88: —*Architecti Opera ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione*”; libro I, 1, 3, pp. 88-91: —*Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt, quod significatur et quod significat*”. Sobre esta constante en la teoría vitruviana de la aplicación en las seis categorías de establecer la relación entre *res* y *opus*, *cf.* Herman Geertman, —*Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*”, *op. cit.*, p. 18.

la teoría retórica donde se estableció la relación entre *res* [pensamiento] y *verba* [palabras] como parte de los *officia oratoris*.<sup>214</sup> Sobre la base de estas consideraciones teóricas, esta terminología vitruviana justifica la conexión con el conocimiento teórico ciceroniano de la distinción entre *res* y *verba*.

Ahora bien, resulta interesante estudiar cómo aplicó Vitruvio la distinción existente en el proceso creativo de la arquitectura entre la actividad intelectual [*res*] y la actividad material [*opus*] en la categoría de la *dispositio*. Para continuar sobre esta línea de pensamiento de la relación entre los procesos de la retórica y arquitectura, habría que recordar ahora la definición inicial de la categoría vitruviana de la *dispositio* donde adaptó los términos retóricos de *collocatio*, *compositio* y *qualitas* al hablar de la distinción que existe en el proceso arquitectónico a partir de la cuestión de *res* y *opus* donde estableció lo siguiente:

—*Dispositio* es la apropiada [*apta*] colocación [*conlocatio*] de los pensamientos [*rerum*] y la elegante ejecución [*elegansque effectus*] de la obra [*operis*] en las diferentes composiciones [*compositionibus*], desde el punto de vista de la calidad [*qualitate*].”<sup>215</sup>

Así, hizo hincapié en el concepto de la *dispositio* como conocimiento arquitectónico a partir de determinarla como la apropiada disposición entre las partes y el conjunto de la *forma* arquitectónica, es decir, la relación entre *res* y *opus* referidas en el párrafo con los términos de *rerum* [pensamientos] y *operis* [obra]. Esta distinción y aplicación de los términos *res* y *opus* en el proceso de la *dispositio* se relaciona conceptualmente como se ha examinado, con la constante distinción de los términos de *res* y *verba* que Cicerón trató en el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Este principio retórico corresponde a que todo discurso consta de *quod significatur* y el *quod significat*, es decir, de cosas [*rebus*] y de palabras [*verbis*], lo cual, en los tratados de retórica está estrechamente relacionado con el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria* [*Institutiones oratoriae*], *op. cit.*, libro III, V, 1, pp. 214-215. Para una exposición detallada de la relación entre los conceptos vitruvianos de *quod significat* y *quod significatur* con los conceptos retóricos de *res* y *verba*, cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. 107. Indra Kagis McEwen afirma que el vocabulario vitruviano de *significat* y *significatur* es un vocabulario retórico que se relaciona con los términos retóricos de *res* y *verba*, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>215</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117: “*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”.

<sup>216</sup> Sobre esta constante distinción de *res* y *verba* en el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la teoría retórica de Cicerón, cf. Alain Michel, —*La théorie de la rhétorique chez Cicéron...*, *op. cit.*, p. 112; Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, p. 85; Elisabetta Di Stefano, —*‘altro sapere...*, *op. cit.*, 45 y 142.

Este párrafo citado lo consideramos como un claro ejemplo de cómo Vitruvio asimiló el proceso creativo de la retórica que le sirvió como referencia teórica y estructural para aplicarla a la arquitectura y formular, el concepto de la *dispositio* en términos compositivos y geométricos a partir de utilizar las expresiones de origen retórico de *rerum apta conlocatio, elegansque compositionibus effectus operis y qualitate*.

Pues bien, para comprender tal relación conceptual en Vitruvio y el traslado que hizo de estos principios retóricos para la explicación de cuestiones arquitectónicas en su categoría de la *dispositio*, es necesario profundizar en esta selección y aplicación de dichos términos y conceptos, por lo que resulta necesario establecer el significado de cada uno y sus relaciones con la filosofía y la retórica.

La conceptualización de Vitruvio de los términos *res* y *opus* en el proceso arquitectónico de las seis categorías, tiene su antecedente en la teoría retórica del método del decir [*ratio dicendi*] tratado por Cicerón en su *De partitione oratoria*, donde aplicó la distinción entre los términos de *res* y *verba* en las tres partes principales del proceso retórico:

—~~En~~ fuerza del orador [*vis oratoris*] consiste en los pensamientos [*rebus*] y las palabras [*verbis*]. Pero tanto el pensamiento [*res*] como las palabras [*verba*] han de ser encontradas [*invenienda*] y colocadas [*collocanda*]; y en los pensamientos [*rebus*] se dice propiamente encontrar [*invenire*]; en las palabras [*verbis*] expresar [*eloqui*]; y colocar [*collocare*], aunque es común, se refiere [*refertur*], sin embargo, a encontrar [*inveniendum*”].<sup>217</sup>

Este párrafo es notable por varias razones, ya que ofrece que sea posible deducir cuatro características en torno al concepto de *dispositio* que sientan las premisas de la relación entre retórica y arquitectura en cuanto a proceso creativo. El argumento se basa en la correspondencia conceptual que existe entre la expresión ciceroniana de *res et verba invenienda sunt et collocanda* con la expresión vitruviana de *dispositio est rerum apta conlocatio...compositionibus effectus operis...nascuntur ex cogitatione et inventione*. El problema aquí es la interrelación entre palabras y conceptos empleados por Vitruvio para la

---

<sup>217</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., I, 3, pp. 1-2: —~~En~~ *rebus et verbis*. Sed et *res et verba invenienda sunt et collocanda*—*proprie autem in rebus invenire, in verbis eloqui dicitur, collocare autem, etsi est commune, tamen ad inveniendum refertur*”. Para profundizar sobre las *vis oratoris* que equivalen a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., pp. XXI-XXVII.

arquitectura y que devienen de la tradición filosófica y retórica. Sin embargo, profundizar en este conocimiento me permitiría precisar conexiones entre los conceptos de *res* y *verba* ciceroniana con los términos de *res* y *opus* vitruviana. Así, la primera característica del concepto de *dispositio* consiste en la equivalencia conceptual entre los conceptos de *dispositio* y *collocatio*. La segunda se refiere a la analogía de los conceptos retóricos de *res* y *verba* y los arquitectónicos de *res* y *opus* en cuanto a proceso creativo, es decir, la aplicación de los términos de *res* y *verba* en la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en el sentido de actividad intelectual y material, y, especialmente, su transferencia en la categoría de la *dispositio* vitruviana. La tercera corresponde a la relación conceptual que existe entre los términos ciceronianos y vitruvianos de *quod significat* y *quod significatur* con la terminología retórica de *res* y *verba* y la arquitectónica de *res* y *opus*, no sólo en cuanto al concepto de *forma* y su relación con la geometría en la tradición grecolatina, sino también con respecto a los momentos que constituyen el proceso creativo en la retórica y en la arquitectura.

°Primera característica de la *dispositio*

En cuanto a la primera característica de la *dispositio* vitruviana en relación con los términos de *dispositio* y *collocatio*, es necesario tomar en cuenta que Cicerón en el párrafo en cuestión definió las tres partes de la retórica a partir de los términos, *inventio*, *collocatio* y *elocutio*, en el párrafo en cuestión, donde substituyó *dispositio* por *collocatio*. Es importante considerar que en la teoría retórica el concepto de *dispositio* equivale al término *collocatio*,<sup>218</sup> ya que el uso de ambos términos era habitual en el lenguaje de la época. Parece, pues, evidente, que el concepto de la *dispositio* o *collocatio* retórica me permite establecer la analogía con el concepto de *collocatio* incluido por Vitruvio en la definición de la categoría de la *dispositio* al precisar que *dispositio est rerum apta conlocatio*, así se puede admitir la exactitud general de este planteamiento.

°Segunda característica de la *dispositio*

Ahora, acerca de la segunda característica de la *dispositio* en el sentido de actividad intelectual y material, Cicerón distinguió en el párrafo citado las fases del proceso creativo, ya que precisó que tanto el pensamiento y las palabras [*res et verba*] deben ser encontradas,

---

<sup>218</sup> Sobre la correspondencia conceptual entre los términos *collocatio* y *dispositio* en la tradición grecolatina, cf. Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, op. cit., p. 51.

colocadas y expresadas [*invenire...collocanda...eloqui*]. Así, al determinar el proceso de los *officia oratoris* distinguió la conexión entre los términos de *res* y *verba* con la expresión *res et verba inveniendae sunt et collocanda* y reafirmó el vínculo con la *inventio* a partir de la expresión de *rebus invenire*. En cuanto al concepto de *verba* especificó la conexión con la *elocutio* y la *dispositio* con la frase de *verbis eloqui dicitur collocare autem*. Por tanto, se puede concretar que Cicerón a partir de los términos de *res* y *verba* precisó no sólo los momentos de los *officia oratoris* para la creación y materialización de la *forma*, es decir, la cuestión intelectual y material del discurso, sino también estableció las relaciones que existen con cada una de sus partes. Ya que definió que en la *inventio* tanto los pensamientos [*res*] y las palabras [*verba*] se encuentran y se desarrollan, y es precisamente en la *dispositio* es donde se combinan, analizan y colocan y finalmente en la *elocutio* es en donde se expresan los pensamientos [*res*] mediante las palabras [*verba*]. Al mismo tiempo también expuso que el término *res* se refiere específicamente al proceso de la *inventio* y el término *verba* se refiere al proceso de la *elocutio*, y que en la *dispositio* es donde se combinan tanto las *res* como las *verba*.<sup>219</sup> Es importante señalar que Cicerón en este párrafo, estableció que el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* es simultáneo, ya que la *elocutio* y la *dispositio* se desarrollan a partir del proceso de la *inventio* donde se conceptualiza y determina la *forma* del discurso oratorio. De hecho, esta cuestión se relaciona con la *inventio* vitruviana donde también se conceptualiza y determina la *forma* arquitectónica. Ahora bien, si se relaciona este párrafo *De partitione oratoria* con la definición formulada del proceso de los *officia oratoris* que analicé en el párrafo *De inventione*, complementa la idea en modo significativo, ya que se puede reflexionar que la *dispositio* es la elección y distribución en orden del discurso en su totalidad, no sólo de los pensamientos [*res*] de que dispone el orador en la *copia rerum*, sino también de la

---

<sup>219</sup> Bulmaro Reyes define en su *Introducción al De partitione oratoria* que en la *dispositio* es donde se integran las *res* y *verba*, argumento que establece a partir de considerar la expresión de *res et verba inveniendae sunt et collocanda...collocare ad inveniendum refertur* del párrafo de Cicerón su *De partitione oratoria*, I, 3. Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., p. XXIX. Para profundizar en los *officia oratoris* en relación a la cuestión de *res* y *verba* y sobre la *dispositio* que comprende los procesos subordinados a la distinción retórica de *res* y *verba*, cf. Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, op. cit., p. 77-79.



formulación lingüística [*verba*] de que dispone en la *copia verborum*, asimismo de las formas artísticas [*figurae*] de que dispone en la *copia figurarum*.<sup>220</sup>

A partir de estas reflexiones, para establecer la relación conceptual entre los términos ciceronianos de *res* y *verba* con los términos vitruvianos de *res* y *opus*, me interesa enfatizar lo establecido por Cicerón en cuanto a que proceso de la *dispositio-collocatio* se genera desde el proceso de la *inventio*. Esto me hace pensar en la estrecha similitud que guarda la concepción de la *dispositio* vitruviana, pues ésta nace de la *cogitatio* y de la *inventio*. Aplicada esta idea ciceroniana a la expresión formulada por Vitruvio sobre la apropiada colocación [*apta conlocatio*] de la *dispositio* de los pensamientos [*rerum*] y la elegante ejecución [*elegansque effectus*] de la obra [*operis*] en las diferentes composiciones [*compositionibus*] desde el punto de vista de la calidad [*qualitate*],<sup>221</sup> se puede determinar que la *forma* arquitectónica, se conceptualiza y se compone mediante la *res* y se concreta en el *opus*, pues el concepto de *qualitas* implica la geometría. Así, los pensamientos, las *ideas* se encuentran, seleccionan y estructuran en la *inventio* y se ordenan, componen y colocan en la *dispositio* y es también entonces en el proceso de la *dispositio* que se expresa la obra en las diferentes composiciones geométricas.

Este planteamiento vitruviano se explica a partir de reflexionar dos aspectos, el primero es que Vitruvio distinguió en el proceso de la *dispositio* la cuestión conceptual, mental e inmaterial del proceso proyectual donde se conceptualiza y determina la composición de la *forma* a partir de la aplicación y relación que definió con los términos retóricos de *rerum*, *conlocatio* y *qualitate*. El segundo, Vitruvio distinguió también en la *dispositio* la cuestión material del proceso de diseño en donde la *forma* del edificio se concreta tal como se puede ver en la expresión *elegansque compositionibus effectus operis*. Así, la aplicación de la relación *res* y *opus* en el concepto de la *dispositio*, en términos de

---

<sup>220</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro I, vii, 9, pp. 7-8: *–Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio*”. Sobre que en la *dispositio* se selecciona, ordena y dispone la *copia rerum*, la *copia verborum* y la *copia figurarum*, cf. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literarias*, op. cit., p. 37; Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., p. XXIX.

<sup>221</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, 2, pp. 114-117: *–Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”.

proceso mental y de materialización, es por lo que considero que la *dispositio* vitruviana se comprende conceptualmente en su proceso, el proceso de la *inventio* y *elocutio* retóricas.

Ahora, es necesario precisar que Cicerón en su teoría retórica siempre definió esta relación en el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* con dos ideas relativas a los conceptos de *res* y *verba*, al establecer que tal distinción así como su relación son inseparables.<sup>222</sup> De hecho, Cicerón estableció la misma relación conceptual de *res* y *verba* en el proceso retórico con los términos de *sententia* y *verba*. Así, el concepto de *res* o *sententia* se refiere a los pensamientos, a las sentencias, a las *ideas*, a los conceptos o al contenido del pensamiento donde se genera la *forma* mental del discurso durante el ejercicio de la *inventio*, lo cual indica también que las *ideas*, los pensamientos pueden ser tangibles o intangibles, es decir, se vinculan con lo inteligible y lo sensible o visible. De este modo, en la teoría ciceroniana el concepto de *res* o *sententia* se define en analogía a la *inventio* ya que a partir de las ideas y pensamientos se conforma el discurso oratorio. En cuanto al concepto de *verba*, éste se vincula con la expresión de la *forma* del discurso formulado y materializado a través de las palabras en modo ordenado y elegante.<sup>223</sup> Así definió que las *verba* se refieren a la expresión lingüística. Esta distinción del lenguaje a través de las palabras [*verba*] en la *elocutio* es significativo, pues mediante el principio de *verba* se expresan las *ideas*, el pensamiento [*res*] de la *inventio*. Aquí es importante señalar que a las *verba* le conciernen al proceso de la *elocutio* y es en esta parte del proceso creativo donde se desarrolla y expresa precisamente la *forma* del discurso, ya que su proceso consiste en elegir, componer, adaptar y ornamentar las palabras [*verba*] y pensamientos o *ideas* [*res-sententia*] convenientes halladas en la *inventio* y distribuidas en orden apropiado en la *dispositio*.

---

<sup>222</sup> Cf. Alain Michel, —La théorie de la rhétorique chez Cicéron..., *op. cit.*, p. 113.

<sup>223</sup> Bulmaro Reyes Coria en su Introducción al *De partitione oratoria* afirma que las cosas [*res*] son lo substancial de la retórica [*ratio dicendi*], lo califica como la materia prima a partir de la cual se conforma un discurso oratorio [*oratio*] y agrega que las cosas [*res*] se perciben con la razón del ánimo y que el intelecto es con lo que aprendemos las cosas mismas. En cuanto al principio de *verba* expresa que son con las que se expresan las cosas entendidas a través del intelecto. De esta manera, *res*, concluye indica *argumento*, tangible o intangible. Cf. Cicerón, Marco Tulio, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII. Sobre las *res* y *verba* en la retórica ciceroniana, cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources and Structure in the Treatises on Art”, *op. cit.*, p. 85; A. C. Howell, —Reset Verba: Words and Things”, in *ELH*, The Johns Hopkins University Press, 1946, p. 85. Sobre la definición de *res* como contenido del pensamiento y *verba* como su expresión formulada en modo ordenado y elegante, cf. Elisabetta Di Stefano, —L’altro sapere..., *op. cit.*, p. 45.

Como se sabe, la relación entre *res* y *verba* deriva de un esquema que tiene sus raíces en la tradición platónica-aristotélica que Cicerón interpretó y aplicó al proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Principios cuyo origen viene de la terminología griega de *δηλώνει*-*dianoia*, *πράγμα*-*pragma* y *ἔργον*, y que equivalen al término latino *res* y los términos *ἔμπελξις* y *ῥήμα*-*taxis*, y que a su vez fueron traducidos con los términos latinos de *verba* o *forma*. Estos términos se refieren a cuestiones filosóficas, retóricas, aritméticas y geométricas en Platón y Aristóteles que Cicerón empleó para su explicación del proceso creativo del discurso.<sup>224</sup> Sin duda, la importancia que tiene esta explicación de este origen conceptual para el entendimiento tanto de los principios de *res* y *verba* ciceronianos como de *res* y *opus* vitruvianos es evidente, no sólo porque demuestra que la terminología tiene un fundamento geométrico y aritmético, sino también fundamenta el concepto de *forma* e *idea* en Vitruvio y Cicerón.

Precisamente, la manera en que Vitruvio se dejó guiar por este conocimiento ciceroniano para el proceso creativo de la *forma* arquitectónica hasta cierto punto se refleja primero con la transferencia que hizo de los términos *res* y *verba* donde sustituyó *verba* por *opus*, en su definición de la *dispositio*. Segundo, al igual que Cicerón, Vitruvio siempre estableció en su teoría arquitectónica esta concepción ciceroniana de las dos ideas relativas a *res* y *verba* que como se ha señalado también interpretó con los términos vitruvianos de *fabrica* y *ratiocinatio* y los términos de origen retórico de *quod significat* y *quod significatur* aplicados en su teoría arquitectónica.<sup>225</sup>

Es importante dirigir la atención a esto, pues ello significa que estaba expuesto habitualmente en los textos de retórica y arte a una relación directa en cuanto a la aplicación del conocimiento teórico-estético entre disciplinas. Al entenderlo en este sentido, el concepto de *res* y *verba* ciceroniano concuerda totalmente con el concepto de *res* y *opus* vitruviano, ya que son funciones abstractas y primordiales que constituyeron para Vitruvio las bases teóricas de lo arquitectónico y en consecuencia, de lo proyectual y lo material en

---

<sup>224</sup> Sobre que el binomio *res* y *verba* es un esquema de origen platónico y aristotélico, cf. Alain Michel, —La théorie de la rhétorique chez Cicéron..., *op. cit.*, pp. 111-112; Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria* [*De partitione oratoria*], *op. cit.*, I, 3, pp. XXII-XXIII y XXXVI.

<sup>225</sup> Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria* [*Institutiones oratoriae*], *op. cit.*, libro III, V, 1, pp. 214-215.

el proceso creativo. Así pues, la finalidad de Vitruvio al colocar los términos de *res* y *opus* en su definición de la *dispositio* es perfectamente clara, lo mismo que los términos que utilizó como sinónimos.

°Tercera característica de la *dispositio*

Ahora bien, siguiendo esta línea de pensamiento de los conceptos de los términos retóricos del binomio de *quod significat* y *quod significatur*, precisamente en cuanto tal, encierran un problema particular ya que son conceptos que implican al concepto de *forma* y su relación con la geometría en la tradición grecolatina.

Para Cicerón, por tanto, estas nociones de la tradición platónica-aristotélica las interpretó para el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* o *collocatio* y *elocutio* a partir de la cuestión de la distinción entre *res* y *verba* o su equivalente conceptual *sententia* y *verba*. Es bien sabido que estos principios en la retórica y el arte son dos momentos constitutivos del proceso creativo para la creación y materialización de la *forma*, principios aplicados por él al proceso retórico del discurso donde definió en qué consiste, esto es, de lo qué se habla y cómo se habla, lo que equivale a los argumentos y su expresión en palabras. De hecho, sobre esto hizo referencia en su *Orator*, en relación con la conceptualización y a la expresión en el discurso donde distinguió a los *officia oratoris*: «El orador debe tener en cuenta tres cosas, qué decir [*quid dicat*], en qué orden [*quo quidque loco*], y cómo [*quo modo*]».<sup>226</sup>

En este caso, Cicerón precisó aquí, la importancia tanto del contenido como de la *forma* en la creación del discurso oratorio, mediante los términos *dicat*, *loco* y *modo*. Al mismo tiempo, con ello se refirió respectivamente a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.<sup>227</sup>

Este pensamiento lo complementó en el mismo texto al tratar la *dispositio* o *collocatio* con respecto al tema de *forma*, *verba* y materia cuando describió que la oratoria

---

<sup>226</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, p. 53. Para el texto en latín ver, Marcus Tullius Cicero, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubbel, London, Loeb Classical Library, 1939, 185-186, p. z: «*Quoniam tria videnda sunt oratori: quid dicat et quo quidque loco et quo modo*». Sobre la interpretación que los términos *res* y *verba* en Cicerón se refiere a los argumentos y su expresión en palabras, cf. Richard F. Tobin, «En Battista Alberti: Ancient Sources», *op. cit.*, p. 85; A. C. Howell, «Rest Verba...», *op. cit.*, p. 75.

<sup>227</sup> Cicerón estableció como sinónimos de los *officia oratoris* a los términos *dicat*, *loco* y *modo*, ya que la frase, «qué decir» [*quid dicat*] se refiere a la *inventio*, «en qué orden» [*quo quidque loco*] se refiere a la *dispositio* y «cómo» [*quo modo*] se refiere a la *elocutio*. Para una exposición detallada, cf. Richard F. Tobin, «En Battista Alberti: Ancient Sources...», *op. cit.*, p. 85; A. C. Howell, «Rest Verba...», *op. cit.*, pp. 131-132.

y la poesía: –Fanto en cada una como en otra hay materia y forma de tratar esa materia [*materia et tractatio*]: la materia [*materia*] que son palabras [*verbis*], y el tratamiento [*tractatio*] es la colocación [*conlocatione*] de las mismas palabras [*verborum*]”.<sup>228</sup>

Además, en *Academica* nuevamente utilizó los términos de *forma* y *materia* en relación con otro aspecto, a la geometría y la causa eficiente, las cuales precisó estructuran y componen la materia: –Fú conoces nuestra física [*physica*]; constando ésta de la causa eficiente [*effectione*] y de aquella materia [*materia*] a la que modela [*fingit*] y da *forma* [*format*] la causa eficiente [*effectione*], también debe emplearse la geometría [*geometria*]”.<sup>229</sup>

Este pensamiento lo expresó más puntualmente en el mismo tratado con un lenguaje geométrico utilizado esencialmente en la noción de *forma* geométrica que identificó al definir qué es un cuerpo [*corpus*] y establecer las conexiones entre la causa eficiente [*effectione*] y la *qualitas* [cualidad]:

–El principio eficiente [*efficeret*] consideraban que había una fuerza [*vim*]; y en el pasivo, una especie de materia [*materiam*]; que, sin embargo, ambos principios se hallaban fundidos el uno en el otro, pues que ni la materia [*materiam*] misma habría podido cohesionarse si no estuviera unida por alguna fuerza [*vim*], ni la fuerza sin alguna materia [*materia*] [nada hay, en efecto, que no sea forzado a estar en algún lugar [*alicubi*]. Pero lo que resulta de ambos, desde entonces lo llaman *cuerpo* [*corpus*] y, por así decir, una especie de cualidad [*qualitatem*]”.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, p. 135. Para el texto en latín ver, Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, p. Z: –Est enim in utroque et *materia et tractatio: materia in verbis, tractatio in conlocatione verborum*”.

<sup>229</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, libro I, II, 6, p. 3: –Nstra tu *physica* nosti, quae cum contineantur ex *effectione* et ex *materia* ea quam *fingit* et *format effectio*, adhibenda etiam *geometria* est”. Para profundizar en el tema de la causa eficiente y sobre que en la filosofía se relaciona con las *ideas* concebidas como la *causa eficiente* de lo sensible, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, p. 41. Julio Pimentel en sus notas al *Academica* subraya que la *causa eficiente* en Cicerón se refiere al principio activo [Dios] y el principio pasivo [la materia], según la doctrina estoica. Y que en relación a la geometría, se refiere a las matemáticas, es decir, también a la aritmética, cf. Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, p. CXXV.

<sup>230</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, libro I, VI, 24, p. 10: –Ualtera esset *efficiens*, altera autem quasi huic se praebens, eaque *efficeretur aliquid*. in eo quod *efficeret vim* esse censebant, in eo autem quod *efficeretur tantum modo materiam* quandam; in utroque tamen utrumque: neque enim *materiam* ipsam cohaerere potuisse si nulla vi contineretur, neque *vim* sine aliqua *materia*; [nihil est enim quod non *alicubi* esse cogatur]. Sed quod ex utroque, id iam *corpus* et quasi *qualitatem* quandam nominabant”. Estos dos principios de materia y *forma*, se relacionan, pues, la *forma* se identifica con la causa eficiente, de este modo la *forma* se entiende, no en un sentido visual, sino ontológico, constituyendo un todo indivisible, en el sentido de que la materia contiene en ella la *forma* y que la *forma* no puede explicarse sin materia, donde el cuerpo es la materia organizada y formada. La cualidad [*qualitas*], término abstracto con

Así, nos enteramos que mediante la *qualitas* se expresa un cuerpo en la materia y se ubica en un lugar en el espacio, ya que definió que el cuerpo es la materia ordenada y compuesta que posee ciertas cualidades que lo determinan como un cuerpo concreto.

En cuanto a la arquitectura, la misma concepción geométrica fue expresada por Vitruvio en su definición de la *dispositio* donde estableció la noción de *forma* arquitectónica a partir de utilizar el término de *qualitas* en conexión a las *species dispositionis*, es decir, la *forma* geométrica que implica en la arquitectura al dibujo mental y al dibujo material como expresión de lo inteligible y lo visible. Esto se comprueba con su frase de *dispositio est qualitas...species dispositionis...ideae-ιδέα*, siendo las *species dispositionis* construidas a partir del dibujo geométrico de la *ichnographia*, *orthographia* y *scaenographia*. Así Vitruvio, especificó que desde el punto de vista de la *qualitas* [cualidad] es que se conciben y se expresan las *ideas* arquitectónicas.<sup>231</sup>

Creo que es necesario un análisis más detallado y sistemático de estos conceptos retóricos que Vitruvio trasladó en cuanto a la *forma* y el proceso creativo arquitectónico. Por ello es necesario tener en cuenta que Cicerón en *De oratore*, continuó con este lenguaje geométrico en el proceso de la *inventio* al hablar de los lugares [*locus*], donde gracias a las *facultas* del *ingenio*, deben ser elegidas las imágenes en la mente y colocadas en lugares las cosas [*res*] en orden. A partir de esta idea estableció una analogía con la *forma*, método [*ratione*] y modo [*modo*] de un pintor:

—Máximamente son representadas [*effingi*] en nuestros ánimos [*animis*] esas cosas [*res*] que por un sentido [*sensu*] han sido transmitidas [*tradita*] e impresas [*impressa*], y que de todos nuestros sentidos [*sensibus*] el más vivido es el sentido del ver [*sensum videndi*]; por lo cual, muy fácilmente pueden ser retenidas [*teneri*] en nuestra mente-animus [*animus*] esas cosas [*res*] que son percibidas [*percipientur*] por los oídos [*auribus*] el pensamiento [*cogitatione*], si además son traducidas-trasmitidas [*traderentur*] mediante recomendación de los ojos [*commendatione oculorum*]; de manera que a las cosas [*res*] invisibles [*caecas*] y alejadas del juicio de la vista [*aspectus*], de tal modo las señala [*notaret*] una configuración [*conformatio*] y una imagen y una *figura* [*imago et figura*], que esas que pensando [*cogitando*] apenas podemos abarcar [*complecti*], contemplándolas [*intuendo intuendo*], por

---

que se expresa un ente concreto, es decir un cuerpo, el cual posee ciertas cualidades. La causa eficiente, o fuerza, define a la materia que, por ella misma, es indefinida. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, pp. CXXX-CXXXI.

<sup>231</sup> Sobre el párrafo de la *dispositio*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117.

así decir, las retenemos [*teneremus*]. [...] Por otra parte, a estas *formas* y *cuerpos* [*formis atque corporibus*], como a todas las cosas que caen bajo nuestra vista [*aspectum*], le es necesaria una sede [*sede*], puesto que sin un lugar [*loco*] un cuerpo [*corpus*] no puede ser entendido [*intellegi*]. [...] Deben usarse lugares [*locis*] abundantes, claros, definidos, de módicos intervalos, e imágenes [*imaginibus*] eficaces, vividas, significativas. Esta facultad [*facultatem*] la dará la ejercitación [*exercitatio*], de la cual se engendra [*gignitur*] el hábito [*consuetudo*], como la elección de las palabras semejantes [*similium verborum conversa*], cambiadas [*immutata*] y mudadas [*casibus*] en casos, o trasladadas [*tractata*] de la parte del género [*parte ad genus*], y la representación [*notatio*] de todo pensamiento-idea [*sententiae*] mediante la imagen [*imagine*] de una sola palabra [*verbi*], conforme el método [*ratione*] y modo [*modo*] de un pintor [*pictoris*] sumo que distingue [*distinguentis*] los lugares [*locos*] con la variación de las *formas* [*formarum varietate*].<sup>232</sup>

Me he permitido citar este largo pasaje porque seguramente demuestra la idea de cómo interactúan los principios entre las distintas disciplinas clásicas, en este caso, en cuanto a la retórica y el arte.

Además, en este pasaje se ha visto que el término *locus* en la teoría ciceroniana se vincula también con el proceso de la *dispositio*, ya que hay que recordar, lo utilizó como sinónimo de éste en su frase de “en qué orden” [*quo quidque loco*]. Así, estableció a partir del término geométrico de *locus* la conexión que existe como proceso creativo entre la *inventio* y *dispositio*.<sup>233</sup> Al mismo tiempo, siguiendo esta conexión entre la *inventio* y *dispositio*, Cicerón también definió aquí que se deben fijar las *ideas* en la mente mediante imágenes mentales y disponer ordenadamente estas *imágenes* en *lugares* conocidos, mentalmente visualizados. También en este párrafo expuso la teoría de la *imitatio*, ya que estableció en el mismo sentido que la tradición platónica que es un proceso basado en la

---

<sup>232</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro II, lxxxvii-lxxxviii, 357-358, pp. 136-137:—Ea maxime *animis effingi* nostris, quae essent a *sensu tradita atque impressa*; acerrimum autem ex omnibus nostris *sensibus esse sensum videndi*; qua re facillime *animo teneri* posse ea, quae *perciperentur auribus* aut *cogitatione*, si etiam *commendatione oculorum animis traderentur*; ut *res caecas* et ab *aspectus iudicio remotas conformatio* quaedam et *imago* et *figura* ita *notaret* ut ea, quae *cogitando* complecti vix possemus, intuyendo quasi teneremus. [...] His autem *formis atque corporibus*, sicut omnibus, quae sub *aspectum* veniunt, *sede* opus est, etenim *corpus intellegi sine loco non potest*. [...] *locis* est utendum multis, inlustribus, explicatis, modicis *intervallis*; *imaginibus* autem *agentibus*, *acribus*, *insignitis*, quam *facultatem* et *exercitatio* dabit, ex qua *consuetudo gignitur*, et *similium verborum conversa* et *immutata casibus* aut *tractata ex parte ad genus notatio* et unius *verbi imagine* totius *sententiae* informatio *pictoris* cuiusdam summi *ratione* et *modo formarum varietate locos distinguentis*. [...] *rerum memoria* propria est *oratoris*; eam *singulis personis bene positis notare* possumus, ut *sententias imaginibus, ordinem locis comprehendamus*”.

<sup>233</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, p. 53.

ideas [*ἰδέαι* *ideae*].<sup>234</sup> Estas concepciones fueron aplicadas por Vitruvio, de hecho con esto se puede entender la inclusión vitruviana del término *inventio* en el concepto de la categoría de la *dispositio*.

Lo importante aquí también es precisamente esta analogía que estableció entre el arte de la pintura y el arte oratoria en relación con estas nociones de los procesos de *inventio* y *dispositio* o *collocatio* y *ordo*, así como la distinción de *res-sententia-verba* y las relaciones establecidas entre los términos *inventio*, *cogitatio*, *locus*, *collocatio*, *mente*, *imago* y *figura*, *forma* y *figura*, *forma* y *corpus*, *res-sententia* y *verba*, *modo* y *aspectum*. De esto se puede deducir por tanto, el vínculo entre conceptos retóricos y arquitectónicos, ya que como se ha tratado, Vitruvio utilizó estos términos para sus nociones de la categoría de la *dispositio*, conceptos referidos a la tradición platónica de las ideas por el término griego *ἰδέαι* *ideae* que incluyo como sinónimo de las *species dispositionis*.<sup>235</sup>

De este modo, Cicerón en estos párrafos trató la relación entre *inventio*, *dispositio*, *collocatio* o *locus*, con los términos *forma*, *materia* y *geometria*, en referencia tanto a la distinción de *res* y *verba*, como al proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Asimismo, estableció con un lenguaje geométrico la conexión entre *qualitas*, *forma*, *materia* y *cuerpo*. De éstos principios ciceronianos sobre todo me interesa sobre todo la relación establecida entre la *dispositio* con los términos de *qualitas*, *forma*, *materia*, *corpus* y *geometría*, a partir de la distinción de *res* y *verba*. Pero precisamente lo más significativo es que estas nociones fueron tratadas en su teoría del arte retórico con términos geométricos que aplicados como paradigma metódico a conceptos retóricos y filosóficos, cuestiones que Vitruvio refirió a problemas arquitectónicos.

Ahora bien, en Vitruvio esta concepción ciceroniana de la *dispositio* y los principios de *forma*, *materia* y geometría le corresponde la idea que analizé de la transferencia realizada en la *dispositio* de los conceptos de *res* y *verba* que asoció con la distinción que existe en el proceso creativo de la actividad intelectual [*res*] y la actividad material [*verba*].

---

<sup>234</sup> Sobre un análisis del párrafo *De oratore*, libro II, lxxxvii-lxxxviii, 357-358, en relación tanto a la *facultas* de la *imitatio*, como en relación a la *inventio* y a la cuestión platónica en este párrafo, cf. Elaine Fantham, *Imitation and Evolution...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>235</sup> Sobre la relación entre el párrafo de Cicerón *De oratore*, libro II, 358 y el párrafo del *Timeo*, 52b de Platón, en relación a la *forma*, *mente*, *imágenes*, *loci*, *inventio*, *res* y *verba*, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, *op. cit.*, p. 79-80-81 y 338.



Esto se traduce en la arquitectura en la composición de la *forma* y el espacio arquitectónico que se conceptualiza y concreta a partir de estos dos momentos del proceso de diseño, distinción expresada por Vitruvio con el binomio de *res* y *opus*, asimismo con el de *fabrica* y *ratiocinatio* donde vinculó estos conceptos con los términos *forma* y *materia*.<sup>236</sup> Asimismo indicó esta distinción en el proceso creativo con los términos de *quod significatur* y el *quod significat*, donde formuló la relación entre *forma* y geometría.<sup>237</sup> También trató esta distinción con los términos *opera* y *ratiocinatione*, donde hizo referencia a lo mental y material del proceso, con el vínculo establecido entre los términos de *ratiocinatione*, que significa la teoría en cuanto a los pensamientos propuestos [*proposita res*] y la cuestión material a partir de utilizar los términos de *opus* y *effectus*, es decir, la ejecución de la obra que corresponde a los pensamientos contruidos [*res fabricata*] en la *ratiocinatio*. Como se ha mencionado, estos términos equivalen conceptualmente a los términos retóricos de *res* y *verba*, los cuales complementan en Vitruvio la idea que la *dispositio* comprende los procesos de la *inventio* y *elocutio* retóricas.<sup>238</sup>

A partir de la relación que estableció Vitruvio siguiendo a Cicerón con los términos *forma*, *materia* y geometría, me interesa la relación establecida entre *res* y *opus* como la capacidad de pensar la cualidad de la *forma* en el proceso mental y la relación de la *forma* y materia que se desarrolla en el proceso material a partir del método de la geometría. Sobre esto, Vitruvio habló en *De architectura*, en la definición de la distinción entre *quod significatur* y el *quod significat*:

---

<sup>236</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 86-88: —La práctica [*Fabrica*] consiste en el práctico ejercicio [*usus meditatio*] continuado o consumado, por lo que a través de las manos [*manibus*] la materia [*materia*] toma la *forma* de la obra [*opus*] que se crea [*generis*], según el proyecto-*idea-forma* concebido-figurado [*propositum deformationis*]. La teoría [*Ratiocinatio*] es una actividad intelectual que explica [*explicare*] y da razón [*demonstrare*] de las cosas-pensamientos [*res*] creadas-inventadas-construidas con ingenio [*fabricatas sollertiae*] y demostrada y explicada con el método de las proporciones [*rationis proportione*]”.

<sup>237</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 3, pp. 88-91: —El significado [*Significatur*] es la cosa propuesta [*proposita res*], del cual se habla [*dicitur*], el significante [*significat*] es la demostración con método que explica la esencia de la doctrina-ciencia [*demonstratio rationibus doctrinarum explicata*]”.

<sup>238</sup> Sobre un análisis detallado de la relación entre los términos arquitectónicos de *ratiocinatio* y *fabrica* con los términos retóricos de *res* y *verba*, cf. Petrus H. Schrijvers, —Vitruve I, I, 1..., *op. cit.*, pp. 49-54.

—Coviene que sea experto-hábil en dibujo [*peritus graphidos*] e instruido en geometría [*eruditus geometria*], deber tener la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*], con el fin de más fácilmente representar con dibujos [*exemplaribus pictis*], le sea posible formarse una idea-imagen-concepto de la obra [*operis speciem deformare*] que se quiere realizar. [...] Con la aritmética [*arithmetice*] se explican-desarrollan las razones de las medidas [*mensurarum rationes explicantur*], y con la razón y método geométrico [*geometricis rationibus et methodis*] se resuelven [*inveniuntur*] los difíciles problemas de la *symmetriarum*”.<sup>239</sup>

La definición de Vitruvio de la *dispositio* se complementa con este párrafo en cuanto a la idea de dibujo geométrico ya que es a través de este lenguaje que en la arquitectura se piensa y expresa la creación de la *forma* y del espacio arquitectónico de modo bidimensional. Esto se deduce de considerar a la geometría [*methodis geometricis*] como método de la ciencia-arte del dibujo [*graphidis scientiam*], en cuanto a la idea de dibujo geométrico y la cuestión aritmética que se resuelve en la *ordinatio* y se aplica en la *dispositio*. De este modo, Vitruvio determinó en el proceso de creación y concreción de la *forma* arquitectónica a la geometría como la *ratio* [razón] y *methodus* [método] del proceso de la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*].<sup>240</sup> Así, determinó primero, que el dibujo en la arquitectura es un dibujo geométrico, y segundo, que es gracias a la ciencia del dibujo que el arquitecto se forma una *idea*, imagen o concepto de la obra que se quiere realizar [*operis speciem deformare*], lo cual se concreta con los dibujos [*exemplaribus pictis*].

El uso que Vitruvio hizo del término *inventio* con respecto al método geométrico, establece así que es con la geometría que las *ideas* se resuelven desde el proceso mental de la *inventio* donde se desarrollan las *species dispositionis* y se materializan en la *dispositio* a partir de la ciencia del dibujo. Este dibujo geométrico, entonces, es el método partir de lo cual se componen y expresan las *ideas* en la arquitectura, ya que mediante él es posible elaborar mentalmente una imagen que representa un proyecto geométrico como representación real, y matemáticamente precisa de lo visible. Esto es lo que distingue su proceso creativo en el arte, ya que la geometría trata la cuestión de lo inteligible y lo visible de la *forma* y espacio arquitectónicos, así como también representa el papel intelectual de la

---

<sup>239</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, 3, pp. 88-91: —Et ut sit *peritus graphidos, eruditus geometria*, [...] Deinde *graphidis scientiam* habere, quo *facilius exemplaribus pictis* quam velit *operis speciem deformare* valeat. [...] Per *arithmetice* vero *mensurarum rationes explicantur, difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur*”.

<sup>240</sup> Cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, *op. cit.*, p. 63.

actividad arquitectónica. Esta concepción mental y material, la refirió también en este párrafo a la categoría de la *symmetria* al establecer su relación con la geometría.

Asimismo, a partir de este párrafo citado de Vitruvio, me interesa también establecer como método de la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*], en relación con la aritmética [*arithmetice*] y a la geometría [*methodis geometricis*] tres cuestiones que considero están estrechamente relacionadas entre sí con el concepto de la *dispositio* vitruviana en lo que se refiere a la *forma* que implicó con los términos de *species dispositionis* y su traducción al griego de *ιδέαῖδεαε*, para explicar los conceptos de *idea*, *forma* y materia que se desarrollan en la *dispositio* a partir de considerar a la geometría como lenguaje del arquitecto.

La primera trata sobre la relación de Vitruvio establecida con los términos griegos de *ῥάμῃ* en la *ordinatio*, y *δηῶεζῆῃ* en la *dispositio*. La segunda se vincula con la distinción que hizo en los procesos de la *ordinatio* a partir del principio de *quantitas* [*πνζόῃε*, *posotes*] y en la *dispositio* con el principio de *qualitas* [*πνῆόῃε*, *poiotes*]. La tercera comprende la relación establecida entre los conceptos de *forma* y *species* a partir de los términos de *deformare* y *speciem*, empleados en el párrafo citado. Términos que se relacionan directamente en la *dispositio* vitruviana con el concepto de *species dispositionis* y con su traducción al griego que estableció con el término *ιδέαῖδεαε*.

°La *dispositio* vitruviana y su relación con la *ordinatio*

La distinción que Vitruvio planteó con los términos griegos de *ῥάμῃ* en la *ordinatio* y *δηῶεζῆῃ* en la *dispositio*, para distinguir sus procesos, se relaciona con el párrafo citado donde trató a la aritmética [*arithmetice*] y a la geometría [*methodis geometricis*] como método de la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*].<sup>241</sup> Para comprender esta distinción en la arquitectura, es necesario recordar la conclusión obtenida del análisis de la categoría

---

<sup>241</sup> En la tradición grecolatina la *dispositio* retórica deriva tanto del término griego de *ῥάμῃ* como el término griego de *δηῶεζῆῃ* ambos términos fueron utilizados para referirse al concepto retórico de *dispositio*. Sin embargo, también fueron utilizados los términos latinos de *dispositio* y *compositio* como traducción de término griego de *δηῶεζῆῃ* y el término latino de *ordo* para la traducción del término griego de *ῥάμῃ*. El término retórico de *δηῶεζῆῃ* fue utilizado por Platón en su *Fedro* 236 a y por Aristóteles en su *Retórica*, 1355b. Esta complejidad de las traducciones entre griego y latín y viceversa de términos retóricos que tienen sus raíces en la filosofía griega, evidencia el problema que existe para comprender el concepto de la *dispositio* y *ordinatio* vitruviana. Este problema Vitruvio lo resolvió al establecer en sus definiciones de estas categorías el equivalente con el término griego de *ῥάμῃ* en la *ordinatio* y *δηῶεζῆῃ* en la *dispositio*. Sobre el término latino de la *dispositio* retórica que equivale a los términos griegos de *δηῶεζῆῃ* o *ῥάμῃ* en Platón y en Aristóteles, cf. Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, op. cit., pp. 51 y 75.

de la *ordinatio*: en la *dispositio* se expresa el proceso de la *ordinatio*, lo cual se explica a partir de la relación establecida con el concepto platónico de *ἰδέα-εἶδvo* [*forma*].

En el análisis profundicé que el concepto de *forma* tanto en Vitruvio como en Cicerón, tiene su origen en el concepto platónico-aristotélico de *ἰδέα-εἶδvo* [*forma*]. Se ha visto que Cicerón interpretó el concepto griego de *forma-idea* para su teoría retórica donde determinó que la *forma* se compone no sólo a partir de los números [*numeris*], sino también de los principios de los geómetras [*geometrae*], esto es, el punto [*punctum*], la línea [*lineamentum*], y la superficie [*extremitatem*]. He mencionado también que Vitruvio suscribió este parecer sobre la interpretación ciceroniana de la *forma*, como *idea* mental de la *forma* material, donde se hacen concebibles y visibles las *ideas* gracias al dibujo geométrico. Así, Vitruvio aplicó esta concepción ciceroniana a los conceptos de la categoría de la *ordinatio* o *ἡῶμ* en relación con el tema del número como estructura aritmética y como aspecto cuantitativo de las dimensiones de los elementos arquitectónicos, y en la categoría de la *dispositio* o *δηῶεζηο* con relación al punto, línea y superficie como estructura geométrica, para ordenar y estructurar la *forma* y el espacio geométrico, es decir, el aspecto cualitativo de la *forma* y del espacio en lo que se refiere a la posición de los elementos arquitectónicos.

Esta interpretación ciceroniana de la *disposición* y la *forma* platónica la establecí en la *dispositio* vitruviana, a partir de la referencia hecha por Vitruvio en el *De architectura*, al explicar que la *dispositio* en griego se llama *diathesin* [*δηῶεζηο*] y las *species dispositionis* en griego se llaman *ideae* [*ἰδέαη*].<sup>242</sup> Así pues, esto se relaciona con el método de la geometría [*rationibus geometricis*] que Cicerón expuso en su teoría retórica y que Vitruvio trasladó a la arquitectura en la categoría de la *dispositio*, donde precisó se desarrolla el dibujo geométrico, es decir, las *species dispositionis* o *ideae* [*ἰδέαη*] vitruviana. Esta cuestión me permite enfatizar la importancia de la geometría en correspondencia a la teoría arquitectónica, en cuanto al dibujo geométrico, considerando a éste como proceso cognoscitivo en cuanto a lo mental y sistema de representación.

---

<sup>242</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, II y libro I, II, 2, pp. 106-109 y 114-117: «La disposición [*dispositio*], que en griego se llama *diathesin* [*δηῶεζηο*] [...] La ideas-formas-clases de la disposición [*species dispositionis*] que en griego se llaman *ideae* [*ἰδέαη*]».

Así pues, la concepción vitruviana de la ciencia del dibujo, la aritmética y el método de la geometría tiene que ver con lo que analicé en la categoría de la *ordinatio* sobre la distinción que Vitruvio precisó en los procesos de la *ordinatio* y *dispositio* con los conceptos filosóficos de la *quantitas* y *qualitas*.<sup>243</sup>

°La aplicación del concepto de *qualitas* [πνηόφο, poiotes] y de *quantitas* [πνζόφο, posotes] en la *dispositio* vitruviana.

La *qualitas* en la *dispositio* equivale al término griego de la *poiotes* [πνηόφο], y como concluí en la categoría de la *ordinatio*, tiene su origen en el concepto de *poiotes* [πνηόφο] que Aristóteles utilizó en relación con el concepto de cantidad [πνζόφο, posotes] y calidad [πνηόφο, poiotes] para definir el concepto de esencia [νόζία], donde precisó que mediante los principios de πνζόφο-posotes y πνηόφο-poiotes se determina la *forma*. En cuanto a Platón, se vio cómo este filósofo consideró a la *esencia* [νόζία] como la *forma* [idea-ιδέα]. Estas concepciones aristotélicas y platónicas de la cantidad [πνζόφο, posotes] y la cualidad [πνηόφο, poiotes], fueron traducidas al latín por Cicerón con los términos de *quantitas* [cantidad] en el *ordine* y *qualitas* [cualidad] en la *dipositio*, conceptos aplicados en la retórica en correspondencia a la composición de las palabras, estableciendo así, la distinción entre el número [rhythmous-ῥυθμικός] en la *qualitas* y la dimensión [metron-κένηζνλ] en la *qualitas*.

Repitiéndolo una vez más: puede decirse que la tradición platónica-aristotélica, cuyos puntos de vista sobre la *forma* he rastreado aquí, representan dos posturas fundamentales ante el problema de la concepción de la *forma*, que Cicerón interpretó siguiendo el lenguaje geométrico de Platón.

Vitruvio trasladó estas nociones y términos en el proceso arquitectónico con el objeto de precisar la distinción entre los procesos de la *ordinatio* o ἡμίη y de la *dispositio* o δηάξεζηηα. Distinción que señaló en la definición de la *ordinatio* al incluir el término de *quantitas* [πνζόφο, posotes] que se refiere a la cantidad y por tanto a la aplicación de la aritmética. En cuanto a la *dispositio*, utilizó en su definición el término *qualitas* [πνηόφο, poiotes] que se refiere a la cualidad, en el sentido de la aplicación de la geometría, pues ésta examina las cualidades de la *forma* desde el punto de vista geométrico. Así, con el uso en la

---

<sup>243</sup> Indra Kagis afirma que la relación en Vitruvio del término *qualitas* que utilizó en su definición de la *dispositio* equivale al término πνηόφο-poiotes, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, op. cit., pp. 54-55.

*dispositio* del concepto de *qualitas* y su relación con la geometría se puede deducir que Vitruvio distinguió que el proceso de la *dispositio* equivale al plano inmaterial.

En este sentido, en Vitruvio la *qualitas* [πνηόηο, ποιotes] se relaciona en la *dispositio* vitruviana con las *species dispositionis*, en el sentido platónico de la *esencia* [νόζια] como la *forma* [idea-ιδέα], así como también se relaciona con la *qualitas* que Cicerón en *Academica* relacionó con lenguaje geométrico con los términos *forma* y *materia* y *corpus*, al definir que la geometría modela y da *forma* a la materia.<sup>244</sup>

Así pues, se puede inferir que las *species dispositionis* que son la *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia* y *scaenographia*, están estrechamente relacionadas con los conceptos de los términos de *qualitas*, *res*, *opus* y *effectus* incluidos en la definición de la *dispositio*, al señalar que las diferentes composiciones [*compositio*] de la *forma* del edificio se deben crear desde el punto de vista de la calidad [*qualitas*], tanto las *ideas* de las cosas [*rerum*], como la ejecución de la obra [*effectus operis*]. Y esto implica a las *species dispositionis*, ya que éstas constituyen tanto la representación mental o imagen interior, como la representación material o imagen exterior de la *forma* arquitectónica.<sup>245</sup>

°El concepto ciceroniano de *forma* y *species* en la definición de la *dispositio* vitruviana

Ahora bien, el contexto del párrafo citado del libro I, 1, 3, se puede deducir por qué el método geométrico, la ciencia del dibujo y la aritmética [*arithmeticen*] son las ciencias que a través de su conocimiento y práctica, permiten que sea posible concebir y concretar el proceso de diseño en la *dispositio*. Esta concepción surge de la relación establecida por Vitruvio entre los términos *deformare* y *speciem*, términos cuyo concepto deriva de los términos ciceronianos de *forma* y *species*.<sup>246</sup> Estos conceptos fueron trasladados en la definición de la *dispositio* vitruviana a la concepción y concreción de la *forma* geométrica de un edificio, cuestión que constituye la relación establecida por Vitruvio entre las *species dispositionis* con el término griego de *ιδέαηideae*:

---

<sup>244</sup> Sobre los párrafos de *Academica* de Cicerón, cf. Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, libro I, II, 6, y libro I, VI, 24, pp. 3 y 10.

<sup>245</sup> Sobre el concepto de imagen interior y exterior en la Antigüedad, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>246</sup> Sobre esto, cf. Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura, Libri X*, *op. cit.*, p. 68; Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, *op. cit.*, pp. 69-70; Edmond Frézouls, —*Vitruve et le dessin d'Architecture*”, *op. cit.*, pp. 213-215; Petrus H. Schrijvers, —*Vitruve I, I, 1...*, *op. cit.*, pp. 49-54.

—Las ideas-formas de la disposición [*species dispositionis*] que en griego se llaman *ιδέαῖδεα*, estas son: la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], la sección [*sciographia*] y la perspectiva [*scaenographia*]. La planta [*ichnographia*] consiste en el conveniente [*modice*] uso del compás y de la regla, en la cual se presentan los dibujos [*descriptions*] de las superficies [*arearum*] a partir de la comprensión [*capiuntur*] de las formas [*formarum*] en planta [*solis*]. El alzado [*orthographia*] es la imagen-aspecto de la fachada [*erecta frontis imago*] y de la figura [*figura*] de la obra futura [*operis futuri*] dibujada según el método de las proporciones [*modiceque picta rationibus*]. La perspectiva [*scaenographia*] es el dibujo-boceto de la fachada y de los lados [*frontis et laterum*] que se alejan [*abscedentium*] en escorzo [*adumbratio*], con la convergencia de todas las líneas [*omnium linearum responsus*] al centro del compás [*circinique centrum*].”<sup>247</sup>

Vitruvio utilizó los términos *species dispositionis* para establecer a la *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia* y *scaenographia* como las *figuras* de pensamiento y de expresión bidimensional que abstraen la cuestión tridimensional de la totalidad de la *forma* del diseño de un edificio a través del dibujo geométrico, siendo así, estas *species dispositionis*, la aplicación de la geometría y aritmética en la arquitectura.<sup>248</sup> De este modo determinó las tres clases de dibujo arquitectónico, las cuales no sólo dan *forma* a las *ideas*, sino que también componen la *forma* arquitectónica, y, gracias a la geometría se vuelven inteligibles y se traducen en imágenes, a través del dibujo geométrico.

Entonces, según el contexto del párrafo en cuestión, se deduce que las *figuras* de *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* son la definición mental y visual de la composición de la *forma* y espacio arquitectónico dispuesta en proporción. Cabe mencionar que Vitruvio señaló la necesidad de la habilidad de pensar las cualidades formales y visuales del edificio al decir que los dibujos de las superficies componen la totalidad de la *forma* lo cual implica el espacio arquitectónico, se representan sólo a partir de la comprensión de la *forma*, en planta, alzado y sección. Esta concepción supone, por un lado, que no sólo habló de la habilidad de interpretar y abstraer la tridimensionalidad de la *forma*

---

<sup>247</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117.

<sup>248</sup> Para un estudio sobre el término y concepto de *scaenographia* vitruviano que tiene su origen en el término de *skiagraphia* que utilizó Platón en *República*, 602d, y en 365c, cf. Francesco P. Di Teodoro, “Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento”, in *Palladio*, Centro Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, A cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2002, p. 36; Platón, *La República*, Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2011, 602d, p. 357; Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 602d, pp. 386 y 1119-1121.

a partir de la *figura* geométrica como la representación bidimensional del edificio y sus partes, y, por otro, supone una interpretación en sentido de las *species* o de las *formas* ciceronianas ya que también significa la capacidad racional del intelecto, como conocimiento y habilidad de la mente de pensar el espacio arquitectónico.

Así la *ichnographia* es el dibujo geométrico en proporción de la *forma* pensada y expresada a través de las superficies en planta. Esta planta arquitectónica está en correspondencia y proporción con la *orthographia* la cual es la comprensión geométrica de la *forma* en alzado que representa la fachada del edificio a través de la *figura* bidimensional concebida y definida gráficamente a través del dibujo a escala como imagen del proyecto arquitectónico, es decir, es la imagen de la representación interior que se define mentalmente y gráficamente mediante el dibujo geométrico que precede a la realización física del edificio construido.

Es significativo que Vitruvio utilizó en su párrafo los términos latinos de *species dispositionis* como equivalentes de los términos griegos de *idéa-ídeae* para establecer relaciones con conceptos y términos cuyo origen se localiza en el lenguaje de la geometría, de la ciencia-arte del dibujo y la aritmética. Así, se deduce que a partir de la aplicación hecha por Vitruvio del método geométrico [*methodis geometricis*] y la aritmética que, la totalidad de la *forma* en el proceso de diseño se concibe por medio del dibujo mental que se traduce a una composición geométrica y se expresa a través de la correspondencia existente entre sí del dibujo geométrico en la planta [*ichnographia*], alzado [*orthographia*] y sección [*sciographia*]. Estos dibujos son la abstracción de la cualidad bidimensional y tridimensional de la concepción y la composición de la *forma* y del espacio arquitectónico del edificio en su totalidad, ya que, por un lado, son la *idea* y *forma* de un diseño arquitectónico mental y, por otro, son la *figura* gráficamente definida de la *forma*, esto es, son el *exemplum*, realizado en un dibujo materialmente trazado.

Así pues, estos términos de la *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* utilizados por Vitruvio para la composición de la *forma* y espacio arquitectónico son el dibujo geométrico, a partir del cual, se construye y estructura la *forma* con la relación aritmética de los números [*numeris*] mediante el proceso de la *ordinatio-taxis*, en correspondencia con los principios de los geómetras [*geometrae*], a partir del proceso bidimensional del punto



[*punctum*], la línea [*lineamentum*], y la superficie [*extremitatem*], proceso de la *dispositio-diathesis*, a través del cual se obtiene la *figura* geométrica de la *forma*. Este proceso bidimensional se construye con la correspondencia y proporción entre las tres dimensiones, esto es, entre la altura [*altitudinis*], la anchura [*latitudinem*] y la longitud [*longitudinem*], a partir de esta correspondencia se componen y concretan las *figuras* geométricas de la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*] y sección [*sciographia*]. Éstas comprenden la cualidad bidimensional de la totalidad de la *forma* geométrica tridimensional.

El principio de proporción en las *species dispositionis* lo introdujo Vitruvio con el término *modice* en la *ichnographia* y *orthographia*, así refirió expresamente a estos dibujos geométricos en relación con la correspondencia entre sí, en cuanto a la realización de la planta [*ichnographia*] en correspondencia y en proporción con el alzado [*orthographia*].<sup>249</sup> De este modo, a partir de esta correspondencia y relación proporcional entre la *ichnographia* y *orthographia* se configura el concepto tridimensional de la *forma* como un único concepto.

Al reflexionar sobre ello, se puede concretar entonces, que por medio del dibujo geométrico de la *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* se conforma y expresa la *figura* y *forma* del edificio, es decir, la totalidad del espacio arquitectónico. Se deduce que este dibujo geométrico representa la cualidad de la *forma* en el sentido de aspecto, y, al mismo tiempo, la *forma* como definición conceptual de la *dispositio*.<sup>250</sup> Ciertamente, la *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* son el lenguaje arquitectónico, a través del cual, no sólo se concibe la *dispositio*, sino también y más importante, se lleva a cabo el proceso creativo en la arquitectura.

La importancia de entender a las *species dispositionis* como definiciones conceptuales y materiales, es que Vitruvio precisó en términos de proceso de diseño, los distintos puntos de vista de la obra arquitectónica, proceso que inicia desde el momento de

---

<sup>249</sup> El término *modice* utilizado por Vitruvio implica la idea del diseño a escala en el dibujo, así como el principio de correspondencia y proporción entre la *ichnographia* y *orthographia*. Cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, op. cit., p. 109; Francesco P. Di Teodoro, "Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello, note sulla teoria del disegno...", op. cit., pp. 36-37.

<sup>250</sup> Sobre la concepción de la *forma* en relación al concepto del significado específico de *species* como *distributiones*=subdivisiones de los géneros/*principia*, cf. Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", op. cit., p. 19; Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, op. cit., III, 3, 1, n. 1.

la composición mental de la *forma* hasta su materialización bidimensional a través del dibujo geométrico.

Ahora, es preciso señalar que Vitruvio empleó los términos geométricos de *altitudinis*, *latitudinem* y *longitudinem*, al hablar de la categoría de la *eurythmia*, cuyo proceso se expresa en la *dispositio*, ya que implica el concepto de *venusta species* que se vincula con las *species dispositionis* sobre lo que profundizaré en la definición de la categoría de la *eurythmia*.<sup>251</sup>

Vitruvio entonces planteó la concepción del espacio arquitectónico en su categoría de la *dispositio*, ya que definió, las *species dispositionis* como un sistema de relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad. Así como también relacionó el concepto platónico-aristotélico de la *forma* y el cuerpo en el sentido arquitectónico de las *species dispositionis*, ya que éstas son determinadas mediante las tres dimensiones, concibiendo así, el espacio en relación con lo cuantitativo y lo cualitativo, y, a un sistema de relaciones aritméticas y geométricas.

°El concepto griego de *idéa* y *δηάζεζηο* en la *dispositio* vitruviana en cuanto al concepto de *forma* en la arquitectura y su relación con los términos *species*, *ιδέαηideae*, y *forma* en conexión a los términos retóricos de *inventio*, *cogitatio*, *dispositio*.

La teoría arquitectónica de Vitruvio sobre estas ideas geométricas que definió en la *dispositio* como tal, representa que tomó conceptos que tienen su origen en los principios geométricos formulados por Platón, Aristóteles, Euclides y Cicerón. Esta reflexión se apoya en la referencia determinada por Vitruvio con el término griego de *ιδέαηideae* en relación a las *species dispositionis* en la *dispositio* que en griego equivale a *δηάζεζηο*

Se sabe que el término *ιδέαηideae* lo utilizó Platón en el *Sofista* para hablar sobre la *forma* [*ιδέα*] que se produce a partir de una imitación [*κηκεηηθηο*] al considerar la *symmetria* [*ζπκκεηζίαο*] de las proporciones del modelo [*παζάδεηηκα*] con relación a su longitud [*κηθηο*], anchura [*πιάηηο*] y profundidad [*βάζηο*]. Sobre esto profundizó en *Leyes*, donde

---

<sup>251</sup> Sobre la relación entre la *dispositio* y la *eurythmia*, cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 20.

ubicó a la geometría entre los tres *mathémata*, como el arte de medir la longitud [κῆθνο], profundidad [βάζνο] y anchura [ἐπίπεδνο].<sup>252</sup>

Este concepto de *idea* platónica se complementa con lo que Aristóteles por su parte, en *Metafísica* estableció: —Lo continuo en una dirección es longitud [κῆθνο], en dos direcciones anchura [πιάννο] y en tres profundidad [βάζνο] [...] longitud [κῆθνο] es una línea [γζακκή], anchura [πιάννο] una superficie [ἐπιθάλλη], profundidad [βάζνο] un cuerpo [ζῶκα].<sup>253</sup>

Euclides en *Elementos* utilizó estos principios platónicos y aristotélicos y los aplicó a los principios de la geometría en su libro I, donde estableció que las magnitudes comprenden el punto [ζεκείν], la línea [γζακκή], la superficie [ἐπιθάλλη] y el cuerpo [ζῶκα].<sup>254</sup> Aristóteles en *Física* definió que el lugar [ἡόνο- topos]: —Tiene tres dimensiones a saber, longitud [κῆθνο], anchura [πιάννο] y profundidad [βάζνο], por las cuales cada cuerpo [ζῶκα] está limitado”.<sup>255</sup>

En cuanto al concepto de δηῶεζηα Aristóteles en *Metafísica*, definió este principio que Vitruvio tradujo por el término latino de *dispositio* de la siguiente manera: —La disposición [δηῶεζηα-*diathesis*] es el orden [ἡόνο-*taxis*] de lo que tiene partes [κέζνο], con relación al lugar [ἡόνο- topos], con relación a la *forma* [εἶδνο-*eidos*]. Es preciso, en efecto, que haya en este caso cierta posición [ζέζηλ], como indica el nombre mismo: disposición [δηῶεζηα-*diathesis*].<sup>256</sup>

Estos principios los aplicó Cicerón en *De oratore* al método de la geometría donde incluyó el término de *forma* en relación con los términos de *lineamenta*, *intervalla* y *magnitudines* como una de las partes que le son propias: —La geometría [*geometria*], las

---

<sup>252</sup> Sobre las traducciones al español de los párrafos de *Sofista* 235d, *Leyes* 817e de Platón, cf. Euclides, *Elementos: Libros I-XIII*, Introducción de Luis Vega, traducción y notas de María Luisa Puertas Castaños, Madrid, Gredos, 1996, p. 200.

<sup>253</sup> Sobre las traducción al español del párrafo de *Metafísica* 1020 a 11-14 de Aristóteles, cf. Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>254</sup> Cf. Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro I, pp. 189-198.

<sup>255</sup> Cf. Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, libro, IV, 209 a, p. 71.

<sup>256</sup> Cf. Aristóteles, *Metafísica*, *op. cit.*, libro V, 1022b, p. 63z.

líneas [*lineamenta*], las *formas* [*formae*], las dimensiones [*intervalla*], las magnitudes [*magnitudines*]].<sup>257</sup>

Ahora bien, los términos empleados por Vitruvio en el párrafo de la definición de la *dispositio* de *species*, *ιδέαῖ-ideae*, *descriptiones*, *formarum*, *imago* y *figura*, así como también los términos de la *inventio* y *cogitatio*, son términos que Vitruvio probablemente tomó de la teoría retórica de Cicerón.<sup>258</sup> A la luz de estas consideraciones me interesa profundizar sobre todo en el concepto retórico de los términos *species*, *ιδέαῖ-ideae*, y *forma* en relación con los términos retóricos de *inventio*, *cogitatio*, *dispositio*.

Vitruvio estableció en su definición de la *dispositio* que las *species dispositionis-ιδέαῖ-ideae*, es decir, la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], sección [*sciographia*] y la perspectiva [*scaenographia*], nacen de la *inventio* y *cogitatio* sobre lo cual expresó:

–El pensamiento [*cogitatio*] es una atenta, diligente y vigilante reflexión [*cura studii plena et industriae vigilantiaequae*], con deseo de hallar el efecto propuesto [*effectus propositi*]. La *inventio* es la explicación [*explicatio*] de cuestiones no resueltas [*quaestionum obscurarum*] y el método-entendimiento [*ratioque*] de los pensamientos-cosa [*rei*] nuevamente hallados [*reperta*] en la mente con agudeza de ingenio [*vigore mobili*]. Estas son las partes que componen la disposición [*dispositionum*]].<sup>259</sup>

Así, se deduce que en la *inventio* y la *cogitatio* es donde se resuelve, estructura y compone la *forma* arquitectónica y las cuestiones del proceso de la *dispositio*. Con esta inclusión de la *inventio* y *cogitatio* en la definición de la *dispositio*, Vitruvio le confirió a la categoría el carácter de proceso mental.<sup>260</sup> Esta concepción vitruviana de la *inventio* y la *cogitatio* se relaciona con el concepto de la *cogitatio* retórica definida por Cicerón en *De officiis*: –El

---

<sup>257</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xlii, 187, p. 64: –*In geometria lineamenta, formae, intervalla, magnitudines*”.

<sup>258</sup> Fleury Philippe argumenta que el término *descriptiones* que utilizó Vitruvio en relación a los dibujos tiene su referente en Cicerón en la relación que estableció de *aedificandi descriptio* en *De officiis*, libro I, 138, *cf.* Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>259</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117: –*cogitatio est cura studii plena et industriae vigilantiaequae effectus propositi cum voluptate. inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta. hae sunt terminationes dispositionum*”.

<sup>260</sup> Sobre la relación del concepto de *inventio* como proceso que se desarrolla en la mente en la definición de la *dispositio* de Vitruvio, *cf.* David Summers, *The Judgment of Sense...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

pensamiento [*cogitatio*] se mueve máximamente investigando [*exquirendo*] lo verdadero [*vero*”.<sup>261</sup>

El concepto de la *cogitatio* en el sentido de lo verdadero y de la investigación se relaciona y complementa con el concepto de la *inventio* que Cicerón en *De inventione* estableció en cuanto al proceso de la *inventio* y la *dispositio* con el término *excogitatio*:

—*La invención [*inventio*] es la acción de pensar-concebir [*excogitatio*] cosas verdaderas [*verarum*] o símiles [*similium*] a la verdad [*verarum*], que vuelan probable una causa [*causam*], la disposición [*dispositio*] es la distribución [*distributio*], en orden [*ordinem*], de las cosas encontradas [*rerum inventarum*]”.<sup>262</sup>*

Cicerón en *De oratore* utilizó el término *excogitare* como sinónimo de *inventio*, lo cual es significativo porque se traduce como la “acción de pensar”,<sup>263</sup> cuestión que corresponde con el concepto de la *cogitatio* del párrafo citado.

De este modo, Cicerón precisó la estrecha relación entre la *cogitatio* y la *inventio* como procesos simultáneos que se desarrollan en la mente a través del pensamiento. Esta reflexión en referencia con la arquitectura está en analogía con el planteamiento de Vitruvio sobre que la *dispositio* nace de la *cogitatio* y la *inventio*, entendiendo que el proceso de la *dispositio* se desarrolla a partir de comprender con la mente y el pensamiento es decir en la *cogitatio*, las cuestiones que se desarrollan en la *inventio*.

En consecuencia, puedo concretar que Vitruvio transfirió de la retórica ciceroniana los conceptos de la *inventio* y *cogitatio* para el proceso de la *dispositio*. Sin duda, se ve que existe una semejanza conceptual entre la *inventio* y *cogitatio* ciceroniana y la vitruviana, ya que en ambas concepciones se consideró al pensamiento como la actividad y creación de la

---

<sup>261</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca de los deberes* [*De officiis*], *op. cit.*, p. 57: “*Cogitatio in vero exquirendo maxime versatur*”.

<sup>262</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica* [*De inventione*], *op. cit.*, libro I, vii, 9, pp. 7-8: “*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio*”.

<sup>263</sup> El término *excogitare* en el *De oratore* está frecuentemente empleado como sinónimo de *invenire*, donde Cicerón substituyó el término *inventio* con el término de *excogitare* en el proceso del método del decir. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro I, xlii, 187, p. 64 y p. CXCIX: “*El método del decir [*ratione dicendi*] el excogitar-inventar [*excogitare*], ornamentar [*ornare*], disponer [*disponere*], recordar [*meminisse*], actuar [*agere*]*”. Para profundizar en la relación entre *excogitatio* e *inventio* en Cicerón, cf. Martin Kemp, “*From Mimesis to Fantasia...*”, *op. cit.*, pp. 348-349.

mente donde se desarrollan tanto las actividades racionales del intelecto como las abstracciones de la imaginación.<sup>264</sup>

Trasladado esto a la categoría de la *dispositio*, Vitruvio explicó que en la *cogitatio* e *inventio* se conceptualiza y desarrolla mentalmente la *idea* y la *forma* del proyecto, es decir, las *species dispositionis-ιδέα-ideae*, siendo el pensamiento o *cogitatio* la reflexión donde se halla el efecto propuesto. Este pensamiento es tratado en la mente por la *inventio*, el cual es el método donde se desarrollan y explican las cuestiones de la *cogitatio*.

Cicerón también vinculó estas ideas de *inventio* y *cogitatio* con el concepto platónico de las *ιδέα-ideae* [*forma*], pensamiento que explicó en *Academica* al hablar sobre la parte de la filosofía que se ocupa del razonamiento donde profundizó sobre el concepto griego de *ιδέα-idea* de Platón:

—Aunque nace de los sentidos el criterio de la verdad, sin embargo, no está en los sentidos: afirmaban que la mente [*rerum*] es el juez [*iudicem*] de todas las cosas [*rerum*]; a ella sola consideraba idónea para creérsele porque sólo ella distingue lo que es simple y de un solo modo [*modi*] y tal cual es. A esto ellos lo llaman *ιδέαλ*, ya nombrada así por Platón; nosotros con razón podemos llamarla *speciem*”.<sup>265</sup>

Así pues, Cicerón señaló claramente la traducción que hizo para la teoría retórica del término platónico de *ιδέα-idea* con el término latino de *species*. Sobre lo cual profundizó en *Topica*, donde definió los términos latinos de *forma* y *species* como el equivalente del término griego de *εἶδvo*:

—*Forma* [*formae*], que los griegos llaman *εἶδvo*, los nuestros, si por casualidad algunos tratan esto, las llaman *species* [*apariencias*], no pésima en verdad pero sí inútilmente para cambiar los casos en el decir, pues no quisiera, ni siquiera si pudiera decirse en latín, decir *specierum* [*de las apariencias*] y *speciebus* [*por las apariencias*]; y a menudo hay que usar estos casos; pero yo quisiera *formis* [*por las formas*] y *formarum* [*de las formas*]. Empero, como una y otra palabra [*verbo*] se significa lo mismo, no juzgo que en el decir haya que descuidar la comodidad. Definen género [*Genus*] y *forma* [*formam*] de este modo: género [*Genus*] es la noción que es pertinente a muchas diferencias; *forma*

---

<sup>264</sup> Sobre el concepto de *inventio* como proceso que se desarrolla en la mente en la definición de la *dispositio* de Vitruvio, cf. David Summers, *The Judgment of Sense...*, op. cit., pp. 198-199.

<sup>265</sup> Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], op. cit., libro I, VIII, 30, pp. 12-13: —*Quamquam oriretur a sensibus, tamen non esse iudicium veritatis in sensibus: mentem volebant rerum esse iudicem; solam censebant idoneam cui crederetur, quia sola cerneret id quod semper esset simplex et unius modi et tale quale esset [...]* hanc illi *ηἶα-idea* appellant, iam a Platone ita nominatam, nos recte *speciem* possumus dicere”. Para profundizar en la *ηἶα-idea* platónica en el *Timeo* 28 a, cf. Platone, *Timeo*, op. cit., 28 a, pp. 176-179

[*forma*] es la noción cuya diferencia puede referirse a la cabeza [*caput*] y, por decir así, fuente del género [*generis*].<sup>266</sup>

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Cicerón en *Orator*, al hablar sobre la imagen de la perfecta elocuencia [*perfectae eloquentiae speciem*] que existe en la mente del orador, utilizó el término *species* como equivalente al término griego εἶδvo [*forma-specie*] o ἰδέα [*idea*], y trató a las *perfectae eloquentiae species* en correspondencia con el ideal platónico o *forma*, es decir, identificó el término *species* con la *idea* platónica. También trató la *cogitata species*, cuya existencia, según Platón, es tan sólo racional y no física, a la que se puede acceder-contemplar tan sólo a través de la mente:

—¶ yo, al fingir al sumo orador [*summo oratore*], lo formaré tal cual nada puede compararse en prestancia, [...] Pero yo así establezco: que en ningún género [*genere*] nada hay tan bello [*pulchrum*], que no sea más bello [*pulchrius*] eso de donde se expresa [*exprimatur*] aquello; como, por así decir, la imagen [*imago*] a partir de algún rostro; lo que no puede percibirse ni por los ojos ni por las orejas ni por algún sentido, lo abrazamos [*complectimur*] solamente con el pensamiento-imaginación [*cogitatione*] y con la mente [*mente*]. Y así, sin embargo, podemos imaginar [*simulacris*] cosas más bellas [*pulchriora*] no sólo que los simulacros de Fidias, más perfecto [*perfectius*] que los cuales nada vemos en ese género [*genere*], sino también que aquellas pinturas [*picturis*] que nombré; y en verdad aquel artífice [*artifex*], cuando hacía [*faceret*] la *forma* [*formam*] de Júpiter o la de Minerva, no contemplaba [*contemplabatur*] a alguien de quien tomara la similitud [*similitudinem*], sino en la mente [*mente*] de él mismo se asentaba [*insidebat*] alguna eximia apariencia de belleza [*species pulchritudinis eximia*], intuyendo la cual y fijo en ella, dirigía arte [*artem*] y mano [*manum*] según su similitud [*similitudinem*]. Por tanto, como *formas* y *figuras* [*formis et figuris*] hay algo perfecto [*perfectum*] y sobresaliente [*excellens*], a cuya *forma* pensada imaginada [*cogitatum speciem*], al imitar [*imitando*], se refieren [*referuntur*] aquellas cosas que ellas mismas no caen bajo los ojos, así vemos en el ánimo [*animus*] la apariencia de la elocuencia perfecta

---

<sup>266</sup> Marco Tulio Cicerón, *Tópicos* [*Topica*], Introducción, versión y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006, 30, pp. 8-9: —*Formae*, quas Graeci *eidé* vocant, nostri, si qui haec forte tractant, *species* appellant, non pessime id quidem sed inutiliter ad mutandos casus in dicendo. Nolim enim, ne si Latine quidem dici possit, *specierum* et *speciebus dicere*; et saepe his casibus utendum est; at *formis* et *formarum* velim. Cum autem utroque *verbo* idem significetur, commoditatem in dicendo non arbitror neglegendam. *Genus* et *formam* definiunt hoc modo: *Genus* est notio ad pluris differentias pertinens; *forma* est notio cuius differentia ad caput *generis* et quasi fontem referri potest. [...] *Formae* sunt igitur eae in quas *genus* sine ullius praetermissione dividitur”. Sobre el término griego de εἶδvo equivale al término griego de ἰδέα [*idea*] y a los términos latinos de *species*, *forma*, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], op. cit., p. XCI. Fleury en sus *Commentaire* al *De l'architecture* afirma que Vitruvio utilizó la relación que Cicerón determinó en *Topica*, 30 con respecto a los términos de las *species dispositionis-ideae-ιδέα* de la *dispositio* vitruviana, cf. Philippe Fleury, *Vitruve, De l'Architecture*, op. cit., pp. 108-109.

[*perfectae eloquentiae speciem*]; inquirimos su efigie con las orejas. A estas *formas* [*formas*] de las cosas [*rerum*] aquel Platón, [...] las llama *ideas* [*ιδέαι*], y niega que éstas son engendradas, y afirma que siempre son contenidas por la razón y por la inteligencia [*ratione et intellegentia*]; [...] Por tanto, todo [*quicquid*] lo que es, acerca de lo cual se dispute con razón [*ratione*] y método [*via*], esto ha de hacerse volver [*redigendum*] a la última *forma* [*formam*] y la *idea* [*speciemque*] de su género [*generis*]]”.<sup>267</sup>

De este modo, Cicerón definió a partir de la *idea* de la *belleza* y de la creación artística en la pintura que a la *forma* [*forma*] de las cosas [*rerum*], Platón las llamó *ideas* [*ιδέαι*], las cuales están contenidas por la razón y por la inteligencia [*ratione et intellegentia*]. Al mismo tiempo estableció la analogía del *ideal oratorio* en cuanto a la teoría platónica de la *idea*, es decir, la *idea* platónica sobre la *belleza*, donde comparó al *perfecto orador* con una *idea* que no podemos hallar empíricamente sino imaginarla en nuestra mente. Ésta la comparó con el objeto de la representación artística, en cuanto a éste tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen.<sup>268</sup> Asimismo, determinó las relaciones conceptuales entre los principios de: *forma-idea*, *forma-figura* y *forma-species*.

La *idea* platónica en relación con la *belleza*, ya se había tratado en la categoría vitruviana de la *ordinatio* en conexión a la *dispositio* a partir de un párrafo del *Timeo* de Platón, donde relacionó que el universo sensible-perceptible y los elementos que lo componen son caracterizados por una estructura aritmética y geométrica. Esta reflexión está basada en la reflexión de que esta estructura determina el orden [*ἡέμπε*] y la *disposición*

---

<sup>267</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador perfecto* [*Orator*], Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1999, 7-10, pp. 2-3: —Atque ego in *summo oratore fingendo* talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, [...] Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo *genere* tam *pulchrum*, quo non *pulchrius* id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi *imago exprimatur*; quod neque oculis neque auribus neque ullo *sensu percipi* potest, *cogitatione* tantum et *mente complectimur*. Itaque et Phidiae *simulacris*, quibus nihil in illo *genere perfectius* videmus, et eis *picturis* quas nominavi *cogitare* tamen possumus *pulchriora*; nec vero ille *artifex* cum *faceret Iovis formam* aut Minervae, *contemplabatur* aliquem e quo *similitudinem* duceret, sed ipsius in *mente* insidebat *species pulchritudinis* eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius *similitudinem artem* et *manum* dirigebat. Vt igitur in *formis et figuris* est aliquid *perfectum* et *excellens*, cuius ad *cogitatum speciem imitando referuntur* eaque sub oculos ipsa [non] cadit, sic *perfectae eloquentiae speciem animo* videmus, effigiem auribus quaerimus. Has *rerum formas* appellat *ιδέαι-ideas* [...] Plato, easque *gigni* negat et ait semper esse ac *ratione et intellegentia contineri*; [...] Quicquid est igitur de quo *ratione* et *via* disputetur, id est ad ultimam sui *generis formam speciemque redigendum*”.

<sup>268</sup> Para profundizar sobre el párrafo *Orator* 7-10 de Cicerón, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 17-20; Elaine Fantham, —Imitation and Evolution..., *op. cit.*, p. 14.



[δηόμω] en el espacio [ρώζα] de los números [αζηζκνί] y las figuras [ζρηκα] y formas [εἶδνο- ιδέασ], lo cual se concibe a partir de las proporciones [ἀλαινγία] con lo que se obtiene la *belleza* [θαιόο] y la *perfección*.<sup>269</sup>

Se sabe que estos principios platónicos, los utilizó Cicerón en *Academica*, donde definió que toda *forma* se origina de los números [*numeris*] y del método de la geometría [*geometricis rationibus*]. Estos principios de la geometría con los que se construye la *forma* geométrica, son el punto [*punctum*], la línea [*lineamentum*] y la superficie [*extremitatem*]. En el texto *De oratore*, Cicerón incluyó el término de *forma* como una parte que le es propia a la geometría en relación a su género [*genere*]. Esto se relaciona con el párrafo citado de *Orator*, y el párrafo de *Topica* 30, ya que aclaró que todo lo que se trate con razón [*ratione*] y método [*via*] tiene su referencia en la mente en la última *forma* [*formam*] y la *idea* [*speciemque*] de su género [*generis*].<sup>270</sup>

Para Cicerón, por tanto, en el párrafo citado de *Orator*, expuso a partir de términos que tienen su referente en la filosofía y la geometría griega en el sentido de lo inteligible y lo sensible, las relaciones entre los términos de *imago*, *formas* y *figuras*, *formam* y *speciemque*, *rerum formas idéao-ideas*, *cogitatione* et *mente complectimur*, *picturis*, *mente species pulchritudinis*, *cogitatum speciem*. Desde esta perspectiva, se puede suponer que Vitruvio consideró estas relaciones para la categoría de la *dispositio*, ya que incluyó los términos retóricos de *inventio* y *cogitatio* vinculados a las *species dispositionis*, es decir, las *ιδέαη-ideae*.<sup>271</sup>

La concepción de Cicerón es una interpretación entre el concepto de *ιδέα- εἶδνο* [*idea-forma*] platónica y el concepto de *εἶδνο-eidos* [*idea-forma*] aristotélica.<sup>272</sup> Esta

---

<sup>269</sup> Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 53 a-c y 56 c, pp. 278-281 y 293-295.

<sup>270</sup> Sobre el significado específico de *species* en Vitruvio como *distributiones*=subdivisiones de los géneros/principia, cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, III, 3, 1, n. 1.

<sup>271</sup> Sobre el significado de *species* como *ideai-ιδέαη* término griego definido como *forma*, *estilo* platónico, cualidad estilística, y que es un término abstracto que se relaciona con *εἶδνο*, sobre lo cual Vitruvio adoptó el término para indicar los tres modos de diseñar-dibujar un proyecto de un edificio, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 115. Para las relaciones de *cogitatio*, *inventio*, *species cogitata* en el párrafo de *Orator* 7-10 de Cicerón y la correspondencia conceptual con la *cogitatio* e *inventio* vitruviana, cf. David Summers, *The Judgment of Sense...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>272</sup> Platón con respecto a la *ιδέα* platónica, se refiere al mundo visible a *formas* inmutables, generales y eternas que reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero. Aristóteles, en cambio, había dejado el significado platónico de *εἶδνο-eidos* a la *forma*, en general, y, en particular, a esa *forma íntima* que habita en el alma del artista y que éste plasma en la materia con su actividad. De hecho, sustituyó el dualismo

interpretación ciceroniana acerca de la creación artística es importante para la teoría estética vitruviana, ya que Cicerón no sólo identificó a las *species-idea-forma* con la imagen mental de la obra creada en su totalidad, sino que también especificó que es una imagen que habita en la mente del *artifex*, una *cogitata species*, esto es, una verdad cognoscible por el intelecto.<sup>273</sup> La importancia de la interpretación ciceroniana de la *forma* es que trascendió en lo que respecta al arte, en el pensamiento de la Antigüedad y del Renacimiento.<sup>274</sup>

En Vitruvio la concepción ciceroniana de la *forma* corresponde a lo que definió en *De architectura* sobre la noción de la *forma* arquitectónica concebida en su totalidad en la mente del arquitecto como cuestión inteligible y como creación intelectual donde estableció su relación con la categoría de la *dispositio* y las *species pulchritudinis*:

—Toda obra [*omnium operum*] debe ser examinado-aprobado bajo tres puntos de vista [*probationes tripertito considerantur*]: por la precisión-exactitud-sutileza del artífice [*fabrili subtilitate*], por su magnificencia [*magnificentia*] y por su disposición [*dispositione*]. Cuando se contempla [*aspicietur*] un obra [*opus*] magníficamente [*magnificenter*] concluida [*perfectum*], y tenga el poder [*auctoritatem*] de la *belleza* [*venuste*] por las proporciones [*proportionibus*] y *symmetriis*, la gloria recaerá sobre el arquitecto [*architecti*]. Todos estos requisitos se darán a la vez. Todos los hombres, y no sólo los arquitectos, tienen capacidad para examinar y analizar la calidad de una obra, pero entre los hombres particulares y los arquitectos hay una clara diferencia: los particulares sólo saben apreciar el valor de una obra cuando ya está concluida [*factum viderit*], no pueden comprenderla [*scire*] antes de su terminación [*quid sit futurum*]. El arquitecto [*architectus*] tiene perfectamente claro en su mente [*animo*] la obra antes de que inicie [*antequam inceperit*], ya que ha dispuesto [*constituerat*] con precisión como será su terminación futura [*quale sit futurum, habet definitum*] respecto a su *belleza* [*venustate*], a su utilidad [*usus*] y a su decoro [*decore*].<sup>275</sup>

---

antitético entre el mundo de las *ideas* y el mundo fenoménico por la relación sintética de reciprocidad entre concepto general y representación individual, en el campo de la gnoseología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, por la recíproca relación sintética entre *forma* y materia que expresó en *Metafísica* libro VII, 8, 1034a:” lo que nace de la naturaleza o de la mano del hombre no se produce ya como imitación de una determinada *idea* a través de una determinada manifestación, sino que nace de la introducción de una determinada *forma* en una determinada materia”, y en cuanto a las obras de arte, éstas se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su *forma*, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana. Estos conceptos que fueron aplicados a la creación artística. Cf. Erwin Panofsky, *Idea, op. cit.*, pp. 13 y 18.

<sup>273</sup> Para profundizar sobre las *cogitata species* ciceronianas en relación a la *idea* platónica, cf. Erwin Panofsky, *Idea, op. cit.*, p. 23 y 26.

<sup>274</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea op. cit.*, p. 19.

<sup>275</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 8, 9-10, pp. 348-349: —*Haec omnium operum probationes tripertito considerantur, id est fabrili subtilitate et magnificentia et dispositione. Cum magnificenter opus perfectum aspicietur, cum vero venuste proportionibus et symmetriis habuerit auctoritatem, tunc fuerit gloria area architecti. Haec autem recte constituuntur. Namque omnes homines non*

Vitruvio utilizó en este párrafo el concepto ciceroniano de la creatividad artística de la *forma* y las *species* en relación con la *ἰδέα-idea* platónica y a las *cogitata species*, ya que estos conceptos corresponden con los principios que utilizó en su párrafo de la facultad del arquitecto de contemplar en la mente [*animo*] las *species dispositionis-ideai-ιδέαη* vitruvianas, donde se define con precisión como será su terminación futura, es decir, el dibujo geométrico de la *ichnographia*, *orthographia* y *scaenographia*, las cuales nacen de la *inventio* y la *cogitatio*. En otras palabras, el concepto de la *dispositio* entendida como proceso compositivo de la *forma* arquitectónica a través del dibujo mental.<sup>276</sup>

Este carácter mental de las *species dispositionis-ideai-ιδέαη* vitruvianas en la *dispositio* es doblemente significativo, por una parte nos hace pensar que la teoría específica de la arquitectura se apropió de la doctrina ciceroniana de las *ideas*, que es una interpretación de la doctrina platónica y aristotélica de la *forma*; por otra, nos hace suponer que este aspecto se vincula con la formulación establecida por Vitruvio del concepto de *inventio* y *cogitatio* en cuanto a los conceptos ciceronianos de *inventio* y *cogitata species*.

Y precisamente aquí, es necesario analizar el origen conceptual de los términos de *inventio* y *cogitatio* para entender el concepto de *inventio* vitruviana, pues generalmente no se profundiza en él, a pesar de su evidente conexión con el concepto retórico de *inventio*, una de las tres partes principales del proceso creativo ciceroniano, por tanto merece ciertamente ser tenido en cuenta.

°El concepto de la *inventio* y *cogitatio* retórica en la *dispositio* vitruviana y su relación con los conceptos de los términos griegos de *εὐχέζηου δηάνηα*

En la tradición grecolatina el término retórico de la *inventio* deriva del griego *εὐχέζηου-heuresis*, sin embargo, también fue utilizado el término *δηάνηα-dianoia* para referirse a la *inventio* retórica. Platón utilizó este término de *εὐχέζηου* para referirse al proceso retórico de

---

solum architecti, quod est *bonum*, possunt probare, sed inter *idiotas* et eos hoc est *discrimen*, quod *idiota*, nisi *factum viderit*, non potest *scire*, quid sit *futurum*, *architectus* autem, simul *animo constituerit*, *antequam inceperit*, et *venustate* et *usus* et *decore* quale sit *futurum*, habet *definitum*". Stefano Maggi en su *Vitruvio, la vita e la opera*, con respecto al párrafo del *De architectura*, libro VI, 8, 9, afirma que Vitruvio utilizó el concepto ciceroniano de las *species pulchritudinis*, que dirige la mano del artista, en el caso específico de Fidias, de hecho, señala que es la única declaración explícita clásica sobre la creatividad artística de los arquitectos de la Antigüedad, también incluso agrega, representa una figura emblemática de su libertad, en relación a lo que estableció Vitruvio de que el arquitecto contempla en su mente un edificio magníficamente concluido, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., p. 31.

<sup>276</sup> Sobre un análisis de la *dispositio* vitruviana en relación al concepto platónico de *ἰδέα-idea* con los términos latinos de *species* y *cogitata species*, cf. Gabriele Morolli, *Progettare a memoria... op. cit.*, pp. 168-169.

la *inventio*, sin embargo, fue Aristóteles quien usó el término griego *δηρίλνηα-dianoia* que equivale a *εὐξέζηο* para referirse al mismo proceso retórico.<sup>277</sup> Este uso de los conceptos platónicos-aristotélicos de *εὐξέζηο* *δηρίλνηα*, equivalentes a la *inventio* y *cogitatio* retórica, considero es necesario reflexionar sobre su significado para comprender la selección de los conceptos retóricos de la *inventio* y la *cogitatio* que Vitruvio introdujo en la categoría de la *dispositio* a partir de los cuales nacen las *species dispositionis*.

Platón en su *Fedro*, hizo referencia a la relación que existe en la retórica entre los términos de *εὐξέζηο* y *δηάξέζηο* al hablar de los lugares comunes del orador, en donde *εὐξέζηο* equivale a *inventio* y *δηάξέζηο* se identifica con la *dispositio*.<sup>278</sup> La *εὐξέζηο* para Platón es el hallazgo de lo que existe, no es una innovación sino una forma de conocimiento, aplicado a la creación artística y se relaciona con la investigación científica, donde se ha empleado en ella el conocimiento teórico especialmente de la geometría y las matemáticas. El concepto platónico de la *εὐξέζηο* es decir, la *inventio* platónica, más que una invención de *formas* nuevas e individuales, es un descubrimiento de principios eternos y universalmente válidos, tal y como los contiene sobre todo la matemática, como tal, se puede aplicar a la arquitectura.<sup>279</sup> Así, a partir de esta reflexión, sería lógico suponer que esta concepción de la *inventio* platónica fue trasferida por Vitruvio a la arquitectura, en la *inventio*, puesto que precisamente, la *inventio* la definió en la categoría de la *dispositio* como la explicación de las cuestiones y el método de entendimiento de las cosas halladas en la mente con agudeza de ingenio. En *Fedro*, estableció lo siguiente con respecto a la *δηάξνηα* en relación con la retórica:

–Pues en la doctrina del discurso la primera cuestión es si en las palabras que bien y bellamente [*θαιῶ ο*] habrán de decirse, debe encontrarse el pensamiento [*δηάξνηα*] de quien las dice, pensamiento conocedor de la verdad de aquello acerca de lo que él va a hablar?<sup>280</sup>

<sup>277</sup> Sobre el término griego *δηρίλνηα-dianoia* que equivale tanto al término griego de *εὐξέζηο* como al término latino de *inventio*, una de las cinco partes de la retórica clásica, cf. Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, op. cit., p. 20; Marta Spranzi, *The Art of Dialectic Between Dialogue and Rhetoric: The Aristotelian Tradition*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 31.

<sup>278</sup> Platón, –Fedro [*Phaedrus*]”, op. cit., 263 a, p. 189.

<sup>279</sup> Sobre el concepto platónico de la *εὐξέζηο* que equivale a la *inventio* retórica en relación a la creación artística y la investigación científica y su relación con la arquitectura, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>280</sup> Platón, –Fedro [*Phaedrus*]”, op. cit., 259, p. 170.

Ahora bien, Aristóteles en *Retórica* utilizó el término griego *δηᾶννα-dianoia* como una de las partes del proceso retórico de la *inventio, dispositio y elocutio*:

—Y puesto que tres cosas son las que han de ser tratadas respecto al discurso [...] de las cosas relativas a la reflexión-mente [*δηᾶννα-dianoia*], tanto de dónde los suministraremos [los argumentos], [...] y lo restante es discurrir acerca de la elocución [*τέμηλοξίς*] y de la disposición [*ῥήμηταξις*]”.<sup>281</sup>

Así pues, en esta reflexión aristotélica del proceso retórico, la *δηᾶννα* corresponde al concepto platónico de *εἰδέξις* donde ambos conceptos se inscriben en el concepto latino de la *inventio* retórica.<sup>282</sup> Sin embargo, el concepto de *δηᾶννα-dianoia* para Aristóteles, es un término que utilizó del mismo modo tanto en su *Retórica* como en su *Poética*, como el conjunto de cuestiones referidas a la prueba lógico-retórica, como fondo de las argumentaciones:

—Aspúes, lo que se refiere al discernimiento [*δηᾶννα-dianoia*] quede en los tratados de retórica, pues esto, [el discernir] es más propio de ese método. Son, en efecto, conforme al discernimiento [*δηᾶννα-dianoia*], cuantas cosas han de ser dispuestas en el discurso”.<sup>283</sup>

Pero este concepto de *δηᾶννα* fue tratado de modo diferente por Platón en *República* donde se refirió a la *esencia* [*νόζία*] como la *forma* [*idea-ιδέα*] lo cual relacionó con la *δηᾶννα-dianoia* [*pensamiento*] no sólo como una cuestión que comprende lo inteligible y lo visible, sino también como un entendimiento que le pertenece a la geometría donde las *formas* solo pueden ser vistas a través del pensamiento [*δηᾶννα*]:

—Has de pensar, pues, proseguí, que, conforme a lo que decimos, son dos los que reinan, uno sobre el género y la región de lo inteligible [*λνεηόο*], y el otro, a su vez, sobre lo visible [*νζαηόο*]. [...] Por imágenes [*εἰθόλεο-eikones*] entiendo ante todo, las sombras, y después las *figuras* reflejadas [*θάληαζκα-phantasma*] en el agua o en la superficie de los cuerpos compactos, lisos y brillantes, y otras representaciones semejantes. [...] quienes se ocupan de la geometría [*γεωκεηζία*] y la aritmética, parten de la hipótesis de que existen el número par e impar, diversas *figuras* [*ζήκαηα-skēmata*] [...] se sirven de *formas* visibles [*εἶδνο eidos*] a las que refieren sus razonamientos [*λόγνο-logos*], sólo que no pensando [*δηᾶνένκαη*] en ellas mismas, sino en las otras *formas* perfectas a que las primeras se asemejan. [...] Todas estas *formas* [*εἶδεζή*] que modelan o dibujan [*θηήζω ζε*], las cuales proyectan

<sup>281</sup> Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, libro II, 1403 b, pp. 139-140-14. Respecto al término *δηᾶννα* que significa las cosas relativas a la reflexión, mente, inteligencia o discurso, *cf.* Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. CCIV.

<sup>282</sup> Para el concepto griego de *δηᾶννα* que se tradujo al latín como *inventio* en la teoría retórica clásica, *cf.* Richard F. Tobin, —En Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, p. 85; A. C. Howell, —*Res Verba*..., *op. cit.*, p. 87.

<sup>283</sup> Sobre la traducción del párrafo de Aristóteles de *Poética*, 19, 1456 a que hizo Arturo E. Ramírez en su *Introducción al Retórica* de Aristóteles, *cf.* Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. CVII.

sombras o imágenes [εἰθόλεο-eikones] reflejadas en el agua sus imágenes [εἰθόλεο], las tratan como si a su vez fueran imágenes [εἰθόλεο-eikones], en su afán de llegar a ver aquellas formas-ideas [ἰδεῖν] absolutas que nadie puede ver de otro modo que por el pensamiento [δηᾶννα-dianoia]. [...] Por lo que entiendo, dijo, estás refiriéndote a lo que es del dominio de la geometría [γεωκεηζία] y ciencias de la misma familia. [...] Y me parece también al hábito [ἐμηδ] mental que es propio de los geómetras y demás científicos, lo llamas tu inteligencia discursiva [δηᾶννα-dianoia]”.<sup>284</sup>

Este comentario, ante todo, confirma la correspondencia que estableció Platón entre los conceptos de forma [idea-ἰδέα] y δηᾶννα, en cuanto a lo inteligible y lo visible, característico de la filosofía, así como también describe en términos geométricos, la relación de la δηᾶννα con la geometría y la aritmética, siendo la δηᾶννα-dianoia o razón, el hábito mental propio de los geómetras y las ciencias.

Precisamente, el término griego δηᾶννα-dianoia que Platón definió como el pensamiento fue interpretado por Cicerón con el término *cogitatio* en relación con las *species cogitata*.<sup>285</sup> También, puedo concretar, a partir de esta confrontación de párrafos que la concepción ciceroniana de la *inventio* y *dispositio* se encuentra en relación con los preceptos de la teoría retórica y filosófica que se manejaban en su tiempo y que derivan como él mismo señaló de la tradición grecolatina,<sup>286</sup> concepción trasladada y aplicada por Vitruvio para explicación de conceptos y denominaciones de la *inventio* y *cogitatio* en correspondencia al concepto de la *dispositio* vitruviana.

Con esto se puede inferir que Vitruvio utilizó este doble valor del concepto del término griego δηᾶννα-dianoia que en retórica siguiendo a Aristóteles equivale al proceso de la *inventio* ciceroniana, y en la geometría en referencia a Platón corresponde al principio de δηᾶννα-dianoia que definió como el hábito mental propio de los geómetras mediante el cual se pueden ver las formas [ἰδεῖν] y que Cicerón tomó para su concepción de la

---

<sup>284</sup> Platón, *La República*, op. cit., libro 509-d-e, 510b, 510d-e, 511e, pp. 237-240; Platone, *La Repubblica*, op. cit., libro 509-d-e, 510b, 510d-e, 511e, pp. 831-839.

<sup>285</sup> El término δηᾶννα-dianoia fue utilizado por Platón en *República* en relación al arte de la geometría, como pensamiento o entendimiento que concierne a lo verdadero, en relación a la *idea* platónica, lo cual después será interpretado por Cicerón con el término *cogitatio* en relación a las *species cogitata*, cf. David Summers, *The Judgment of Sense...*, op. cit., pp. 198-199 y 204.

<sup>286</sup> Sobre la retórica en Platón y Aristóteles, cf. Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, op. cit., pp. vii-ix y 2-12.

*cogitatio*.<sup>287</sup> Esta concepción de la *δηᾶννη-dianoia* aristotélica y platónica puede explicar esta inclusión de los términos de *inventio* y *cogitatio* en la *dispositio* vitruviana.

De este modo, después de este análisis que se llevó a cabo de lo que se entendía bajo los términos vitruvianos de *species*, *ιδέαῖ-ideae*, *inventio* y *cogitatio* al respecto del concepto de *forma* en la categoría de la *dispositio*, puedo deducir que Vitruvio su teoría de la *forma* estética deriva de la interpretación ciceroniana de la concepción de la *forma* platónica. Asimismo, se distingue que Vitruvio hizo explícita la analogía entre los conceptos de las *species-ideae* ciceronianas con los términos de *species-ideae* que aplicó a las *species dispositionis*. Así al determinar estos principios retóricos en la *dispositio* que se corresponden conceptualmente, significa la comprensión de estos conceptos retóricos y filosóficos que Vitruvio, conoció ciertamente de la tradición grecolatina, así como también denota el entendimiento del valor creativo de los mismos. Este vínculo entre estas formulaciones ciceronianas con las vitruvianas lo proporcionó el mismo contexto intelectual en el que Vitruvio desarrolló su pensamiento estético-arquitectónico, lo cual representa un nexo conceptual de gran importancia para la elaboración de una teoría arquitectónica en cuanto a proceso de diseño como creación intelectual y concreción material.

Así, con esta reflexión, se puede inferir que en la *dispositio*, Vitruvio utilizó los mismos argumentos ciceronianos que trasladó a la cuestión creativa de la arquitectura como una construcción sistemática.

También es importante subrayar aquí dos cosas con respecto del método de la geometría. La primera es que para Vitruvio mediante el principio de las *species dispositionis* o *ideae* [*ιδέαῖ*] se concibe y materializa la *forma* y el espacio arquitectónico, entendidos éstos como *forma* y espacio geométricos. La segunda, se asocia con la aplicación de la geometría con respecto a la distinción en el proceso creativo de *res* y *opus* en el proceso creativo de la *dispositio*, es decir, lo que implica su proceso en cuanto a lo

---

<sup>287</sup> Mario Vegetti subraya en sus nota en *La Repubblica* que el término *δηᾶννη-dianoia* puede significar “pensamiento”, es decir, pensamiento en contraposición a la percepción sensible, o que indica ya, como en el párrafo 511d, la *forma* de la racionalidad matemática-geométrica en contraposición al intelecto o *nouns*, cf. Platone, *La Repubblica*, op. cit., p. 835.

intelectual y material, ya que es donde se expresan las categorías de la *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria* y *decor*.

Por último, para introducir la interrelación entre la *dispositio* y la siguiente categoría de la *eurythmia*, Vitruvio abordó los conceptos de *apta*, *elegans*, *qualitas* en la definición de la *dispositio*. Estos indican no sólo el aspecto del *contenido* del mismo, sino a partir de considerar el concepto de las *species dispositionis* o *ideae*, [ιδέα], también se puede inferir a este *contenido* como un componente geométrico que se relaciona con la definición de la *eurythmia*. En la *dispositio*, Vitruvio precisó esta recíproca correspondencia entre estos procesos con la expresión que formuló de *elegansque compositionibus effectus*, cuestión relacionada por Vitruvio con la definición de la *eurythmia* entendida como *venusta species*, así como con su frase de *commodusque in compositionibus membrorum aspectus*.<sup>288</sup>

#### **◦LA CATEGORÍA DE LA EURYTHMIA VITRUVIANA**

La *eurythmia*, otro de los componentes de las seis categorías clásicas, Vitruvio la definió como la categoría que se interrelaciona con los procesos de la *ordinatio*, la *dispositio* y la *symmetria*:

—**L** *eurythmia* es la *belleza* de la *forma* [*venusta species*] y el proporcionado [*commodusque*] aspecto [*aspectus*] de los miembros [*membrorum*] en la composición [*compositionibus*]. Se obtiene cuando los miembros de la obra [*membra operis*] son, en las tres dimensiones armónicas [*convenientia*], esto es, cuando corresponde la altura [*altitudinis*] respecto a la anchura [*latitudinem*], la anchura [*latitudinis*] a la longitud [*longitudinem*], cuando en suma todo corresponde [*summam omnia respondent*] a su *symmetriae*”.<sup>289</sup>

En el párrafo el término de *eurythmia* es entendido como el proceso que tiene como finalidad lograr la *belleza* de la *forma* a partir del método de la *symmetria*, cuestión que precisó con la asociación que estableció entre los conceptos de *venusta species*, *commodusque*, *compositionibus* y *commodus aspectus* en relación con los conceptos geométricos de *altitudinis*, *latitudinem* y *longitudinem*.

---

<sup>288</sup> Sobre la relación entre *dispositio* y *eurythmia*, cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>289</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 3, pp. 116-117: “*Eurythmia* est *venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus*. Haec efficitur, cum *membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae*”.



Estos principios fueron utilizados por Palladio en su teoría y *praxis* arquitectónicas para la concepción y materialización en el sentido de la *belleza* de la *forma* y el aspecto proporcionado de la composición de las partes del edificio en las tres dimensiones. Cuestión evidenciada por Palladio en los dibujos geométricos de su tratado, al establecer las correspondencias en las tres dimensiones de la *forma* arquitectónica a partir de presentarlos en proyección ortogonal. En su teoría arquitectónica interpretó estos términos vitruvianos con los conceptos de los términos en *volgare* de *bel numero* o *belleza*, *forma*, y *compartimento*, así como con la asociación de *venustà* o *aspetto grazioso*, *commodità*, *compositione*, *aspetto*, y en cuanto a las tres dimensiones las tradujo como *altezza*, *larghezza* y *lunghezza*.

Vitruvio ubicó a la *eurythmia* en la tríada de la *ordinatio*, *dispositio*, por tanto, comprende a la cantidad [*posostes-quantitas*], en lo que se refiere al número de la *ordinatio* y a la cualidad [*poiotes-qualitas*] en cuanto al efecto óptico de la *dispositio*.<sup>290</sup> Sin embargo, también vinculó a la *eurythmia* con la *symmetria*, lo que en relación a la reflexión de la *ordinatio* y *dispositio*, se puede ver que la *symmetria* en la *eurythmia* se trata del enfoque de la *symmetria* como resultado visual de la aplicación del número y la geometría. De hecho, Vitruvio utilizó ambos conceptos griegos de la *posostes-quantitas* y la *poiotes-qualitas* en conexión al concepto de *venusta species* y *commodusque aspectos*, es decir, la *belleza* de la *forma* y el proporcionado aspecto del edificio en su totalidad. Así, la categoría de la *eurythmia* la utilizó Vitruvio para indicar la distinción entre la *symmetria* visualmente percibida a través de la interpretación de criterios de la geometría y la aritmética.<sup>291</sup>

Esto implica que la *eurythmia* se logra a partir de considerar en la composición de la *forma* que todas sus partes correspondan a la *symmetria*, esto es, a partir de considerar en su proceso la conveniente proporción en las partes y en la totalidad del edificio, en el sentido del aspecto exterior de la *forma*, es decir, se trata de las fachadas arquitectónicas del edificio. Así, puedo determinar que la característica que la define es la de lograr la *belleza* a base con base en un sistema uniforme de proporción armónica entendiendo al edificio en su

---

<sup>290</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 107 y 116-117.

<sup>291</sup> Cf. Elisabetta Di Stefano, *—'altro sapere...*, *op. cit.*, p. 60.

totalidad, y, asimismo establecer las correspondencias visuales en las tres dimensiones de la *forma* arquitectónica.<sup>292</sup>

Así, la *eurythmia* es el resultado y la cualidad de la *symmetria*, es la *belleza* formal que se traduce en los seis conceptos de las categorías vitruvianas y como tal, se basa en dos elementos constitutivos: en la *forma-figura* y en la *symmetria*.<sup>293</sup> La *eurythmia* significa la *belleza* visual de la *forma*, *venusta species*, lo cual se vincula con el principio de *venustas* de la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Así como también se relaciona con la noción retórica de los términos de *qualitas*, *forma*, *species* e *idéa-ideae*. Cuestiones que hay que recordar, se han examinado en la categoría de la *dispositio*, al precisar las conexiones conceptuales con los términos ciceronianos en el sentido tanto de la *idea* de *belleza* platónica, como de la *forma* platónica-aristotélica.

La *eurythmia* se vincula con el proceso de la *dispositio*, ya que representa el efecto visual de su proceso, cuestión expresada por Vitruvio en referencia al dibujo geométrico de la *forma* que se construye a partir de la correspondencia en las tres dimensiones en las partes del edificio y en la correcta proporción de la altura [*altitudinis*] respecto al anchura [*latitudinem*], a la anchura [*latitudinis*] a la longitud [*longitudinem*], aspecto profundizado en la categoría de la *dispositio*. Sin embargo, aquí me interesa la relación que señaló entre la geometría y la *symmetria*, ya que a partir de la correspondencia de la *symmetria* en las tres dimensiones se obtiene la *belleza* de la *forma* [*venusta species*].

Ahora bien, la *idea* que está directamente relacionada en la *eurythmia* con la definición de la *dispositio* es la frase *elegans compositionibus effectus* que significa la ejecución elegante de la composición, lo cual corresponde a la expresión *commodus in compositionibus aspectus* en la *eurythmia* y significa el aspecto proporcionado. Los términos *membra convenientia* están directamente vinculados con la definición de la *ordinatio*, que significa la aplicación de la proporción recíproca entre la altura, anchura y longitud, lo cual establece la referencia con el proceso aritmético de la *symmetria*.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Cf. Rudolf Wittkower, "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940, p. 1

<sup>293</sup> Sobre la aplicación de la *eurythmia* en las seis categorías vitruvianas y su vínculo con la *symmetria*, cf. Hans-Karl Lücke, "Alberti, Vitruvio e Cicerone", *op. cit.*, pp. 73 y 78.

<sup>294</sup> Cf. Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *op. cit.*, p. 20.

En el proceso de la *eurythmia* consiste en pensar y concretar un edificio en su totalidad a través de la geometría, donde el aspecto de su *forma* [*species-aspectus*] se describe en correspondencia a sus dimensiones geométricas, la altura, anchura y longitud, las cuales componen el dibujo geométrico donde se expresa la *forma* y el espacio arquitectónico, y es a través de este dibujo geométrico donde se analiza y juzga la obra arquitectónica.

Finalmente, se sabe que el término de *eurythmia* deriva de la retórica y fue introducido por Vitruvio en la lengua latina, posiblemente tomado directamente de una fuente griega que depende, en los textos griegos, de términos especializados para las artes y la retórica, por ejemplo en Isócrates, V, 27, la *eurythmia* está definida como la armonía del discurso o de un poema que determina su organización formal y su estructura rítmica, lo cual, también trató Aristóteles en su *Retórica*, donde definió que en la *eurythmia* debe existir proporción para que aparezca adecuado el discurso.<sup>295</sup>

#### °LA CATEGORÍA DE LA SYMMETRIA VITRUVIANA

Vitruvio precisó que la *symmetria* implica la *venustas species*, el *commodus aspectus* y el *conveniens consensus*:

—*symmetria* es la armonía-commensurabilidad [*conveniens*] entre los miembros que componen la obra [*operis membris*], como resultado de la correspondencia [*consensus*] entre las diferentes partes por separado [*partibusque separatis*] con respecto a su relación proporcional [*ratae partis responsus*] basada en un módulo de cada una de las partes [*partibusque separatis*] con respecto a la *figura* y *forma* total [*universae figurae speciem*] de la obra. La *symmetros* es la cualidad [*qualitas*] de la *eurythmia*, así se define en las obras perfectas y terminadas [*operum perfectionibus*].<sup>296</sup>

Para Vitruvio, la *symmetria* es la armonía entendida como la commensurabilidad de la obra, es decir, el *conveniens consensus* de todas las partes, entre cada parte y el todo, sobre la base de una unidad de medida, *rata pars* o *modulus*.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, 1404 a, p. 1. Sobre la *eurythmia* como principio retórico, cf. Louis Callebat, —*Rétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 40; Elisabetta Di Stefano, —*l’altro sapere...*”, *op. cit.*, p. 60; Pierre Gross, *Vitruve, De l’architecture*, *op. cit.*, p. 112. Sobre la *eurythmia* como una definición que posiblemente tradujo o adaptó del griego Vitruvio según Silvio Ferri, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 333.

<sup>296</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, 4, pp. 116-117: —*Hem symmetria est ex ipsius operis membris conveniens, consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. [...] symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus*”.

<sup>297</sup> Sobre la interpretación del concepto del término *rata pars* como equivalente del concepto del término de *modulus*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 115; Hans-Karl Lücke, —*Alberti, Vitruvio y Cicerone*”, *op. cit.*, p. 80.

<u>-symmetria</u>	<u>-proportio-</u> <u>analogia</u>	<u>-λόγος</u>	<u>-μέτρο</u>	<u>-ζύμμητων</u>	<u>-rata pars</u>	<u>-modulus</u>
-------------------	---------------------------------------	---------------	---------------	------------------	-------------------	-----------------

Vitruvio en su concepción de la *symmetria* estableció los principios de los términos de *symmetria*, *venustas species*, *commodus aspectus*, *conveniens consensus*, *proportio* y *compositio*. Estos principios fueron trasladados por Palladio en su teoría y en su *praxis* arquitectónica con los conceptos de los términos en *volgare* de *compartimento*, *aspetto*, *corrispondeza*, *proporzione* y *composicione*. Principios que fueron aplicados a su obra arquitectónica al respecto a la noción de *belleza*, al método proporcional y la geometría palladiana en cuanto al concepto de *symmetria* que tradujo por *compartimento*, siendo esta noción utilizada por Palladio para la composición del espacio arquitectónico. De hecho, representó estos principios de manera didáctica en su tratado con dibujos en proyección ortogonal por medio de su obra arquitectónica y de este modo, estableció de manera visual a través del método de la geometría, las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas que empleó para su proceso de diseño.

°El concepto del concepto retórico de *compositio* y los conceptos griegos de la *posotes* y *poiotes* en la categoría de la *symmetria*

Ahora bien, Vitruvio prosiguió con el tema de la *symmetria* y precisó que ésta participa a la vez en los planos de la teoría estética y de conceptos de diseño que estructuran el proceso creativo, pues habla en términos de composición geométrica al introducir en su definición los conceptos de *proportio* y *ἀλαιν γία*:

—Ἡ composición-diseño [*compositio*] de los templos está constituido a partir de la *symmetria*, cuyo método [*rationem*] debe ser diligentemente [*diligentissime*] conocido y aplicado por los arquitectos. La *symmetria* nace de la proporción [*proportione*], que en griego se llama analogía [*analogia-ἀλαιν γία*]. La proporción [*proportio*] es la comensuración [*ratae partis*] de las partes y miembros de la obra y de todos los miembros de la obra en su conjunto, por medio de una determinada unidad de medida o módulo, esta comensurabilidad [*commodulatio*] constituye el método [*ratio*] de la *symmetriarum*. Es evidente que ningún templo [*aedis*] puede poseer composición-diseño [*compositionis*] si carece del método de la *symmetria* y proporción [*symmetria proportione rationem*]<sup>298</sup>.

<sup>298</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro III, 1, 1, pp. 164-167: —Adium *compositio* constat ex *symmetria*, cuius *rationem diligentissime* architecti tenere debent. Ea autem *paritur a proportione*, quae graece *ἀλαιν γία-analogia* dicitur. *Proportio* est *ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio*, ex qua *ratio efficitur symmetriarum*. Namque non potest *aedis ulla sine symmetria*

Pero Vitruvio, en el citado párrafo, en cuanto al proceso creativo, es importante señalar que utilizó el término retórico de la *compositio* para expresar el concepto de proceso de diseño en la arquitectura. Para llevar a cabo este proceso es necesaria la aplicación de la *proportio* donde nace el método de la *symmetria* [*ratio symmetriarum*], ya que por medio de la *proportio*, no sólo la *forma* arquitectónica se concibe y se expresa en el sentido de perfección y *belleza*, sino también se modula y conmesura las partes y el todo de la *forma*. Así pues, esto implica que la *forma* y el espacio arquitectónicos deben pensarse y concebirse en relación con la *symmetria* y *proportio*, lo que se traduce como un diseño compuesto en la relación de las partes y en su totalidad.<sup>299</sup>

Cabe destacar que Vitruvio para explicar el concepto de *symmetria* estableció la relación entre los términos de *compositio*, *analogia* [*ἀλαινυγία*] y *proportio*. El término *compositio* tiene su referencia en la retórica, Cicerón señaló su importancia en *De officiis*, al hablar de la *belleza* del cuerpo que deleita porque se adapta a la composición [*compositio*] de los miembros, en los cuales todas las partes armonizan entre sí.<sup>300</sup> De hecho, el concepto de la *compositio* equivale al término griego de ζῶζηαζε que tiene sus raíces en la tradición platónica, el cual implicó un requisito de la *belleza* de la *forma* a partir de las relaciones armónicas entre las partes y de las partes con el todo.<sup>301</sup> Se advierte así, pues, la relación precisada por Vitruvio entre los conceptos de *compositio*, *analogia* y *proportio* en la *symmetria*, como se puede ver en sus observaciones sobre la *forma* arquitectónica, con respecto al modo en que los objetos aparecen dispuestos, donde las

---

atque *proportione rationem habere compositionis*". Sobre la traducción del término de *compositio* como *diseño*, cf. Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *op. cit.*, p. 26.

<sup>299</sup> Para profundizar sobre la *ratio symmetriarum*, cf. Hans-Karl Lücke, "Alberti, Vitruvio e Cicerone", *op. cit.*, 72-80; Herman Geertman, "Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *op. cit.*, p. 26.

<sup>300</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca de los deberes* [*De officiis*], *op. cit.*, pp. 43-44: "Pues como la belleza del cuerpo [*pulchritudo corporis*] con la adaptada composición de los miembros [*apta compositione membrorum*] mueve los ojos, y los deleita [*delectat*] por esto mismo, porque todas las partes [*omnes partes*] conciertan entre sí [*quodam lepore consentiunt*], con alguna gracia, así este decoro [*decorum*] que luce en la vida, mueve, con el orden [*ordine*] y la constancia y la moderación de todos los dichos y hechos, la aprobación de aquellos con quien se vive". Sobre el concepto de *compositio* en Cicerón, cf. M. Chênerie, "Concinnitas et compositio", in *Pallas*, p. 53-72; Sobre la *compositio* en la teoría retórica, cf. Marco Tulio Cicerón, *Retórica a Herenio*, [*Rhetorica ad Herennium*], *op. cit.*, libro IV, xii, 18, p. 107: "La composición [*compositio*] es la construcción de las palabras [*verborum constructio*] de manera que todas las partes del discurso [*partes orationis*] sean armónicamente uniformes [*aequaliter perpolitae*]".

<sup>301</sup> Sobre el término *compositio* que deriva del concepto platónico de ζῶζηαζε y que fue aplicado por Vitruvio en su teoría arquitectónica, cf. Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. 55-56.

partes y el todo armonizan entre sí, como resultado de la correspondencia entre las diferentes partes con respecto a la *figura y forma* total del edificio, aspecto que se logra si se considera la commensurabilidad de la *proportio* como método de la *symmetria*.<sup>302</sup>

En el pasaje en cuestión, al utilizar el término *compositionibus* en la *symmetria*, Vitruvio estableció la conexión con el proceso de la *eurythmia* donde empleó el término de *compositio* vinculándolo a la expresión de *compositionibus membrorum aspectos*. Este uso del término de la *compositio* en la *symmetria* y la *eurythmia* permite comprender mejor el significado del término, entendiéndose como una disposición apropiada de todas sus partes de la *forma* con respecto a su aspecto, es decir, la *forma* concebida en su totalidad, a partir del principio geométrico de la *eurythmia* expresado con los términos de *altitudinis*, *latitudinem*, y *longitudinem* que significan las tres dimensiones de la forma arquitectónica.<sup>303</sup> De esta manera, se puede deducir que el término *compositio* aplicado a la arquitectura significa el diseño de la *forma* constituido a partir de aplicar el método de la *symmetria* en el conjunto de la obra arquitectónica y sus componentes.<sup>304</sup>

Ahora bien, es importante distinguir que Vitruvio determinó el origen de la *symmetria* en la *proportio* que en griego se denomina analogía [*ἀλλοιωνία*]. A partir de esta reflexión, Vitruvio estableció que el método de la *symmetria* [*ratio symmetriarum*] consiste en la proporción [*proportio*] que es el proceso de commensuración [*commodulatio*], es decir, la aplicación de la *ratae partis*, parte constitutiva de la *symmetria*, en relación con el número y a las medidas y dimensiones, correspondencia establecida entre las partes del edificio y con relación a su totalidad, por medio de una determinada unidad de medida o módulo.

Así, la *symmetria*, en correspondencia con el concepto de *proportio*, se deduce que es tanto de naturaleza geométrica como aritmética. Esta reflexión surge al considerar que Vitruvio estableció en su proceso la concepción pitagórica, platónica y aristotélica de los conceptos *posotes* y *poiotes*. Esta distinción aplicada en la *symmetria* se traduce en referencia al concepto de *posotes* como *symmetria* numérica y en cuanto al concepto de

---

<sup>302</sup> Sobre la importancia del tema de la *compositio* en Vitruvio y Cicerón, cf. Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 188.

<sup>303</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro IV, IX, pp. 116-117.

<sup>304</sup> Cf. Pierre Gros, *Vitruve De l'architecture*, op. cit., p. XIV.

*poiotes* se define como *symmetria* geométrica, a partir de considerar esto, se deduce que la *symmetria* vitruviana posee este doble valor.<sup>305</sup>

Vitruvio en el párrafo que acabamos de citar, utilizó el término de *commodulatio*, con esto estableció la relación con el orden simétrico de la *ordinatio*, donde la armonía de las partes y del todo está con base en ordenar las partes cuantitativamente, con respecto a su relación proporcional basada en un módulo como base de una unidad de medida, es decir, en correspondencia al principio de *rata pars* o *modulus*. Se trata del proceso aritmético de la *ordinatio*, donde es necesario recordar como la finalidad de esta categoría vitruviana es la de lograr la *symmetria* a partir de la *proportio*. A esto concluí que la *proportio* es de naturaleza aritmética porque se relaciona con la *quantitas*, que implica el principio del número como cantidad que aplicado a la geometría significa magnitud.<sup>306</sup>

Continuando con el análisis del párrafo, Vitruvio definió la interrelación de la *symmetria* con los procesos de la *dispositio* y la *eurythmia* lo cual se puede interpretar de la relación que estableció de los principios que determinan la armonía en la totalidad de la *forma* arquitectónica. Este aspecto lo señaló con la relación sintética de reciprocidad entre el principio de *proportio* y la expresión de *membraorum in omni opere totiusque commodulatio* en lo que respecta a la *ratio symmetriarum*.<sup>307</sup> Esto se deduce como la *symmetria* aplicada en la totalidad de la *forma* arquitectónica, lo cual se determina en los procesos de la *dispositio* y la *eurythmia*, donde la *forma* se conceptualiza en su totalidad en la *inventio*, proceso incluido por Vitruvio en la categoría de la *dispositio*, y se expresa por medio del dibujo geométrico en la *dispositio*.

En cuanto a la *eurythmia* como resultado y cualidad de la *symmetria*, se vincula con la *forma* en el sentido del aspecto [*aspectus*] y la *belleza* de la *forma*, es decir, el principio

---

<sup>305</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 109-110.

<sup>306</sup> Sobre el concepto de *symmetria* equivale a los términos latinos de *modice*, *commoditas*, *commoditas*, *commodulatio* y *commodus*, *commensus*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 110; Pierre Gross, *Vitruve, De l'architecture*, *op. cit.*, p. 112. Sobre el concepto del número en la tradición clásica, cf. Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, p. XXVI. Para profundizar en el concepto de *commodulatio* en la categoría vitruviana de la *symmetria* y su relación con la *ordinatio*, cf. Hans-Karl Lücke, —Alberti, Vitruvio y Cicerone”, *op. cit.*, p. 77-78; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 36. Sobre la teoría griega del *numerus*, cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 14, 15.

<sup>307</sup> Sobre un análisis del párrafo de la *symmetria* en relación a la *dispositio* y la *eurythmia*, cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 36.

de *venusta species*, donde el concepto de *species* en la arquitectura vitruviana corresponde al principio de *species dispositionis*, esto es, el dibujo geométrico de la planta, alzado y sección. Esta reflexión sobre la *forma* en la *dispositio* en conexión con la *forma* en la *symmetria* en cuanto a composición arquitectónica se fundamenta con la relación que estableció entre el método de la geometría y la categoría de la *symmetria*: «Con las razones y método geométrico [*geometricis rationibus et methodis*] se resuelven [*inveniuntur*] los difíciles problemas de la *symmetriarum*». <sup>308</sup>

Se ha visto, por otra parte, que de acuerdo con el concepto vitruviano de *ratiocinatio*, la *proportio* es definida como *rationis proportione*, es decir es una actividad intelectual donde se explica y demuestra la teoría arquitectónica: La teoría [*ratiocinatio*] es una actividad intelectual que explica [*explicare*] y da razón [*demonstrare*] de las cosas [*res*] creadas con ingenio [*fabricatas sollertiae*], demostrada y explicada con el método de las proporciones [*rationis proportione*]. <sup>309</sup>

En este sentido a la luz de estas consideraciones adquiere sentido lo que Vitruvio expuso en cuanto a la relación entre los términos de *inventio*, *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *geometricis rationibus* y *symmetria*, así, le confirió al método de la *ratio symmetriarum* y al de la *rationis proportione* que su proceso inicia desde el pensamiento, esto es, desde el proceso mental de la *inventio* donde se desarrollan las *species dispositionis* y se piensan y materializa en la *dispositio*, como imágenes mentales y materiales a partir de la ciencia del dibujo [*graphidis scientiam*], cuestión que también se relaciona como hemos tratado con la *eurythmia*.

<sup>o</sup>El concepto del término de *proportio-analogia* en la categoría de la *symmetria* Es bien sabido que la idea de la *belleza* se definió, clásicamente, como la armonía de las partes, en otras palabras por medio de la idea de la proporción, la cual, de acuerdo con Vitruvio, definió como ya tratamos con el término griego *αλαι υγία*. <sup>310</sup>

Ahora pues, es necesario resaltar que el término *symmetria* no tiene en latín un término que corresponda exactamente. Plinio expresó este problema en su *Naturalis*

---

<sup>308</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, I, 3, pp. 88-91: «difficilesque *symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur*».

<sup>309</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 86-88: «*Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis proportione demonstrare atque explicare potest*».

<sup>310</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, Nesca A. Robb, «The Architecture of Brunelleschi...», *op. cit.*, p. 96.



*Historia*: —No hay un nombre [*nomen latinum*] para traducir-[*traditur*] el griego *symmetria*”.<sup>311</sup> Esta reflexión formulada por Plinio explica la dificultad del latín de asumir los conceptos teóricos y técnicos griegos, que comprenden la fase tanto del intelecto como la fase práctica de la cognición teórica que Vitruvio trasladó a la especificidad de una disciplina científica-artística de la arquitectura y que además está en estrecha relación con las prácticas de la cultura retórica, filosófica y filológica grecolatinas.

El problema de los términos de *symmetria* y *ἀλαινγία*, radica en que son términos griegos que no tienen su equivalente en términos latinos, por ello Vitruvio con el uso que hizo de la terminología griega en las definiciones de sus categorías, precisó que su significado tiene su referencia en la filosofía y retórica griegas. Sobre este problema es necesario profundizar más puntualmente para entender el proceso de la *symmetria* y su relación con el concepto griego de *ἀλαινγία* que tradujo con el término latino de *proportio*. Sin embargo, el concepto de *ἀλαινγία*, como se trató anteriormente en la categoría de la *ordinatio*, Cicerón fue quien lo tradujo para la retórica con el término latino de *proportio*.

Evidentemente, esta cuestión precisa que sea necesario revisar la noción de los términos *symmetria*, *proportio* y *αλαινγία* en la tradición grecolatina para entender la complejidad y las fuentes de la definición vitruviana de *symmetria*. Por lo que trataremos la definición de la *symmetria* vitruviana desde tres aspectos. El primero en relación a los términos griegos de *ιόγνο*, *κέζνο*, *ζβκκεηζνλ*, *αλαινγία* de Platón y Aristóteles. El segundo consiste en relacionar la *symmetria* con la geometría y a la aritmética. El tercero abarca el concepto de la *symmetria* en conexión con la *proportio* y *αλαινγία* de Cicerón.

<sup>o</sup>El concepto del término griego de *αλαινγία* en la categoría de la *symmetria*

El término *symmetria-ἀλαινγία* es una formulación de la creación artística griega. El principio de la *symmetria* [*ζπκκεηζία*] que corresponde al principio de *ἀλαινγία* se relaciona con la concepción griega del arte y la naturaleza como vínculo metafísico, donde se consideró a ésta última como la aplicación y *mimesis* de un sistema armónico de

---

<sup>311</sup> [redacted] il Vecchio, [redacted], [libro VIII-XI], testo latino a fronte, curatore Maspero F., BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2011, XXXIV, 65, pp. 108-111: —an habet latinum nomen *symmetria*”.

números. Debido a que el arte imita a la naturaleza, por tanto, es también una expresión de números en relación a la *belleza* y a la armonía de la naturaleza.<sup>312</sup>

La noción de los términos *symmetria*, *proportio* y *αλαι γία* en lo referente a la *forma* en la cultura griega, se relaciona con los postulados pitagóricos que Platón estableció en su obra del *Timeo* bajo el concepto de *belleza* entendido en el sentido de la geometría y proporción. Su sistema filosófico puede ofrecer el entender los conceptos estéticos de *proportio* y *αλαι γία* que Vitruvio aplicó a la categoría de la *symmetria*.

En los párrafos 53a-c y 56c, ya habíamos visto en la categoría de la *ordinatio*, la concepción platónica acerca de la *idea* de la *belleza*, donde expuso con un modelo argumentativo de tipo geométrico-matemático que el orden [*taxis-ηόμω*] en el universo se relaciona con el espacio [*ρώζα*], las *ideas-formas* [*ιδέαηείδνω*] y la *disposición* [*δηόμω*] de los elementos. Así, explicó que cuando el universo se comenzó a ordenar [*ηόμω*], él [demiurgo] le configuró en primer lugar como *formas-ideas* [*ιδέαηείδνω*] y números, le constituyó en una unidad en el modo más *bello* [*θαιόο*] y lo mejor posible. Así, señaló, se deben concebir todas estas *formas-ideas* [*ιδέαηείδνω*] y sus proporciones [*άλαι γία*] con respecto a la cantidad [*πι ηζνω*], con precisión en cada parte según las relaciones proporción armoniosa [*ratio-ιόγνο*].<sup>313</sup>

Asimismo, mencionó que el vínculo más *bello* [*θαιόο*] es aquél que se puede lograr donde él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad, donde aclaró, la proporción [*αλαι γία*] es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta.<sup>314</sup> En este aspecto, Platón continuó este razonamiento donde clarificó el concepto geométrico y aritmético de sus reflexiones, ya que precisó que el universo es entendido como un cuerpo [*ζώκα*] sólido y no como una *figura* plana, y puesto que la proporción [*αλαι γία*] entre los elementos que la componen es perfecta se obtiene la

---

<sup>312</sup> Sobre la “*symmetria* o *proporzio* o *commensurabilità*” como vínculo metafísico entre el arte y la naturaleza, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., pp. 116-117.

<sup>313</sup> Platone, *Timeo*, op. cit., 53 a-c y 56 c, pp. 278-281 y 293-295.

<sup>314</sup> Platone, *Timeo*, op. cit., 31c, pp. 190-191. Sobre el término platónico de *αλαι γία*, en otros párrafos del *Timeo*, 32c, y 37a, cf. Platone, *Timeo*, op. cit., pp. 192-193 y 206-209. Sobre un detallado análisis de este párrafo en relación al concepto de proporción-*αλαι γία* en sentido geométrico, cf. Francis Macdonald Cornford, *Plato's Cosmology*, London, Routledge and K. Paul, 1948, pp. 45-52.

armonía y la unidad.<sup>315</sup> Finalmente determinó que todo lo bueno es *bello* [θαιόλ] y lo *bello* [θαιόλ] no carece de proporción [ζύκκεηξνλ].<sup>316</sup>

De esta manera, Platón determinó que la proporción [αλαινγία] puede ser de dos tipos, del tipo aritmético y del tipo geométrico, donde especificó que ambas son entendidas como los métodos para lograr la composición armónica, *bella* y perfecta de la *forma*. De esta manera, vinculó el concepto de *αλαινγία* con la *idea* de *belleza* y la *forma* geométrica.<sup>317</sup>

En estos pasajes, Platón utilizó dos términos para el concepto de proporción, el primero ζύκκεηξνλ y el segundo αλαινγία. Sin embargo en otro párrafo utilizó los términos de ἀλάινγα y ζύκκεηξα que los filólogos traducen como proporción y *symmetria* [ἀλάινγα θα ἰ ζύκκεηξα].<sup>318</sup> Aquí, el proceso de orden [δηθόζκεζε λ] aparece vinculado con una proporcionalidad en lo concerniente a la *symmetria*. De este modo, Platón trató que todas las cosas deben tener una relación de perfecta *symmetria*, en cuanto al principio de las *medidas proporcionadas* [ζπκκεηξίαο] que el demiurgo ha introducido en cada cosa, lo que hace posible una *comparación* [ἀλάινγα] entre todas las cosas a través de su medición [ζύκκεηξα], respecto a sí mismas [πξόο αὐτό] y recíprocamente [πξόο ἄλλοις].<sup>319</sup> El término platónico de ζπκκεηξίαο se refiere a la simetría de las magnitudes geométricas que admiten una medida común, de donde deriva su sentido: “que concuerda con”, “que conviene”, “bien proporcionado” y “equilibrado”.<sup>320</sup> Así pues, la concepción pitagórica reflexionada, asumida y desarrollada por Platón la concibió a partir del orden como la esencia de la *belleza*, cualidad que aplicaba a la medida y la proporción en relación con la perfecta *symmetria*.

---

<sup>315</sup> Cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 32c, pp. 192-193.

<sup>316</sup> Cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 87c, pp. 412-413. El concepto de proporción, se trata de un principio establecido ampliamente en los diálogos platónicos, cf. Platón, *Filebo*, [*Philebus*], 64e-65a.

<sup>317</sup> Sobre el concepto de *ratio-ióγvo* en el pensamiento platónico que se puede traducir con los términos latinos de *ratio* o *proportio*, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, pp. 30 y 52; Platón, *Gorgias*, *op. cit.*, libro 508a, p. CXXII notas 341, 343 y 344.

<sup>318</sup> Francesco Fronterotta traduce “ἀλάινγα θα ἰ ζύκκεηξα” como “*proporzionate e simmetriche*”, y en su nota 312, señala, que “*le misure proporzionate [ζπκκεηξίαο]*” deben ser “*il rapporto di perfetta simmetria*”, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 69b, pp. 344-347.

<sup>319</sup> Sobre el comentario de Francesco Fronterotta de proporción y simetría [ἀλάινγα θα ἰ ζύκκεηξα], cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>320</sup> Cf. Luc Brisson, *Interpreting the Timaeus-Critias, Proceedings of the IV Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, p. 266.

Aristóteles también expresó en *Metafísica* que «las formas supremas de la belleza son el orden, la proporción y la delimitación que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo».<sup>321</sup> Igualmente, en su *Poética*, señaló que las principales variedades de la belleza son una *disposición* adecuada de la proporción y una determinada configuración.<sup>322</sup> De este modo, Aristóteles determinó las conexiones entre la *belleza*, orden, proporción y disposición.

Efectivamente, se ha visto que este pensamiento platónico-aristotélico de la proporción [*ἄλαιοι νυγία*] se relaciona en la teoría vitruviana con los procesos de la categoría de la *ordinatio* y *dispositio* con respecto a la terminología griega incluida por Vitruvio en las definiciones de ambas categorías, donde identificó el término de *ἡμίση* en la *ordinatio* y el término de *δημίση* en la *dispositio* como sus equivalentes conceptuales. Estos principios se relacionan en la *ordinatio* y *dispositio* con respecto al principio de la *proportio*.

Ahora bien, para precisar las conexiones entre la *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria*, cabe recordar lo formulado por Vitruvio sobre la *symmetria* que nace de la *proportio* y en griego se llama *analogía* [*analogia-ἄλαιοι νυγία*].<sup>323</sup> Esta concepción vitruviana de la *proportio-ἄλαιοι νυγία* se vincula en este sentido con la noción platónica de *ἄλαιοι νυγία*, sobre la cual traté en los comentarios de los últimos pasajes. Es gracias a este precepto de *proporción* [*ἄλαιοι νυγία*] que se obtiene la *belleza* [*θαίσοο*], la perfección, el *orden* [*taxis-ἡμίση*], la *disposición* [*δημίση*], las *formas-ideas* [*ιδέαηείδνο*] y los números [*αζήζκνί*] en el universo. Platón pensó el universo como una realidad generada, corpórea y sensible, con una composición basada en una proporción [*ἄλαιοι νυγία*] bien determinada, una proporción perfecta entre sus elementos componentes para garantizar la armonía y la unidad, confiriéndole así al cuerpo del mundo una precisa y armónica estructura matemática, geométrica y aritmética.<sup>324</sup> Se deduce así, pues, que esta reflexión platónica está basada en

---

<sup>321</sup> Cf. Aristóteles, *Metafísica*, *op. cit.*, libro XIII, 1078 a-b, p. z.

<sup>322</sup> Cf. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1400b, 38, p. z.

<sup>323</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro III, 1, I, pp. 164-167.

<sup>324</sup> Fronterotta en su apartado de *Ontologia e cosmologia: l'anima del mondo e la produzione demiurgica dell'universo* de su *Introduzione*, profundiza sobre la proporción platónica como una armónica estructura matemática, geométrica y aritmética, así como también establece la relación con esta estructura con el orden del universo y la disposición de los elementos, los cuales pueden asegurar la persistencia de la *belleza*, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, pp. 70-82.

la analogía entre los números y las *figuras y formas* geométricas configuradas a partir de la proporción que puede ser de tipo aritmético o de tipo geométrico.<sup>325</sup>

Ciertamente, esta concepción platónica-aristotélica de la proporción [*ἄλαιο γγία*] la trasladó Vitruvio al concepto del proceso de la *symmetria* que se interrelaciona en cuanto a proceso creativo con los procesos de las categorías de la *ordinatio* y la *dipositio*.

Se ha tratado, por otra parte, que de acuerdo a la *ordinatio*, Vitruvio explicó que su finalidad es la de lograr la *symmetria* a partir de la *proportio* aritmética, y planteó su relación con este método de la *proportio* con los conceptos de *modica commoditas* y *proportionis comparatio*, frases que implican el concepto griego de *ἄλαιο γγία*. En cuanto a la *dipositio*, él mismo afirmó que es a través del método geométrico que se resuelven los difíciles problemas de la *symmetria*.<sup>326</sup> Esto en la *dipositio* se refiere al concepto platónico de *δηᾶνηα-dianoia* definido en el texto de *República* donde primero Platón la vinculó a la *esencia* [*νόζια*] y a la *forma* [*idea-ιδέα*], y, segundo, donde además la definió como un entendimiento que le pertenece a la geometría y como tal comprende lo inteligible y lo visible. Esto en la *dipositio* vitruviana se traduce en la cuestión de la *symmetria* en lo que respecta al término *modice* comprendida dentro de su definición.

Vitruvio planteó, a partir del tema de la *proportio-ἄλαιο γγία*, el problema de la teoría de la *symmetria*, aspecto que vinculó con el concepto de la *symmetria* de los griegos, y que él transfirió a la arquitectura en lo que concierne a la geometría y a la aritmética, donde explicó que con el método geométrico se resuelven el proceso de la *symmetria*, y como tal, se conceptualiza y materializa a través del dibujo geométrico, y, también a partir de la geometría es posible formarse una *idea* en la mente de la *forma* del edificio.

Es a partir de este argumento, lo que me permite establecer la conexión entre la *symmetria* y la geometría con referencia a la *proportio* vitruviana. Sin embargo, esto se clarifica en Vitruvio con lo que Euclides en su tratado de *Elementos* explicó con respecto a la teoría de la proporción que los pitagóricos establecieron como la igualdad entre dos razones para magnitudes conmensurables. La noción de la magnitud desarrollada por

---

<sup>325</sup> Sobre el tema de la proporción de tipo aritmético y de tipo geométrico en el *Timeo*, 31c-b, cf. Platone, *Timeo*, op. cit., pp. 190-191.

<sup>326</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, I, 3, pp. 88-91: *“difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur”*.

Euclides en el libro X comprende las cantidades o entidades que pueden ser conmensurables [*ζύκκεηξνο σύμμετροι*] o inconmensurables [*ἀζύκκεηξα-ασύμμετροι*] entre sí, como las longitudes, áreas, volúmenes y ángulos, en relación con la proporciones entre las magnitudes donde cabe resaltar que el término *σύμμετροι-ζύκκεηξνο* equivale a *symmetria*:

–Se llaman magnitudes [*κεγέξε*] conmensurables [*ζύκκεηξνο σύμμετροι*] aquellas que se miden con la misma medida [*κέηξνλ*], e inconmensurables [*ἀζύκκεηξα-ασύμμετροι*] aquellas de las que no es posible que haya medida común [*θνηλα-κοινος*].<sup>327</sup> Ahora bien, también estableció en su tratado que las magnitudes comprenden el punto, la línea, la superficie y el cuerpo. Un procedimiento de Euclides empleó habitualmente en su geometría es la reducción de una cuestión tridimensional a otra bidimensional. Esta estrategia reductiva establece relaciones entre superficies y puntos, superficies y líneas, superficies y superficies.<sup>328</sup>

El tratamiento realizado por Vitruvio del concepto de *symmetria* y de la teoría de la proporción [*αναλογία-analogia*] en conexión a la geometría se puede ejemplificar en los conceptos que Euclides, en especial en el libro V donde trató los principios del orden y disposición en cuanto a los métodos aritméticos y geométricos, a partir de un concepto de magnitud y concepto de número: –Lámese en proporción [*anáλογον*] las magnitudes que guardan la misma razón”,<sup>329</sup> y agregó: –Una razón [*λόγος-lógos*] es un tipo de relación en lo que se refiere al tamaño entre dos magnitudes homogéneas”.<sup>330</sup> Y también definió que: –Se llaman proporcionales [*ἀλάι γνο-proportionales*] las magnitudes [*κεγέξε -magnitudines*] que guardan la misma razón [*ιό γνλ-rationem*].<sup>331</sup>

<sup>327</sup> Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro X, definición 1, p. 9 y 89-90. Para la referencia de Vitruvio y de la obra de Euclides de *Elementos* del libro V, 3, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>328</sup> Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro I, libro XI, pp. 96-97, 388.

<sup>329</sup> Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro V, definición 6, p. 12.

<sup>330</sup> Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro V, definición 3, pp. 9, 18 y 110.

<sup>331</sup> Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro V, definición 3, p. 9: –*ιό γνο ἐξ ἡ δὺο κεγεζῶλ ὁμογενῶν ἢ κατὰ πηλικόρηρά ποια ζέξις*”. [–Una razón [*Ratio-ιό γνο*] es determinada relación respecto a su tamaño entre dos magnitudes [*κεγεζῶλ*] homogéneas”. ]; en latín: –*Ratio est duarum eiusdem generis magnitudinum secundum quantitatem quaelibet habitudo*”; Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro V, definición 6, p. 12: libro V, definición 6, p. z: –Se llaman proporcionales-en proporción [*proportionales-ἀλάι γνο*] las magnitudes [*magnitudines-κεγέξε*] que guardan la misma razón [*rationem-ιό γνλ*]. en latín: –*Magnitudines autem eandem rationem habentes proportionales uocentur*”.

Así, el término griego *ἀλαινγία* y *σύμμετροι-ζύκκεηζνο* fue utilizado por Euclides en *Elementos* para describir la congruencia geométrica y aritmética.<sup>332</sup> Ahora bien, el concepto de *logos* y *ratio-ιόγνο* de Euclides se pudo también traducir para Vitruvio, aplicado a la arquitectura como *correspondencia* y *proporción* o *atribución de módulos*.<sup>333</sup> Este concepto corresponde a lo expresado por Vitruvio:

—Igualmente la *symmetria* es la adecuada [*conveniens*] concordancia [*consensus*] que resulta de los miembros [*membris*] de la obra [*operis*] misma y la correspondencia del módulo fijado para conseguir de partes [*partibusque*] separadas una impresión de *figura* del conjunto [...] La *eurythmia* es la cualidad [*qualitas*] de la *symmetros*, por la que se encuentra un edificio terminado [*operum perfectionibus*].”<sup>334</sup>

Lo importante precisamente es considerar lo siguiente: a partir del análisis de los textos anteriores, podemos ver no sólo las características de los principios que Vitruvio extrajo de la tradición clásica, sino la estrecha relación del concepto de *symmetria* y *proportio* vitruviana con los conceptos de la cultura retórica, filosófica, geométrica y filológica griegas.

Existe, además, en su contexto intelectual, la cuestión que se ha establecido entre los estudios de la teoría de Vitruvio que Cicerón fue probablemente el responsable de la traducción del término *ἀλαινγία* por *proportio* y de su aplicación en la *symmetria* en la teoría vitruviana.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, Nesca A. Robb, —The Architecture of Brunelleschi..., *op. cit.*, p. 96.

<sup>333</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 113

<sup>334</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, 4, pp. 116-117: —*Hem symmetria est ex ipsius operis membris conveniens, consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. [...] symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus*”.

<sup>335</sup> Sobre los estudios que establecen esta relación entre Vitruvio y Cicerón, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 164-165; Louis Callebaut, —*Rhétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 42; Herman Geertman, —*Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*”, *op. cit.*, p. 18. En el contexto cultural de Vitruvio, el término *proportio* se vinculó al término griego de *ἀλαινγία-analogía*, de hecho, esto era común como se puede ver con Varrón que en *De lingua latina*, libro X, 169, 3, donde escribió sobre esta relación: —*proportione, quae a Graecis vocatur ἀλαινγία: ab analogo dicta analogia*”, lo cual, el mismo Vitruvio escribió en su *De architectura*, libro VII, 14, que consideró a Varro para hablar del tema, siendo el primero que habló sobre los preceptos de la *symmetria* en relación a la *proportio*, y señaló que dedicó un libro de su obra a la arquitectura. El término *analogia* en la retórica, también lo podemos observar en el *Institutiones oratoriae*, libro I, 6, 1, donde Quintiliano definió que la función de la analogía es la de comparar al expresar que: —*H analogia [analogia], es un término griego cuya traducción [transferentes] más cercana al latín es proportio [proportionem]*”. Sobre estos temas, cf. Marcus Terentius Varro, *De lingua latina*, recensuit Leonhard Spengel, Berolini, Duncker et Humblot, 1826, libro X, 169, 3, p. 565; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*,

Ciertamente, Cicerón fue quien interpretó el término griego de *ἀλαινγία* bajo el término latino de *proportio* en su traducción del *Timeaus seu de Universo* haciendo de dos conceptos, *semejanza* y *subdivisión-parte*, una sola palabra latina.<sup>336</sup> De hecho, al hacer su traducción, Cicerón observó que Platón en el *Timeo* usaba el término *ἀλαινγία* para indicar la condición de la unión y del vínculo entre tres o cuatro elementos o partes,<sup>337</sup> y distinguió que éste siempre estaba unido a los términos griegos de *κέζνο*, *κνῖζα*, *κεζῖσο*, de éste dedujo dos conceptos: *semejanza* y *subdivisión*, y los unió en una sola palabra latina.<sup>338</sup>

Así, él mismo se estableció como la fuente para sus contemporáneos acerca de este tema. Asimismo, señaló la relación entre el término griego *ἀλαινγία* y el término latino de *analogia* con respecto al concepto de *comparatio proportione*. Estos términos fueron aplicados por Cicerón en su teoría retórica, de este modo, aplicó este lenguaje de los términos de *ἀλαινγία*, *proportio* y *symmetria* a conceptos del arte de la retórica.<sup>339</sup>

Por los argumentos anteriores podemos señalar que la interpretación clásica del término de *symmetria* de Vitruvio derivó en el análisis de los términos y significados que

---

libro VII, 14, pp. 362-364; Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro I, 6, 1, p. 62.

<sup>336</sup> Silvio Ferri comenta en sus notas en *De architectura* que la fuente de Vitruvio para esta aplicación de los términos *proportio-ἀλαινγία* en la definición vitruviana de *symmetria* fue Cicerón, lo cual lo fundamenta a partir de la traducción que hizo Cicerón del *Timeaus seu de Universo* 4, 13, *cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>337</sup> Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 31c, pp. 190-191. Sobre el término *ἀλαινγία*, lo continuó tratando en los párrafos del *Timeo*, 32c y 37a, *cf.* Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 32c y 37a, pp. 192-193 y 206-209.

<sup>338</sup> Para el fragmento citado por Silvio Ferri de la obra de *Timeaus seu de Universo* 4, 13 de Cicerón, *cf.* John Whitley, “Fimaeus seu de universo”, *op. cit.*, p. 7. Al respecto, Cicerón estableció en su *Timeaus seu de Universo* 4, 13: “Id optime assequitur, quae Graece *analogia* [*ἀλαινγία*] Latine [audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur] *comparatio proportione* dici potest”. Sobre las traducciones de fragmentos de Platón por Cicerón, *cf.* James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, pp. 4, 45.

<sup>339</sup> El término y concepto de la *symmetria* también se ha asociado con el término y concepto de la *concinnitas* ciceroniano, varios estudiosos establecen dicha relación, entre ellos Paolo Portoghesi en *Introduzione al L'Architettura*, Robert Tavernor en su *Concinnitas, una nuova definizione*, Alyn Payne en su *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance* y Joan Gadol en su *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, entre otros. Brian Vickers al tratar el tema de la *concinnitas* plantea varias relaciones entre los términos *concinnitas*, *symmetria*, *proportio* y *concinnitas*, para lo cual analiza el *De oratore*, libro III, xxv, 100, *Orator*, xlv, 149, *Orator*, lix, 201-202. Sobre los estudiosos que mencionan la relación entre los conceptos de la *symmetria* y *concinnitas* en Cicerón, *cf.* Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino y traducción al italiano por G. Orlandi, Introducción y notas de Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966, pp. XXXIV y XLIV; Robert Tavernor, “Concinnitas, o la formulazione della bellezza”, *op. cit.*, p. 331; Alexandra Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 267; Joan Gadol, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 108; Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, *op. cit.*, p. 65.



Cicerón hiciera de las relaciones entre *proportio-ἀλαινγία* y la *ratio compositionis*, ya que, como se ha mencionado siguió el proceder de las reflexiones ciceronianas en su teoría arquitectónica. De este modo, Vitruvio tomó este pensamiento de la teoría retórica ciceroniana como conceptos estéticos y como ideas que existen en la *forma* arquitectónica y deben ser aplicadas y establecidas desde su concepción en el proceso intelectual, en la mente, antes de construirse para que pueda ser perfecta.

Entonces, se puede concluir que el concepto de *symmetria* vitruviana se vincula con la noción de *belleza*, cuestión que refirió a partir de la relación establecida entre la *ἀλαινγία* griega que tradujo al latín como *proportio*. Ya que la semejanza de las frases usadas por Vitruvio, Cicerón, Platón y Aristóteles establece una similitud en la terminología.

#### °LA CATEGORÍA DEL DECOR VITRUVIANA

Vitruvio precisó que el *decor* implica la *auctoritas* y se obtiene con la *statio*, la *consuetudo* y la *natura*:

–El decoro [*decor*] es el correcto aspecto de la obra [*emendatus operis aspectus*], compuesta [*compositi*] de miembros bien calculados y conmensurados [*probatis rebus*] con autoridad-sabiduría [*auctoritate*]. Se obtiene del lugar [*statione*], en griego llamado *thematismo* [ζεκατηζκόο], de la costumbre-hábito [*consuetudine*] o la naturaleza [*natura*]].<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, 5, pp. 118-119: –*Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece ζεκατηζκόο-thematismo dicitur, seu consuetudine aut natura*”. El término *thematismo* es del griego gramatical y se refiere al tema y a los elementos simples del discurso. En cuanto al término *statio* de Vitruvio es la correspondencia de la estructura arquitectónica con el significado de la divinidad del lugar, ya que la naturaleza del lugar o la belleza del edificio aumenta la veneración. Sobre los términos *thematismo* y *statio*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., p. 119. Para profundizar sobre el término *auctoritas*, cf. Mary A. Grant, George Converse Fiske, —*Cicero's Orator and Horace's Ars Poetica*”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, Department of the Classics, Harvard University, 1924, p. 15; *Retórica a Herenio*, [*Rhetorica ad Herennium*], op. cit., p. 219; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., p. 118. El término *auctoritas* es un término exclusivamente latino es traducido por aproximación con *personalidad jurídica* de una persona, que se relaciona en la retórica con el principio de prestigio, el cual trató Aristóteles en su *Retórica*, 1376b; 1378a y 1408a 7, el cual subrayó la importancia de la personalidad del orador [*éthos*] para lograr la credibilidad entre los oyentes en el discurso, cf. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., 1376b y 1378a y 1408a 7 pp. 63-70 y 154-154. En la retórica romana la idea fue recogida por Cicerón en *De oratore*, libro I, vi, 23; libro II, 81; libro III, ii, 5, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, vi, 23, p. 9. Análogamente, Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, libro XII, 10, 7, mencionó la crítica que hizo Policeto de no haber dado a las estatuas de los dioses una proporciónada *auctoritas* para distinguir las de los humanos, cf. Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, op. cit., pp. 2032-2033.

El *decorum*, es decir, lo conveniente fue un concepto estético y ético que se recuperó en la teoría arquitectónica.<sup>341</sup> Palladio interpretó el *decor* vitruviano a partir de la relación con los conceptos de los términos en *volgare* de *decoro*, *commodo* o *convenienza*, conceptos que vinculó a la *belleza* y la *forma* en la arquitectura. Estos principios fueron introducidos por Palladio en su teoría arquitectónica y en su *praxis* arquitectónica, donde los aplicó, por ejemplo, al *decoro* que se debe observar en los templos a través del *ornamento*.<sup>342</sup>

El *decor* vitruviano se relaciona con la *forma* apropiada en lo que respecta al contenido, esto se deduce de la correspondencia entre los términos de *aspectus*, *compositio* y *auctoritate*, lo cual, significa que el *decor* es el principio mediante el cual se juzga si la *forma* de un edificio es adecuada a su función y ubicación y si los elementos del edificio son adecuados a su *forma* total. Estos principios del *decor* vitruviano exigen que cada una de las partes de la obra se adapte al usuario y al uso determinado al que está destinado. Al mismo tiempo, se establece una interrelación entre el *decoro* y la *belleza* a partir del correcto uso de los ornamentos que corresponden a los distintos espacios.

Es a través del lenguaje de la retórica que Vitruvio desarrolló una teoría estética de la categoría del *decor* en relación con la arquitectura. El concepto de *decorum* en la retórica interviene para establecer el correcto uso de los *ornamenta* verbales.<sup>343</sup> Aplicado a la

---

<sup>341</sup> Manfredo Tafuri expone que la equivalencia del *decorum* ciceroniano entre lo honesto y lo útil, fue fundada en un concepto rico de implicaciones para los ideales armónicos perseguidos por las artes visuales. Cf. Manfredo Tafuri, —*La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>342</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro IV, p. 251. Tafuri afirma que el *decorum* ciceroniano fue un tema que Barbaro utilizó en su *Vitruvio* para explicar el *decor* vitruviano, lo cual nos da pie para pensar que Palladio los asimiló a partir de su colaboración con Barbaro. Cf. Manfredo Tafuri, —*La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>343</sup> En la retórica, el *decorum* desarrolla un papel central, pues constituye una de las cuatro *virtutes elocutionis*, es decir, las virtudes de la *elocutio*. El *decorum* del discurso se identifica con la perfección en el cumplimiento apropiado de los recursos y cualidades del lenguaje, con la corrección gramatical, la claridad expresiva y principalmente con el *ornato* conveniente, así como el ritmo y variedad de estilos para lograr una *belleza* formal y funcional. Cicerón en su *De officiis* definió el término *decorum* como honestidad y virtud, del cual nacen la gracia, el placer y la *belleza*, e insistió en la categoría del *decorum*, definido en analogía con la *concinnitas* del cuerpo humano. También estableció el *decorum* en relación al uso y a la estratificación social. Para profundizar en el término *decorum*, cf. Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, *op. cit.*, I, xxvii, 97 y libro I, xxviii, 97, 98; Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, xxi, 70, xxii, 74, pp. 356, 357, 360, 361; Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, XI, 1, 1 y XI, 1, 16-28, XI, 3, 61. El uso del término *decor* o *decorum*, se aplicó en el lenguaje de la retórica en relación análoga a la *conveniencia* y a la *compositio*. Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria [Institutiones oratoriae]*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, prólogo de Roberto Heredia Correa, Cien del Mundo, Conaculta, México, 1999, libro X, II, 127, pp. 469-470 y libro X, II, 12, p. 474; Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, *op. cit.*, pp. 1724-1727.

arquitectura, Vitruvio lo definió como el correcto aspecto de la obra a partir del ornamento que debe corresponder al uso del edificio, en donde cada miembro debe estar compuesto con *belleza*. De hecho, Vitruvio aplicó el concepto de *decor* en conexión a la noción de la *belleza* que determina una conveniencia en correspondencia a la armonía establecida en la obra arquitectónica en lo que respecta a los usuarios y a los elementos arquitectónicos que componen el edificio. De lo cual, se deduce que este concepto vitruviano interviene para determinar una jerarquía de la *belleza* a través de la adecuada correspondencia entre las partes y al distribuir el ornamento en modo conveniente al tipo de edificio, según el grado social a quien está destinado y según la actividad que será desarrollada en cada espacio. De este modo, el *decor* que definió Vitruvio, establece lo que se puede llamar una tipología en la arquitectura, en cuanto al uso y a la estratificación social, que seguramente retomó de Cicerón, en particular de la jerarquía social y de la clasificación propuesta en el *De officiis*.

En este sentido, Vitruvio estableció en la teoría arquitectónica el concepto ciceroniano del *decorum*, es decir, lo conveniente como una concepción estética y ética.

En la doctrina aristotélica el concepto de *decorum* se relaciona con la verosimilitud y como un canon estético en lo que respecta al concepto de *belleza* fundado en la conveniencia, aspecto establecido por Cicerón en su referencia al término griego de *πρῆξις*. El *aptum o decorum* en la retórica consiste en la elaboración *perfecta* del discurso, ya que tiene el propósito de hacer que el discurso sea armónico y adecuado al lugar, a los destinatarios y al tema, cuestión que se considera desde la *inventio* que se ordena en la *dispositio*, como en su construcción elocutiva *virtus elocutionis*.<sup>344</sup> Este pensamiento Cicerón lo desarrolló en *Orator*, al establecer que el orador debe observar lo conveniente [*quid deceat*] no sólo en las *ideas* [*sententiis*] sino en las palabras [*verbis*].<sup>345</sup> Es decir, que debe considerar el concepto del *decorum* en las partes del discurso así como en su totalidad, en todo el proceso retórico, desde la *inventio*, la *dispositio* hasta la *elocutio*. Cicerón también determinó que el *decorum* está estrechamente asociado al *ornatus* en el proceso de

---

<sup>344</sup> Para profundizar sobre el *decorum* en la retórica, cf. Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Boston, Brill, 1998, p. 117, 217 y 463.

<sup>345</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, pp. 64-65. Para el texto en latín ver, Marcus Tullius Cicero, *Orator*, 70, *op. cit.*, p. z: “El orador [*oratori*] debe mirar lo conveniente [*quid deceat*] no sólo en las ideas [*sententiis*], sino también en las palabras [*verbis*]”.

la *elocutio*, ya que la teoría filosófica relacionó el *aptum* con la *belleza*. Esta concepción del *decorum*, Cicerón la definió en su *Orator*, como el correcto uso del *ornatus* en la *elocutio*, categoría a través de la cual se controla la correcta elección de las *figurae* en el *ornatus* y marca también el límite entre la buena y mala *inventio*.<sup>346</sup>

#### °LA CATEGORÍA DE LA *DISTRIBUTIO* VITRUVIANA

Vitruvio precisó que la *distributio* implica la *dispensatio* y la *temperatio*:

—La distribución [*distributio*] es la apropiada [*commoda*] administración [*dispensatio*] de los materiales [*copiarum*] y del lugar-sitio [*locique*] y la economía [*parcaque*] en los costos de la obra [*operibus sumptus*], en relación con la composición equilibrada [*ratione temperatio*] con juicio [*ratione*]. Se alcanzará un segundo tipo de distribución [*distributionis*] cuando los edificios se dispongan [*aedificia alte disponentur*] diversamente de acuerdo al uso [*usum*] al que van destinados, en relación con los propietarios [*patrum familiarum*], su nivel económico [*pecuniae copiam*] o relación a la elocuencia de la dignidad [*eloquentiae dignitatem*] de los propietarios. Parece claro que las posesiones urbanas [*urbanas*] deben levantarse de una manera y de otra muy distinta las posesiones rústicas [*rusticis*]. [...] Los edificios se diseñarán según el uso [*usum conlocabuntur*], siempre la distribución de los edificios debe hacerse adecuada [*faciendae sunt aptae*] según la calidad cada persona [*omnibus personis*].<sup>347</sup>

Este pasaje de Vitruvio me permite establecer la relación entre retórica y arquitectura en cuanto a la cuestión semántica del término *distributio* que corresponde al término griego de *ὠθελνκία-οεονομία*,<sup>348</sup> y que particularmente se aplica a los problemas materiales de la apropiada administración [*commoda dispensatio*] de la obra para lograr la composición equilibrada con juicio [*ratione temperatio*]. Este significado se superpone a la noción estrictamente retórica de un procedimiento de análisis, de estratificación y de organización, el cual, da su lugar a cada caso y acada uno de los elementos, según su conveniencia específica. En la retórica, la *distributio* es una *figura* de pensamiento que permite el

<sup>346</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, pp. 64-66. Sobre que el *decorum* está estrechamente asociado al *ornatus* en el proceso de la *elocutio* y su relación con el proceso de la *inventio*, cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, 1999, p. 58; Elisabetta Di Stefano, *—'altro sapere...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>347</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 8, pp. 120-121: *—Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus ratione temperatio. [...] Alter gradus erit distributionis, cum ad usum patrum familiarum et ad pecuniae copiam aut ad eloquentiae dignitatem aedificia alte disponentur. Namque aliter urbanas domos oportere constitui videtur, aliter quibus ex possessionibus rusticis; [...] ad usum conlocabuntur; et omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones*”.

<sup>348</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, pp. 106-109: *—distributione quae graece ὠθελνκία-οεονομία dicitur*”.

desarrollo del discurso mediante el procedimiento de acumulación de expresiones. El autor de *Rhetorica ad Herennium*, definió que la *distributio* consiste en asignar determinadas funciones a cosas o personas diferentes.<sup>349</sup> Cicerón en *Orator*, expresó acerca de la *distributio*: “Distribuirá [*dispertiat*] las cosas asignando [*tribuens*] a cada uno lo que le convenga”.<sup>350</sup> Para ambos autores, la *distributio* consiste en distribuir entre varias personas o cosas los diversos puntos de un asunto.<sup>351</sup>

Sobre la aplicación del concepto de la *distributio* ciceroniana Vitruvio en su *De architectura* estableció:

–Se alcanzará un segundo tipo de distribución [*distributionis*] cuando los edificios se dispongan [*aedificia alte disponentur*] diversamente de acuerdo al uso [*usum*] al que van destinados, con relación a los propietarios [*patrum familiarum*], su nivel económico [*pecuniae copiam*] o relación a la elocuencia de la dignidad [*eloquentiae dignitatem*] de los propietarios. Parece claro que las posesiones urbanas [*urbanas*] deben levantarse de una manera y de otra muy distinta las posesiones rústicas [*rusticis*]. [...] Los edificios se diseñarán según el uso [*usum conlocabuntur*], siempre la distribución de los edificios [*aedificiorum distributiones*] debe hacerse adecuada [*faciendae sunt aptae*] según la calidad cada persona [*omnibus personis*].”<sup>352</sup>

En este párrafo queda clara la idea de la aplicación de la *distributio* ciceroniana por Vitruvio de una *distributio* de los edificios adaptados a su *status* social.<sup>353</sup> La *distributio* depende, en el sentido más amplio, de la economía del proyecto. Pero también Vitruvio expresó en este párrafo que los edificios se dispongan [*aedificia alte disponentur*] diversamente de acuerdo al uso [*usum*]. Dicha idea corresponde a la idea retórica de la

<sup>349</sup> Cf. Retórica a Herenio, [*Rhetorica ad Herennium*], *op. cit.*, libro III, xxxv, 47, p. 282. Para el texto en latín ver, Marco Tulio Cicerón, *Ad C. Herennium de ratione dicendi...*, *op. cit.*, libro III, xxxv, 47, p. 346: “La distribución [*distributio*] es la *figura* que consiste en asignar [*dispertiuntur*] determinadas funciones [*negotia*] a cosas o personas diferentes [*plures res aut personas*].”

<sup>350</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, 40, 138, p. 98. Para el texto en latín ver, Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, 18, 58, p. z: “~~ut~~ aliud alii *tribuens dispertiat*”. Cicerón también mencionó la *distributio* en su *De oratore*, libro III, liii, 203, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acercas del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, liii, 203, p. 219. Sobre la *distributio* en Quintiliano, cf. Marco Fabio Quintiliano, *La formación del orador* [*Institutio Oratoria*], *op. cit.*, libro IX, I, 30, pp. 1428-1429.

<sup>351</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acercas del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, p. CLIII.

<sup>352</sup> Marco Vitruvio Pollicione, *Arquitectura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 8, pp. 120-121: “Alter *gradus* erit *distributionis*, cum ad *usum patrum familiarum* et ad *pecuniae copiam* aut ad *eloquentiae dignitatem aedificia alte disponentur*. Namque aliter *urbanas* domos oportere constitui videtur, aliter quibus ex possessionibus *rusticis*; [...] ad *usum conlocabuntur*; et *omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones*.”

<sup>353</sup> Sobre la relación de la *distributio* retórica y la *distributio* vitruviana, cf. Louis Callebaut, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 38.

*distributio* que se relaciona con una de las partes de la materia retórica, la *dispositio* definida por Cicerón en *De inventione* como: –La disposición [*dispositio*] es la distribución [*distributio*], en orden [*ordinem*], de las cosas encontradas [*rerum inventarum*]”.<sup>354</sup>

Aquí Cicerón incluyó el término *distributio* en relación con la *dispositio*, y, por consecuencia con la *ordinatio* y la *inventio*, ya que como hemos visto, Vitruvio incluyó en su definición de la categoría de la *dispositio* el proceso de la *inventio*.

#### °LA RATIO DE LA FIRMITAS, UTILITAS Y VENUSTAS

Particularmente importante resulta en la estética de la teoría arquitectónica de Vitruvio la tríada de la *ratio* conformada por los principios de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Estas son consideradas las características particulares de la arquitectura:

–En toda construcción se debe tener en cuenta la solidez [*firmitatis*], la utilidad [*utilitatis*] y la belleza [*venustatis*]. Se conseguirá la solidez [*firmitatis*] cuando los cimientos [*fundamentorum*] se hundan sólidamente [*solidum depressio*] y cuando se haga una diligente elección [*diligens electio*] de la materia [*materia*], sin avaricia [*avaritia*]. La utilidad [*utilitatis*] se logra mediante la correcta disposición [*dispositio*] de las partes de la obra de modo que no ocasione ningún obstáculo en el uso del espacio [*impeditione usus locorum*] y una conveniente y apropiada distribución [*apta et commoda distributio*] de cada área-lugar [*regiones*] según su género [*generis*]. Se obtiene la belleza [*venustatis*] cuando la *forma* y aspecto de la obra sea agradable y esmerada [*operis species grata et elegans*] y cuando la adecuada proporción de las partes con el todo [*membraeunque commensus*] sea establecida con el método de la *symmetria* [*symmetriarum ratiocinationes*]”.<sup>355</sup>

Los principios que conforman la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, se refieren en la teoría palladiana a los conceptos en *volgare* de *utile* o *commodità*, *perpetuità* y *bellezza*. Estos términos no sólo fueron definidos por Palladio en *I Quattro libri* siguiendo a Vitruvio, sino que también señaló que para llamarse una obra *perfecta* se deben considerar en el diseño de cualquier edificio.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica* [*De inventione*], *op. cit.*, libro I, vii, 9, pp. 7-8: –*dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio*”.

<sup>355</sup> Marco Vitruvio Pollicione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 3, 2, pp. 120-123: –*Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quanque e materia, copiarum sine avaritia diligens electio; utilitatis autem cum fuerit emendata et sine impeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio; venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membraeunque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*”.

<sup>356</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 1, p. 12.

Ahora bien, este pasaje es todo lo que Vitruvio ofreció aquí para describir las cualidades específicas que debe poseer toda obra arquitectónica. La *firmitas* se refiere a la cualidad técnica de la construcción y de los materiales. La *utilitas* se relaciona con la disposición práctica y funcional del espacio. La *venustas* significa la *belleza* de la obra, en relación con sus requerimientos estéticos, la cual se apoya en la teoría de la *belleza* definida por Vitruvio a través de la *symmetria* y por consecuencia tanto con el concepto de la *ordinatio* como con el de la *venusta species*, es decir, la *eurythmia*, la cual en este párrafo la se deduce con la frase de *species grata et elegans*, donde la medida de los diversos componentes debe basarse en el método de la *symmetria*. Este método si se toma en cuenta lo expresado en la categoría de la *symmetria*, lo convirtió en un elemento constitutivo para la composición de la *forma* en el sentido de la estética arquitectónica.<sup>357</sup>

Antes de continuar el análisis, es necesario señalar que habría que considerar a la tríada de la *firmitas*, *utilitas*, *venustas* como un concepto unitario, ya que el mismo Vitruvio la relacionó con el término *ratio* y de este modo, la *ratio firmitatis*, *utilitatis*, *venustatis* se pueden interpretarse como una forma de pensar, como un método, principio y requerimiento conjunto en la arquitectura de los conceptos de *solidez*, *uso* y *belleza*, lo cual, convierte estos tres conceptos en una cualidad única,<sup>358</sup> inseparable e indispensable en cualquier obra que quiera considerar la perfección y la *belleza* en su *forma* y espacio arquitectónicos.

Esta distinción tripartita de los conceptos de la *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, la trató también Vitruvio en el libro VI donde expresó:

–Toda obra [*omnium operum*] debe ser examinado-aprobado bajo tres puntos de vista [*probationes tripertito considerantur*], por la precisión-exactitud-sutileza del artífice [*fabrili subtilitate*], por su magnificencia [*magnificentia*] y por su disposición [*dispositione*]. Cuando se contempla [*aspicietur*] un obra [*opus*] magníficamente [*magnificenter*] concluida y perfecta [*perfectum*] y cuando tenga la autoridad [*auctoritatem*] de la *belleza* [*venuste*] de las proporciones [*proportionibus*] y las *symmetriis*, la gloria recaerá sobre el arquitecto [*gloria area architecti*]. Sin embargo, estas categorías [*recte*] se

<sup>357</sup> Cf. Herman Geertman, –Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>358</sup> De hecho, Vagnetti señala que se debe considerar la tríada como –atributo único”, en el pasaje citado, ya que, afirma que Vitruvio mezcló los tres componentes en genitivo precedidos del término *ratio* que es precisamente el único atributo que toma en consideración. Sobre la consideración de la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* como un cualidad única, cf. Luigi Vagnetti, –*Concinnitas*; riflessioni sul significato di un termine albertiano”, in *Studi e documenti di Architettura*, 1973pp. 158-159.

constituirán-dispondrán [*constituuntur*] a la vez. [...] Todos los hombres [*omnes homines*], y no sólo los arquitectos [*architecti*], tienen la capacidad de examinar y analizar [*probare*] la calidad [*bonum*] de una obra, pero entre los hombres particulares [*idiotas*] y los arquitectos [*architecti*] hay una clara diferencia, los particulares sólo saben apreciar [*viderit*] una obra cuando ya está terminada [*factum*], no pueden percibirla [*scire*] antes de su terminación. El arquitecto [*architectus*] tiene en su mente [*animo*] la composición [*constituerit*], antes de empezar [*antequam inceperit*] y tiene perfectamente claro cómo va a resultar la obra respecto a su *belleza* [*venustate*], a su utilidad [*usus*] y a su decoro [*decore*”].<sup>359</sup>

En esta ocasión, si bien, Vitruvio hizo énfasis en la *belleza* y perfección que debe poseer cualquier edificio y que establece en esta ocasión como creación exclusiva del arquitecto, también trató al mismo tiempo la *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, como criterios para juzgar los edificios [*Itaque omnium operum probationes tripartito considerantur*]. Sin embargo, el nivel de la calidad de los materiales, la *firmitas*, la distinguirá ahora como *fabrilis subtilitas* y *usus*. En cuanto al nivel de la cualidad de lo funcional, es decir, la *utilitas*, estará aquí indicada con los conceptos de *magnificentia* e *decor*, mientras la calidad estética del edificio se lleva a cabo en la *dispositio* y en la *venustas*.<sup>360</sup> En cuanto a la concepción vitruviana de la *venustate usu decore*, aquí la *venustas* implica tanto la percepción de la *forma* en la mente, como la visión óptica del edificio, esto guarda relación con lo que Vitruvio puntualizó al hablar del concepto del *decor* que es el correcto aspecto de la obra [*emendatus operis aspectus*], y también se refiere al vínculo entre los conceptos de la *dispositio* con la *utilitas* que trató Vitruvio al establecer la *dispositio* en cuanto al uso del espacio [*dispositio locorum sine impeditioe usus*].<sup>361</sup>

En esta definición vitruviana de la arquitectura, queda clara la idea de clasificar, definir conceptos y estructurar las cuestiones arquitectónicas respetando la tradición

---

<sup>359</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro VI, 8, 9-10, pp. 348-349: “Itaque omnium operum probationes tripartito considerantur, id est fabrilis subtilitate et magnificentia et dispositione. Cum magnificentiter opus perfectum aspicietur, cum vero venuste proportionibus et symmetriis habuerit auctoritatem, tunc fuerit gloria aerea architecti. Haec autem recte constituuntur. [...] Namque omnes homines non solum architecti, quod est bonum, possunt probare, sed inter idiotas et eos hoc est discrimen, quod idiota, nisi factum viderit, non potest scire, quid sit futurum, architectus autem, simul animo constituerit, antequam inceperit, et venustate et usus et decore quale sit futurum, habet definitum”.

<sup>360</sup> Cf. Herman Geertman, “Teoría e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>361</sup> Para profundizar sobre las frases vitruvianas de *venustate usu decore* en conexión a *emendatus operis aspectus* y a *dispositio locorum sine impeditioe usus*, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 5 y libro I, 3, 2, pp. 118-119, 120-123 y 348.



trádica de los griegos, y que en este caso se relaciona con tríada retórica ciceroniana de la *utilitas, dignitas y venustas*.<sup>362</sup>

Vitruvio tomó los criterios de la *utilitas, dignitas y venustas* formulados por Cicerón en su *De oratore* y sustituyó a la *dignitas* por la *firmitas* porque es más adecuada a la *praxis* arquitectónica:

–Pero tal como en la mayoría de las cosas [*in plerisque rebus*], así en el discurso la naturaleza [*natura*] misma de modo increíble ha fabricado [*fabricata*] esto: que estas cosas que en sí mismas contienen la máxima utilidad [*utilitatem*], tienen la mayor dignidad [*dignitatis*] o, con frecuencia también *belleza* [*venustatis*].<sup>363</sup>

Vitruvio tomó de Cicerón este *topos* tradicional de *utilitas y venustas*, principio estoico fundado en el pensamiento preplatónico, según el cual, todo el edificio estará adaptado, en primer lugar a su fin, y posteriormente a deleitar la mirada. Cicerón es consciente del carácter funcional del arte e incorpora los aspectos estéticos a esta primera exigencia, tanto esenciales, como de *ornato*. Esta concepción se relaciona con las expresiones de *pulcher et aptus, usui aut decori, plus pulchritudinis quam utilitatis*.

Cicerón en *De oratore* trató los términos de la *utilitas, dignitas e venustas* en el templo Capitolio en relación con los términos *specie, inventio, voluptas y fabrica* aplicados a las artes:

–Veamos las artes [*Artisque*], [...] Y estas cosas tienen en su *forma* [*specie*], sin embargo, tanta *belleza* [*venustatem*] que parecen haber sido halladas [*inventae*] por causa no sólo de la seguridad [*salutis*], sino también del placer [*voluptatis*]. Las columnas [*Columnae*] sostienen los templos [*templa*] y los pórticos [*porticus*]; sin embargo, no tienen más utilidad [*utilitatis*] que dignidad [*dignitatis*], aquella cúspide del Capitolio y de los demás edificios no los fabricó [*fabricata*] la *belleza* [*venustas*], sino la necesidad [*necessitas*] misma, [...] la utilidad del templo [*utilitatem templi*] fue seguida por la dignidad [*dignitas*] de la cúspide. [...] Esto sucede igual en todas las partes

---

<sup>362</sup> Alain Michel conecta los tres criterios de la *firmitas, utilitas y venustas* que caracterizan la arquitectura a la tradición retórica y filosófica de Cicerón, cf. Michel Alain, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 213.

<sup>363</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], op. cit., libro III, xlv, 178, p. 208: –Pero tal como en la mayoría de las cosas [*in plerisque rebus*], así en el discurso la naturaleza [*natura*] misma de modo increíble ha fabricado [*fabricata*] esto: que estas cosas que en sí mismas contienen la máxima utilidad [*utilitatem*], tienen la mayor dignidad [*dignitatis*] o, con frecuencia también *belleza* [*venustatis*].”

del discurso [*omnibus item partibus orationis*]: que la utilidad [*utilitatem*] y casi necesidad [*necessitatem*] la sigan cierto encanto [*suavitas*] y gracia [*lepos*]].<sup>364</sup>

Esta analogía formulada por Cicerón entre la arquitectura y la oratoria en cuanto a los términos de la *dignitas*, *utilitas* y *venustas*, me sirve de ejemplo de cómo estos conceptos se aplican de igual forma a todas las partes del discurso [*omnibus item partibus orationis*], y clarifican también las ideas de Vitruvio, en cuanto a lo que en su contexto se consideró debe existir en toda obra arquitectónica para considerarse *bella* y perfecta.

También a partir de esta relación entre lo *útil* y lo *bello*, tanto en la retórica, mediante la *dignitas*, *utilitas* y *venustas* ciceroniana, como en la arquitectura, a través de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* vitruviana, ambas concepciones, refieren a un campo semántico complejo donde intervienen nociones complementarias de la *maiestas*, *necessitas* y *perpetuitas*, y que al mismo tiempo también se relacionan con las cuestiones de diseñar para el placer [*voluptatis*] y construir para la perpetuidad.<sup>365</sup>

Asimismo, la metáfora de Cicerón del templo Capitolio, puede servir de referencia de cómo Vitruvio adaptó a su teoría arquitectónica el término retórico de la *utilitas*, término que constantemente utilizó en su tratado y que en la retórica clásica está definido en sus relaciones con los términos y conceptos de *gloria*, *dignitas*, *prudentia*, *fortitudo*.<sup>366</sup> Se trata de la aplicación del término *utilitas* asociado a la *honestas* y a la *dignitas*, que para los retóricos representa el fin del género deliberativo y la base según la cual se organiza el discurso, principio que logra la armonía de los factores que componen el discurso, su unidad y su calidad.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro III, xlvi, 180, pp. 209-210: *–Artisque videamus [...] Quae tamen hanc habent in specie venustatem, ut non solum salutis, sed etiam voluptatis causa inventa esse videantur. Columnae templa et porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis: Capitoli fastigium illud et ceterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est; [...] utilitatem templi fastigi dignitas consecuta est; [...] Hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quaedam et lepos consequatur”.*

<sup>365</sup> Sobre la relación entre la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* y el *De oratore*, libro III, xlvi, 180 y la percepción de Smith de “designed for pleasure” and “built for perpetuity”, *cf.* Christine Smith, “The Art of Rhetoric and the Art of Architecture”, *op. cit.*, p. 85; Sobre la relación entre “útil y el bello”, que trata Callebat en relación a la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, *cf.* Louis Callebat, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve”, *op. cit.*, p. 40.

<sup>366</sup> Sobre los conceptos de *gloria*, *dignitas*, *prudentia*, *fortitudo*, *cf.* Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro II, 52, 158, pp. 130-132.

<sup>367</sup> Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro II, 51-52, 156-158, pp. 130-131: *–A Aristóteles place que en el deliberativo sea la utilidad [utilitatem], y a nosotros, que tanto la*

Posiblemente, se puede encontrar una referencia de esta doctrina en la analogía del templo Capitolio en el valor dado por Vitruvio al carácter funcional de los elementos arquitectónicos, en lo que se refiere a la cuestión formal y de durabilidad, como la relación que establece de los órdenes arquitectónicos, en cuanto a la finalidad formal de los órdenes y a los ornamentos respetando su modelo original.<sup>368</sup> Estas ideas retóricas sobre la *utilitas* las podemos vincular, al recordar lo que Vitruvio definió en cuanto a la *utilitas* en la arquitectura: “La utilidad [*utilitatis*] se logra mediante la correcta disposición [*dispositio*] de las partes de la obra de modo que no ocasione ningún obstáculo en el uso del espacio [*impeditioe usus locorum*] y una conveniente y apropiada distribución [*apta et commoda distributio*] de cada área-lugar [*regiones*] según su género [*generis*]”.<sup>369</sup>

Al igual que la *utilitas* retórica la cual logra mediante la organización y la armonía de los factores que componen su unidad y su calidad en el discurso, en la *utilitas* vitruviana se logra mediante la disposición de las partes del edificio junto a su apropiada y conveniente distribución según su género.

Esta idea que Vitruvio trató de la *dispositio locorum* al respecto de la *utilitas*, también se puede vincular a esta idea que planteó Cicerón en su *De oratore*, donde estableció la analogía de los términos de *utilitas*, *dignitas* y *venustas* en referencia a la disposición de las palabras [*conlocatio servanda verborum*],<sup>370</sup> a la cadencia y *forma* de las palabras [*modus etiam et forman verborum*] y al ritmo de la frase, que estableció Isócrates, el cual fue el primero en ceñir con números [*numeris astringeret*], para el deleite de los oídos [*delectationis arque aurium causa*]:

–Pero tal como en la mayoría de las cosas [*in plerisque rebus*], así en el discurso [*oratione*] la naturaleza [*natura*] misma de modo increíble ha fabricado [*fabricata*] esto: que estas cosas que en sí

---

honestidad [*honestatem*] como la utilidad [*utilitatem*] [...] Las partes de las cosas [*rerum partes*] que han de desearse son la honestidad [*honestas*] y la utilidad [*utilitas*]”.

<sup>368</sup> Sobre esta idea, cf. Louis Callebat, “Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve *op. cit.*, p. 41; Pierre Gross, *Vitruve, De l’architecture*, Livre III, *op. cit.*, p. XXXI-XXXII.

<sup>369</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 3, 2, pp. 120-123.

<sup>370</sup> Bulmaro Reyes Coria en su *Introducción en De partitione oratoria* comenta que el término *collocatio* es, indudablemente, la *ratio disponendi*, es decir la *dispositio*, sin embargo, señala que la *collocatio* al mismo tiempo guarda relación con la *inventio*, ya que sus preceptos se tratan en gran parte al hablar de la *inventio*, lo cual se explica a partir de que existe entre la *inventio* y la *dispositio* una estrecha interrelación y simultaneidad. cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, *op. cit.*, pp. XXX-XXXI.

mismas contienen la máxima utilidad [*utilitatem*], tienen la mayor dignidad [*dignitatis*] o, con frecuencia también belleza [*venustatis*].<sup>371</sup>

Vitruvio definió el concepto la *venustas* en la arquitectura en su *De architectura*, que a diferencia de la retórica, la vista es la que busca la *belleza* [*venustates*] y si no se logra este placer [*voluptati*] mediante la proporción [*proportione*] y el módulo [*modulorum*] para lograr un aspecto [*aspectus*] suave y elegante [*mollis et conveniens*] para quienes contemplen la *forma* del edificio, pues se debe hacer una corrección según el método de la adición que los griegos llamaron *éntasis*. Lo anterior tiene que ver con el principio de *oculi species* en relación con la *adiectioibus temperatione*, es decir la adición regulada, establecida en la herencia clásica en la cuestión de la *symmetria* que, al implicar la *proportio* y la *modulorum*, impone una excepción para lograr la *eurythmia* óptica.<sup>372</sup>

La asociación de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, entre retórica y arquitectura, se establece principalmente en la relación esencial de la función y la *forma*, en la necesidad de la *belleza* de la obra, *belleza* basada en la misma estructuración análoga de la conveniencia.<sup>373</sup>

Ahora bien, Vitruvio determinó en su *De architectura* la relación entre los principios de *ordinatio*, *dispositio*, *ratio symmetriarum*, *proportio*, *decor* y *aspectus eurythmia* en cuanto a la *belleza* y la *forma* del edificio:

—El mayor preocupación del arquitecto [*architecto*] debe ser que los edificios [*aedificia*] tengan una exacta aplicación del método [*rationum exactiones*] de la proporción [*proportionibus*], establecida a partir de la *ratae partis*, o módulo. Cuando, por lo tanto, se haya establecido el método de la *symmetria* [*symmetriarum ratio*] y se hallan calculado las medidas del proyecto [ *fuerit commensus*] de

---

<sup>371</sup> Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, xliii-xlv, 172-178, pp. 206-208: —Pero tal como en la mayoría de las cosas [*in plerisque rebus*], así en el discurso [*oratione*] la naturaleza [*natura*] misma de modo increíble ha fabricado [*fabricata*] esto: que estas cosas que en sí mismas contienen la máxima utilidad [*utilitatem*], tienen la mayor dignidad [*dignitatis*] o, con frecuencia también *belleza* [*venustatis*]. Sobre los antiguos maestros griegos de retórica y su comentario de Isócrates, *cf.* Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, xliii-xlv, 172-178, p. 206-208.

<sup>372</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro III, 3, 13, pp. 190-191: *Venustates enim persequitur visus, cuius si non blandimur voluptati proportione et modulorum adiectionibus uti quod fallitur temperatione adaugeatur, vastus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus. De adiectione, quae adicitur in mediis columnis, quae apud Graecos éntasis appellatur, in extremo libro erit formata ratio eius, quemadmodum mollis et conveniens efficiatur, subscripta.* Sobre la interpretación de Silvio Ferri de *oculi species* en relación con los conceptos de *adiectioibus temperatione*, *symmetria* y *eurythmia* óptica en la época helenística y su herencia en Vitruvio, *cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro III, 3, 13, p. 189.

<sup>373</sup> *Cf.* Louis Callebat, —*Rétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 41.

las proporciones exactas [*ratiocinationibus explicati*], es entonces objetivo de su ingenio [*ingeniorum*] analizar la naturaleza del lugar [*naturam loci*] respecto al uso [*usum*] y a la forma [*speciem*] del edificio, ajustar sus medidas añadiendo [*adiectionibus*] o eliminando [*temperaturas*] lo necesario para conservar siempre su *symmetria*, de modo que si se quita o se agrega [*detractum aut adiectum*] algo parezca que todo se ha ido diseñado correctamente [*recte esse formatum*] y que en su aspecto exterior [*aspectuque*] la vista [*videatur*] no se eche nada en falta. Y por lo tanto, para esta corrección no basta la doctrina [*doctrinis*] de los números, también tenemos la agudeza del ingenio [*ingeniorum acuminibus*]. En primer lugar por lo tanto se debe establecer el método de la *symmetria* [*ratio symmetriarum*], del cual se deducen las diversas modificaciones [*commutatio*], después, se fija en la planta [*locorum*] el espacio [*spatium*] a través de la longitud [*longitudinis*] y de la anchura del edificio futuro [*operis futuri*], y luego una vez dispuesta [*constituta*] la magnitud [*magnitudo*] se pasa a establecer las proporciones [*proportionis*] en función del decoro [*decorem*], de modo de que el que observe [*considerantibus*] el proyecto quede persuadido [*considerantibus*] del aspecto [*aspectus*] de su *eurythmia*”.<sup>374</sup>

En este párrafo, Vitruvio expresó el proceso de las seis categorías y la *firmitas, utilitas y venustas* en relación con las *facultas orandi*, ya que describe aquí precisamente el proceso de diseño de la *forma* arquitectónica. Así, consideramos que el vocabulario vitruviano está marcado por referencias a términos griegos y latinos que utilizó para la elaboración de un lenguaje específico de la arquitectura. Este tratamiento que hizo de un conocimiento y vocabulario heredado de la retórica, le permitió establecer relaciones de conceptos para la teoría y proceso creativo de la arquitectura.

Cuanto más profundizamos en los puntos de vista de Vitruvio en torno a la retórica ciceroniana, más probabilidades tendremos de comprender el razonamiento con el que fue concebida la obra palladiana.

---

<sup>374</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro VI, 2, pp. 330-333: –Nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti *proportionibus ratae partis* habeant *aedificia rationum exactiones*. Cum ergo *constituta symmetriarum ratio fuerit* et *commensus ratiocinationibus explicati*, tum etiam *acuminis* est proprium providere ad *naturam loci* aut *usum* aut *speciem*, *adiectionibus temperaturas efficere*, cum de *symmetria* sit *detractum aut adiectum*, uti id *videatur recte esse formatum* in *aspectuque nihil desideretur*. [...] Haec autem etiam *ingeniorum acuminibus*, non solum *doctrinis* efficiuntur. Igitur statuenda est primum *ratio symmetriarum* a qua *sumatur sine dubitatione commutatio*, deinde *explicetur operis futuri locorum unum spatium longitudinis*, cuius semel *constituta fuerit magnitudo*, sequatur eam *proportionis ad decorem apparatus*, uti non sit *considerantibus aspectus eurythmiae dubius*”.

**LA ANALOGÍA ENTRE EL PROCESO CREATIVO RETÓRICO CICERONIANO Y EL PROCESO CREATIVO ARQUITECTÓNICO VITRUVIANO PARA LA OBTENCIÓN DE LA BELLEZA Y PERFECCIÓN DE LA FORMA DEL DISCURSO CICERONIANO Y DE LA FORMA Y ESPACIO ARQUITECTÓNICO VITRUVIANO <sup>oooo</sup>**

	<b>-CICERÓN</b>	<b>-VITRUVIO</b>	
	-PROCESO CREATIVO PARA LA CONCEPCIÓN Y CONCRECIÓN DE LA BELLEZA Y PERFECCIÓN DE FORMA DEL DISCURSO	- PROCESO CREATIVO PARA LA CONCEPCIÓN Y CONCRECIÓN DE LA BELLEZA Y PERFECCIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA	
	-la teoría y <i>praxis</i> = <i>significantur</i> y <i>significant</i> = <i>res</i> y <i>verba</i> del proceso retórico de la <i>inventio</i> , <i>dispositio</i> y <i>elocutio</i> y las <i>facultas orandi</i> : - <i>natura-ingenium</i> , <i>ars</i> , <i>exercitatio</i> e <i>imitatio</i>	-la teoría y <i>praxis</i> = <i>significantur</i> y <i>significant</i> = <i>res</i> y <i>opus</i> del proceso arquitectónico de <i>ordinatio</i> , <i>dispositio</i> , <i>eurythmia</i> , <i>symmetria</i> , <i>decor</i> y <i>distributio</i> y las cualidades que debe posseder el arquitecto: <i>ingenium</i> , <i>ars-doctrina</i> , <i>exercitatio</i> e <i>imitatio</i>	
<b>-forma</b>	<b>-inventio</b> -[ <i>invenire</i> = <i>excogitare</i> - <i>res</i>  - <i>imitatio-electio</i> - <i>ingenium-loci</i> - <i>exemplum</i> - <i>forma=idea=specie</i> - <i>species</i> = <i>εἶδος</i> [ <i>forma-species</i> ] o <i>ἰδέα</i> [ <i>idea</i> ] - <i>species=idea</i> platónica	<b>-inventio-cogitatio</b> - <i>res</i> - <i>ingenium</i> Es la cuestión mental del proceso arquitectónico de la <i>ordinatio</i> , <i>symmetria</i> , <i>eurythmia</i> y <i>decor</i> . - <i>geometricis rationibus et methodis</i>	La <b><i>ratiocinatione</i></b> que demuestra y explica los pensamientos a partir de la <i>electio</i> y <i>compositio</i> mental de la <i>forma</i> a través de las <i>species dispositionis-ἰδέαι-ideae</i> = - <i>forma</i> y <i>figura</i> - <i>ichnographia</i> [planta] - <i>orthographia</i> [alzado] - <i>sciographia</i> [sección ]
			<b>-ordinatio</b> o <b>taxis</b> - <i>quantitas-modulus-numerus</i>
			<b>-eurythmia</b> - <i>qualitas-species venustas</i>
			<b>-symmetria-compositio</b> <b>-decor</b>
	<b>-dispositio</b> - <i>res-verba</i>	<b>-dispositio</b> o <b>diathesis</b> vitruviana= - <i>res-opus</i> <i>species dispositionis</i> o <i>ideae</i> [ <i>ἰδέαι</i> ] se resuelven a través de geometría [ <i>geometricis rationibus</i> ] y nacen de la <i>inventio</i> y <i>cogitatio</i>  - <i>las species dispositionis</i>	Es la <b><i>compositio</i></b> mental y la expresión del proceso arquitectónico de la <i>ordinatio</i> , <i>symmetria</i> , <i>eurythmia</i> y <i>decor</i> a través de las <i>species dispositionis-ἰδέαι-ideae</i> = - <i>forma</i> y <i>figura</i> - <i>ichnographia</i> [planta] - <i>orthographia</i> [alzado] - <i>sciographia</i> [sección ]
			<b>-ordinatio</b> o <b>taxis</b> - <i>numerus</i> <b>-eurythmia</b> - <i>aspectus</i> geométrica y <i>compositio</i> de la <i>altitudinis</i> , <i>latitudinem</i> y <i>latitudinis</i> <b>-symmetria</b> <b>-decor</b> - <i>emendatus operis aspectus</i>
	<b>-elocutio</b> - <i>verba</i>	<b>-symmetria</b> - <i>compositio</i> - <i>proportio</i>	-Es la <b><i>compositio</i></b> de la belleza que nace de la <i>proportio-analogia</i> , implica la <i>proportio</i> aritmética y geométrica, que se resuelve a través de <i>geometricis rationibus</i>  La <i>symmetria</i> equivale a la distinción griega de <i>quantitas</i> y <i>qualitas</i> , con respecto a la [ <i>ratae partis responsus</i> ] basada en un módulo de cada una de las partes [ <i>partibusque separatis</i> ] con respecto a la <i>figura</i> y <i>forma</i> total [ <i>universae figurae speciem</i> ] de la obra.
			<b>-ordinatio</b> = <i>quantitas-proportio</i> aritmética- <i>ratae partis responsus</i> <b>-eurythmia</b> = <i>qualitas-proportio</i> geométrica
			Es la <i>species venustas</i> , la expresión y el <i>aspectus</i> de la <i>symmetria</i> aritmética y geométrica a través de la <i>figura</i> de la <i>forma</i> en relación a la <i>proportio</i> , al aspecto, coherencia visual y armonía
	<b>-ornatus</b>	<b>-ornato</b>	
	<b>-varietas</b>	<b>-varietas</b>	
	<b>-decorum</b>	<b>-decor</b>	

## °VI. LA CONCEPCIÓN DEL PASADO EN EL RENACIMIENTO ITALIANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

### VI.1 LA CONCEPCIÓN DE PALLADIO COMO HEREDERO DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA, EL PROBLEMA DEL ESTILO PALLADIANO: TRADICIÓN-INNOVACIÓN

La idea de que el Cinquecento es el siglo *clásico* por excelencia tiene su origen en el tratado humanista del *Vite* de Vasari. Para este arquitecto, pintor y tratadista, el siglo XVI estaba dividido en dos vertientes: el *progreso* y el *apogeo* de la cultura y el espíritu clásicos, con Miguel Ángel en su vértice, y tras él la *decadencia*, representada por aquellos artistas que, no pudiendo igualar al *divino maestro*, repiten amaneradamente sus *formas*, es decir, el concepto artístico del llamando manierismo.<sup>375</sup> Sin embargo, el pensamiento humanista en el arte continuó en el siglo XVI, en especial en el contexto cultural del Véneto de Palladio.<sup>376</sup>

Los humanistas fueron los precursores que desempeñaron un importante papel para la formación del concepto mismo de la Antigüedad clásica. La idea básica de una *renovatio* en referencia a los *modelos* clásicos fue concebida y formulada por Petrarca en el Trecento y esa extensión de su significado se inició con la inclusión de las artes visuales.<sup>377</sup> Petrarca elaboró una *original* teoría de la historia que vio escindida en dos períodos, el *clásico* y el *reciente*, abarcando el primero las *historiae antiquae*, y el segundo, las *historiae novae*, y entre estas dos identificó el período de las *tenebrae*, es decir, de estancamiento o decadencia de la Edad Media.<sup>378</sup> De hecho, Petrarca imaginaba la nueva era fundamentalmente en términos de regeneración, sobre todo de una depuración de la dicción y gramática latinas, restauración del griego y vuelta a los textos clásicos antiguos, la literatura, el pensamiento filosófico y las ideas políticas.<sup>379</sup> Esta idea de una vuelta a la Antigüedad clásica, que para él era la romana, se expandió gradualmente en el universo de los humanistas que partió desde la literatura a la pintura, desde ésta a la arquitectura y la

---

<sup>375</sup> Sobre el *manierismo* en el Renacimiento, Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 67-92.

<sup>376</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepolo*, op. cit., p. 6; Annarita Angelini, —Ahitetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 123-153.

<sup>377</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, op. cit., pp. 42, 43; Elisabetta Di Stefano, —Leon Battista Alberti e la nascita della teoria dell’arte”, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X convegno internazionale, Firenze, 2000, p. 183.

<sup>378</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 42.

<sup>379</sup> Cf. Lynn Thorndike, —Renaissance or Prenaissance”, in *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, 1943, pp. 65-74; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., pp. 65, 74.

escultura, y de estas a las ciencias naturales. Sin embargo, Petrarca también fue quien tradujo el tratado y difundió el *De architectura* de Vitruvio y formuló no sólo la primera indicación explícita a partir de Cicerón, de la analogía existente entre el arte de escribir y el de pintar, sino también determinó los principios retóricos clásicos como base del análisis humanista de la pintura y la escultura, mediante la restauración de la retórica y gramática latinas, incluso también estableció la posibilidad de convertir la *belleza* en algo visible a los sentidos a través de la línea y el color.<sup>380</sup>

Este conocimiento se desarrolló en el contexto palladiano como un pensamiento y preocupación humanista basada en la idea de la *renovatio* clásica en lo que respecta, más concretamente, al conocimiento del arte clásico como ideal estético, entendida éste como ciencia que se fundamenta en la sabiduría.<sup>381</sup>

En consecuencia, la concepción de Palladio del pasado y de la historia que siguiendo su contexto cultural, está basada en la concepción de la historia de Petrarca, es decir, el pugnar por una búsqueda, estudio e investigación cultural de la *renovatio* clásica tomando como base y punto de partida el ideal romano. Esta concepción llevó a los artistas del Renacimiento a considerarse a sí mismos como verdaderos herederos de la Antigüedad en los siglos XV y XVI. Posiblemente se debió a tal creencia que Palladio, a través del carácter fragmentario de las ruinas de la arquitectura de los antiguos romanos y de la interpretación de los textos clásicos, en especial del tratado *De architectura* de Vitruvio, buscarse la restauración del lenguaje clásico de la arquitectura y su *renovatio* por medio de lo *nuevo* mediante la herencia clásica.

En este sentido, la recepción que hizo Palladio de lo antiguo a partir del proceso de los *officia oratoris* que en la herencia literaria y cultural de lo antiguo van implícito, fue lo que le permitió hacer una reforma en la metodología de proyectar. Esto, pienso, fue lo que generó el lenguaje *innovador* en su arquitectura, puesto que le permitió modificar el esquema de composición tomado de los ejemplos clásicos tanto de la arquitectura romana como de la teoría vitruviana, introduciendo de esta manera conceptos clásicos para la

---

<sup>380</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, op. cit., pp. 43, 52, 53, 62-64; Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., p. 57;

<sup>381</sup> Sobre la *renovatio* clásica en la teoría estética del Renacimiento, cf. Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996, pp. 13-21.



estructuración de su metodología. Esta reflexión de la *innovación* en los dibujos y el diseño de la arquitectura palladiana permite explicar la cuestión del problema del estilo en su lenguaje artístico que, si bien, como señalé en la introducción no voy a plantear aquí los diversos problemas que nacen de las distintas percepciones que se tiene del estilo de Palladio, ni voy a establecer si existe o no un determinado *estilo* en su obra, lo menciono para evidenciar esta problemática que posiblemente se explica a partir de la presencia de los conceptos de la retórica clásica en su teoría y *praxis* arquitectónica.

Así pues, esta *innovación* en la obra de Palladio surgió a partir de la concepción que él tenía acerca del pasado, con lo que creó un lenguaje *innovador* que provoca el problema de poder definirlo dentro de un estilo, lo que se puede ejemplificar con las siguientes percepciones que se tiene de su obra.

Para Wittkower en su libro de *La arquitectura en la edad del humanismo* expresa que retoma a Alberti y a Palladio para hablar de los fundamentos de la arquitectura en la época del Renacimiento. Respecto de ellos dice: «ambos arquitectos fueron personalidades eminentes tanto en el ámbito de la teoría como en el de la práctica arquitectónica, y marcan, respectivamente, el comienzo y el fin del período que aquí se examina».<sup>382</sup> Respecto a la *Villa Barbaro*, Wittkower dice que es «un conjunto decorado con frescos de Veronese y estatuas de Vittoria que figura entre las más perfectas creaciones renacentistas del norte de Italia». A diferencia de Wittkower, en su libro *La historia del Arte*, Gombrich ubica la obra de Palladio dentro de su capítulo *Una crisis en el Arte* y lo define como un arquitecto «el mayor y más culto», que ostentó su gran formación y su conocimiento de los autores clásicos, sobrepasando a Bramante. Define su obra como «un capricho», y dice que la «persecución de la novedad y el efectivismo se habían interpuesto a la finalidad propia de la arquitectura».<sup>383</sup> Difiero de la percepción de Gombrich, sin embargo la enuncio para demostrar que existe un problema al hablar del estilo de Palladio.

Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* al comparar el *Panteón* de Roma y la *Villa Rotonda* de Palladio considera que ambas obras tienen mucho en común y que la villa se hallaba próxima a la arquitectura de la época romana imperial, a

---

<sup>382</sup> Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., p. 15.

<sup>383</sup> Ernst Gombrich, *La historia del Arte*, op. cit., p 362.

pesar de que entre ambas median mil cien años, con lo que podemos suponer que sugiere como clasicista la obra de Palladio.<sup>384</sup>

Argan, sin embargo, en su *Renacimiento y Barroco*, en el capítulo de *El manierismo en Venecia*, incluye la *Villa Barbaro* de Palladio al analizar la pintura de Veronese.<sup>385</sup> Sin embargo, cuando trata la arquitectura en Venecia, al estudiar la arquitectura palladiana, menciona que la primera fuente del clasicismo de Palladio fue Mantenga, y por tanto, es un *clásico*. Esto lo afirma en el ensayo de *Palladio e Palladianismo*, en donde menciona que el término *clásico* en Palladio, no indica un ideal teórico ni un legado histórico sino un nivel cultural elevado, un *modo controlado* de comportamiento artístico, un *clasicismo*.<sup>386</sup>

Wundram en su *Palladio* incluso dice que no se debe olvidar que Palladio, especialmente en sus obras tardías, pone los cimientos del Barroco y que es el precursor más importante del barroco europeo.<sup>387</sup>

Más que pensar en una variabilidad estilística de la que habla en su *Estilo Shapiro*,<sup>388</sup> creo que existe más bien una variedad en la obra arquitectónica de Palladio, lo cual no implica que deba considerarse un *experimentalismo*, aspecto que Shapiro establece como una característica de lo que se ha llamado Manierismo, sino más bien la necesidad de manejar el concepto clásico de *varietas* vitruviano,<sup>389</sup> el cual influye en la solución que da el arquitecto a los diversos factores que se deben tomar en cuenta para realizar un proyecto arquitectónico, esto es, las requerimientos específicos de cada encargo: el programa arquitectónico, las necesidades del comitente, así como la topografía del terreno, el contexto cultural y físico, que hacen de cada obra arquitectónica única. En lo que se refiere a esta cuestión del llamado *experimentalismo*, más bien en Palladio se relaciona con el espíritu de *experimentación* de Alberti y el concepto y la necesidad de *varietas* en la obra arquitectónica.<sup>390</sup>

---

<sup>384</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 67.

<sup>385</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, op. cit., pp. 201, 206, 222, 233.

<sup>386</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo", op. cit., p. 14.

<sup>387</sup> Cf. Manfred Wundram, *Andrea Palladio*, New York, Tashen, 1999, p. 6.

<sup>388</sup> Cf. Meyer Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, p. 8, 105.

<sup>389</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 1, pp. 92-93.

<sup>390</sup> Para profundizar en el espíritu de *experimentación* de Alberti, cf. Gombrich Ernst, *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Forma, 1984, p. 27.

Antes de continuar sería pertinente señalar que la palabra *maniera* fue muy usada en el Cinquecento por personalidades como Armenini, Vasari, Barbaro e incluso el mismo Palladio en su tratado *I Quattro libri*. Para ellos, como lo expresó Vasari en su *Vite*, la expresión *maniera antica* se debía reservar a *la buona maniera greca antica*, lo cual fue el equivalente de lo que se llamó clásico.<sup>391</sup> En la Italia de esta segunda mitad del siglo XVI se empleó este término con un sentido estético positivo, identificándolo tanto con el termino de *bella maniera*, en tanto que el término *moderno* significó la *buona maniera greca antica* restaurada, y, como afirma Panofsky se convirtió en sinónimo del estilo del Alto Renacimiento del Cinquecento.<sup>392</sup>

A este respecto, habría que reflexionar que ellos, los artistas de esta segunda mitad del siglo XVI como Palladio, no se consideraban manieristas y que dicho término no existía, que sin duda a los que vivieron durante aquellos años les hubiera parecido una alternativa por entero falsa y artificial, como argumenta Gombrich al hablar de aquéllos artistas que se les cataloga dentro del manierismo por formar parte de ésta generación *epigónica*.<sup>393</sup>

Ahora bien, para sustentar la idea de Palladio como heredero de la Antigüedad, se tiene la fuerza sugerente de la concepción que tenía Vasari de la obra palladiana, ya que el tratado de *I Quattro libri* fue consultado por él para trazar la biografía de Palladio, que incluyó en la *Vita di Japoco Sansovino* dando muchas noticias e información de sus obras de primera mano. Lo describió como: “excelente arquitecto *moderno*, [...] sus obras son *bellísimas*” y añade “no diré otra cosa de él, porque todo esto se dará a luz en el manuscrito de Palladio [*I Quattro libri*], donde estarán impresos dos libros de los edificios antiguos y uno de sus *bellas* invenciones que ha edificado”.<sup>394</sup> Ésta percepción que tuvo este contemporáneo de Palladio es significativa, considerando la cuestión vasariana que después de Miguel Ángel todo era decadencia, sin embargo, en el caso de Palladio, Vasari al conocer tanto su tratado como su obra arquitectónica lo incluyó lo que se ha llamado Alto Renacimiento.

---

<sup>391</sup> Cf. Giorgio Vasari, *Le vite de "più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a" tempi nostri*, edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid, Cátedra, 2002, p. 249.

<sup>392</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 73.

<sup>393</sup> Cf. Ernst Gombrich, *Norma y Forma*, op. cit., p. 223.

<sup>394</sup> Cf. Giorgio Vasari, *Le vite de "più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, op. cit., p. 531.

El propio Barbaro en *I Dieci libri* valoró la colaboración de Palladio:

–Para los diseños de las imágenes relevantes utilicé las obras de Andrea Palladio, arquitecto de Vicenza, [...] según el juicio de hombres excelentes, es quien mejor ha comprendido la verdadera arquitectura de la Antigüedad, ya que no sólo ha asimilado sus hermosos y sutiles principios, sino que también los ha llevado a la práctica, tanto en sus exquisitos dibujos, como en la realización de numerosos y magníficos edificios; son obras que rivalizan con las de los antiguos, asombran a sus contemporáneos y despertarán la admiración de las generaciones venideras. Y en lo que respecta a Vitruvio, ha explicado e interpretado adecuadamente, con una gran habilidad mental y manual, la construcción de Teatros, Templos, Basílicas y todos aquellos edificios cuyas proporciones responden a las más hermosas y ocultas razones; él es quien ha seleccionado por toda Italia los más bellos estilos de los antiguos y quien ha hecho mediciones de todas las obras que de ellos se conservan”.<sup>395</sup>

Este pasaje demuestra que la obra de Palladio representaba para Barbaro el ideal de una arquitectura renacentista basada en una amplia formación humanista con relación a la *sapientia* clásica. Ambos humanistas fundamentaron su concepción de la arquitectura en la tradición clásica, la cual era su herencia del pasado y la contemplaban como algo real y objetivo que había que estudiar, y restablecer e interpretar desde un punto de vista arqueológico, filológico, filosófico, estético, retórico y *crítico*, en suma, histórico. Esta noción de Barbaro de que la obra palladiana trascenderá a las generaciones venideras debido a la comprensión y asimilación de la arquitectura clásica, es lo que explica la *innovación* en Palladio que ya consideraban sus contemporáneos, y se trata también, por lo tanto, de una reflexión de su significado de la *innovación* y de la recepción de su arquitectura en el Cinquecento.

En consecuencia, tanto la descripción de Barbaro como la de Vasari sobre la teoría y arquitectura palladiana me conduce a la reflexión de que ellos se consideraban herederos de la Antigüedad, al mismo tiempo que se consideraban *modernos*,<sup>396</sup> es decir, que se construían a partir de este pasado pero viviendo su presente, por tanto manejaron la idea de la *renovatio* en la teoría arquitectónica y la arquitectura. Con lo que las citas tomadas de la percepción de la obra palladiana de sus contemporáneos se mencionan en apoyo de este argumento de *innovación* de la metodología proyectual y de la obra de Palladio.

---

<sup>395</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 64.

<sup>396</sup> Sobre el concepto de *moderno* en el Renacimiento, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 72,123.

Esto también se apoya en el razonamiento planteado por Gombrich en *Norma y forma* con respecto a la teoría y la práctica del arte, en el sentido de que sus reflexiones se basan en la premisa que la creatividad del artista sólo puede desenvolverse en cierto ambiente y donde pone de manifiesto que esa creatividad sólo puede desplegarse en el seno de cierto ámbito en torno al arte y el influjo que éste ejerce sobre la práctica del arte, su teoría y su crítica.<sup>397</sup> Dicho razonamiento, me sirve para explicar el problema del estilo palladiano en lo que se refiere a los comitentes humanistas de Palladio, incluso también en lo que se refiere no sólo a la relación intelectual con Daniele Barbaro surgida del ambiente humanista del siglo XVI italiano, sino también a la relación que existió entre artista y mecenas, y la influencia que éste parece haber ejercido en el encargo de la *Villa Barbaro* y el *Tempietto Barbaro*, como se verá más adelante.

**°VII. ANÁLISIS DE LOS EJEMPLOS, TEORÍA Y PRAXIS EN I QUATTRO LIBRI, LA VILLA BARBARO Y EL TEMPIETTO BARBARO DE PALLADIO: LA REFLEXIÓN PALLADIANA DEL PROCESO RETÓRICO-PROCESO ARQUITECTÓNICO CLÁSICO**

**°VII.1 PALLADIO: SUS FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS DE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA Y DEL ARTE**

El Renacimiento interpretó para la teoría arquitectónica, la relación del proceso creativo ciceroniano y el proceso creativo arquitectónico a partir de la comprensión del *De architectura* de Vitruvio, con lo cual se estableció una formulación expresa de esta tesis en Alberti y Barbaro, en el sentido de que claramente en la teoría arquitectónica albertiana y la traducción y comentarios de Barbaro sobre la teoría vitruviana guardan relaciones definibles en conexión con la teoría retórica ciceroniana, en cuanto a la teoría y *praxis* del proceso de creación y concreción de la *forma* como proceso mental y material.<sup>398</sup>

En realidad, el proceso retórico clásico ciceroniano de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* sólo se puede reconstruir en la teoría y en la *praxis* palladiana mediante dos aspectos a partir de los cuales, no sólo se puede contextualizar el conocimiento en que se basó, sino

<sup>397</sup> Cf. Gombrich Ernst, *Norma y Forma*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>398</sup> Para un estudio de este tema, cf. Hans-Karl Lücke, —Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, pp. 70-95; Giovanni Becatti, —Leon Battista Alberti e l’antico”, *op. cit.*, pp. 55-72; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 34-88; Hubert Locher, —Alberti und Vitruv”, in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster and Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, pp. 89-99; Branko Mitrović, —Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory”, *op. cit.*, pp. 321-339; Louis Cellauro, —Daniele Barbaro and Vitruvius..., *op. cit.*, pp. 293-329; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-153; Margaret Muther D’Evelyn, —Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro’s Commentaries on Vitruvius..., *op. cit.*, pp. 157-174.

también explicar el legado de la retórica clásica en Palladio. El primero, a través de la confrontación de la terminología y el pensamiento expresado en *I Quattro libri* en relación con sus fuentes de teoría arquitectónica: el *De architectura* de Vitruvio y el *De re aedificatoria* de Alberti. El segundo, a partir de la confrontación de estos conceptos y su aplicación en la obra arquitectónica palladiana, tanto los dibujos en proyección ortogonal como sus edificios.

Ahora bien, es importante señalar que la interpretación del proceso de diseño de la *forma* arquitectónica vitruviana en Palladio está basada en la lectura crítica e interpretación de Barbaro de la teoría vitruviana, donde este humanista no sólo integró por un lado, en cuanto a teoría arquitectónica, el pensamiento de Vitruvio y el de Alberti, sino también por el otro, integró tanto la filosofía platónica y aristotélica, como la teoría retórica ciceroniana, lo cual es la clave interpretativa de su *I Dieci libri*, fundamental para Palladio como arquitecto y tratadista.

Precisamente, este conocimiento filosófico y retórico clásico, como se profundizó anteriormente, Vitruvio fue quien lo relacionó con el proceso arquitectónico, concepción que tuvo en cuenta tanto Alberti en el siglo XV como Barbaro en el siglo XVI. Así pues, este conocimiento filosófico y retórico de la tradición grecolatina fue utilizado para la concepción y definición del proceso creativo arquitectónico, cuestión que caracterizó a la teoría arquitectónica clásica y del Renacimiento.<sup>399</sup> En este sentido, Palladio del mismo modo que Vitruvio, Alberti y Barbaro, incluyó, interpretó y asimiló este conocimiento a partir tanto de estos teóricos, como de su propio estudio.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> Sobre la retórica ciceroniana y la filosofía platónica y aristotélica en el *De re aedificatoria* de Alberti, cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 35-126 y 126-174; Elisabetta Di Stefano, —Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza”, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del „De re aedificatoria“*, a cura di Arturo Calzona, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45; Cesare Vasoli, —L'architettura come enciclopedia..., *op. cit.*, pp. 379-402; Martin Kemp, —From *Mimesis* to *Fantasia*..., *op. cit.*, pp. 347-398. Para la interpretación de la retórica ciceroniana y la filosofía platónica y aristotélica en *Dieci libri* de Barbaro, véase Branko Mitrović, —Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura”, in *The Sixteenth Century Journal*, 1998, pp. 667-688; Manfredo Tafuri, —La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XI-XL; James Sloss Ackerman, —Daniele Barbaro and Vitruvius”, *op. cit.*, pp. 217-234; Bernard Weinberg, —Della Eloquenza”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>400</sup> Cf. Licisco Magagnato, —Introduzione”, *op. cit.*, pp. LV-LVI; Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 70-75; Erik Forssman, —Palladio e Vitruvio”, *op. cit.*, pp. 31-42; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 94-96; Manfredo Tafuri, —La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XIV-XVI; Louis Cellauro, —Daniele Barbaro and Vitruvius..., *op.*

Definitivamente, creo que no se puede comprender esta cuestión de la retórica clásica en Palladio en el siglo XVI, sin la ayuda de la terminología en *volgare* de las definiciones vitruvianas traducidas por Barbaro y los conceptos de los términos latinos de Alberti. Estas relaciones conceptuales pueden ser documentadas por: el contexto intelectual palladiano, las declaraciones de sus contemporáneos, la evidencia extraída del propio tratado, la colaboración entre Barbaro y Palladio, y con el diseño y construcción de la *Villa Barbaro* [fig. 2] y el *Tempietto* [fig. 3] en Maser-Treviso.<sup>401</sup>

La estrecha colaboración queda demostrada a partir de citas donde ambos hicieron referencias en sus tratados al tratado del otro.<sup>402</sup> De hecho, Palladio señaló en *I Quattro libri* que este conocimiento vitruviano fue adquirido a través de Barbaro, puesto que, para profundizar en la teoría vitruviana remitió al texto de *I Dieci libri*, donde se evidencia que muchos de los comentarios de Barbaro fueron preparados en colaboración con Palladio.<sup>403</sup>

Precisamente, también Barbaro dejó testimonio en *I Dieci libri* sobre el intercambio de ideas entre él y Palladio para la interpretación de la teoría arquitectónica clásica vitruviana, ya que especificó principalmente dos cosas. La primera, que Palladio hizo los dibujos principales de su tratado, los cuales, representan la interpretación palladiana en imágenes de las *ideas* vitruvianas. La segunda, que Palladio, señaló que no sólo fue él quien mejor comprendió la arquitectura de la Antigüedad al asimilar sus principios y el arte de los edificios clásicos, su *belleza* y razones de *symmetria* [*belle, & ragioni di compartimenti*],

---

*cit.*, pp. 298, 321; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 143-147, 212; Giuseppe Faggini, *Il mondo culturale veneto del Cinquecento e Andrea Palladio*, *op. cit.*, pp. 54-55; Howard Burns, "Ornamenti" and ornamentation in Palladio's architectural theory and practice", *op. cit.*, pp. 37-38; Bernhard Rupprecht, "Prinzipien der Architekturdarstellung in Palladios *I Quattro libri dell'Architettura*", in Gruenter, Vierhundertjahre, pp. 11-45; Margaret Muther D'Evelyn, "Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...", *op. cit.*, pp. 157-174, 356; Robert Tavernor, "Brevity without obscurity: text and image in the architectural treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio", in *The Rise of the Image. Essays on the Illustrated Art Book*, eds. Rodney Palmer and Thomas Frangenberg, Aldershot, 2003, pp. 105-133.

<sup>401</sup> Este argumento se sustenta en el pensamiento formulado por Baxandall en *El ojo de la época*, donde habla con referencia al *estilo cognoscitivo* de la persona surgido del ambiente. Lo cual, en cuanto a Palladio, apoyándome en esta idea, me permite establecer la idea del conocimiento *enciclopédico* que en su contexto intelectual y en la teoría arquitectónica derivó de la tradición grecolatina. Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>402</sup> Tafuri enfatiza a partir de su estudio de *I Dieci libri* que, la colaboración entre Barbaro y Palladio constituyó un evento de gran importancia en la cultura arquitectónica del Cinquecento. Cf. Manfredo Tafuri, "La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro", *op. cit.*, p. XV.

<sup>403</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 26; libro II, 16; libro III, 19; libro IV, 3, pp. 76, 151, 235, 255.

sino que también afirmó que los interpretó adecuadamente, los explicó y los llevó a la práctica mediante sus *disegni* de las *figure* [figure] en plantas, alzados y secciones [*piante, alzati, & profili*] y con la realización de sus edificios [*edificij*]. Conocimiento que según Barbaro, Palladio adquirió a través de seleccionar [*scielto*] y medir [*misurare*] las más *belle maniere* de los antiguos [*antichi*]. Esta transmisión de conocimiento, sugirió fue hecha a través de los dibujos integrados por Palladio, los cuales señaló, darán luz a sus contemporáneos [*moderni*] y a las futuras generaciones.<sup>404</sup>

De este testimonio de Barbaro, me interesa subrayar del párrafo tres cuestiones. La primera es que, el intercambio intelectual y creativo entre Palladio y Barbaro sirve como argumento de la presencia de los conceptos retóricos ciceronianos que propongo en la teoría y obra palladiana, ya que, como aludí anteriormente, el intercambio de ideas que existió entre ellos, le permitió a Palladio una interpretación de la teoría vitruviana desde el punto de vista humanista a partir del estudio retórico, filosófico, filológico y geométrico que sólo un humanista como Barbaro podía darle. Habría que recordar que este humanista integró nociones de arte, filosofía, retórica y geometría de la tradición grecolatina en sus comentarios a los párrafos vitruvianos, conceptos que fueron deducidos por Barbaro del conocimiento aplicado por Vitruvio en *De architectura*.<sup>405</sup> La segunda, consiste en que Barbaro en el pasaje estableció la idea de teoría y *praxis* en Palladio, al mencionar que asimiló los principios y el arte de los edificios clásicos los cuales llevó a su *praxis* arquitectónica. Con esto se puede deducir que el pensamiento, arquitectura y dibujos palladianos representaban para Barbaro, no sólo los *exempla* de la arquitectura renacentista, sino que la obra palladiana estaba sustentada en una formación humanista de erudición clásica. La tercera cuestión se refiere al uso de los conceptos en *volgare* de *disegno*,

---

<sup>404</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, pp. 64: «Ne i *disegni* delle *figure* importanti io ho usato l'opere di M. Andrea Palladio Vicentino Architetto, ilquale ha con incredibile profitto tra quanti io ho conosciuto di uista, & per fama, per giudicio d' huomini eccellenti, acquistato gran nome sì ne i sottilissimi, & vaghi *disegni* delle *piante*, de gli *alzati*, & de i *profili*, & come nello eseguire, & fare molti & superbi *edificij*, sì nella patria sua, come altroue & publici, & priuati, che contendono con gli *antichi*, danno lume a *moderni*, & daranno merauiglia a quelli che uerranno. Et quanto appartiene a Vitruvio l'*artificio* de i Theatri, dei tempij, delle Basiliche, & di quelle cose, che hanno piu *belle*, & piu *secrete ragioni* di *compartimenti*, tutte sono state da quello, con prontezza d' *animo*, & di *mano esplicate*, & seco consigiate, come quello che di tutta Italia ha *scielto* le più *belle maniere* degli *antichi*, & *misurate* tutte l' *opere*, che si trouano».

<sup>405</sup> Cf. Licisco Magagnato, «Introduzione», *op. cit.*, XXV; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 95; Louis Cellauro, «Daniele Barbaro and Vitruvius...», *op. cit.*, pp. 298; Erik Forssman, «Palladio e Daniele Barbaro», *op. cit.*, pp. 68, 70.



*bellezza, ragioni, compartimento, bella maniera, figura, pianta, alzato y profilo* que Barbaro aplicó para hablar de los principios clásicos en Palladio, los cuales señaló fueron conceptualizados y materializados en sus dibujos y en sus edificios, principios que tienen su fundamento conceptual en la teoría retórica ciceroniana y vitruviana, mismos que analizaré al hablar de la *dispositio* palladiana.

Ahora bien, Palladio al inicio de *I Quattro* cuando habló de los preceptos de la teoría y los edificios antiguos, consideró a la arquitectura como arte-ciencia, no sólo siguiendo el pensamiento de la Antigüedad y el pensamiento humanista del Renacimiento, sino también porque utilizó la terminología en *volgare* de *scienza, arte, studio, fabbrica, ragione, inventioni, disegno, bellezza, investigazione, misura, parte, bella proporzione y esperienza*, misma que se fundamenta en la retórica clásica:

–Guiado por mi natural inclinación, me dediqué al estudio de la arquitectura [*studio dell'architettura*] [*scienza*]; y porque siempre fui de la opinión que los antiguos romanos como en muchas otras cosas [*cose*], así en el *fabricar* bien con mucho han adelantado a todos aquellos que después de ellos vinieron, me propuse por maestro y guía [*maestro e guida*] a Vitruvio, el cual es el único escritor antiguo de este arte [*arte*]; y me dediqué a la investigación [*investigazione*] de los fragmentos [*reliquie*] de los antiguos edificios [*antichi edifici*], que han permanecido a pesar del tiempo y de la crueldad de los *barbari*. [...] Y hallándolos dignos de mucha mayor consideración de lo que había pensado, comencé a medir [*misura*] prolijamente y con suma diligencia cada parte [*parte*], [...] no hallando cosa [*cosa*] que no hubiese sido hecha con razón [*ragione*] y con *bella* proporción [*bella proporzione*], para poder enteramente comprender [*comprendere*] el todo y en *disegno* traducirlo [*ridurlo*], [...] así como de las observaciones de mí hechas de los restos de los edificios [*edifici*] antiguos, y de las leídas en Vitruvio y en Leon Battista Alberti y en otros excelentes escritores que después de Vitruvio han escrito, incluso de las que yo mismo he puesto en práctica [*pratica*] de nuevo con mucha satisfacción. [...] Quedando muy obligado a aquellos [los antiguos romanos], que, de sus *belle inventioni* y de las experiencias [*esperienze*] hechas, nos han dejado los preceptos [*precetti*] del tal arte [*arte*], porque nos han abierto más fácil y expedito camino a la investigación [*investigazione*] de las cosas nuevas [*cose nuove*], y de muchas que gracias a ellos tenemos conocimiento [*cognizione*], que acaso serían desconocidas todavía”.<sup>406</sup>

---

<sup>406</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura, op. cit.*, libro I, *Proemio*, pp. 9-11: –*Da naturale inclinazione guidato, mi diedi nei miei primi anni allo studio dell' architettura; e perché sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molt'altre cose, così nel fabricar bene abbiano di gran lunga avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati, mi proposi per maestro e guida Vitruvio, il quale è solo antico scrittore di quest'arte; e mi misi alla investigazione delle reliquie degli antichi edifici, le quali malgrado del tempo e della crudeltà de' barbari ne sono rimase: e ritrovandole di molto maggiore osservazione degne ch'io*

Teniendo en mente este pensamiento expresado por Palladio, donde estableció a Vitruvio como “el único escritor antiguo” y como su “maestro y guía”, difícilmente se puede eludir la conclusión de que él mismo afirmó que su teoría arquitectónica está basada en el estudio de la teoría vitruviana, de la cual tomó los principios y la terminología para estructurar y fundamentar su teoría arquitectónica que desarrolló posteriormente en la *praxis*, concepción vitruviana que tiene sus raíces conceptuales en la teoría ciceroniana. Así pues, Palladio revitalizó la teoría vitruviana como su fuente clásica principal.

Además, como claramente Palladio determinó en el pasaje, existen innumerables referencias conceptuales y formales no sólo en asociación al estudio de los tratados de Alberti y Barbaro que él mismo definió como sus fuentes de la tratadística arquitectónica del Renacimiento, sino también sobre la investigación y análisis que hizo *in situ* de la *razón y belleza* de los *fragmentos* de los edificios de la Antigüedad,<sup>407</sup> incluso, al referirse a otros

---

non mi aveva pensato, cominciai a *misure* minutissimamente con suma *diligenza* ciascuna *parte loro*. [...] non vi sapendo conoscer *cosa* che con *ragione* e con *bella proporzione*, non fusse fatta, [...] per potere intieramente da quelle quale fusse il *tutto comprendere*, et in *disegno* ridurlo [...] dalle *osservazioni* da me fatte nei detti *edifici*, e lette in Vitruvio et in Leon Battista Alberti et in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati, e da quelle anco che di nuovo da me sono state praticate con molta sodisfazione [...] Restando appresso molto obligato a quelli che, dalle loro *belle inventioni* e dalle *esperienze* fatte, ne hanno lasciato i *precetti* di tal *arte*, perciocché hanno aperta più facile et espedita strada alla *investigazione* di *cose nuove*, e di molte (mercé loro) abbiamo *cognizione* che ne sarebbero per avventura nascoste”. Las traducciones del texto al español de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del italiano. Para el uso original del término en latín de *inventione* en el tratado palladiano consultar la edición de 1570, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570. Se ha preferido no traducir el término *disegno* ya que en el contexto cultural palladiano tiene un significado más amplio en lo que se refiere al proceso de diseño en el Cinquecento y si se tradujera por *diseño* o *dibujo* geométrico mental-material, afectaría y restringiría la concepción, uso y sentido que Palladio le dio en el texto, concepto que se explicará al hablar de la *dispositio* palladiana. En cuanto al término *fabrica* que Palladio usó en este párrafo, no se traducirá aquí, ya que su traducción reduciría el significado del término, pues, en el contexto de la teoría arquitectónica del siglo XVI implicó un significado más complejo vinculado con el término latino de *fabrica* que Vitruvio definió en el libro I, 1, 1, término que conceptualmente junto al término *ratioinatio* implica el binomio retórico de *res* y *verba* que Vitruvio trasladó en cuanto a la teoría y *praxis* de la arquitectura, como proceso de diseño de la *forma* arquitectónica que se concibe y concreta a partir de las seis categorías vitruvianas y que también trató con los términos: *significatur-significat, res-opus, scientia-ars*.

<sup>407</sup> Según Mitrović la presentación de Palladio de los templos y de los edificios públicos romanos es uno de los textos arqueológicos publicados más significativos del Cinquecento, mismo que afirma, ha disfrutado de una gran autoridad durante siglos. De hecho, expresa que los dibujos en *I Quattro libri* son un hito de la arqueología romana, mismo que argumenta a partir de señalar que los dibujos en proyección ortogonal de la *forma* arquitectónica palladiana, están cuidadosamente medidos de manera sistemática, a través de plantas, alzados, secciones y detalles arquitectónicos. Cf. Branko Mitrović, “Palladio’s Canonical Corinthian Entablature and the Archaeological Surveys in the Fourth Book of *I quattro libri dell'Architettura*”, in *Architectural History*, SAHGB Publications Limited, 2002, pp. 113-127.

escritores de teoría arquitectónica, Palladio mencionó a Vasari.<sup>408</sup> De este modo, clarificó cuáles fueron los aspectos de la teoría y *praxis* arquitectónica que en su contexto cultural tomó como modelos.

Finalmente, no cabe duda que a partir de sus fuentes mencionadas en el pasaje, se puede deducir que la concepción renacentista palladiana del *arte-scienza* de la arquitectura y su metodología proyectual: tiene sus raíces clásicas y está fundamentada en Vitruvio y por tanto en Cicerón, más aún, en las fuentes teóricas humanistas y contemporáneas de Alberti y Barbaro, con lo cuales, completó su educación e interpretación de la teoría vitruviana y ciceroniana. Por tanto, a la luz de lo expresado por Palladio en su pasaje, se puede sugerir que utilizó los conceptos clásicos del proceso creativo arquitectónico de las seis categorías vitruvianas: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*. También, habría que agregar, el término *inventio* que Vitruvio incluyó en la *dispositio* y los conceptos de los términos *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor*. Dicho proceso y terminología como demostré en la confrontación entre Vitruvio y Cicerón tiene su origen conceptual en el proceso creativo ciceroniano de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, asimismo en los principios de *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* que componen la *elocutio*.

En lo que sigue demostraré cómo el proceso creativo ciceroniano sustenta la reflexión arquitectónica de la metodología proyectual palladiana, así como también de su obra teórica y de su arquitectura.

°El problema del lenguaje en Palladio y Barbaro: términos comunes en el lenguaje de las artes y las ciencias  
Para demostrar el legado de la retórica ciceroniana en Palladio es fundamental puntualizar más sobre el tema del lenguaje en la teoría arquitectónica del Cinquecento. Barbaro señaló con respecto a la terminología del tratado vitruviano que la correspondencia entre las ciencias proviene de un precepto común, se trata de términos comunes [*termini comuni*] que en muchas ciencias y artes de diversa naturaleza se pueden aplicar, lo cual es el valor de los principios, mismos que siendo universales contienen muchas cosas, lenguaje que Barbaro utilizó para expresar las *ideas* arquitectónicas.<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Para la mención de Vasari en *I Quattro libri*, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, *Proemio*; libro IV, XVII, pp. 10, 324.

<sup>409</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura* op. cit., p. 21-23: «La conformità [tra le scienze] nasce da una regola comune [...]; sono *termini comuni*, che a molte cose di natura diversa, si possono applicare [...] et

Esta idea del lenguaje común entre las ciencias-artes derivó en Palladio, del uso que hizo del lenguaje vitruviano que a su vez tiene su origen conceptual de la terminología ciceroniana. Él mismo señaló también siguiendo el concepto de la *renovatio* clásica esta idea de los términos comunes entre las ciencias y el arte en referencia a la terminología clásica traducida al *volgare* que en su contexto era usual para la teoría arquitectónica: —En todos estos libros evitaré la longitud de las palabras [*lunghezza delle parole*] y simplemente daré aquellas advertencias que me parezcan más necesarias, y me serviré de los nombres [*nomi*] que los artistas [*artefici*] hoy comúnmente usan”.<sup>410</sup>

Así, Palladio evidenció el problema de la traducción de términos latinos al italiano en su *I Quattro libri*. De esta manera, dio entender que usó los términos en *volgare* que en el siglo XVI eran comunes y usuales, proporcionando sólo las advertencias que consideró necesarias.<sup>411</sup> Pienso que Palladio tenía presente que la relación entre el léxico de la retórica y la arquitectura ya había quedado establecida en la Antigüedad y Renacimiento, por Vitruvio, Alberti y Barbaro, por lo que es comprensible que él ya no profundizaría al respecto.<sup>412</sup>

El concepto de *renovatio* que en este caso para Palladio y Barbaro procedía de este lenguaje común entre disciplinas, más específicamente, hacia el estudio de los *auctores*: Platón y Aristóteles, Euclides, Cicerón, Vitruvio, tuvo el propósito no sólo de interpretar un conocimiento teórico y artístico transmitido tanto a partir de los textos como de los edificios de la Antigüedad, sino también a partir de una nueva valoración de los criterios para la

---

questo nasce dal valore de i principij, i quali essendo universali, et indifferenti abbracciano più cose, et non dipendendono da sogetto alcuno”.

<sup>410</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, *Proemio*, p. 11: —Et in tutti questi libri io fuggirò la *lunghezza delle parole*, e semplicemente darò quelle *avvertenze* che mi parranno più necessarie, e mi servirò di quei *nomi* che gli *artefici* oggidì *cormmunemente usano*”.

<sup>411</sup> Para un análisis detallado de los *termini comuni* de Barbaro como un nexo de la terminología entre artes y ciencias, aplicada a la teoría arquitectónica vitruviana en relación con la *sapientia* y la *encyclopaedia* clásica en el Renacimiento del siglo XVI, *cf.* Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-153.

<sup>412</sup> Sobre la relación entre retórica y arquitectura en Palladio a partir de su colaboración con Barbaro y de su interpretación del *De re aedificatoria* de Alberti, *cf.* Louis Cellauro, —Ut rhetorica architectura”, in *Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron*, Papers of the British School at Rome, 2004, p. 321; Margaret Muther D'Evelyn, —Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius..., *op. cit.*, pp. 157-174; Licisco Magagnato, —Introduzione”, *op. cit.*, pp. XVIII, XXIV, XXXIII-XXXIV, XXXVI; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 25, 27-29, 31, 53.

adquisición de conocimiento y, de éstos, un replanteamiento de la relación entre disciplinas.<sup>413</sup> Así, este conocimiento y terminología son elementos fundamentales en el desarrollo del arte palladiano. Aspecto desarrollado por Vitruvio sistemáticamente y adaptado al aspecto creativo como entendimiento intelectual y material de la cognición de la composición de la *forma*, así como en la teoría, experiencia y la práctica en la arquitectura.

Esta visión de la arquitectura Palladio la aplicó a su metodología proyectual, misma que comprende, tanto la fase del intelecto como la fase de la *praxis*, es decir, de la cognición teórica traducida a una específica disciplina científica-artística: la arquitectura.

**°VII.2 EL MÉTODO Y DIDÁCTICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN TORNO AL *ARS AEDIFICATORIA* EN PALLADIO COMO REFLEXIÓN SUSTENTADA EN LA TEORÍA CICERONIANA: *SCIENZA-ARTE, TEORÍA-PRAXIS, SIGNIFICATA-SIGNIFICANTE, CONGNIZIONE, SAPIENTIA-ENCYCLIOPAEDIA, FORMA, PERFEZIONE Y GEOMETRIA* A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO CLÁSICO**

Ahora bien, para comprender el legado de la retórica clásica en la concepción artística del proceso de diseño de la arquitectura palladiana es necesario profundizar en la terminología que Palladio utilizó en el párrafo donde consideró: a Vitruvio como su *maestro e guida*, habló de la arquitectura como arte-ciencia y teoría-*praxis*, e incluso, trató que a través de la *forma* de las *belle inventioni* de los edificios clásicos en conexión con su estudio de la teoría de Vitruvio, Alberti y Barbaro, él interpretó este conocimiento tanto en su pensamiento, como en su metodología proyectual.

Esencialmente en este pasaje, Palladio utilizó la terminología en *volgare* de *scienza, arte, studio, fabrica, ragione, invenzione-inventione, disegno, bellezza, belle inventioni, investigazione, misura, parte, bella proporzione* y *esperienza*. Esta terminología como indiqué tiene su origen conceptual precisamente en la retórica, filosofía, arte y geometría grecolatinas interpretada por Cicerón en su teoría retórica en cuanto al proceso creativo de la *forma* del discurso y trasladada después por Vitruvio a la teoría clásica de la arquitectura para definir el proceso creativo de la *forma* del espacio arquitectónico.

---

<sup>413</sup> Cf. Annarita Angelini, —*Achitetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, pp. 126-127; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp.34-70, 170-213; Martin Kemp, —*From Mimesis to Fantasia...*, *op. cit.*, pp. 31, 63, 170-213 y 258.

°El concepto clásico de *scienza-arte* en Palladio: *methodus* y teoría-*praxis* del proceso creativo de la *forma* arquitectónica

En la teoría arquitectónica de Palladio, el concepto de *arte-scienza* tiene su origen en el principio vitruviano de *ars-scientia* y teoría-*praxis* que Vitruvio definió en su tratado bajo los parámetros de la *encyclopaedia*.<sup>414</sup> Esta última concepción, como se profundizó, deriva del concepto retórico de *ars-scientia* y teoría-*praxis* empleado como *sapientia* en Cicerón y que se refiere al estudio de las ciencias y artes no sólo como conocimiento necesario del proceso creativo de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sino también como el *methodus* para la concepción y materialización de la *forma* del discurso, cuya finalidad sólo se concreta mediante la teoría y práctica del método del decir. Concepción ciceroniana trasladada por Vitruvio a la disciplina arquitectónica en cuanto a la formación interdisciplinaria del arquitecto para poder componer y concretar la *forma* arquitectónica.

Así, el concepto renacentista de la arquitectura como *arte-scienza* de Palladio derivó del principio clásico ciceroniano que Vitruvio se apropió al considerar la arquitectura como ciencia-arte fundamentada en el estudio de todas las ciencias y artes en referencia tanto a la unificación del saber, como a la relación tradicional entre método y ciencias. Esta concepción, Barbaro la tomó de la definición vitruviana en latín de *architectura...scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*, misma que tradujo al *volgare* y delimitó en términos ciceronianos a partir de considerar que el arquitecto es el que con razón y método [*ragione, & uia*], así como con la mente y alma [*mente, & con l' animo*] sabe determinar que a partir de la enseñanza y la obra [*opera*] se conduce al fin [*fine*] de aquellas cosas [*cose*], como la *symmetria* [*compartimiento*] de los cuerpos [*corpi*] y la composición [*compositione*] de las obras [*opere*]:

—Vitruvio, quien según el precepto del arte [*precepto dell'Arte*] define y determina qué cosa es arquitectura, diciendo: arquitectura [*architettura*] es ciencia ornamentada [*scienza ornata*] por muchas disciplinas [*discipline*] y diversas enseñanzas [*ammaestramenti*], por cuyo juicio se aprueban todas las obras, que de las otras artes [*Arti*] perfectamente se realizan”.<sup>415</sup>

---

<sup>414</sup> Fundamental para el tema de la concepción vitruviana de *ars-scientia*, *encyclopaedia* y *sapientia* en el contexto cultural palladiano, cf. Licisco Magagnato, —Introduzione”, *op. cit.*, pp. LIV-LV; Cesare Vasoli, —L'architettura come enciclopedia..., *op. cit.*, pp. 379-402; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-153; Manfredo Tafuri, —La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro *op. cit.*, pp. XVII-XVIII; Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. 68-81.

<sup>415</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura op. cit.*, libro I, pp. 6-7: —Vitruvio, il quale secondo il precepto dell'Arte definisce, e determina, che cosa è Architettura, dicendo: Architettura è scienza ornata di

Por tanto, Barbaro al seguir a Vitruvio enfatizó para Palladio y para la teoría arquitectónica del siglo XVI, el principio vitruviano de *encyclopaedia*, no sólo como un diálogo entre disciplinas como condición clásica de la *sapientia*, en cuanto a principios y términos comunes, universales y como modelo de razonamiento, sino también como instrumento lógico y válido para la disciplina arquitectónica, en cuanto a la formación humanista, a partir de lo cual señaló se comprende qué es arquitecto.<sup>416</sup>

A esta reflexión habría que añadir lo que Barbaro en sus comentarios sobre este razonamiento vitruviano argumentó en términos correspondientes a la teoría retórica de Cicerón,<sup>417</sup> donde estableció la relación entre la *encyclopaedia* vitruviana y la *sapientia* ciceroniana como método de conocimiento, y la unidad de las disciplinas que en la misma *virtù* se fundan,<sup>418</sup> aspecto que precisó en *volgare* mediante la analogía entre la *architettura* y el *arte del dire* sobre las *scienza ornata di molte discipline y diversi ammaestramenti*:

—La dignidad [*dignità*] de la arquitectura [*Architettura*] es pertenecer a la sabiduría [*sapienza*]: y como *virtù* heroica es el medio [*mezzo*] donde todas las artes [*Arti*] habitan, porqué sola entiende las causas [*cagioni*]; sola abraza la *belleza* [*belle*], [...] participan más ciertas ciencias [*scienze*], como la aritmética [*aritmética*], y la geometría [*geometria*]. [...] Vitruvio dice que la arquitectura [*Architettura*] es primero ciencia [*scienza*] y por ciencia [*scienza*], entiende cognición [*congnitione*], y unión de muchos preceptos, y enseñanzas [*ammaestramenti*] que juntos comprenden el conocimiento de un fin [*fine*] propuesto. [...] Y distingue que vienen de los sentidos [*sensi*], se hallan en la experiencia [*isperienza*], y se ejercitan [*essercitano*] por práctica [*pratica*]. [...] Como el arte del decir [*Arte del dire*], y muchas otras artes, son ciencias adornadas [*scienze ornate*] que derivan de muchas doctrinas [*dottrine*] y de diversas enseñanzas [*ammaestramenti*], como se ve claramente por los escritos de Cicerón y de otros autores. [...] El orador [*Oratore*] se adorna de muchas artes y disciplinas [*arti, & discipline*], [...] para poder persuadir [*persuadere*], es decir para inducir opinión en toda materia propuesta. [...] Pero el arquitecto [*Architetto*] se adorna sólo para juzgar y aprobar las obras perfectas [*opere perfette*] de las otras artes: perfectas, significa, terminadas por el artista

---

molte discipline, & di diversi ammaestramenti, dal giudizio s'approvano tutte le opere, che dalle altre Arti compiutamente si fanno. [...] Dalla diffinitione dell' Architettura, si comprende che cosa è Architetto, & si conosce, Architetto esser colui, che per certa, & merauigliosa ragione, & uia sì con la mente, & con l'animo sa determinare, come con lo insegnare, & con l' opera condurre à fine quelle cose, [...] compartimento de i corpi, & dalla compositione delle opere”.

<sup>416</sup> Sobre un análisis del concepto vitruviano de *encyclopaedia* en Barbaro y en el contexto cultural del siglo XVI, cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-125, 128-129 y 208.

<sup>417</sup> Cf. Louis Cellauro, —Ut rhetorica architectura”, *op. cit.*, p. 321.

<sup>418</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, 128-130.

[*artefice*]. [...] Y por disciplina [*disciplina*] se entiende aquello, que los discípulos aprenden. Y por enseñanza [*ammaestramenti*], aquello que los maestros enseñan, el hablar [*parlare*] es un instrumento para enseñar, y aprender de escuchar. [...] La doctrina [*dottrina*], en la oratoria, comienza en el concepto [*concetto*] de aquel que enseña, y termina en las palabras [*parole*]. La disciplina [*disciplina*] en la arquitectura comienza en la percepción de aquel que aprende, y termina en el concepto [*concetto*]. Pero bella [*bella*] cosa es el pensar a través de la razón [*ragione*], y demostrar a través de la práctica [*pratica*]; en la primera [la oratoria] es la doctrina [*dottrina*], en la segunda [la arquitectura] es el conocimiento [*eruditione*]”.<sup>419</sup>

Pues lo que caracteriza esta interpretación del pensamiento vitruviano es que Barbaro planteó una definición filosófica y retórica de las artes y la arquitectura para la teoría del Cinquecento. Más aún, me interesa enfatizar que fue mediante los escritos de Cicerón y Vitruvio que Barbaro estableció esta analogía, lo que me permite pensar que sigue la tradición de los primeros humanistas.<sup>420</sup> La reflexión de Barbaro de la arquitectura clásica se asocia, en este punto, a la amplia discusión en orden al *methodus*, y al *ordo* en las ciencias y las artes donde no sólo señaló a las ciencias de la geometría y aritmética de las que participa más el arte de la arquitectura, como *virtù*,<sup>421</sup> sino que también consideró a la

---

<sup>419</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura op. cit.*, libro I, pp. 6-7: —La dignità de la *Architettura* esser alla *sapienza* vicina: et come *virtù Heroica* nel mezzo di tutte l'Arti dimorare, perché sola intende le *cagioni*; sola abbraccia le *belle*, [...] più certe *scienze*, come l'*Arithmetica*, & la *Geometria*, [...] Vitruv. l'*Architettura* esser tale, dice prima esser {*Scienza*} & per *Scienza* intende *congnitione*, & *raunanza* di molti *preceppi*, & *ammaestramenti*, che *unitamente* riguardano alla *conoscenza* d'un *fine proposto*. [...] Et distingue [...] che vengono da i *sensi*, stanno nelle *isperienza*, & si *essercitano* per *pratica*. [...] Imperoche l'*Arte del dire*, & molte altre *Arti*, & *scienze ornate* sono dimolte *dottrine*, & di *diversi ammaestramenti* come chiaramente per gli scritti di Cicerone, & d'altri autori si vede. [...] L'*Oratore s'adorna* di molte *Arti*, & *discipline*. [...] L'*Oratore s'adorna* per potere *persuadere* cioè incorre opinione in ogni *materia proposta*. [...] Ma lo *Architetto* solo per *giudicare*, & *approvare* le *opere perfette* dalle altre *Arti: perfette*, dico, over *compiute*, come dello *Artefice*. Et per *disciplina* intende quello, che i discepoli *imparano*. Et per *ammaestramenti*, quello che i *maestri isegnano*, il *parlare* è istrumento dello *insegnare*, & l'*udire* dello *imparare*. La *dottrina* [nella oratoria] comincia nel *concetto* di colui, che *insegna*, & si estende fino alle *parole*. La *disciplina* [nella architettura] comincia nell'*udito* di colui, che *impara*, & termina nel *concetto*. Ma *bella* è la *cosa* il presuppone per *ragione*, & dimostrare per *pratica*; in quello [nella oratoria] è la *Dottrina*, in questo [nella architettura] è la *Eruditione*”.

<sup>420</sup> Sobre la retórica como método de la teoría arquitectónica en el ámbito veneto del Renacimiento, cf. Branko Mitrović, —Res Aedificatoria as a Discipline”, in *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory*, preface by Mario Carpo, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, pp. 63-68; Erik Forssman, —Eliadio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 70-75; Annarita Angelini —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 130-144; J. H. Randall, —The Development of Scientific Method in the School of Padua”, in *Journal of History of Ideas*”, 1940, pp. 177-206; E. Garin, —Alcuni aspetti delle retoriche rinascimentali”, in *Testi umanistici sulla retorica*, a cura di E. Garin, Paolo Rossi, C. Vasoli, Roma Milano, Bocca Editori, 1953, pp. 9-55.

<sup>421</sup> El término *volgare* de *virtù* tiene sus raíces clásicas en la tradición grecolatina de Platón, Aristóteles, Cicerón y Vitruvio. Esta concepción fue utilizada en el Renacimiento en cuanto a teoría arquitectónica por



arquitectura como ciencia y modelo metodológico para el estudio de las artes y las ciencias, universalidad que deriva de la unidad de los principios como un sistema unido en relación con la *sapientia, cognitio* que refirió a la teoría y *praxis*, al definir que se debe pensar a través de la razón [*ragione*] y demostrar a través de la práctica [*pratica*]. Por consiguiente, Barbaro, reconoció del mismo modo que Vitruvio a la arquitectura como *sapientia, virtù* y *scienza-arte* que aplicadas al proceso de *ordinatio, dispositio, symmetria, eurhythmia, decor* y *distributio*, las seis partes de la arquitectura clásica, consistían precisamente en esto: en la relación de la arquitectura con las ciencias como estructura y método de razonamiento del pensamiento vitruviano necesario para lograr el proceso de diseño de la *forma* en la arquitectura.<sup>422</sup> Proceso que Vitruvio tomó de Cicerón del proceso creativo de la *forma* del discurso de la *inventio, dispositio* y *elocutio*.

---

Alberti, Barbaro y Palladio. Tafuri sostiene que la noción de *virtù* de la teoría arquitectónica del Cinquecento se vincula con el concepto de *virtus* clásico que se aplicó al *ars aedificatoria* en su concepción como arte [*ars*] y ciencia [*scientia*]. Dicha concepción señala, fue utilizada por Palladio en *I Quattro libri*, Alberti en *De re aedificatoria* y Barbaro en *I Dieci Libri*. De hecho, argumenta que la *virtù* arquitectónica fue para Alberti, Barbaro y Palladio: una disposición del *ánimo* que dirige al hombre a practicar y perseguir constantemente *el bien*, a través de aplicar la verdad superior de la geometría y aritmética traducida a proporciones geométricas, aritméticas y armónicas, idea que fundamenta a partir del *Filebo* y *Repubblica* de Platón: la idea platónica de lo *–bello como figura del bene–*. Esto Tafuri plantea, fue retomado por la cultura del Renacimiento en cuanto a la *idea* del *bien* aplicado al conocimiento y la verdad, sobre lo cual profundiza que Platón en *Repubblica* mencionó que *el bien* se presenta como el unificador de todo y que en *Filebo* definió que la *idea* del *bien* ejerce una función de orientación práctica a la vida justa, mezcla de *placer* y *saber*, esto es, una mezcla de la *belleza* definida de las *ideas* de la geometría y aritmética de medida, proporción y racionalidad. También, Wittkower opina que para Palladio y Barbaro las artes vinculadas a la *sabiduría*, la *virtud*, la ciencia y el intelecto, permiten tener un claro conocimiento de las pruebas de la verdad necesaria. Pensamiento que afirma en Palladio y Barbaro, tiene su fuente en una definición filosófica platónica-aristotélica de la arquitectura. Según Angelini la *virtù* en la teoría arquitectónica del Cinquecento corresponde al concepto de considerar a la arquitectura como ciencia-arte en conexión con idea de la unidad de disciplinas que se basan en la misma *virtù*. Noción que especifica, Barbaro aplicó siguiendo a Vitruvio en cuanto al concepto de *encyclopaedia*, a los principios vitruvianos que tradujo con los términos en *volgare* de *fabrica-discorso, significante-significata* en conexión a los conceptos clásicos de *methodus, sistema* y *habitus*. Más aún, formula mediante una serie de argumentos sustentados en textos del Cinquecento palladiano que el concepto de *virtù* en la arquitectura equivale a términos de diferentes ciencias-artes: *discorso* arquitectónico, *ratio* dialéctica, *rationatio* matemática, *eloquium* retórica, *dianoia* filosófica, *ratio, sensus, intelligentia, cogitatio, memoria, usus* y *experientia*. Por esta razón, concreta que la arquitectura del siglo XVI es el *hábito interior* con el cual el *artifex* expresa la materia exterior como concreción y perfección del edificio. Cf. Manfredo Tafuri, —*La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. XVIII; Platone, *La Repubblica*, *op. cit.*, 525-526, pp. 873-879; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 94-95; Annarita Angelini, —*Achitetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, pp. 124, 128-129 y 150-151; Walter J. Ong, —*System, space, and intellect in Renaissance symbolism*”, *op. cit.*, pp. 232-236.

<sup>422</sup> Cf. Annarita Angelini, —*Achitetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. 148; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 95-96.

Aquí, es importante recordar, ya que el mismo Barbaro subrayó explícitamente la conexión con Cicerón, que el principio ciceroniano de *sapientia* lo definió como un tipo de conocimiento teórico [*cognitio*], en cuanto al saber científico [*scientia*] o filosófico que se alcanza por medio de el *ars rhetorica*; y fue ciertamente Cicerón, quien estableció a la retórica como el método con el que se obtiene el conocimiento teórico y científico para todas las artes, principio que vinculó con el término *virtus* en conexión a la *sapientia* como una *virtus animi*, un don natural que pertenece al *ingenium* o la *natura* del *artifex*, donde *ingenium* es la creatividad.<sup>423</sup> Pensamiento al que tanto Vitruvio como Barbaro y Palladio hicieron referencia a partir de la terminología empleada en su concepción de la arquitectura.<sup>424</sup>

No cabe duda de que estos conceptos existían en el pensamiento palladiano, ya que, cabe recordar, Palladio en el párrafo donde señaló a Vitruvio y Alberti como sus fuentes de teoría arquitectónica y sus estudios que hizo de los edificios clásicos, utilizó al igual que Barbaro las mismas relaciones conceptuales en *volgare* entre los términos: *arte, scienza, cognizione, virtù, ragione, bellezza, perfezzione, esperienza, esercizio y pratica*, al referirse a los *studi di questa qualità di virtù*, es decir, el estudio que hizo de la teoría arquitectónica clásica y contemporánea, asimismo de los *fragmentos* de los edificios antiguos a partir de lo cual estableció, no sólo que representan y son testimonio de la *cognizione della virtù* y de la grandeza romana. Al respecto enfatizó que mediante la *forma y belle inventioni* de los

<sup>423</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>424</sup>. Según Payne, la relación de Palladio y Barbaro es un ejemplo del tema arquitectura y ciencia, ya que, los comentarios al tratado vitruviano que hicieron en colaboración en *I Dieci libri* los considera como una verdadera *summa* del conocimiento técnico y científico de la Antigüedad y del Renacimiento. Más aún, argumenta que Barbaro reclamó el estatuto filosófico de la arquitectura al justificar su supremacía sobre las artes sobre la base del amplio espectro de disciplinas científicas que son necesarias en la arquitectura en lo que se refiere al concepto de *sapientia y scientia*, cuestión que afirma no fue una coincidencia en su contexto humanista y en Palladio. Por su parte, Wittkower desarrolla un análisis sobre estos términos y señala que habría resultado extraño que Palladio lograra sustraerse de la doctrina platónica y aristotélica a partir de argumentar que Barbaro a lo largo de su traducción y comentarios dio una orientación platónica al sistema aristotélico. De hecho, afirma que en la arquitectura palladiana parece observarse una fusión de estos principios aristotélicos con la doctrina platónica de las ideas, y que en sus *I Quattro libri* se pueden encontrar indicios de esta síntesis. Cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 10, 207-208 y 295; Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 94-95; Martin Kemp, —*From Mimesis to Fantasia...*, *op. cit.*, p. 208. Sobre un análisis de los conceptos de arte y ciencia, asimismo de los términos en *volgare* de *sapientia, virtù, scienza y arte* en Barbaro y Palladio, cf. Angelini, Annarita —*Achitetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*”, *op. cit.*, p. 128 y 145; Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory*, preface by Mario Carpo, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, pp. 66.

edificios clásicos se puede estudiar los *precetti di questa scienza* y los *precetti di tal arte*, sobre lo cual precisó, él comprendió que había sido hechos con *ragione, bellezza, perfezzione y esperienza*, incluso señaló que estos preceptos los ejercitó y los llevó a práctica por medio del *disegno* y de sus propias *inventioni*.

Dicho estudio y *praxis* que mencionó Palladio, se puede comprobar visualmente mediante sus dibujos geométricos en proyección ortogonal que gracias a la aplicación de la ciencia de la geometría y la aritmética expresó la *idea* y el *aspetto* de la *forma* de las *belle inventioni* de los edificios clásicos tanto con los dibujos que hizo de las reconstrucciones de las ruinas clásicas [figs. 9, 10, 11], como con los dibujos de los levantamientos de los edificios de la Antigüedad como el del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17], incluso los dibujos que hizo de sus propias *inventioni* como el dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1].

Así, esta interpretación y terminología evidencia y demuestra un total conocimiento y aplicación de estos principios vitruvianos analizados por Barbaro en su pasaje de la arquitectura como *scienza ornata di molte discipline y diversi ammaestramenti*.

Finalmente, lo anterior me sirve de apoyo para fundamentar que Palladio tenía noción de la relación entre retórica y arquitectura, a partir de dos argumentos. El primero, se basa en los conceptos de *scienza-arte* palladiano, los cuales corresponden a la concepción vitruviana de la arquitectura tanto como *scientia-ars*, vinculada tanto al concepto clásico de *encyclopaedia* como a su definición de la arquitectura como *pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*, es decir, compuesta de muchas disciplinas indispensables para concretar el proceso creativo, sobre las cuales, cabe recordar, enfatizó a la geometría y aritmética como las ciencias fundamentales para poder concebir y concretar la *forma* arquitectónica, concepción como ya se mencionó, se fundamenta en la *sapientia* ciceroniana. El segundo, a partir de la referencia explícita que Barbaro hizo en su pasaje de Cicerón y de su comentario retórico en relación con el *Arte del dire*, la *sapientia* y la *virtù* en la arquitectura.

Así pues, es evidente que la interpretación clásica de la arquitectura como *scienza y arte* y su conexión con el principio de *sapientia y virtù* ciceroniano fue tanto para Barbaro y Palladio como para su contexto cultural un tema contemporáneo.

°El concepto de *teoría-praxis* vitruviano en el proceso creativo de las seis categorías en Palladio en torno a los términos en *volgare*: *arte-scienza, significata-significante, fabrica-discorso y cosa-opera*

En el contexto cultural en el cual Palladio escribió *I Quattro libri*, es necesario subrayar para comprender la peculiaridad que introduzca los conceptos de los términos retóricos que propongo es necesario tener en cuenta que en la cultura artística del Cinquecento se promulgaba la correlación entre *teoría* y *praxis* en conexión con los principios de *arte* y *ciencia*. Por tanto, es necesario entender que en la metodología proyectual y *praxis* palladiana: la estructura binaria de *idea* y *esperienza* caracteriza su pensamiento y obra arquitectónica.<sup>425</sup>

La lectura e interpretación que Palladio hizo del concepto de teoría y *praxis* en conexión con el principio de *ars-scientia* vitruviano la facilita el propio Barbaro, puesto que, este humanista continuó el pensamiento de Vitruvio sobre que la arquitectura nace de la relación de los conceptos clásicos de *significatur* y *significat* que tradujo con los términos en *volgare* de *significata* y *significante*:

–Porque en cada cosa, como y especialmente en arquitectura, estas dos partes existen, es decir, el significado [*significata-significata*], y aquella, el significante [*significante-significante*], el significado [*significata*] es la cosa o la obra-edificio [*opera*] propuesta [*proposta*], de la cual se habla [*parla*]. El significante [*significante*] es la prueba [*prova*], y el porqué, que con autoridad de método [*ragione*] y doctrina-ciencia [*dottrina*] se expresa y explica [*espresso, & dichiatito*]. [...] Donde viene, que quien tiene la profesión de arquitecto [*professione d'Architetto*] debe estar ejercitado [*essercitato*] en ambas partes, es decir, en el significado [*significata-significata*] y en el significante [*significata-significata*]. Después, debe tener ingenio [*ingegno*] y disposición, ya que el ingenio [*ingegno*] sin educación-instrucción [*ammaestramento*], ni la educación-instrucción [*ammaestramento*] sin ingenio [*ingegno*] puede llegar a ser un hombre excelente. [...] A continuación necesita, ser experto en el *disegno* [*perito nel disegno*], erudito en geometría [*erudito nella geometria*], y sepa de aritmética [*aritmética*]. [...] También con respecto al *disegno*, es con el fin de representar con dibujos [*dipinti essemi*], cada *forma-idea* [*maniera*] del edificio [*opera*], el aspecto de la *figura* y *forma* [*faccia formi*] que se que se quiere representar [*dipinga*]. [...] Con la aritmética [*aritmética*] se demuestra las razones de las magnitudes [*ragione delle misure*], y con la razón y método geométrico [*geometria modi, & via ragionevoli*] se resuelven [*trovano*] los difíciles

---

<sup>425</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, –Palladio e Palladianismo”, *op. cit.*, pp. 11, 12; Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, *op. cit.*, p. 244.

problemas de las medidas de las proporciones [*proportionate misure*] de la *symmetria* [*compartimento*].<sup>426</sup>

Igual que Vitruvio, Barbaro estableció las dos cualidades complementarias del arquitecto en las cuales debe estar ejercitado en un sistema de pensamiento constantemente aplicado al proceso de diseño de las seis categorías vitruvianas de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*. En este sentido, para Barbaro y Palladio se refiere a la actividad intelectual o teórica y la actividad material o práctica: la cuestión material [*significata*] y a la cuestión inmaterial [*significante*] del proceso creativo de la *forma* en la arquitectura, lo cual, también lo señaló con los términos de *cosa* y *opera* que incluyó en el párrafo.

De hecho, el mismo Barbaro señaló en sus comentarios que Vitruvio aplicó constantemente este binomio al proceso creativo de las seis categorías vitruvianas a lo largo de su tratado, por ello, debe ser considerado en la arquitectura para poder entender el todo.<sup>427</sup> Y en efecto, estos principios vitruvianos de *significantur* y *significans*, Barbaro los tradujo al *volgare* para la teoría arquitectónica del Cinquecento con los términos: *artescienza*, *significata-significante*, *fabrica-discorso*, *opera-ragione dell'opera* y *cosa-opera*,<sup>428</sup> mismos que igual que Vitruvio, vinculó conceptualmente con el proceso de las seis categorías vitruvianas y el concepto de *forma* en la arquitectura, asimismo, con los principios de *ingegno*, *dottrina*, *essercitio*, *disegno*, *geometria*, *aritmética*, *maniera*, *faccia* y *proportio*. Todo esto formaba parte integrante del punto de vista humanista de la teoría arquitectónica del siglo XVI.

---

<sup>426</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, pp. 11-15: —Perche se in ogni altra cosa, come specialmente nell'Architettura, queste due parti si trouano cioè *la cosa significata*, & quella, che *significa*, la *cosa significata*, è l'*opera proposta*, della quale si *parla*. Quella, che *significa* è la *prova*, & il perche di quella, con maestrevole *ragione* di *dottrina espresso*, & *dichiarato*. [...] Donde aduiene, che chi fa *professione d'Architetto* pare che nell'una & l'altra parte esser debbia *essercitato* cioè nella *cosa significata*, & nella *significante*. Poi segue. Dove & *ingenioso*, & *docile* bisogna che egli sia, percioche nè lo *ingegno* senza lo *ammaestramento*, nè lo *ammaestramento* senza lo *ingegno* puo fare l'huomo eccellente. [...] Appresso bisogna, *perito* nel *disegno*, *erudito* nella *Geometria*, *sappia l'Arithmetica*. [...] Appresso habbia *disegno*, accioche con *dipinti essempli*, ogni *maniera d'opera*, che egli *faccia formi*, & *dipinga*. [...] Col *Arithmetica* si dimostra la *ragione delle misure*, & con *modi*, & *via ragionevoli* [con la *Geometria*] si trouano le difficili *questioni delle proportionate misure*".

<sup>427</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>428</sup> Sobre estas relaciones conceptuales entre la terminología en *volgare* de *fabrica* y *discorso*: *arte* y *scienza*; *significante* y *significata*, y *opere* & *la ragione dell'opera*, cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, pp. 8-10, 11-15, 22, 26; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", *op. cit.*, 123-153.

Incluso, Barbaro continuó con la misma formulación ciceroniana de las *facultas orandi* compuesta por los principios de *natura-ingenium, ars, exercitatio* e *imitatio* que Cicerón expuso en su teoría retórica, no sólo como el método para concretar el proceso de la *inventio, dispositio* y *elocutio*, sino también como el medio para que se desarrolle la teoría y *praxis* del discurso oratorio.<sup>429</sup> Estos conceptos retóricos, como mencioné antes, fueron utilizados por Vitruvio en su definición del *quod significatur* y el *quod significat*, donde este arquitecto trató explícitamente el concepto de las *facultas orandi* al introducir los términos: *ars, doctrina, exercitatio* e *ingenium*, así como también su aplicación en el proceso de diseño, mediante el uso que hizo de los términos de *res* y *opus* que implican los conceptos retóricos de los términos de *res* y *verba*. Evidentemente, este pensamiento clásico, lo tradujo Barbaro respecto a las *facultas orandi*, con los términos en *volgare* de *ingegno, arte, esercizio* e *imitazione* respetando la idea de la teoría del arte del Renacimiento que relacionó los principios de las *facultas orandi* con el proceso de creación artística.<sup>430</sup> Sin embargo, de este tema no voy a tratar aquí, lo trataré en la *inventio palladiana*.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el *arte-scienza* de la arquitectura palladiana se traduce entonces, en esta distinción y binomio que Vitruvio tomó del binomio retórico de *significantur-significant* y sus equivalentes de *res-verba* como distinción en el proceso creativo de la *inventio, dispositio* y *elocutio*, en cuanto al concepto y concreción de la *forma* del discurso. Estos principios retóricos coinciden conceptualmente, como se analizó en la confrontación entre Cicerón y Vitruvio, con la distinción vitruviana en el proceso arquitectónico clásico del binomio de *significantur* y *significant* y sus equivalencias conceptuales establecidos con los términos de *fabrica* y *ratiocinatio*, así como con la distinción del binomio de *res* y *opus* que lo utilizó en la categoría de la *dispositio* para establecer el concepto de *forma* y *materia* en la arquitectura. Se debe recordar que esta distinción, la aplicó Vitruvio al proceso creativo de las seis categorías vitruvianas para precisar los dos momentos creativos de la actividad arquitectónica: la actividad intelectual y

---

<sup>429</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, xxiv-xxv, 113-115, pp. 39-40.

<sup>430</sup> Cf. Alina Alexandra Payne, "Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism", *op. cit.*, pp. 145-158; Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p.35; Martin Kemp, "From Mimesis to Fantasia...", *op. cit.*, pp. 347-348.

material del proceso de diseño de la *forma* y espacio arquitectónico. Estos principios, que, como ya se ha indicado repetidas veces, derivan de la teoría retórica ciceroniana que, como *ratione dicendi*, se consideró como el método válido en el ámbito de las ciencias y artes de la Antigüedad como después se hizo en el contexto intelectual palladiano del siglo XVI.<sup>431</sup>

Del mismo modo, esta terminología en *volgare* empleada por Barbaro y sus relaciones conceptuales fueron aplicadas por Palladio no sólo en su tratado arquitectónico como se pudo observar en el pasaje palladiano donde señaló a Vitruvio y Alberti como sus fuentes de teoría arquitectónica, sino también en la concepción de su metodología proyectual, sobre lo cual trataré más adelante al hablar de la traducción al *volgare* del proceso creativo vitruviano.

Más aún, la formulación vitruviana del binomio de *arte-scienza*, *significata-significante*, *fabrica-discorso* y *cosa-opera* de la arquitectura fue interpretada y comentada por Barbaro quien, al seguir la teoría arquitectónica vitruviana trató estos principios con un lenguaje retórico y filosófico. Por tanto, es necesario profundizar ahora, sobre estos principios para entender lo que en el contexto de la teoría arquitectónica le interesaba a Palladio y Barbaro en cuanto a su concepción de teoría y *praxis* en conexión con el concepto del *arte-scienza* de la arquitectura, y así, de este modo, comprender cuáles fueron los aspectos retóricos que trascendieron en Palladio a partir de la teoría arquitectónica vitruviana y del análisis e interpretación de Barbaro.

°La aplicación en la metodología proyectual de Palladio en torno a los conceptos del binomio *discorso* y *fabrica* y los principios de *fine*, *agente*, *forma*, *opera*, *mente* y *materia* y su conexión conceptual con los principios de *inventione* y *disposizione* palladiana

Barbaro tradujo el párrafo vitruviano de *fabrica* y *ratiocinatio* que interpretó con los términos de *fabrica* y *discorso* donde estableció la relación entre *forma* y *materia* en el proceso creativo:

—{La arquitectura nace de *fabrica* y *discorso*}, [...] pero dice Vitruvio {*fabrica* consiste en el continuo uso, y ejercitado pensamiento [*essercitato pensiero*], que de cualquier materia [*materia*], que para dar *forma* [*forma*] según el edificio concebido [*opera proposta*] se requiere y con las manos

---

<sup>431</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 123-124.

[*mani*] se logra. *Discorso* es aquello, que explica las cosas *fabricate* fácilmente, y con el método de las proporciones [*ragionevole proportione*] se puede demostrar y manifestar}”.<sup>432</sup>

En este sentido, lo significativo de la traducción de Barbaro del párrafo vitruviano para Palladio, es primero, la aplicación del binomio retórico de *significatur* y *significat* en la especificidad de la arquitectura. Segundo, la interpretación de este binomio retórico, incluida en el sistema del proceso creativo como concepto de creación y concreción de la *idea* de la *forma* del proyecto arquitectónico, expresada con la reflexión de que la *materia* toma la *forma* de la obra que se crea según el proyecto concebido. Tercero, la distinción en el proceso arquitectónico de la cuestión del diseño mental y material con la terminología de *fabrica* y *discorso*, que si bien Palladio no utilizó el término de *discorso*, lo sustituyó por el término *ragione*, equivalente en este binomio: a los principios de *discorso* y *significata*.

Ahora bien, en cuanto a la analogía de esta terminología palladiana con la retórica, es necesario considerar dos cuestiones. La primera, la interpretación renacentista de los conceptos vitruvianos de *fabrica et ratiocinatione* como una distinción entre dos actividades que forman parte de un proceso en el arte y en la ciencia, y se relaciona con el conocimiento empírico y la reflexión tratada por Cicerón, quien explicó que sin una metodología que unifique el conocimiento como el *methodus* de la *ratione dicendi* o *ars dicendi* no existe un conocimiento sistemático, sólo pensamientos y datos empíricos desarticulados.<sup>433</sup>

Barbaro aplicó esta concepción retórica para la arquitectura como *scientia-ars*, *methodus* y *ordo* de todas las artes y ciencias.<sup>434</sup> La segunda cuestión, se refiere al análisis que hice de este párrafo vitruviano en confrontación con principios ciceronianos, donde se concretó la posibilidad de considerar la *idea* de la *forma* arquitectónica como la recíproca relación sintética entre *forma* y *materia* que Cicerón interpretó de la doctrina platónica-

---

<sup>432</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 8: «ehe dirà Vitru. Dell'Architettura [...] {nasce da *fabrica*, & da *discorso*} [...] però dice Vitruvio {*fabrica* è continuo, & *essercitato pensiero* dell'uso, che di qualunque *materia*, che per dar *forma* all'opera proposta si richiede, con le *mani* si compie. *Discorso* è quello, che le cose *fabricate* prontamente, & con *ragionevole proportione* puo dimostrando manifestare”.

<sup>433</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro I, 186-188, pp. 163-164.

<sup>434</sup> Cf. Annarita Angelini, —Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 128-131. Sobre el concepto del contexto paduano del Cinquecento de Barbaro de *methodus* en conexión con la retórica ciceroniana, cf. Neal. Ward Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, New York-London, Columbia University Press, 1960, pp. 3-66 y 164-179; Cesare Vasoli, *La dialettica e la retorica nell'Ummesimo. Invenzione e Metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.



aristotélica. Esta concepción de la *forma* mental y geométrica en cuanto a proceso creativo fue en efecto un vínculo crucial del pensamiento teórico arquitectónico del Renacimiento que trascendió en Alberti en el siglo XV y continuó en Barbaro y Palladio en el siglo XVI.<sup>435</sup>

Ello implica reconocer que estas consideraciones surgen no sólo de la referencia clásica, sino también de la referencia que Barbaro definió en términos retóricos del concepto de la *ratiocinatio* vitruviana que tradujo con *discorso*, mismo que precisó es una actividad intelectual que explica la *forma* propuesta con método a través del *disegno* mental. Se refiere a lo inteligible, mientras el concepto de *fabrica* es como esta *forma* se expresa, se representa y manifiesta a través de la *materia* que con las manos se concreta, es decir, se trata de la expresión del proyecto a través del *disegno* material, es decir, lo visible. Esta concepción de *forma*, es un término que en Vitruvio y por tanto en Barbaro y Palladio derivó de la concepción ciceroniana de *forma* y que en la arquitectura clásica y del Cinquecento se refirió a las *species dispositionis* vitruvianas, es decir, el dibujo arquitectónico o geométrico en proyección ortogonal.

Estos principios de *fabrica* y *ratiocinatio* vitruvianos que en Palladio equivalen a *fabrica* y *ragione*, como se comprobó, están estrechamente vinculados con los conceptos retóricos de *res* y *verba*, cuya concepción Vitruvio aplicó a la categoría de la *dispositio* donde incluyó el proceso de *inventio*. Por tal motivo, Barbaro precisó que, el arquitecto debe tener el estudio y práctica de todos los razonamientos del arte, en especial, el método de la geometría, la ciencia del dibujo y la aritmética, conocimientos que en el *discorso* equivalen al significante como pensamiento discursivo, mismos que identificó en relación con la concepción de la tradición grecolatina que trabajan con *signos* inteligibles y sensibles: el número, el punto, la línea, la *forma* y la superficie, *signos* que en el proceso

---

<sup>435</sup> Para una interpretación de la concepción de la *forma* vitruviana en la teoría arquitectónica del Renacimiento como “*schemi mentali e figure gráficamente reali*”, cf. Gabriele Morolli, “Progettare a memoria...”, *op. cit.*, pp. 168-169. En cuanto a la relación de *forma* y *materia* ciceroniana como una formulación de compromiso entre Platón y Aristóteles resucitada en el Renacimiento, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 22-23 y 40.

del *discorso* se piensan y en el de la *fabrica* se expresan.<sup>436</sup> Este razonamiento, está en particular referencia a la retórica en conexión al concepto ciceroniano de *forma*, *figura* y *materia* y los procesos de la *inventio* y *dispositio*, pues, muestra el entendimiento de ésta en conexión a su concepción de arquitectura, teniendo en cuenta los conceptos del binomio vitruviano de *significatur* y *significat*, concretó a la arquitectura como un *arte-ciencia* capaz de definir y expresar en el intelecto y en la materia por medio de *signos* la *forma* arquitectónica. Este argumento lo conectaré más adelante con el concepto de *disegno* al hablar de la *dispositio* en Palladio.

De hecho, Barbaro en sus comentarios al concepto vitruviano de *fabrica* y *discorso*, enfatizó que es necesario que el arquitecto extraiga de su mente las consideraciones de las *cosas bellas* [*cose belle*] buscando las causas [*cagioni*] de aquéllas, donde estableció en la arquitectura: el *discorso* como el padre y la *fabrica* como la madre del proceso creativo de la *forma*. Más aún, señaló que la *forma* se desarrolla en el intelecto, es decir, en el *discorso*, cuestión que implica la inteligencia y lo inteligible, y que el proceso de *fabrica* consiste en la artificiosa composición [*artificioso componimento*] del conocimiento [*notitia*] del que es el fin [*fine*], el cual dirige el resultado de la *forma* arquitectónica. Y sobre el proceso de diseño de *fabrica* y *discorso* en la arquitectura enfatizó las relaciones conceptuales en cuanto a proceso creativo de la *forma* arquitectónica, no sólo con la tradicional relación ciceroniana entre *forma* y *materia*, sino también en sentido aristotélico con los términos de *fine*, *agente*, *forma*, *opera*, *mente* y *materia* donde expresó que en el proceso arquitectónico:

–El *fine* [*fine*] es primero que el agente [*agente*], porque el fin [*fine*] es aquello que induce a la obra [*opera*]; el agente [*agente*] es primero que la *forma* [*forma*], porque el agente [*agente*] induce la *forma* [*forma*]; y la *forma* es primera que la materia [*materia*]: porque la materia [*materia*] no es expresión [*mossa*], si la *forma* [*forma*] no está primero en la mente [*mente*] de aquel que la diseña. El medio [*mezzo*] realmente es el sujeto [*soggetto*] en el cual el fin [*fine*] envía su similitud [*simiglianza*] al principio [*principio*] y el principio la remite al fin [*fine*].<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> Sobre un análisis en Barbaro de los conceptos vitruvianos de *fabrica* y *discorso* como equivalentes de los conceptos retóricos de *res* y *verba* cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro—, *op. cit.*, p. 125.

<sup>437</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, p. 9: Divino è veramente il desiderio di quelli, che levando la *mente* alla considerazione delle *cose belle*, cercano le *cagioni* de quelle. Il *discorso* come *padre*; la *fabrica* come *madre* dell'Architettura. {la *fabrica* è continuo *pensiero* dell'uso.} Ogni *artificioso*

Este pasaje de Barbaro se vincula con lo que se profundizó en la analogía de la teoría vitruviana y ciceroniana con los términos ciceronianos de *forma* y *materia*, en cuanto al aspecto de la geometría y la *causa eficiente*, las cuales, precisamente, Cicerón definió que estructuran y componen la materia, pensamiento que expresó con un lenguaje geométrico utilizado esencialmente en la noción de *forma* geométrica que identificó al definir qué es un *cuerpo* y establecer las conexiones entre los principios retóricos de *idea*, *cualidad* [*qualitas*] y *causa eficiente*. Esto Barbaro lo identificó, igual que Cicerón, no sólo como cuestión de lo cualitativo y lo cuantitativo de la *forma* que Vitruvio aplicó al proceso creativo de las seis categorías, sino también como cualidades formales y visuales de la *forma* arquitectónica. Así, para Palladio y Barbaro, la *forma* resulta del pensamiento, la cual, comparte la naturaleza intangible de lo inteligible, en cuanto a la abstracción de los cuerpos materiales que resulta de la *ratio* de los cuerpos mismos, lo cual se logra concretar a través del dibujo geométrico mental en el pensamiento mediante la *quantitas* y la *qualitas* de la aritmética y geometría, como ciencias comunes de todas las artes que aplicado a Barbaro y Palladio se refiere: al proceso vitruviano de *inventio*, *dispositio*, *ordinatio*, *symmetria* y *eurythmia*.<sup>438</sup>

También, Barbaro en sus comentarios a los términos de *fabrica* y *ratiocinatio* vitruvianos profundizó al respecto del proceso creativo en relación con los principios de *fine*, *agente*, *forma*, *materia*. Así estableció que para el conocimiento [*cognitione*] del fin [*fine*] en el artista [*Artefice*] es necesario el estudio [*studio*] y el pensamiento [*pensamento*], y sobre la definición de Vitruvio de *fabrica*, Barbaro agregó que la condición del arte

---

*componimento* ha lo esser suo dalla *notitia* del *fine*. [...] *Fine* intendo io quello, a cui s'indirizza la *operatione*. Et in questo lo *intelletto* considera, che *cosa* è *principio*, & che *cosa* e *mezzo*. [...] Nel principiare il *fine* è prima dello *agente*, perche il *fine* è quello, che *muove all'opera*: lo *agente* è prima che la *forma*, perche lo *agente* induce la *forma*; & la *forma* è prima, che la *materia*: imperoche la *materia* non è *mossa*, se la *forma* non è prima nella *mente* di colui che *opera*. Il *mezzo* veramente è il soggetto nel quale il *fine* manda la sua simiglianza al principio, & il principio la rimanda al *fine*". Para una interpretación del pasaje de Barbaro como una exposición que deriva de las causas de la naturaleza, como se describe en *Física* de Aristóteles donde el *fine* es la causa final y el *agente* la causa eficiente, las cuales se interpretaron como causas formales y materiales, cf. James Sloss Ackerman, "Daniele Barbaro and Vitruvius", *op. cit.*, p. 224.

<sup>438</sup> Sobre los párrafos donde Cicerón establece estas relaciones, cf. Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas* [*Academica*], *op. cit.*, libro I, II, 6, p. 3; libro I, VI, 24, p. 10; pp. CXXV, CXXX-CXXXI. Sobre un análisis de los principios de *discurso* y *forma* en *I Dieci libri* de Barbaro en confrontación con el texto retórico de *Oratio pro Idea Methodi* de Pietro Catena, cf. Annarita Angelini, "Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", *op. cit.*, pp. 134-135.

[*arte*], es manifestar [*manifestare*] en cualquier materia exterior [*materia esteriore*] la *forma* [*forma*] que primero es en el pensamiento [*pensiero*] y en la mente [*mente*]. Además, estableció que el concepto de *fabrica* según lo expresado por Vitruvio, es aquella actividad manifiesta [*operatione manifesta*] en cualquier materia [*materia*] fuera de nosotros, según el pensamiento [*pensiero*] que está en nosotros. En cuanto al concepto arquitectónico de *discorso* enfatizó que se razona con la *virtù*, ya que considera las razones y métodos de las disciplinas, los cuales se deben aplicar a la arquitectura, por tanto, necesita *ingenio* [*solertia*] y de *inventione*. Así, el *discorso* puede demostrar y describir las razones de las cosas *fabricate* [*ragione delle cose fabricate*] con ingenio [*solertia*] y proporción [*proportione*].<sup>439</sup>

La importancia de tal pensamiento sobre el binomio de *discorso* y *fabrica* en la arquitectura, es la relación que formuló con los principios de *fine*, *agente*, *forma*, *materia*, ya que puede ilustrar, el concepto de la metodología proyectual de Palladio, pues el *fine* es el que guía el proceso entero de la creación artística y la obra arquitectónica concretada. El *agente* es el talento del arquitecto, adquirido a través de ingenio, estudio y práctica, utilizado desde la concepción hasta la realización. La *forma*, misma que Vitruvio sustentó conceptualmente con la *idea* platónica y la *forma* aristotélica como interpretación de la *forma* ciceroniana, es el diseño del edificio bien proporcionado pensado y expresado a través del *disegno*. En cuanto a la *materia* en la arquitectura, se puede considerar en dos sentidos en Palladio: en términos de expresión de la *idea* mediante el *disegno* material que expresa la *forma* [fig. 1], como desde el punto de vista de lo material, en cuanto a la cuestión del edificio construido [fig. 2].<sup>440</sup>

Por tanto, el concepto de *disegno* en Palladio, implica tanto el concepto de *discorso* como de *fabrica*, pues, el término *discorso* se relaciona con lo intelectual, racional e

---

<sup>439</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 9: —Ma per la *cognitione* del *fine* è necessario lo *studio*, & il *pensamento*: così il *Artefice* non toccarebbe il *fine*, se con la *mente* altrove egli si rivolgesse. [...] Et da queste parole si dimostra la utilità che era *conditione dell'Arte*. [...] che per *manifestare* in qualche *materia esteriore* la *forma*, che prima era nel *pensiero*, & nella *mente*; & però dice Vitru. Dando *fine* alla diffinitione della *Fabrica*, quella esser *operatione manifesta* in qualche *materia* fuori di noi, secondo il *pensiero*, che era in noi. [...] Il *discorso* è proprio dell'huomo & la *virtu*, che discorre, è quelli che considera quanto si puo fare con tutte le *ragione* all'opere pertineneti. [...] *Discorso* aunque è come padre dell'Architettura: nell quale bisogna *solertia*. *Solertia* non è altro, che súbita, & pronta *inventione* del *mezo*. [...] il *Discorso* potesse *dimostrare*, cioè rendere la *ragione delle cose fabricate* con *solertia*, & *proportione*".

<sup>440</sup> Cf. Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro", op. cit., p. 72.

inteligible de la *forma* que se lleva a cabo en el intelecto, esto es, el dibujo geométrico mental de la *forma* que en el pensamiento se genera, mientras que el término de *fabrica* utilizado por Palladio, equivale a la cuestión sensible de esta *forma*, ya que se refiere al dibujo geométrico material o representación arquitectónica.

Es bien sabido que el término *disegno* fue un término ampliamente utilizado en la teoría arquitectónica del Cinquecento, mismo que más adelante trataré en la *dispositio* palladiana. Sin embargo, aquí es importante establecer su conexión conceptual con el binomio vitruviano de *significatur* y *significat*, mismo que Barbaro interpretó con los términos de *discorso* y *fabrica*, donde el concepto de *discorso* significó al igual que la noción vitruviana de *significatur* y *ratiocinatio*, no sólo el proceso de dibujo geométrico como cuestión material, sino el dibujo geométrico como cuestión mental, es decir, la concepción y materialización de la *forma* y el espacio arquitectónico. La traducción que hizo Barbaro del término vitruviano *ratiocinatio* por *discorso*, sugiere no sólo un proceso que implica a la *inventio* y *dispositio* vitruviana, sino también sugiere una analogía entre los procesos creativos de la *forma* retórica y arquitectónica, donde en ambos fue considerada la *inventio* como parte esencial y predominante de la *dispositio*. Esto porque, la aplicación de la geometría y la aritmética como ciencias que desarrollan el orden de investigación y de exposición en la distinción en el proceso creativo del *significatur* y *significat* en el contexto del Cinquecento se reducía a la *inventio* al igual que en la Antigüedad, al punto que fue incluida en la *dispositio* y viceversa, pensamiento que derivó de la tradición platónica.<sup>441</sup>

Precisamente, en la arquitectura palladiana la *dispositio* y la *inventio* se configuran como la imagen visible de un proyecto inteligible ordenado según los criterios del conocimiento. Esta cuestión retórica se explica en Palladio, si se tiene en cuenta que en la teoría arquitectónica del siglo XVI italiano, se consideró al igual que Vitruvio, el concepto de *inventio* como lo inteligible y el ámbito de los argumentos y la *dispositio* como la *ratio ordinis*, es decir, el *methodus* de los criterios que garantizan en el razonamiento una sucesión correcta de fases: de los principios, a las conclusiones a través de los medios. De hecho, se aplicó en la teoría arquitectónica en relación con dos aspectos: a la cuestión de proyectar en arquitectura como proceso donde se forma la imagen del edificio desde el

---

<sup>441</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 131, 136, 148.

punto de vista de la racionalidad del diseño, y también en cuanto a la capacidad de responder a la exigencia de visualización, característica de la reflexión del Cinquecento en orden de organizar el conocimiento, de restituir a la percepción visible de lo inteligible, lo abstracto, pensamiento que la arquitectura en la Antigüedad y en el siglo XVI tomó del modelo de la retórica ciceroniana. Así, para Palladio y Barbaro, la *ratio* del proyecto arquitectónico concebido según los criterios de la geometría consistió en manifestar en la *materia* exterior el *discorso* geométrico que es primero en el pensamiento.<sup>442</sup>

Ahora bien, Barbaro vinculó conceptualmente el término *disegno* tomando en cuenta tres conceptos vitruvianos: el de *graphidis scientiam, geometricis rationibus et methodis* y la *dispositio*. La *graphidis scientiam* es la ciencia del dibujo en conexión al método de la geometría que equivalió al principio de *geometricis rationibus et methodis* que implicó a la *dispositio* vitruviana en cuanto a la *inventio* y a las *species dispositionis-ideae-ιδέα* que Barbaro tradujo al *volgare* con la expresión *idee della dispositione*, que fueron en términos vitruvianos: la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], la sección [*sciographia*], cuestión que se va a profundizar al tratar la *dispositio* en Palladio.

En consecuencia, de todo esto se deduce que estos conceptos fueron aplicados por Palladio, puesto que no puede ser accidental que él en el pasaje donde señaló a Vitruvio y Alberti como sus fuentes de teoría arquitectónica, utilizó los conceptos de los principios clásicos que Barbaro tradujo al *volgare*, mismos que fundamentan en Palladio: la analogía entre la retórica y la arquitectura clásica, no sólo en cuanto a los principios clásicos de *ars-scientia* y teoría-*praxis* aplicados en el proceso creativo de la *forma*, sino también de los principios expuestos de *significatur* y *significat*, y sus equivalentes, *ratiocinatio* y *fabrica*, así como la relación entre *forma* y *materia* en referencia a la geometría, a la ciencia del dibujo y la aritmética, relación conceptual que hace alusión a la *inventio* y *dispositio* vitruvianas, y también al proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* ciceroniano.

---

<sup>442</sup> Sobre el término vitruviano de *ratiocinatio* en Barbaro y Palladio como equivalente del término *volgare* de *discorso* y éste a su vez equivalente del concepto de *disegno*, cf. James Sloss Ackerman, —Daniele Barbaro and Vitruvius”, *op. cit.*, pp. 224. Para una interpretación del término *discorso* como *inventio* y *dispositio*, y en conexión a la geometría y a la retórica ciceroniana en cuanto a lo visual de lo inteligible, cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 129, 130-131, 136-138, 140, 148-150.

Así, estos principios clásicos fueron traducidos al *volgare* en *I Dieci libri* de Barbaro con los términos: *arte-scienza, significata-significante, discorso-fabrica*, mismos que siguiendo a Vitruvio, los vinculó conceptualmente no sólo con el proceso de las seis categorías vitruvianas y el concepto de *forma* en la arquitectura, sino también, con los principios de *ingegno, dottrina, essercitio, disegno, geometria, arithmetica, maniera* y *proportio*. Así pues, este conocimiento clásico en Palladio se traduce con los términos que utilizó en *volgare* de *arte-scienza, fabrica-ragione, invenzione-inventione* y *disegno*, mismos que implican los principios de *forma* y *materia*, terminología que en la teoría arquitectónica del Renacimiento equivalen conceptualmente: la terminología clásica ciceroniana y vitruviana. Esto indica que Palladio los aplicó como un legado de su herencia clásica en cuanto a la cuestión didáctica y de método del proceso de creación artística.

Tomando en cuenta lo anterior, puedo, afirmar con certeza a partir de la terminología utilizada en el pasaje citado de Palladio en confrontación con los pasajes vitruvianos traducidos y analizados por Barbaro que la definición de la arquitectura para Palladio consistió en el estudio y práctica de las artes y ciencias como conocimiento sistemático y experiencia necesarios en el proceso creativo, no sólo sobre los textos de teoría arquitectónica, sino también del estudio de la *forma* clásica como *exemplum*: estudio que él mismo expresó como necesario al hablar de la *ragione e bella proporzione...degli antichi edifici...per potere intieramente il tutto comprendere, et in disegno ridurlo*, es decir, no sólo para configurar el discurso arquitectónico, sino también para la composición y concreción de la *forma* arquitectónica.

De esto se puede inferir que Palladio a partir de la aplicación que hizo de la definición vitruviana de la arquitectura como *ars-scientia*, así como del concepto de teoría y *praxis* en cuanto al tema de la educación y didáctica del proceso de diseño arquitectónico a partir de las definiciones vitruvianas del binomio de *significatur-significat* y *fabrica-ratiocinatio*, incluso del método de enseñanza vitruviano en referencia a la formulación vinculada con la tradición académica de la enseñanza del arte, revela lo conceptual, didáctico y sistemático de la aplicación y adaptación de la teoría retórica ciceroniana que Vitruvio adecuó a la teoría arquitectónica clásica con respecto al proceso arquitectónico y a la construcción del conocimiento en la arquitectura, asimismo como un sistema ideado por

la razón [*ratio*], donde el ingenio [*ingenium*] y el estudio [*disciplina*], así como la cuestión de la teoría y la práctica, son necesarias para comprender, concebir y concretar la *forma* del edificio.

De ahí que se puede concluir que el vínculo entre la teoría ciceroniana y la teoría arquitectónica lo proporciona el contexto intelectual en el que Palladio desarrolló su pensamiento arquitectónico.

°°°°°ANALOGÍA DE CIENCIA-ARTE y TEORÍA-PRAXIS EN EL PROCESO CREATIVO DE LA FORMA EN LA RETÓRICA Y LA ARQUITECTURA					
CICERÓN latín	-Teoría y <i>praxis</i> del proceso retórico: <i>inventio, dispositio y elocutio</i> y las <i>facultas orandi: natura-ingenium, ars, exercitatio e imitatio</i>	-teoría	-scientia	-res	-significatur
		-praxis	-ars	-verba	-significat
VITRUVIO latín	Teoría y <i>praxis</i> del proceso arquitectónico: <i>ordinatio, inventio-dispositio, eurhythmia, symmetria, decor</i> y <i>distributio</i> y las <i>cualidades del arquitecto: ingenium, ars, doctrina, exercitatio e imitatio</i>	-teoría	-scientia	-res-ratiocinatio	-significatur
		-praxis	-ars	-opus-fabrica	-significat
BARBARO volgare	Teoría y <i>praxis</i> del proceso arquitectónico: <i>ordine, inventione-disposizione, eurhythmia, simmetria-compartimento, decoro</i> y <i>distribuzione</i> y las <i>cualidades del arquitecto: ingegno, arte, esercizio e imitazione</i>	-teoría	-scienza	-discorso-ragione	-significata
		-praxis	-arte	-opera-fabrica	-significante
PALLADIO volgare	Teoría y <i>praxis</i> del proceso arquitectónico: <i>ordine, inventione-disposizione, aspetto, compartimento, decoro</i> y <i>distribuzione</i> y las <i>cualidades del arquitecto: ingegno, arte, esercizio e imitazione</i>	-teoría	-scienza	-ragione	
		-praxis	-arte	-opera-fabrica	

**°VII.3 EL CONCEPTO DE FORMA EN EL PENSAMIENTO Y LA METODOLOGÍA PROYECTUAL PALLADIANA A PARTIR DE LOS COMENTARIOS EN I DIECI LIBRI DE BARBARO: EL PROCESO DE LAS SEIS CATEGORÍAS Y LA FIRMITAS, UTILITAS Y VENUSTAS VITRUVIANAS**

Es bien sabido que en la teoría arquitectónica del Renacimiento el *De architectura* de Vitruvio fue un punto de referencia central para el estudio de la teoría arquitectónica clásica, a partir del cual se consideró el concepto de *forma* que Vitruvio expresó en su definición de la arquitectura como *scientia-ars* en conexión con las seis categorías clásicas y a la tríada de vitruviana.<sup>443</sup> Como se trató anteriormente, estas seis partes del proceso creativo arquitectónico y la tríada fueron estructuradas por Vitruvio en torno al concepto de *forma* en lo que concierne en la arquitectura: al proceso mental y proceso material como una reflexión vitruviana que derivó del proceso creativo de la *forma* del discurso de *inventio, dispositio* y *elocutio* de Cicerón.

<sup>443</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2 y libro I, 3, 2, pp. 106-109, 120-123. Para un estudio del concepto *forma* y las seis categorías vitruvianas en el Renacimiento, cf. Gabriele Morolli, *Progettare a memoria...*, *op. cit.*, pp. 168-175.



Por tanto, teniendo en cuenta esta reflexión, resulta entonces claro que el concepto de *forma* palladiano comprendió conceptualmente el proceso retórico ciceroniano a partir de las seis categorías de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* de Vitruvio. Esta idea se puede comprobar con la traducción y los comentarios en *volgare* que Barbaro hizo de las seis categorías clásicas, mismas que interpretó con los términos *ordine*, *disposizione-dispositione*, *eurithmia-bel numero*, *simmetria-compartimento*, *decoro-decor*, *distributione-distribuzione* en torno al concepto de *forma*, donde no sólo expuso que se encuentra la *fuerza*, *facultad* y esencia de la arquitectura, sino además estableció la distinción y relación que existen entre ellas, como fundamento, principio y fin del proceso creativo de la *forma*:

—La facultad de la arquitectura nace de *fabrica* y *discorso*. [...] La arquitectura consiste en orden [*ordine*], en disposición [*dispositione*], en *bel numero-euritmia*, en *simmetria-compartimento*, en decoro [*decor-decor*] y en distribución [*distributione*]. [...] Las seis cosas, en las cuales afirma Vitruvio que consiste la arquitectura, son aquellas, que pertenecen a la *fuerza*, la naturaleza y esencia de ella, aquellas de las cuales es la imagen-hábito en la mente [*habito nella mente*] del arquitecto; y finalmente sin las cuales ninguna obra [*opera*], o materia exterior [*materia esteriore*] puede tener *forma*, o *perfección* [*forma, o perfettione*] [...] se entienden las seis cosas antes mencionadas [*sei predette cose*], como comparaciones y relaciones [*comparationi, & relationi*]<sup>444</sup>.

De acuerdo con esta definición, Barbaro no sólo describió en qué consiste el proceso de diseño en la arquitectura al igual que Vitruvio, sino también enfatizó que sólo por medio de la relación y comparación de estas seis partes de la arquitectura, el edificio puede tener *forma* y *perfección*, afirmando su carácter mental, pues deben ser un hábito en la mente del arquitecto. Asimismo, incluyó el binomio vitruviano de *discorso* y *fabrica* que equivale conceptualmente como vio anteriormente, al binomio retórico de *significatur* y *significat*, con el propósito de distinguir en el proceso de las seis categorías que está compuesto por dos momentos, el teórico y el práctico, es decir, el proceso mental y el proceso material, no sólo en lo que se refiere al diseño y proyecto, sino también en cuanto a la capacidad de

<sup>444</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, pp. 26-28: —La facoltà della architettura nasce da *fabrica* y *discorso* [...] La Architettura consiste in *Ordine*, in *Dispositione*, in *bel numero*, in *Compartimento*, in *Decor*, & in *Distributione*. [...] Le sei cose, nelle quali afferma Vitruv. che consiste l'Architettura, sono quelle, che appartengono alla *forza*, *natura* & all'essenza di essa, quelle delle quali è l'*habito nella mente* dello Architetto; & quelle finalmente, senza le quali niuna *opera*, o *materia esteriore* puo haver *forma*, o *perfettione* [...] s'intendono le *sei predette cose*, percioche tutte sono *comparationi, & relationi*”.

pensar y concretar las cualidades formales y visuales de la *forma*. Precisamente, el término *fabrica* aplicado aquí, significa la cuestión material de la *forma*, la realización del diseño, mientras el término *discorso* o *ragione* se refiere a la cuestión inmaterial, el diseño, es decir, la demostración con el método geométrico que explica la *forma* como esencia de la arquitectura. Esta reflexión se complementa con las frases que Barbaro incluyó de *habito nella mente* y *materia esteriore* que precisamente se refieren al aspecto conceptual y material de las seis categorías.

De este modo, pienso que a partir del pensamiento de Vitruvio, estas nociones fueron vinculadas por Barbaro y Palladio con el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en asociación al discurso arquitectónico sobre la composición de la *forma* vitruviana.<sup>445</sup>

Entonces, para Palladio estas consideraciones surgen no sólo de su referencia clásica, sino de la referencia misma del proceso creativo de la *forma* arquitectónica que está fundamentada en los comentarios de Barbaro, el cual reconoció cuatro aspectos en su reflexión de la *forma* vitruviana. El primero fue que relacionó la *forma* en conexión a su interpretación del proceso clásico vitruviano donde reconoció a la arquitectura como *sapienza*. El segundo aspecto, es el vínculo que Barbaro hizo en sus comentarios de la *dispositio* vitruviana del término *forma* con el principio de *peritia graphidos* que tradujo con el término *disegno* en conexión al concepto de *idea*, mismos que Palladio utilizó en analogía con la *idea* de la *belleza*, ya que, al parecer tuvo en cuenta que para Vitruvio, las *species dispositionis-ideae ιδέαη* son la *forma* de la *dispositio* que comprende el dibujo geométrico de *ichnographia* [planta], *orthographia* [alzado] y *sciographia* [sección].<sup>446</sup> Éstos fueron traducidos por Barbaro con los términos en *volgare* de *idee dispositione* o *maniera di dispositione, pianta, elevatione y profilo*. De hecho, en su definición de *disegno* lo vinculó con los términos de *figura, forma, contorno, corpo, concetto, mente, esprimere* y *geometría*, sobre lo cual más adelante trataré en la *dispositio* palladiana.

---

<sup>445</sup> Cf. Annarita Angelini, —Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 130-131 y 148.

<sup>446</sup> Cf. Gabriele Morolli, —Progettare a memoria..., *op. cit.*, pp. 168-169; Elisabetta Di Stefano, —Leon Battista Alberti e l’idea della bellezza”, *op. cit.*, p. 40.

El tercer aspecto se refiere a lo Barbaro concluyó sobre la *forma* del edificio como su esencia,<sup>447</sup> la cual expresó que consiste en el proceso creativo de la arquitectura clásica, donde se piensa, compone y materializa la perfección, la *forma* y el espacio arquitectónico:

—El arquitecto, digno agente [*agente*] de tantos artificios [*artificij*]; trata la *forma* [*forma*], porque siendo la *materia* imperfecta ninguna cosa de ella se extraería sin la *perfección* [*perfettione*] y la *forma*; la cual consiste en las seis cosas referidas [las seis categorías vitruvianas]. [...] Para llegar, entonces, al fin de la obra [*fine dell'opera*], es necesario [si con arte queremos dirigir] proceder ordenadamente [*ordinatamente*]; y esto en dos formas; primero en cuanto a la cantidad [*quantità*] y a las dimensiones de las partes [*grandezza delle parti*], después en cuanto a la sustancia con calidad [sustanza con *qualità*] de estas partes [*parti*]. Primero el *ordine*, segundo la *dispositione*, y porque la calidad [*qualità*] se puede considerar en sí misma, y comparándola a la *forma*, que a la *figura* y el aspecto [*aspetto*] del edificio, a los ojos se refiere; esta es dicha *eurithmia* por Vitruvio [...] y porque se propone el edificio terminado con dimensiones del todo y de las partes, como de las partes, necesita el *ordine* que es una correspondencia de medidas [*corrispondenza misure*] entre sí, y con el todo comparadas, que propuesta la medida de una sola parte, sepamos las medidas de las otras [*misure delle altre*]; y propuesta la dimensión del todo [*grandezza del tutto*] sepamos la dimensión [*grandezza*] de cada parte [*ciascuna parte*], y esta correspondencia [*corrispondenza*] es llamada *simmetria*, correspondencia de las medidas [*corrispondenza di misure*]. Nosotros la llamaremos *compartimento*, los latinos se sirven del nombre griego. [...] pero queriendo nosotros obtener las cosas antes dichas, se necesita servir aquél, que conviene [*conviene*], que decoro [*decoro*] se llama; y distribuir el todo, el que es puesto en la distribución [*distributione*]].<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 148-151; Branko Mitrović, —The concept of form in Daniele Barbaro’s commentary on Vitruvius”, in *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory*, preface by Mario Carpo, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, pp. 58-61.

<sup>448</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 27: —Io Architetto, degno *agente* di tanti *artificij*; tratta della *forma*; percioche essendo la *materia imperfetta* niuna cosa da essa si trarrebbe senza la *perfettione*, & la *forma*; la quale *consiste nelle sei predette cose*. [...] Per venire adunque al *fine dell'opera*, egli è necessario [se con *arte* ci vogliamo governare] procedere *ordinatamente*; & questo in due modi; prima quanto alla *quantità*, & *grandezza* delle *parti*, poi quanto alla *sostanza* con *qualità* di esse *parti*. Nel primo è l' *ordine*, nel secondo è la *dispositione*, & perche la *qualità* si può considerare in se stessa, & *comparandola* alla *forma*, che all' *aspetto*, & a gli *occhi* si *referisce*; [...] questa è detta da Vitruv. *Eurithmia*, [...] Et perche non si propone l' *opera* infinita, ma *terminata* in *grandezza* si del *tutto*, come delle *parti*; però bisogna, che oltre l' *ordine* ci sia una *corrispondenza* delle *misure* tra *se*, & al *tutto* *comparate*, che proposto che ci sia la *misura* d'una *sola parte*, sappiamo le *misure delle altre*; & propostaci la *grandezza del tutto* sappiamo la *grandezza* di *ciascuna parte*, & questa *corrispondenza* è nominata *Simmetria*, quasi concorso, & *corrispondenza* di *misure*. Noi la chiamamo *compartimento*, i latini si servono del nome Greco. [...] però volendo noi ottenere le predette cose, fa bisogno servir quello, che si *conviene*, che *Decoro* si chiama, & dispensare il tutto, il che è posto nella *distributione*”.

Esto Barbaro lo expresó en una tabla que elaboró,<sup>449</sup> donde especificó los vínculos entre las seis categorías, al definir el proceso creativo de la *forma* que dedujo del pensamiento vitruviano:

○○○○○ Toda la <b><i>forma</i></b> del edificio se considera	en <b><i>sí</i></b>	según la <b><i>quantità</i></b>	según la primera en relación a las <i>medidas</i> , así es el <b><i>ordine</i></b>
		según la <b><i>qualità</i></b>	según la correspondencia de las medidas es el <b><i>compartimento-simmetria</i></b>
	<b><i>referida</i></b>	al <b><i>aspetto</i></b> , así es la <b><i>eurithmia</i></b> = <b><i>bel numero</i></b> = <b><i>bellezza</i></b>	
		a la conveniencia, así es el <b><i>decoro</i></b>	
al <i>uso</i> , así es la <b><i>distribuzione</i></b>			

Por consiguiente, es claro que, a partir de esta concepción de la *forma*, Palladio tuvo el conocimiento del proceso simultáneo de las seis categorías vitruvianas donde se piensa y concreta la totalidad y *perfettione* de la *forma* del edificio, mismo que Barbaro vinculó con las *species dispositionis* vitruvianas que se traducen en Palladio con los principios de *disposizione* y *disegno*. Hay que tener en cuenta la connotación ciceroniana de estos principios vitruvianos, no sólo con la frase ciceroniana de *perfectae eloquentiae species* sino también con la *idea* platónica y la *forma* aristotélica.

Asimismo, este proceso comprende los dos momentos del binomio de *discorso-ragione* y *fabrica*, o dicho con otros términos, de *significata* y *significante*, aplicados a las seis categorías, demuestra que el *discorso-ragione* representa el momento en el cual se conceptualiza la *forma* y el espacio geométrico, momento que abarca las categorías de *ordine-ordinatio*, *simmetria-compartimento* y *disposizione-dispositio*, mientras que la materialización de la *forma*, es decir, la *fabrica* implica a las categorías de *disposizione-dispositio*, *eurithmia-bel numero*, *simmetria-compartimento*, *decoro-decor* y *distribuzione*. Entonces, Barbaro consideró las categorías de *disposizione-dispositio* y *simmetria-compartimento* como los procesos donde se desarrollan el aspecto mental y material de la *forma* arquitectónica a partir de relacionarlos con los principios de *quantità*, *qualità*, *disegno* y *geometria* que trataré más puntualmente más adelante. Sin embargo, aquí cabría señalar que en relación con la *idea* de la *forma*, se vinculan con los principios clásicos de *quantitas*, *qualitas*, *peritus graphidos* y *geometricis rationibus et methodis*, donde los

<sup>449</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, p. 27.

términos de *quantità* y *qualità* tienen una relevancia como reflexión retórica en Palladio y Barbaro, pues aplicados a la *forma* arquitectónica, la *quantità* se refiere a las dimensiones de las partes del edificio y la *qualità* a la sustancia y calidad de esas partes, conceptos que tienen su origen conceptual de la tradición de la filosofía platónica-aristotélica, mismos que Cicerón interpretó con los términos latinos de *quantitas* y *qualitas*.

Ahora bien, en cuanto al cuarto aspecto que Barbaro estableció del concepto de *forma*, se refiere a la conexión de ésta con las seis categorías y la tríada vitruviana de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. El principio de la tríada vitruviana fue interpretado de igual manera por Alberti, Barbaro y Palladio. Estos tres criterios arquitectónicos constituyeron en la tradición de Vitruvio, asimismo para estos humanistas no sólo lo que caracteriza la arquitectura, sino también los requisitos que siempre debe cumplir la *forma* arquitectónica.<sup>450</sup> Terminología que tiene su referencia en los principios ciceronianos de *dignitas*, *utilitas* y *venustas* que Cicerón utilizó al hablar del templo Capitolio donde estableció una analogía entre retórica y la arquitectura para explicar las partes del discurso en conexión a la *forma* y a los términos de *inventio*, *species*, *voluptas* y *fabrica*,<sup>451</sup> concepción adaptada por Vitruvio en cuanto al proceso de diseño como una relación recíproca entre lo útil, lo funcional y la *belleza*.<sup>452</sup>

Barbaro interpretó la tríada vitruviana con los términos en *volgare* de *fermezza*, *utilità* y *venustà*,<sup>453</sup> mientras que Alberti la formuló con los términos latinos de *firmitas*, *usum* y *amoenitas*, los cuales estableció como principios fundamentales en la arquitectura.<sup>454</sup> Por su parte, Palladio interpretó esta tríada vitruviana en *I Quattro libri* con los términos en *volgare* de *fermezza* o *perpetuità*, *utile* o *commodità* y *bellezza*, donde definió su *idea* de la *bellezza* en conexión al principio de *disegno*, pues, escribió que sólo se puede llamar *perfectta* la *forma* si se considera en el *disegno* y maqueta del edificio, cada

---

<sup>450</sup> Sobre las relaciones entre los tratados de Alberti, Barbaro y Palladio en referencia a la triada vitruviana, cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, p. 416. Sobre un análisis puntual de la correspondencia de la triada vitruviana y su aplicación en el *De re aedificatoria* de Alberti, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria: la composición, lineamenta y el proyecto en el siglo XV*, tesis de maestría, México, UNAM, 2008, p. 35.

<sup>451</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro III, xlv, 178, p. 208.

<sup>452</sup> Sobre este tema, cf. Elisabetta Di Stefano, "Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza", *op. cit.*, p. 34.

<sup>453</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 41.

<sup>454</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro I, 2, pp. 24, 25.

una de las partes del edificio, tanto en la planta [*pianta*] como en el alzado [*impiedi*], y si se tiene claro en la mente cómo va a resultar la *forma* respecto a su *fermezza*, *commodità* y *belleza*, principios que subrayó deben estar presentes en el proceso arquitectónico:

—Tres cosas [cose] en toda *fabrica* [como dice Vitruvio], deben considerarse, sin las cuales ningún edificio [*edificio*] merece ser elogiado: y éstas son, la utilidad [*utilità-commodità*], la solidez [*perpetuità*] y la *belleza* [*bellezza*]. [...] Hay que considerar estas cosas [cose] en el *disegno* y maqueta [*modello*]]”.<sup>455</sup>

Efectivamente, Palladio formuló el concepto de *forma* en conexión a esta distinción tripartita de los conceptos vitruvianos de *firmitas*, *utilitas*, *venustas*: cualidades específicas que debe poseer todo *disegno* arquitectónico.<sup>456</sup> En este contexto, Palladio definió al igual que Vitruvio que la *fermezza* es la correspondencia de la conveniencia de cada elemento con respecto a la dignidad del comitente, la función de cada estructura y la elección de la *materia*. Aquí se refiere a la cualidad técnica de la construcción y de los materiales en lo tocante a la solidez y duración. La *commodità* o *l'utile* es la disposición práctica y funcional de la *forma* y el espacio arquitectónico en correspondencia al uso al que está destinado desde el punto de vista del *decoro*. La *bellezza* es parte esencial de la arquitectura en cuanto a la calidad estética, la cual se refiere al aspecto, *belleza* y proporción de cada parte del edificio, misma que definió con un lenguaje geométrico en lo que se refiere a los requerimientos estéticos de la *forma* estableciendo sus vínculos con los términos: *forma*, *parte*, *corpo*, *membro* y *disegno* con lo que implicó la cuestión mental de la definición formal y materialización del edificio, en otras palabras, la *forma* y el espacio como cuestión geométrica que se traduce y resuelve en los procesos de la *disposizione* y el *disegno* palladiano. Esta concepción la tomó de la teoría de la *belleza* definida por Vitruvio en relación con los principios de *symmetria*, *ordinatio*, *eurythmia* y *venusta species*, idea que en este párrafo la estableció con los términos de *belleza* y *disegno*.<sup>457</sup> De hecho, el concepto

---

<sup>455</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, p. 12: —Devesi, avanti che a *fabbricar* si cominci, diligentemente considerare ciascuna parte della *pianta* et *impiedi* della *fabrica* che si ha da fare. Tre cose in ciascuna *fabrica* [come dice Vitruvio] deono considerarsi, senza le quali niuno *edificio* meriterà esser lodato: e queste sono *l'utile*, o *commodità*, la *perpetuità*, e la *bellezza* [...] Considerate queste cose nel *disegno* e nel *modello*”.

<sup>456</sup> Para un análisis de la triada vitruviana en Palladio, cf. Licisco Magagnato, —Introduzione”, op. cit., pp. XXXIII, XXXVII-XXXVIII.

<sup>457</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12: —Percioché non si potrebbe chiamare *perfetta* quell'opera che utile fusse, ma per poco tempo, overo che per molto non fusse *commoda*,

de *bellezza* vitruviano, lo convirtió Palladio en un elemento constitutivo para la composición de la *forma* en el sentido de la estética arquitectónica, de la cual trataré en la noción de la *dispositio* y la *concinnitas* palladiana.

Precisamente, la idea de la tríada vitruviana vinculada al principio de *disegno*, implicó para Palladio: el proceso de la *dispositio* y la *inventio* vitruvianas. Esto se comprueba con lo que Barbaro escribió sobre el principio de *forma* en conexión con el proceso de las seis categorías, lo cual se encuentra estrechamente relacionado con la tríada vitruviana como procesos que se consideran primero en la mente:

—Vitruvio nos ha demostrado que cosa debe estar en la mente [*mente*] del arquitecto antes, que el realice la construcción del edificio, ahora él nos muestra en cuantas cosas él tiene que poner las seis *formas* [*sei predette forme*]: y dice, que el orden, la simetría, la disposición, la distribución, el decoro y el aspecto [*ordine, la simmetria, la dispositione, la distributione, il decoro, & la eurithmia*] se tienen que ejercitar [*essercitare*] en tres cosas principalmente, que debe tener toda *fabrica*; utilidad, solidez y *bellezza* [*utilità, fermezza, & venustà*] de las obras [*opere*].<sup>458</sup>

Este pasaje constituye no sólo un ejemplo de la aplicación del concepto de *forma* en el proceso creativo, sino que explica también cómo en la arquitectura y pensamiento de Palladio consideró y llevó a cabo estos principios vitruvianos.<sup>459</sup> Esto se fundamenta con lo que Barbaro con respecto a este pasaje comentó que en el Cinquecento estos términos de las seis categorías y la tríada vitruvianas son generales y comunes, pues existen en las definiciones de las ciencias, y como tales, agregó, su definición pertenece a la primera de las ciencias comunes: la metafísica. Además, declaró que cuando el artista desea aplicar

---

overo c'avendo amendue queste, niuna *grazia* poi in sé contenesse. La *commodità* si avrà quando a ciascuno *membro* sarà dato *luogo atto, sito accommodato*, non minore che la *dignità* si ricchiegga né maggiore che l'*uso* si ricerchi, e sarà posta in *luogo* proprio, cioè quando le loggie, le sale, le stanze, le cantine, e i granari saranno posti a' luoghi loro *convenevoli*. Alla *perpetuità* si avrà riguardo quando tutti i muri saranno diritti a piombo, più grossi nella parte di sotto che in quella di sopra, et averanno buone e sofficianti le fondamenta; et oltre a ciò le colonne di sopra saranno al dritto di quelle di sotto, e tutti i fori, come usci e fenestre, saranno uno sopra l'altro: onde il pieno venga sopra il pieno et il voto sopra il voto. La *bellezza* risulterà dalla *bella forma* e dalla *corrispondenza* del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiaché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito *corpo*, nel quale l'un *membro* all'altro *convenga* e tutte le *membra* siano necessarie a quello che si vuol fare. Considerate queste cose nel *disegno* e nel *modello*".

<sup>458</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, pp. 37-41: —Vitruvio ci ha dimostrato che cosa esser deve nella *mente* dello Architetto prima, che egli venghi all'*opera*, hora egli ci mostra in quante cose egli ha da porre le *sei predette forme*: & dice, che l'*ordine*, la *simmetria*, la *dispositione*, la *distributione*, il *decoro*, & la *eurithmia* si hanno ad *essercitare* in tre cose principalmente, che deve haver ogni *fabrica*: *utilità, fermezza, & venustà* delle opere".

<sup>459</sup> Para un estudio de las seis categorías vitruvianas en Palladio, cf. Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro", op. cit., pp. 68-81; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., 95.

uno de esos elementos a su propio conocimiento y *praxis*, entonces reduce esa universalidad a las necesidades específicas de su propio arte.<sup>460</sup> Lo importante de este comentario de Barbaro es que comprueba que en el siglo XVI, el artista llevaba a la *praxis* el proceso vitruviano de *ordinatio, dispositio, eurhythmia, symmetria, decor* y *distributio*, asimismo, la *firmitas, utilitas* y *venustas* para adecuarlas a la especificidad de su arte.

Por tanto, estos principios traducidos al *volgare* por Barbaro, mismos que dan *forma* a la materia y *belleza* a la obra de arte, los cuales vinculó siguiendo el pensamiento vitruviano a una concepción en orden al método en las ciencias,<sup>461</sup> se puede inferir que fueron utilizados por Palladio en *I Quattro libri* y en su proceso creativo no sólo para su concepción de la *forma* arquitectónica, sino también para fundamentar su teoría y *praxis* arquitectónicas. La importancia de esto radica en que para Palladio significaron el traslado de un sistema metodológico que tiene su origen en los *officia oratoris*, el cual Vitruvio aplicó para el proceso creativo específico del arte y ciencia de la arquitectura, y de igual forma, Palladio utilizó este sistema para la concepción de su metodología proyectual, como sistema de pensamiento y de expresión de la *forma* arquitectónica. Por tanto, sugiero que estas concepciones palladianas se sustentan en la reflexión retórica de Vitruvio, ya que en la confrontación entre Vitruvio y Cicerón comprobé que los principios, categorías y terminología de la teoría arquitectónica vitruviana están estructurados y fundamentados en la teoría retórica de Cicerón.

**°VII.4 LA INVENTIO CICERONIANA COMO PROCESO MENTAL DE LA FORMA EN PALLADIO: INVENTIONE-DISEGNO. LA CONCEPCIÓN Y COMPOSICIÓN DE LA IDEA DE LA FORMA EN LA ARQUITECTURA PALLADIANA Y EL PROCESO DE LAS FACULTAS ORANDI: ARS, USUS, IMITATIO, INGENIUM, INVENTIONE COMO DISEGNO MENTAL-IMAGEN MENTAL-CONCETTO EN TORNO A LAS BELLE INVENTIONI**

Cicerón consideró la *inventio* como una de las partes principales del proceso creativo de los *officia oratoris*. Este principio de la *inventio*, como ya indiqué anteriormente, se identificó con los procesos racionales del intelecto y principalmente con los principios de *ingenium* e

---

<sup>460</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 2: –Perchè in molte cose ritrovamo *ordine, dispositione, simmetria, decoro, eurhythmia, distributione*, & le *altre parti* sopradette, però diremo che questi *termini* sono *generali & communi*: & como *generali, & communi* hanno le loro *diffinitioni* nella *scienza* generale, & *commune*, che è la prima detta *Metaphysica*. Ma quando alcuno *artefice* vuole *applicare* alcuna di quelle parti alla propria *cognitione*, *restringe* quella *universalità* al particolare, & proprio dell' *arte sua*".

<sup>461</sup> Cf. Annarita Angelini, — *Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro*", *op. cit.*, p. 129.



*imitatio*. En el Renacimiento, al igual que en la teoría retórica y arquitectónica clásicas, el concepto de *inventio* fue utilizado en la teoría del arte humanista y en la *praxis* artística como una de las partes principales del proceso creativo del arte.<sup>462</sup>

La concepción renacentista de *inventio* tiene su raíz en la tradición grecolatina, misma que en la teoría del siglo XVI se interpretó con el término *inventione* o *invenzione*. Esto es importante, puesto que el término clásico de *inventio* fue un concepto clave para la teoría del arte del Renacimiento en lo que se refiere a la creatividad. Por un lado, se asoció con la tradición de la filosofía en relación con el descubrimiento de la verdad. Por el otro, se relacionó con la concepción de Cicerón que transfirió de esta concepción filosófica a la teoría retórica, donde identificó a la *inventio* con los procesos racionales del descubrimiento y la verdad. Por ello, el concepto de *inventio* en el Renacimiento se interpretó como *descubrimiento* o *hallazgo* y también como *invención*. Esta concepción de *inventio* la establecieron los humanistas al relacionarla con el término retórico de *excogitatio*, entendiendo éste como sinónimo de ██████████ y como equivalencia conceptual que Cicerón aplicó en el proceso de los *officia oratoris*.<sup>463</sup>

Por el momento, es preciso recordar dos cosas. La primera que Cicerón definió a la *inventio* como la acción de pensar cosas verdaderas o símiles a la verdad que vuelan probable una causa, siendo necesario el *ingenium* mediante lo cual señaló se alcanza el conocimiento, de este modo, la *inventio* consiste en hallar qué decir, mediante una selección adecuada de los pensamientos y modelos a partir de la *imitatio*.<sup>464</sup> La segunda que esta concepción ciceroniana de la *inventio* como la primera parte del proceso creativo de la

---

<sup>462</sup> Cf. Brian Vickers, "Rhetoric and Poetics", *op. cit.*, pp. 715-745; Ullrich Langer, "Invention", in *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*, edited by Glyn P. Norton, Cambridge University Press, 1999, pp. 136-144.

<sup>463</sup> Cf. Martin Kemp, "From Mimesis to Fantasia...", *op. cit.*, pp. 348-351; Richard F. Tobin, "Leon Battista Alberti: Ancient Sources...", *op. cit.*, pp. 2, 87, 109-111, 120, 127; Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 43, 52, 53, 63, 67; Caroline van Eck, "Language, Rhetoric and Architecture in *De re aedificatoria*", in *The Language of Architecture: Constructing Identity in European Architecture, 1000-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Michael Baxandall, *Gioto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 101, 103, 121-139, 163; Lee Rensselaer Wright, "Utr pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *op. cit.*, p. 264-265; Giovanni Becatti, "Leon Battista Alberti e l'antico", *op. cit.*, pp. 60-61; Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, *op. cit.*, pp. 341-342. Sobre la equivalencia entre *inventio* y *excogitare* en Cicerón, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, xlii, 187, p. 64 y p. CXCIX.

<sup>464</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro I, vii, 9, pp. 7-8.

*forma* del discurso, Vitruvio la aplicó a su definición de la *dispositio*, donde incluyó el principio de *inventio*, con lo cual, le confirió a esta categoría el carácter de proceso mental, pues explicó que en la *inventio* y *cogitatio* es donde nacen las *species dispositionis-ideae-idea* estableciendo así, que es donde mentalmente se resuelve, estructura y compone la *forma* arquitectónica y las cuestiones de dicho proceso. Así pues, este conocimiento retórico como se trató, lo interpretó para la arquitectura ya que definió a la *inventio* como la explicación de cuestiones no resueltas y la razón y método de los pensamientos nuevamente *hallados* en la mente con agudeza de *ingenio*, el cual, este último implica el concepto retórico de *imitatio*.<sup>465</sup>

De igual manera, estos principios vitruvianos, Palladio los utilizó en su tratado y los aplicó a su metodología proyectual como se puede ver en el pasaje citado donde no sólo estableció a Vitruvio como su *maestro e guida* y habló sobre el *arte-scienza* de la arquitectura, sino que también expresó su estudio que hizo de la arquitectura a través de la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Barbaro, sobre lo cual expresó que con *ingegno* dejaron los preceptos de esta *scienza*, asimismo habló del análisis que hizo de los edificios clásicos a los que calificó como *belle inventioni*, mismos que enfatizó en ellos se encuentran los preceptos de *arte* de la arquitectura, lo cual interpretó y tradujo a través del *disegno*:

—Me dedicué a la investigación [*investigazione*] de los fragmentos [*reliquie*] de los antiguos edificios [...] y comencé a medir [*misure*] prolijamente y con suma diligencia cada parte [*parte*], [...] no hallando cosa que no hubiese sido hecha con razón [*ragione*] y con *bella* proporción [*bella proporzione*], para poder enteramente comprender [*comprendere*] el todo [*tutto*] y en *disegno* traducirlo [*ridurlo*] [...] Quedando muy obligado a aquellos [los antiguos romanos], que, de sus *belle inventioni* y de las experiencias [*esperienze*] hechas, nos han dejado los preceptos del tal arte [*arte*].<sup>466</sup>

<sup>465</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, 2, pp. 114-117.

<sup>466</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, pp. 9-11: —Da naturale inclinazione guidato, mi diedi nei miei primi anni allo studio dell' architettura; e perché sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molt'altre cose, così nel fabricar bene abbiano di gran lunga avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati, mi proposi per maestro e guida Vitruvio, il quale è solo antico scrittore di quest'arte; e mi misi alla *investigazione* delle reliquie degli antichi edifici, le quali malgrado del tempo e della crudeltà de' barbari ne sono rimase: e ritrovandole di molto maggiore osservazione degne ch'io non mi aveva pensato, cominciai a *misure* minutissimamente con suma *diligenza* ciascuna parte loro. [...] non vi sapendo conoscer cosa che con *ragione* e con *bella proporzione*, non fusse fatta, [...] per potere intieramente da quelle quale

Se conjuntan así en el pasaje de Palladio, dos conceptos de gran complejidad en la arquitectura del siglo XVI: los términos de *inventio* y *disegno* que implican en el contexto del Cinquecento los conceptos de las partes del proceso creativo de *inventio* y *dispositio* en la retórica y en la arquitectura de la Antigüedad.<sup>467</sup> Asimismo, planteó las asociaciones entre los términos de *ingegno*, *arte* y *pratica-esercizio*, mismos que sugiero, implican las *facultas orandi* ciceronianas de *natura-ingenium*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio* en conexión al proceso de los *officia oratoris*, en especial con la *inventio* y *dispositio*. Por tanto, la terminología utilizada en este pasaje por Palladio indica que es necesario profundizar en sus conceptos.

#### °VII.4.1 EL CONCEPTO CLÁSICO DE *INVENTIO* EN PALLADIO EN *I DIECI LIBRI DE BARBARO EN TORNO A LA *DISPOSITIO* VITRUVIANA*

El concepto de *inventio* para Palladio está definido en la traducción que Barbaro hizo del tratado vitruviano en *I Dieci libri*, donde en *volgare* tradujo la definición vitruviana de *inventio* y del mismo modo que Vitruvio, la incluyó en la categoría de la *dispositio*. Como ya he manifestado antes estos principios se fundamentan en la teoría retórica ciceroniana.<sup>468</sup>

De ahí que Barbaro siguiendo el pensamiento vitruviano, definió en colaboración con Palladio que la *disposizione* en cuanto a proceso de diseño es la apropiada colocación [*collocatione*] de las cosas y la elegante apariencia de la composición [*componimento*] resuelta desde el punto de vista de la calidad [*qualità*] y la *inventio* no es otra cosa que el proceso donde se piensa la *forma* arquitectónica lo cual se debe hacer con agudeza de *ingenio* [*ingegno*]:

---

fusse il tutto comprendere, et in disegno ridurlo [...] dalle osservazioni da me fatte nei detti edifici, e lette in Vitruvio et in Leon Battista Alberti et in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati, e da quelle anco che di nuovo da me sono state praticate con molta sodisfazione [...] Restando appresso molto obligato a quelli che, dalle loro belle inventioni e dalle esperienze fatte, ne hanno lasciato i precetti di tal arte”.

<sup>467</sup> Tavernor propone que el término latino de *inventio* en Palladio se puede interpretar como *desing*, *ideas*, *invention* y *project*, cf. Robert Tavernor, *The Four Books on Architecture*, op. cit., pp. 369 y 398.

<sup>468</sup> Para un estudio de la *inventio* y *dispositio* retórica y la *inventio* y *dispositio* vitruvianas en *I Dieci libri* de Barbaro y su aplicación en el Cinquecento al proceso de las seis categorías vitruvianas, cf. Annarita Angelini, —Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 130-131-136-141 y 148-151. En cuanto a una interpretación de la visualización retórica en Barbaro y Palladio vinculada con los temas de lenguaje, retórica y arquitectura como aplicación en el proceso de diseño en la teoría arquitectónica del Cinquecento, cf. Caroline van Eck, —Theoretical foundations of persuasive architecture: Barbaro, Spini and Scamozzi”, op. cit., pp. 10, 31–42, 50, 67, 37–38, 61, 81, 92, 99, 102, 104, 114, 121, 185.

—*las ideas-formas de la disposición [idee dispositione-species dispositionis] son la planta [pianta], el alzado [piè-elevatione] y la sección [profilo]. [...] Estas formas-figuras [idee dispositione-species dispositionis] nacen del pensamiento [pensamento] y de la inventione. El pensamiento [pensamento] es el cuidadoso estudio [studie], habilidad, y diligencia con el propósito de hallar el efecto propuesto en la obra con placer. [...] La inventione, la cual según Vitruvio es la explicación [dimostramento] de cuestiones no resueltas [oscare dimande] y el método [ragione] de la cosa [cosa] nuevamente hallada [ritrovata] en la mente con agudeza de ingenio. Estos son los términos [termini] que componen la disposición [dispositione]”*.<sup>469</sup>

Efectivamente, Barbaro interpretó el concepto de la *inventio* clásica a partir de la conexión que Vitruvio estableció con los principios clásicos de *cogitatio*, *species dispositionis-ideae-îdêa*, *forma* y *figura*, *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia*, *imago* y *graphidis scientia*. Estos principios fueron traducidos por Barbaro con los términos de *dispositione-disposizione*, *inventione-invenzione*, *ingegno*, *pensamento-cogitatione*, *idee dispositione o maniera di dispositione*, *idea*, *forma*, *figura*, *pianta*, *impiè-elevatione*, *profilo*, *immagine* y *disegno*. De esta manera, si se confrontan los fragmentos de Vitruvio y Barbaro se obtiene un resultado idéntico. Esto prueba que Barbaro tuvo el cuidado de continuar con la concepción clásica de Vitruvio en todos los párrafos que tradujo. En el siguiente diagrama se vincula la *inventio* y las *species dispositionis*, éste queda como ejemplo del paralelismo entre los párrafos.

---

<sup>469</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 2, pp. 29-32: —*La dispositione è atta collocazione delle cose, & nel componimento scielto effetto con qualità. [...] Le idee della dispositione sono queste la pianta, lo impiè, il profilo. La pianta è un moderato uso della sesta, & della regola, dal quale si piglia il disegno delle forme nel piano. Lo in piè, è la immagine dritta della fronte, & figura con modo dipinta, con le ragioni dell'opera, che se deve fare, il profilo è adombratione della fronte, & dei lati che si scostano, & una risponderza di tutte le linee al centro della festa. [...] —Queste nasceno da pensamento, & da Inventione. Pensamento è cura piena di studie & effetto d'industria, & vigilanza d'intorno all'opera proposta con dilettazone. [...] La inventione la quale secondo Vitru. è dimostramento delle oscure dimande, & ragione della cosa ritrovata di nuovo con presta, & mobile viviacità, & questi sono i termini della dispositione”*.

○○○○○EL CONCEPTO CICERONIANO DE *INVENTIO* EN PALLADIO EN TORNO  
A LA DEFINICIÓN DE LA *DISPOSITIO* VITRUVIANA

<p><b>-VITRUVIO-<i>De architectura</i></b> -Las <i>ideas-formas</i> de la disposición [<i>species dispositionis</i>] que en griego se llaman <i>ιδέαι-ideae</i> son: la planta [<i>ichnographia</i>], el alzado [<i>orthographia</i>] y la sección [<i>sciographia</i>].</p> <p>-Estas <i>formas-figuras</i> nacen del pensamiento [<i>cogitatione</i>] y de la <i>inventio</i>.</p>		<p><b>-BARBARO-PALLADIO-<i>I Dieci libri</i></b> -Las <i>ideas-formas</i> de la disposición [<i>idee dispositione</i>] en griego <i>ιδέαι-ideae</i> son: la planta [<i>pianta</i>], el alzado [<i>elevatione</i>] y la sección [<i>profilo</i>].</p> <p>-Estas <i>formas-figuras</i> nacen del pensamiento [<i>pensamento</i>] y de la <i>inventio</i>.</p>	
<p><u><i>dispositio</i></u> o <i>διάθεσις-diathesis</i></p> <p>-<i>res-opus</i></p> <p><b>-Platón-<i>diathesis</i></b>= la <i>figura</i> [ζῆμα] y la <i>forma-idea</i> [εἶδον-ιδέαι]</p>	<p><u><i>inventio</i></u> y <u><i>cogitatio</i></u></p> <p>-<i>res-ingenium</i></p> <p><b>-proceso mental de la categorías:</b> <i>ordinatio, symmetria, eurhythmia</i> y <i>decor</i></p> <p><b>-<u>qualitas</u></b> [πνήηο, ποιotes]</p> <p><b>-Aristóteles</b> <i>πνήηο-ποιotes</i></p> <p><b>-Cicerón</b> <i>πνήηο-ποιotes-qualitas</i></p>	<p><u><i>specie dispositionis</i></u> o <u><i>ideae-ιδέαι</i></u>:</p> <p><u><i>-dibujo geométrico mental y material.</i></u></p> <p><b>-<u>forma-figura</u></b> geométrica: <i>-ichnographia</i> [planta] <i>-orthographia</i> [alzado] <i>-sciographia</i> [sección]</p> <p><b>-<u>forma-figura</u></b> se compone con el número y el punto [<i>punctum</i>], línea [<i>lineamentum</i>] y superficie [<i>extremitatem</i>] y las dimensiones geométricas: altura [<i>altitudinis</i>], anchura [<i>latitudinem</i>] y longitud [<i>longitudinem</i>]</p> <p><b>-<u>ιδέαι</u></b>= -Platón-<i>ιδέαιη</i> -Cicerón-<i>ιδέαιη</i></p>	<p><u><i>dispositione</i></u> o <u><i>dispozitione</i></u></p> <p><b>-<u>disegno</u></b>= <i>inventio</i> y <i>disposizione</i></p> <p><u><i>inventio</i></u> y <u><i>pensamento</i></u></p> <p>-<i>res-ingegno</i></p> <p><b>-proceso mental de las categorías:</b> <i>ordine, simmetria-compartimento, eurhythmia</i> y <i>decoro</i></p> <p><b>-<u>qualità</u></b> o <b><u>maniera</u></b></p> <p><b>-<u>idee dispositione-ιδέαι</u></b> o <b><u>maniera di dispositione</u></b>:</p> <p><u><i>-dibujo geométrico mental y material.</i></u></p> <p><b>-<u>forma-figura</u></b> geométrica: <i>-pianta</i> [planta] <i>-elevatione</i> [alzado] <i>-profilo</i> [sección]</p> <p><b>-<u>forma-figura</u></b> se compone con el número y el punto [<i>punto</i>], línea [<i>linea</i>] y superficie [<i>superficie</i>] y las dimensiones geométricas: altura [<i>altezza</i>], anchura [<i>larghezza</i>] y longitud [<i>lunghezza</i>]</p> <p><b>-<u>ιδέαι</u></b>= -Platón-<i>ιδέαιη</i> -Cicerón-<i>ιδέαιη</i></p>

Esta concepción de la *inventio* retórica en la arquitectura se complementa con dos comentarios de Barbaro sobre la *inventio* y su conexión con las *idee dispositione-maniere di dispositione* donde formuló la relación entre *inventio*, *pensamento*, *disposizione* y *forma* en cuanto a proceso de diseño arquitectónico en analogía con principios retóricos.

En el primero, Barbaro subrayó que en la *inventio* y *pensamento* nacen las *idee dispositione*, a partir de lo cual formuló del mismo modo que Vitruvio, la relación entre *inventio* y *pensamento* con *forma* en el proceso arquitectónico de la *disposizione*, pues mencionó que Vitruvio al decir *inventio* y *forma*, él quiso decir *discorso* y *fabrica*, *significa* y *significata*, *ragione* y *opera*, de las cuales afirmó, nace la arquitectura. De este

modo, planteó como cuestión mental al proceso de la *inventione*, mismo que señaló equivale a los términos de *discorso*, *significa* y *ragione*, y que el principio de *forma* como cuestión material en la arquitectura son las *idee dispositione*, concepto que refirió a las nociones de *fabrica*, *significata* y *opera*.<sup>470</sup> Incluso aquí sustituyó el término de *inventione* por *solertia* que se puede traducir en la retórica como *ingenio* o *invención*, cuestión que él mismo señaló que *solertia* no es otra cosa que la *inventione*, de este modo, estableció la relación que existe entre los principios de *inventione* e *ingegno* en la arquitectura.<sup>471</sup> Por consiguiente, determinó que en la *inventione* se piensan las seis categorías vitruvianas y el concepto de *forma* en la arquitectura y se expresan en la *dispositione* mediante las *idee dispositione*.

Así, el concepto de Palladio de *inventione* en conexión a su concepción de *arte-scienza* se traduce entonces en su metodología proyectual: en esta distinción de los procesos de *inventione* y de *idee dispositione* que él interpretó con el término *disegno*. Para esta distinción, es importante también subrayar que en Vitruvio equivalen a los conceptos ciceronianos de *res-sententia* y *verba*: distinción en el proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en cuanto a la concepción y concreción de la *forma* del discurso. Esto, de hecho, Barbaro lo interpretó con los términos retóricos de *sentenza* y *parole*, concepción que adaptó del mismo modo que Vitruvio al proceso creativo de las seis categorías vitruvianas para precisar los dos momentos de la actividad arquitectónica en cuanto a la actividad intelectual y material en el proceso de diseño de la *forma*.<sup>472</sup>

Esto es importante, ya que por medio de esta reflexión vitruviana, misma que trataré más adelante para hablar del concepto de *idea* retórica de Cicerón en la noción de *idea* en la arquitectura, Barbaro elaboró la analogía entre el proceso retórico y el proceso arquitectónico clásico donde estableció en términos retóricos esta relación conceptual con

---

<sup>470</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, *Proemio*, pp. 67: «Pensamenti, & nella sua solertia} Ha detto Vitr. nel secondo Capo del primo libro, che le idee della dispositione, nascono da pensiero, & da inventione: [...] perche dicendo, {inventione, & forme} vuol dire Fabrica, & discorso, la cosa significata, & quella che significa; l'opera, & la ragione: dalle quali cose nasce la Architettura».

<sup>471</sup> Sobre el término *solertia* como *inventione*, cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 1, pp. 8-10.

<sup>472</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, p. 41: «La necessità uouole, che le parole sieno pari alla sentenza, perche à questo fine si ragiona, come si è detto, accioche quanto habbiamo di dentro, si dimostri di fuori».

las frases de la *idea dell'oratione-ideae orationis* y las *idee delle fabbriche-ideae dispositionis* y expuso a partir de esto la similitud del proceso retórico y de sus principios de *idea, figura y forma*, mismo que fueron adaptados en el proceso arquitectónico, no sólo para diseñar un edificio, sino también para que resulte la *belleza* de la *forma* en la arquitectura. Incluso, esta similitud la formuló también en términos ciceronianos con las relaciones conceptuales entre los términos clásicos de *idea, figura y forma*, mismos que aplicó a los principios de la composición de la *forma* arquitectónica en relación con el proceso de la *inventio y dispositio* a través de los cuales se obtiene la composición de la *figura y aspecto* del edificio<sup>473</sup>

Esta analogía entre los principios retóricos y arquitectónicos clásicos fue explícitamente expresada por Barbaro en su comentario al pensamiento vitruviano sobre la composición y principios de los *templos*,<sup>474</sup> en cuanto a los conceptos que estructuran el proceso creativo, los cuales enfatizó en términos de composición geométrica que señaló, no sólo dan *forma* y aspecto [*aspetto*] a las *figuras*, sino también variedad [*varietà*], razonamiento que estableció con la correspondencia conceptual entre las *Idee, & le forme del dire* con las *Idee delle fabbrica* y con los términos de *mente, idea, figura y forma*, pertenecientes a la retórica y arquitectura clásicas:

—Y al igual que un discurso tiene *formas* [*forme*], y diversas *ideas* [*idee*] para satisfacer a los oídos, así tiene la arquitectura *figuras* [*aspetti*] y *formas* [*forme*] para satisfacer a los ojos. Y al igual que las cosas que están en la mente [*mente*], nuestro deseo es con arte [*artificio*] extraerlo fuera de nosotros y llevarlo a otro lugar, así, la palabras, las *figuras*, la composición de las palabras, los números, los miembros y las conclusiones [*parole, figure, compositione delle parole, numeri, membra, & chiuse*] constituyen las *ideas y formas* de expresión [*Idee, & le forme del dire*], así en la arquitectura, las proporciones, la simetría, las diferencias en el aspecto, los números y las disposiciones de las diversas partes [*proportioni, compartimenti, aspetti, numeri, & la collocazione delle parti*] constituyen la idea de un edificio [*idee delle fabbriche*], ya que son propios de la materia para la que se utilizan”.<sup>475</sup>

<sup>473</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 36.

<sup>474</sup> Sobre la referencia de Barbaro al párrafo vitruviano, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro III, 1, 1, pp. 164-167. Sobre la correspondencia de este pasaje de Vitruvio en conexión al principio de *compositio* de Cicerón, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 188.

<sup>475</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, iii, I, p. 115: —*principij de i Tempij sono quelli, de i quali è formato lo aspetto dell'lor figure [...]* Volendoci Vitruv. insegnare la *compositione* de i Tempij, con gran *ragione* comincia da quelle *differenze*, che prima ci vengono dinanzi a gli *occhi*, perche

Precisamente, Barbaro en este pasaje planteó para la concepción de la metodología proyectual palladiana la relación del proceso retórico ciceroniano de los *officia oratoris* y el proceso arquitectónico de las seis categorías vitruvianas, en cuanto a los conceptos de *inventione* y *disposizione* que Palladio utilizó y aplicó en lo que se refiere al término *disegno* en conexión a *forma* y *figura*, que tanto en los *officia oratoris* como en las seis categorías vitruvianas se piensan en la *inventio* y se expresan en la *dispositio*. Ya que implicó por un lado, el proceso arquitectónico vitruviano con los principios de *proportioni*, *compartimenti*, *aspetti*, *numeri*, *collocatione delle parti*, pues con el término de *numero* se refirió a la *ordinatio*, con el de la *collocatio* a la *dispositio*, con el de *aspetto* a la *eurythmia* y con los de *compartimento* y *proportio* a la *symmetria*.

Por el otro, estableció con los términos en *volgare* de *sentenza* y *parola*, la relación retórica de *res* y *verba* que implica el proceso retórico ciceroniano de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Incluso, expuso la importancia en el siglo XVI de la relación que existe entre la visualidad retórica y arquitectónica con los términos: *compositione*, *qualità*, *forma*, *figura*, *idea*, *aspetto*, *occhio* y *mente*.<sup>476</sup>

Así, formuló las siguientes analogías entre el proceso retórico y el proceso arquitectónico y la estrecha relación en la arquitectura entre *inventio* y *dispositio* a partir de las *idee dispositione* que también interpretó con la frase de *maniera di dispositione*:

---

*l'ordine della cognitione* porta, che cominciamo dalle *cose universali*, & confuse, & indistinte, & poi che si vegna al *particolare*, esplicato, & distinto, oltra che nell'*Architettura* a egli si deve avvertire, che l'*occhio* habbia la parte sua, & con la *varietà* de gli *aspetti* secondo le *figure*, & *forme diverse* de i *Tempij* sia dia diletto, veneratione, & autorità alle opere. & si come la *oratione* ha *forme*, & *idee diverse* per *satisfare* a gli *orecchie*, così habbia l'*Architettura* gli *aspetti*, & *forme sue* per *satifar* a gli *occhi*, & si come quello, che è nella *mente*, & nella voglia nostra risposto, con l'*artificio* di *levarlo fuori* di noi, & portarlo altrove, le *parole*, le *figure*, la *compositione* delle *parole*, i *numeri*, le *membra*, & le *chiuse* fanno le *Idee*, & le *forme del dire*, così le *proportioni*, i *compartimenti* le *differenze* de gli *aspetti*, i *numeri*, & la *collocatione* delle *parti* fanno le *idee delle fabriche*, che sono *qualità convenienti* a quelle *cose*, per le quali si fanno”.

<sup>476</sup> Para una explicación de estos temas en Barbaro y Palladio, cf. Caroline van Eck, “Theoretical foundations of persuasive architecture: Barbaro, Spini and Scamozzi”, *op. cit.*, pp. 10, 31–42, 50, 67, 37–38, 61, 81, 92, 99, 102, 104, 114, 121, 185; James Sloss Ackerman, “Daniele Barbaro and Vitruvius”, *op. cit.*, pp. 224; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 129, 130–131, 136–138, 140, 148–150; Para un análisis de éste párrafo sobre el tema de la visualidad en la arquitectura con referencia a la visualidad ciceroniana, asimismo, en cuanto a la importancia del ojo en el siglo XVI, cf. Lex Hermans, “Built-in eloquence: rhetoric in architecture and the Villa Barbaro at Maser”, in *Notizie da Palazzo Albani: rivista annuale di storia e teoria delle arti*, 2007, pp. 59–64; Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 152–155, 288; Martin Kemp, “From Mimesis to Fantasia...”, *op. cit.*, pp. 153 y 288.



◦◦◦◦ LA INVENTIONE Y DISPOSIZIONE DE PALLADIO: ANALOGÍA ENTRE LA IDEA DELL'ORATIONE-IDEAE ORATIONIS Y LAS IDEE DELLE FABRICHE-IDEAE DISPOSITIONIS			
-CICERÓN		-BARBARO	
-la <u>oratione</u>	-forme, & idee diverse per soddisfare a gli orecchie	-nell' <u>Architettura</u>	-varietà aspetti secondo le figure, & forme diverse de i Tempij gli aspetti, & forme sue per satifar a gli occhi
- <u>Idee, &amp; le forme del dire</u>	-è nella mente, voglia con l' <u>artificio</u> di levarlo fuori di noi, & portarlo altrove, le parole, le figure, la compositione delle parole, i numeri, le membra, & le chiuse fanno le Idee, & le forme del dire  -sono qualità convenienti a quelle cose, per le quali si fanno	- <u>idee delle fabbriche-ideae dispositionis</u>	-è nella mente, voglia con l' <u>artificio</u> di levarlo fuori di noi, & portarlo altrove <u>proportioni</u> , i <u>compartimenti</u> le differenze de gli aspetti, i numeri, & la <u>collocatione</u> delle parti fanno le idee delle fabbriche  -sono qualità convenienti a quelle cose, per le quali si fanno
- <u>Idee, &amp; le forme del dire</u>	-altro richiede la piacevolezza, altro la bellezza, & ornamento del parlare. Altra ragione di sentenze, di artificij, di parole, di figure, di parti, di numeri, di compositione, & di termini si usa volendo esser grande, vehemente, aspro, severo	Similmente nelle <u>Idee delle fabbriche</u>	- <u>proportioni, dispositioni, ordini, &amp; compartimenti</u> ci vuole, quando nella fabbrica si richiede grandezza, & veneratione, che quando si vuole bellezza, o dilicatezza, o simplicità

La aplicación de la problemática del concepto ciceroniano de *inventio* propuesta a través de la interrelación entre la *inventione* y la *disposizione* se deduce de manera clara en otro pasaje de Barbaro referente a la idea vitruviana de la *forma* arquitectónica la cual no sólo definió que es concebida en su totalidad en la mente del arquitecto como cuestión inteligible y como creación intelectual, sino también vinculó en cuanto al aspecto compositivo de lo sensible en la arquitectura con los conceptos vitruvianos de *dispositio*, *species pulchritudinis* y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* en lo que se refiere al proceso mental de la *inventio*:

—La aprobación de todos los edificios, es desde tres puntos de vista, desde la precisión del artífice [*sottigliezza dello artefice*], por su magnificencia y por su disposición [*dispositione*]. Cuando se contempla un edificio magníficamente concluido, y tiene el poder de la *belleza* por las proporciones y simetrías [*proportioni, & simmetrie*], la gloria recaerá sobre el arquitecto [*Architetto*]. [...] Todos los hombres, y no sólo los arquitectos, tienen capacidad para examinar y analizar la calidad de una obra, pero entre los hombres particulares y los arquitectos hay una clara diferencia: los particulares sólo saben apreciar el valor de una obra cuando la ven [*uede*] que está concluida, no pueden comprenderla si no se ha realizado, pero el arquitecto [*architetto*] tiene en su mente [*animo*] el edificio que ha dispuesto [*ordinato*] antes con precisión, que él desde un principio tiene la certeza de

lo que debe ser su realización respecto a su *bellezza* [bellezza], su utilidad [*uso*] y su decoro [*decoro*]”.<sup>477</sup>

Así, Barbaro supo ver siguiendo el pensamiento vitruviano, el carácter mental de la *inventio* en conexión a las *idee dispositione-maniere dispositione*, pues, consideró que el problema de la composición de la *forma* arquitectónica se inicia desde el momento en que la *inventio* interviene en el proceso proyectual, es decir, desde la *idea* o *dibujo mental* del edificio imaginado, cuestión que se analizó en Vitruvio se basa en la concepción ciceroniana de la *forma* como *idea* platónica, ya que consideró la formulación vitruviana que el arquitecto contempla en su mente el edificio en su totalidad.

En este sentido, Barbaro remitió a partir de las traducciones de los párrafos de Vitruvio y de sus propios comentarios a los conceptos ciceronianos de *inventio*, *species pulchritudinis*, *cogitata species* e *idea*, mismos que he señalado, fueron asociados por Cicerón con la creatividad artística de la *forma* y las *species* en relación con la *idéa* [*idea*] platónica al hablar de la imagen de la perfecta elocuencia [*perfectae eloquentiae speciem*] que existe en la mente del orador.<sup>478</sup> También, los pensamientos expresados en los párrafos anteriores, evocan el concepto de *idea* ciceroniana si se considera que Barbaro continuó con el pensamiento vitruviano sobre la *forma* y el espacio arquitectónico preexisten en la mente del arquitecto, incluso antes de materializarlos gracias a las *idee dispositione-maniere di dispositione* que es el *disegno*, el dibujo geométrico mental de las *figuras* de la *pianta*, *alzato* y *profilo*, que componen la *forma*.

Esto, Barbaro lo subrayó en otros pasajes que analizamos anteriormente, en el primero dijo que la *forma* se piensa y concreta con las seis categorías donde estableció

---

<sup>477</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro VI, 8, 9, pp. 306: «' approuare adunque di tutte le opere, è in tre parti considerato, imperoche egli si proua u' opera, o per la *sottigliezza dello artefice*, o per la *magnificenza*, o per la *dispositione*. Quando si uedrà l'opera perfetta magnificamente con ogni potere, ma quando sarà *bella*, & hauerà autorità per le *proportioni*, & *Simmetrie*, il tutto tornerà a gloria del lo Architetto: & queste cose torneran bene quando l' Architetto. [...] Percioche tutti gli huomini non solo gli Architetti possono prouare quel, che è buono: ma ci è questa differenza tra gli idioti, & gli *Architetti*, che lo idiota, se egli non uede la *cofa fatta*, non puo *sapere* quello, che deue riuscire, ma lo *Architetto*, poi che insieme hauerà nell' *animo ordinato prima*, che egli dia *principio*, ha per *certo* quello, che *esser deue*, & di *bellezza*, & di *uso*, & di *decoro*”. Sobre el párrafo de Vitruvio del libro VI, 8, 9, como una interpretación del utilizó el concepto ciceroniano de las *species pulchritudinis* en cuanto al concepto de creatividad artística en la Antigüedad, *cf.* Marco Vitruvio Pollicione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>478</sup> Para un argumento sobre los principios vitruvianos de *dispositio* y *species dispositionis* fueron vinculados con el concepto platónico de *idéa-idea* que Cicerón relacionó con los términos de *species* y *cogitata species* en la estética del Renacimiento, *cf.* Gabriele Morolli, «Progettare a memoria...», *op. cit.*, pp. 168-169.

también que estos dibujos en proyección ortogonal: el arquitecto los trabaja primero en su intelecto y los concibe en la mente a partir de lo que definió como una *imagen interior* lo que después representa a partir de la *materia exterior*,<sup>479</sup> a través del *disegno*, tanto para que el arquitecto no se le olvide su *inventione*, como para que la comunique a los otros y de esta forma materializarla. Proceso que escribió debe ser un hábito en la mente del arquitecto y debe traducirse a través de la categoría de la *disposizione* que implica la *inventione* y *disegno*.<sup>480</sup> En el segundo, Barbaro señaló que la *forma* arquitectónica se construye a partir de las seis categorías vitruvianas, la cual definió es primero que la materia, puesto que la materia no es expresión si la *forma* no se compone primero en el pensamiento y la mente del que la diseña.<sup>481</sup> De ahí que, se deduce claramente que estos conceptos que Barbaro tomó de Vitruvio se desarrollan primero en el intelecto, esto es, en el proceso mental de la *inventione*, al igual que en el proceso ciceroniano de los *officia oratoris*.

Y precisamente aquí, es necesario analizar el origen conceptual del principio de *inventione* en conexión con los términos *ingegno* e *imitazione* para entender el concepto de *inventione* como una parte del proceso creativo de la *forma* en la metodología proyectual palladiana.

#### °VII.4.2 EL CONCEPTO CLÁSICO DE *INVENTIO* Y LAS *FACULTAS ORANDI* EN TORNO A LOS TÉRMINOS *BELLE INVENTIONI*, *INGEGNO*, *IMITAZIONE*, *FORMA* Y *DISEGNO* DE PALLADIO EN *I DIECI LIBRI* DE BARBARO

La teoría arquitectónica del Renacimiento se caracterizó en cuanto al proceso creativo de la *forma* por el principio de *inventio*, el cual se vinculó con la noción de *ingenium* en relación con la creatividad y al ideal de la *imitatio* tanto de la naturaleza como de la Antigüedad. Así, la creación artística en el contexto de la teoría y la *praxis* arquitectónica del siglo XVI italiano, se basó en los conceptos de los términos clásicos de *inventio*, *ingenium* e *imitatio*, conceptos que fueron interpretados al *volgare* con los términos: *invenzione*, *ingegno* e

---

<sup>479</sup> Sobre el concepto de proyección ortogonal en Palladio y Barbaro a partir de los comentarios en *I Dieci libri*, cf. Marco Navarra, “Il disegno strabico di Palladio”, in *Quaderni Firenze Architettura. Le figure del comporre*, Firenze, Università degli studi di Firenze, dipartimento di Progettazione dell’architettura, 1998, pp. 30-32; Francesco P. Di Teodoro, “Al Confine fra autotraduzione e riscrittura. Le redazioni del commento vitruviano di Daniele Barbaro (1567)”, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di Marcial Rubio Árquez, Il segno e le lettere, Milano, 2012, pp. 230-231.

<sup>480</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell’Architettura*, op. cit., libro I, 2, pp. 26-28.

<sup>481</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell’Architettura*, op. cit., p. 9.

*imitazione*, léxico con el que se estableció la imagen del artista. Estos principios tienen su origen conceptual en la teoría retórica ciceroniana, en lo que concierne al proceso creativo de la *forma* y las *facultas orandi*, concepción adaptada por Vitruvio, como se ha visto, en el binomio del *significatur* y *significat*.<sup>482</sup>

Aquí es necesario examinar detenidamente la relación ciceroniana del proceso de los *officia oratoris* y las *facultas orandi* para comprender el uso, interpretación y terminología que se hizo de estos principios retóricos en la teoría arquitectónica para poder considerarlo como una manifestación específica en la concepción estética de la arquitectura que Palladio aplicó a su metodología proyectual.

°El concepto de proceso de los *officia oratoris* y las *facultas orandi* de Cicerón

En lo que respecta a la concepción proceso creativo de la *forma* de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, Cicerón explicó que se obtiene a través de las *facultas orandi*: *natura-ingenium*, *ars-doctrina*, *exercitatio* e *imitatio*, ya que éstas no sólo son el método y el camino del decir, sino también son las condiciones necesarias para poder concretar dicho proceso.<sup>483</sup> Más aún, Cicerón formuló que la relación entre el proceso de los *officia oratoris* y las *facultas orandi*, concierne tanto al problema de la imagen mental y su representación como al tema de educación y didáctica del proceso creativo del discurso.

En cuanto a esta concepción de la tradición retórica es importante profundizar en cinco aspectos que interactúan entre sí, con respecto al tema de los *officia oratoris* y las *facultas orandi*, mismos que Vitruvio y posteriormente en la teoría arquitectónica del Renacimiento y en especial en la metodología proyectual palladiana fueron utilizados para el concepto, teorización, estructura, enseñanza y práctica del proceso creativo de la *forma*

---

<sup>482</sup> Sobre este tema en el Renacimiento, cf. Martin Kemp, “From *Mimesis* to *Fantasia*...”, *op. cit.*, pp. 347-398; James Sloss Ackerman, “Imitation”, *op. cit.*, pp. 9-16; Alexandra Payne, “Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism”, *op. cit.*, pp. 145-158; Gerhard Wolf, “The body and antiquity in Alberti’s art...”, *op. cit.*, pp. 174-190; Cesare Vasoli, “L’architettura come enciclopedia...”, *op. cit.*, pp. 397-400; Giulio Carlo Argan, Nesca A. Robb, “The Architecture of Brunelleschi...”, *op. cit.*, pp. 97, 101-103, 109, 115 y 120-121; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 130-146; Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>483</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, xxiv-xxv, 113-115, pp. 39-40. En relación al tema de los *officia oratoris* y las *facultas orandi* en la Antigüedad, véase Richard McKeon, “Literary Criticism and the Concept of Imitation...”, *op. cit.*, pp. 26-28; Edward P. J. Corbett, “The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric”, *op. cit.*, pp. 243-250.

arquitectónica.<sup>484</sup> El primero, se refiere a la concepción ciceroniana de la distinción entre la teoría y *praxis* del proceso creativo de los *officia oratoris*, en lo que respecta a la idea de composición oratoria y de género como combinación del método y la elección de la *forma*, donde dicha combinación representó el estilo de cada orador y las *facultas orandi* son el medio para ese fin, pues, a partir de ellas se desarrolló la teoría y *praxis* en el arte de la retórica.<sup>485</sup> Así, el *ars-doctrina*, es la teoría y el método que permite un acercamiento sistemático y racional a la oratoria, ya que atiende a los tratamientos de los contenidos, la *res* y a su concreción lingüística, las *verba*. La *natura* y el *ingenium* le confieren la fuerza máxima al discurso, puesto que la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* no pueden ser implantadas por el *ars*, ya que estas cosas son dones de la *natura* o del *ingenium* que es la fuerza creativa. Por tanto, el estudio de estos preceptos debe ir unido a la *exercitatio*. En lo que se refiere a la *exercitatio* es la práctica y la experiencia constante del *ars* para hablar con amplitud y abundancia y la *imitatio* es el proceso que mediante un método estudiado permite alcanzar la efectividad de ciertos *modelos* de otros oradores, por ello, es un método de composición fundamental para la enseñanza de la retórica.

En cuanto al segundo aspecto, las *facultas orandi* ciceronianas se identifican con el tema de la educación a partir de la idea del proceso de aprendizaje y la formación del orador, lo cual proporcionó una estructura y método para la enseñanza del proceso creativo de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en conexión con la *imitatio*.<sup>486</sup>

---

<sup>484</sup> Sobre las *facultas orandi* en la teoría del arte del Renacimiento, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 35, 36-37 y 143; Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, *op. cit.*, p. 55.

<sup>485</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro II, xxii, 90-92 y libro III, ix, 34-36, pp. 35 y 154-155. Para comprender este tema, Cf. Elaine Fantham, “Imitation and Decline: Rhetorical Theory...”, *op. cit.*, p. 102; Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, *op. cit.*, libro III, V, 1, pp. 214-215.

<sup>486</sup> Cicerón en *De oratore* habló de la *imitatio* en la teoría y práctica del proceso de los *officia oratoris*, cuestión que retomó del principio de Isócrates, el cual propugnaba la educación a través de la *imitatio*, pues en su *Contra los sofistas*, propagó la sugerencia sobre el valor de la *imitatio* en la formación de los oradores, incluso parece que fue él quien añadió la *imitatio* a la triada de *physis [ingenium]*, *episteme [doctrina]*, and *melete [exercitatio]*, lo cual Cicerón utilizó como figura central en el proceso de desarrollo artístico. Posteriormente, todos los retóricos clásicos como Dionisio de Halicarnaso, Longino, Cicerón y Quintiliano recomendaron la práctica de la *facultas orandi*, lo cual fue retomado en la teoría del arte del Renacimiento. Sobre el valor de la *imitatio* en el arte retórica, cf. Isocrates, *Against the Sophists and Antidosis*, Ed. and trans. George Norlin, Loeb Classical Library, Cambridge: Mass.: Harvard University Press, London, William Heinemann, 1962, II, p. 175; Edward P. J. Corbett, “The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric”, *op. cit.*, p. 243.

El tercer aspecto se vincula con los requerimientos que Cicerón formuló para una correcta *inventio*: *natura* o *ingenio*, *imitatio*, *ars* que es el *studio* de la *doctrina* y una intensa *exercitatio*.<sup>487</sup> Así, la *inventio* como ya indiqué, es el *hallazgo* de las *ideas* y la parte del proceso creativo donde se extraen las *ideas* contenidas en el pensamiento, la *res*, donde el orador dirige su investigación lo cual lo logra mediante el *ars* y la *doctrina*, asimismo, en los *loci*, donde se investiga y buscan las *ideas* adecuadas para la *forma* del discurso. Así pues, estos principios en la Antigüedad se utilizaban tanto en la teoría de la *imitatio* como conocimiento en relación con la educación del orador, así como también en la *inventio* en conexión al *ingenium*. Es importante señalar que el *ingenium* es la creatividad, un don natural que no puede ser sustituido ni por el *ars*, ni por la *imitatio*, la cual sirve a la *inventio*, ya que el modelo a imitar existe en el pensamiento y en la inteligencia del artista.<sup>488</sup>

El cuarto aspecto comprende la cuestión de la enseñanza y al principio de la *electio* del proceso creativo sobre lo cual Cicerón determinó que para la composición de la *forma* del discurso se debe dominar los *exempla*,<sup>489</sup> de hecho, insistió en la utilidad de la *imitatio* en lo que se refiere al *modelo* para la creación artística, ya que precisó que el método adecuado de la *imitatio* es elegir un *modelo* a partir de la afinidad que se tenga con éste, e imitar sólo sus mejores características, lo cual permite desarrollar un estilo y se logra a través de la práctica y el estudio. Así, la elección de la *forma* se relaciona con las *species* como producto de la elección del *modelo* en el proceso de la *imitatio* en lo que respecta a la búsqueda de un estilo determinado con relación al *gusto* de cada orador. Por ello, Cicerón utilizó el término *forma* identificándolo con el concepto griego de *charakter* y estableciendo al mismo tiempo, la relación entre *forma* con el término *species* para tratar el

---

<sup>487</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro II, xxxiv-xxxv, libro II, lvii, 232, pp. 147-151, 90.

<sup>488</sup> Para una exposición detallada de la relación entre los términos de *inventio*, *idea*, *forma* e *imitatio* en el *De oratore* y el *Orator* de Cicerón, asimismo, para la teoría y práctica de la *imitatio* en Cicerón y la filosofía griega, cf. Elaine Fantham, —*Imitation and Evolution...*, *op. cit.*, pp. 1-16; Elaine Fantham, —*Imitation and Decline: Rhetorical Theory...*, *op. cit.*, pp. 1-16; Richard McKeon, —*Literary Criticism and the Concept of Imitation...*, *op. cit.*, pp. 26-28; Edward P. J. Corbett, —*The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric*”, *op. cit.*, pp. 243-250.

<sup>489</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro I, iv-v, 16-18, p. 6-7. Sobre la relación entre *exemplum* e *imitatio* en la tradición clásica, cf. Lorna Hardwick, *Reception Studies...*, *op. cit.*, pp. 15 y 25-26; Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 48-49.

tema de la variedad en el estilo del decir y el estilo individual en la formación del orador, enfatizando la diferencia de estilos que se distingue por sus facultades.<sup>490</sup>

El quinto aspecto se vincula con la terminología de *inventio*, *dispositio* e *imitatio* en conexión a la *idea* ciceroniana del orador perfecto, misma que Cicerón expuso en *Orator* al hablar de los principios del arte y la creación en conexión con la *inventio*, *dispositio* e *imitatio*, donde describió la imagen del *orador perfecto* [*species oratoris perfecti*], por un lado, como la capacidad de representar la realidad a través de la imaginación, por el otro, como un producto mental, al identificar el término *species* con el término griego de *ἰδέα* [*idea*]. De esta manera, refirió a la *idea* platónica, una *cogitatam speciem*, cuya existencia, es tan sólo racional y no física, a la que se puede contemplar tan sólo a través de la mente. Aspecto que vinculó con el arte figurativo donde hay un ideal *perfecto* de *belleza*, *modelo* al que se refiere mediante la *imitatio*, es decir, a aquella *forma* y *figura* que sólo se puede contemplar en la mente. Cicerón, definió así que la *imitatio* no debe interpretarse como una reproducción exacta de la realidad, sino como una imitación creativa, por ello, vinculó el proceso de *inventio* y *dispositio* con el principio de *imitatio*, y con los términos de *species pulchritudinis*, *imago*, *cogitatio*, *mente*, *artifex*, *forma et figura*.<sup>491</sup> Por dicha razón, como ya he explicado antes, esta terminología permite entender que el modelo por imitar existe en el pensamiento del artista, de ahí que, el artista imagina el objeto de la representación y después ornamenta el pensamiento, para representar en la mente las imágenes y de esta forma materializarlas en un discurso.<sup>492</sup>

Sin embargo, sobre la relación entre *inventio*, *dispositio* e *imitatio*, la trató Cicerón también en *De oratore*, al hablar de los lugares [*locus*], donde gracias a las *facultas* del *ingenio* son elegidas en el proceso de la *inventio*, las imágenes en la mente y colocadas en lugares las *res* en orden. Así, la *figura* o *imagen* sólo puede ser inteligible si está unida a un lugar, donde cada pensamiento debe estar ligado a una imagen y el orden de los pensamientos depende del lugar que ocupa cada imagen. De este modo, estableció la

---

<sup>490</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro II, xxii, 90-92, p. 35; libro III, ix, 34-36, pp. 154-155. Para un análisis de este tema, cf. Elaine Fantham, *Imitation and Evolution...*, *op. cit.*, pp. 4-5, 14-16.

<sup>491</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador perfecto* [*Orator*], *op. cit.*, 7-10, pp. 2-3.

<sup>492</sup> Cf. Elaine Fantham, *Imitation and Evolution...*, *op. cit.*, p. 14.

relación entre los procesos de *inventio* y *dispositio* con la distinción de *res-sententia-verba*, asimismo con los términos de *cogitatio*, *locus*, *collocatio*, *mente*, *imago* y *figura*, *forma* y *figura*, *forma* y *corpus*, *modo* y *aspectum*.<sup>493</sup> Así, Cicerón trató la cuestión de la visión con esta terminología geométrica que utilizó en *Orator* y en *De oratore*, la cual consideró no sólo como una forma de conocimiento, sino también con ésta terminología hizo referencia a la tradición filosófica platónica-aristotélica de la *idea* y *forma*. Con esto se comprende el proceso de cómo se representan las cosas ausentes en la mente y la manera de cómo surge la relación entre la visión, la memoria y la imaginación en la mente.<sup>494</sup>

Es evidente que semejante formulación de la doctrina ciceroniana del proceso de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en conexión a las *facultas orandi: natura-ingenium, ars, exercitatio* e *imitatio*, misma que Vitruvio adaptó para la disciplina arquitectónica, fue utilizada en el contexto palladiano de la teoría arquitectónica del Cinquecento para el proceso creativo de la *forma* arquitectónica. Sin embargo, a diferencia del Quattrocento que se interpretó con los mismos términos latinos, en el siglo XVI, este léxico se tradujo al *volgare* con los términos de *forma*, *invenzione-inventione* y *disposizione* en conexión con *natura-ingegno, arte-scienza, esercizio* e *imitazione*.

°El concepto clásico de *inventio* y las *facultas orandi* en torno a los términos *belle inventioni, ingegno, imitazione, forma* y *disegno* de Palladio

Ahora bien, es preciso recordar aquí que el concepto de *inventione* para Palladio tiene tanto herencia de la Antigüedad como de la teoría arquitectónica del Cinquecento, cuestión que fue formulada por Barbaro en la definición de *inventione* donde como ya indiqué, lo vinculó con el principio de *disegno* en conexión a los conceptos de *disposizione, forma, maniera, ingegno* e *imitazione*. Entendido en este sentido, considero que Palladio aplicó la doctrina ciceroniana del proceso de *inventio, dispositio, elocutio* en conexión a las *facultas orandi*, pues, utilizó los conceptos de esta terminología en su tratado y sugiero también los aplicó a su proceso de diseño. Efectivamente, la repetición de los términos que utilizó

---

<sup>493</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, *op. cit.*, libro II, lxxxvii-lxxxviii, 357-358, pp. 136-137.

<sup>494</sup> Sobre el tema de la visión y representación retórica ciceroniana sustentada en la tradición filosófica platónica-aristotélica, cf. Catherine Baroin, «Le rôle de la vue les arts de la mémoire latins», *op. cit.*, pp. 199-214; Juliette Dross, *Voir la philosophie: les représentations de la philosophie à Rome: rhétorique et philosophie de Cicéron à Marc Aurèle*, *op. cit.*, pp. 23-241.



Barbaro en su traducción al tratado vitruviano y las correspondientes relaciones conceptuales sugieren la comprensión e interpretación de Palladio en su concepción del proceso de creación en su metodología proyectual, tanto como una cuestión creativa e intelectual que corresponde a la interpretación que se hizo en la teoría arquitectónica del Cinquecento sobre este tema para el proceso artístico.

Esto se puede demostrar por dos maneras. La primera con la terminología que Palladio utilizó en su tratado y con los dibujos que hizo de las reconstrucciones de las ruinas clásicas del *Tempio della Fortuna Primigenia*, del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* y del *Teatro romano di Verona* [figs. 9, 10, 11], asimismo, con los dibujos que hizo de los levantamientos de los edificios de la Antigüedad como del *Pantheon* [figs. 12, 13] y del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 18, 19, 20] que calificó como *belle inventioni* y por último, con los dibujos que hizo de su obra arquitectónica que incluyó como *exempla* de su interpretación de la arquitectura clásica como el dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1]. La segunda, se apoya en las definiciones escritas por Barbaro en su traducción del *De architectura* de Vitruvio en el cual Palladio colaboró.

La relación entre el proceso de la *inventio* y las *facultas orandi* ciceroniana está implícita en el párrafo citado donde Palladio consideró a Vitruvio como su fuente principal de la arquitectura clásica, pues utilizó la terminología en *volgare* que implica dichos principios: *scienza, arte, studio, ingegno, esercizio, fabbrica, ragione, inventione, disegno y bellezza*. Más aún, el conocimiento sobre el proceso de la *inventio* y las *facultas orandi* en Palladio se complementa con el siguiente pasaje donde escribió sobre su estudio de las *cose di architettura*, mismo que prueba que él aplicó estos principios clásicos, lo cual me permite reconstruir su relación con la concepción estética ciceroniana:

—Y porque desde mi juventud me han deleitado grandemente las cosas de arquitectura [*cose di architettura*], no solamente he manejado con fatigoso estudio [*studio*] de muchos años los libros de quienes con abundante felicidad de ingenio [*ingegno*] [Vitruvio, Alberti, Barbaro y Vasari] han enriquecido de excelentísimos preceptos esta ciencia [*scienza*] noble, sino también he viajado muchas veces a Roma y a otros lugares en Italia, donde con mis propios ojos [*occhi*] he visto y con mis propias manos [*mani*] he medido [*misurato*] los fragmentos [*fragmenti*] de muchos edificios antiguos, los cuales, [...] representan todavía como estupendas ruinas, el claro e ilustre testimonio de la *virtù* y la grandeza romana. [...] de modo que hallándome grandemente ejercitado [*esercitato*] y

apasionado en los excelentes estudios [*studi*] de esta cualidad [*qualità*] de *virtù*, y teniendo gran esperanza de haber puesto en ella todos mis pensamientos [*pensieri*], me puse también la empresa de escribir los principios necesarios que deben observarse en todos los *belli ingegni* [*belli ingegni*], que están deseosos de edificar bien y con gracia [*leggiadramente*], y además de esto mostrar el *disegno*, de muchas de aquellas *fabriche* que por mí han sido en diversos lugares proyectados-concebidos [*ordinate*], y de todos aquellos antiguos edificios [*antichi edifici*] que hasta ahora he visto [*veduti*]. [...] Finalmente he reducido [*ridotti*] aquella perfección [*perfezione*] que me ha sido posible, y habiendo aprobado lo que ellos se contiene con mucha experiencia [*esperienza*], me atrevo a decir que tal vez he dado tanta luz [*lume*] a las cosas de arquitectura [*cose di architettura*] en este parte, que los que después de mí vengan podrán, con mi ejemplo [*esempio*], ejercitando [*eesercitando*] la agudeza [*acutezza*] de sus claros ingenios [*chiari ingegno*], reducir con mucha facilidad [*facilità*] la magnificencia [*magnificenza*] de sus edificios a la verdadera *belleza* [*bellezza*] y gracia [*leggiadria*] de los antiguos [*antichi*], derivada de la armonía de sus partes. [...] Esta primera parte de mi obra [...] como primicias de mi ingenio [*ingegno*], [...] pueda también salir a la luz del mundo, [...] con mis libros, podré vivir largamente [...] en la memoria [*memoria*] de los que después de nosotros vengan. [...] Me dediqué a la investigación [*investigazione*] de los fragmentos [*reliquie*] de los antiguos edificios [...] y comencé a medir [*misure*] prolijamente y con suma diligencia cada parte [*parte*], [...] no hallando cosa que no hubiese sido hecha con razón [*ragione*] y con *bella* proporción [*bella proporzione*], para poder enteramente comprender [*comprendere*] el todo [*tutto*] y en *disegno* traducirlo [*ridurlo*] [...] Quedando muy obligado a aquellos [los antiguos romanos], que, de sus *belle inventioni* y de las experiencias [*esperienze*] hechas, nos han dejado los preceptos del tal arte [*arte*], porque nos han abierto más fácil y expedito camino a la investigación [*investigazione*] de las cosas nuevas [*cose nuove*], y de muchas que gracias a ellos tenemos conocimiento [*cognizione*], que acaso serían desconocidas todavía”.<sup>495</sup>

---

<sup>495</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, pp. 7, 9-11: —E perché fin dalla mia giovanezza mi son grandemente *dilettato* delle *cose di architettura*, onde non solamente ho rivolto con faticoso *studio* di molt'anni i libri di coloro che con abbondante felicità *d'ingegno* hanno arricchito d'eccellentissimi *precetti* di questa *scienza* nobilissima, ma mi son trasferito ancora spesse volte in Roma et in altri luoghi d'Italia, e fuori, dove con gli *occhi* propri ha *veduto* e con le proprie *mani* *misurato* i *fragmenti* di molti edifici antichi, i quali, sendo restati in piedi fino a'nostri tempi con maraviglioso spettacolo di barbara crudeltà, *rendono* anco nelle grandissime ruine loro chiaro et illustre testimonio della *virtù* e della grandezza romana; in modo che ritrovandomi io grandemente *esercitato* et infiammato negli ottimi *studi* di questa *qualità* di *virtù*, et avendo con gran speranza messo in lei tutti i miei *pensieri*, mi posi anco all'impresa di scriver gli *avvertimenti* necessari che si devono osservare da tutti i *belli ingegni*, che sono desiderosi di edificar bene e *leggiadramente*, et oltre di ciò di mostrar in *disegno* molte di quelle *fabriche* che da me sono state in diversi luoghi *ordinate*, e tutti quelli antichi edifici c'ho finora veduti. [...] finalmente *ridotti* a quella *perfezione* che per me s'è potuta, et avendo approvato quel tanto che in lor si contiene con lunga *esperienza*, ardisco di dire d'aver forse tanto di *lume* alle *cose di architettura* in questa parte, che coloro che dopo me verano potranno con l'*esempio* mio, *eesercitando* l'acutezza dei lor *chiari ingegno*, *ridurre* con molta *facilità* la *magnificenza* degli edifici loro alla vera *bellezza e leggiadria degli antichi*. [...] Questa prima parte dell'opera mia, [...] come

Es importante señalar que me he permitido citar este largo pasaje porque no sólo hace referencia a la terminología que Palladio utilizó, sino también demuestra la idea de cómo interactúan los principios que voy a tratar a continuación en cuanto al legado de la retórica ciceroniana de los conceptos de los principios de los *officia oratoris* y las *facultas orandi* en la teoría y la arquitectura palladiana.

Es claro, que este pensamiento palladiano es un análisis y síntesis de sus ideas y su metodología proyectual en cuanto a proceso creativo. Ya que, por un lado, se plantea la reflexión sobre la teoría y la investigación en los escritos y en los *fragmenti* de las *belle inventioni* de la Antigüedad y, por el otro, la concepción de los dibujos de las reconstrucciones, de los levantamientos de los edificios clásicos y de sus obras arquitectónicas, como *exempla*, tanto de su modo de pensar la *forma* arquitectónica como de su modo de hacer arquitectura en el Renacimiento.

En el pasaje Palladio volvió a establecer las relaciones conceptuales entre los términos de *scienza, arte, studio, ingegno, esercizio, pratica, esperienza, esempio, virtù, fabrica, ragione, ordine, misura, parte, qualità, pensiero, belle inventioni, inventione, disegno, forma, perfezione, bellezza, bella proporzione*. Por tanto, creo que es indispensable un estudio mucho más cuidadoso y sistemático de esta terminología y conceptos que se vinculan con el proceso de la *inventio* y las *facultas orandi*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Palladio leyó sobre estos principios en *I Dieci libri*, pues, como ya indiqué, dichos conceptos retóricos están presentes en los párrafos analizados de la traducción que Barbaro hizo de la definición vitruviana de la *inventio* y del binomio del *significatur* y el *significat*, por tanto, la relación parece evidente.<sup>496</sup>

---

primizie del mio *ingegno*, [...] posa anco andaré con lieto augurio nella *luce* del mondo, [...] questi miei libri, ch'io solamente per questo potrò sperare di viver lungamente [...] nella *memoria* di coloro che dopo noi verranno. [...] mi misi alla *investigazione* delle reliquie degli *antichi edifici*, [...] cominciai a *misure* minutissimamente con suma *diligenza* ciascuna *parte loro*. [...] non vi sapendo conoscer *cosa* che con *ragione* e con *bella proporzione*, non fusse fatta, [...] per potere intieramente da quelle quale fusse il *tutto comprendere*, et in *disegno ridurlo* [...] Restando appresso molto obligato a quelli che, dalle loro *belle inventioni* e dalle *esperienze* fatte, ne hanno lasciato i *precetti* di tal *arte*, perciocché hanno aperta più facile et espedita strada alla *investigazione* di  *cose nuove*, e di molte (mercé loro) abbiamo *cognizione* che ne sarebbono per avventura nascoste”.

<sup>496</sup> Sobre la relación entre los conceptos clásicos de *idea, forma, inventio, dispositio* e *imitatio* en la teoría arquitectónica vitruviana y en la teoría del Renacimiento fundamentada en los planteamientos retóricos de Cicerón y la tradición grecolatina, cf. Gabriele Morolli, —Progettare a memoria..., *op. cit.*, pp. 168-169; Elisabetta Di Stefano, *Leon Battista Alberti e il doctus artifex, op. cit.*, p. 321; Elisabetta Di Stefano, —Leon

En definitiva, Palladio utilizó en el párrafo los términos de *inventione*, *disposizione* y *disegno* que significan para él, como ya se comprobó según el paralelismo formulado por Barbaro, los conceptos clásicos del proceso de *inventio* y *dispositio* retórica y arquitectónica en conexión con el principio de *forma*, asimismo, la concepción clásica de la distinción entre la teoría y *praxis* del proceso creativo de la *forma*. Por tanto, no hay duda que en la arquitectura la *inventione* significa el proceso mental donde se piensan y componen en la mente como creación intelectual: las *idee disposizione*. Así, entonces, la *inventione* palladiana implica el *disegno* en el pensamiento, en otras palabras, la composición de la imagen mental del edificio traducido geoméricamente en el intelecto de las *ideas* y *figuras* de la *forma* como representación artística interior. En cuanto a la *disposizione* palladiana como proceso material es donde se expresan las *figuras* de la *forma* como concreción material a través del plano y como representación artística exterior.

No obstante, como se ha visto, en Palladio el proceso mental de la *inventione* y material de la *disposizione* del diseño de la *forma* arquitectónica se realiza gracias a la aplicación del método geométrico en el proceso mental y material del *disegno* donde las *figuras* geométricas representan las partes y la totalidad de la de la *forma*, las cuales se piensan y concretan en el dibujo en proyección ortogonal que es tanto mental como material, esto es, lo inteligible y lo visible de la imagen mental y la imagen visual.

Por lo que se refiere a la concepción de las *facultas orandi: natura-ingenium, ars, exercitatio* e *imitatio* aplicada al proceso de diseño en Palladio, el argumento se centra en que Barbaro que al igual que Vitruvio trató explícitamente el concepto de las *facultas orandi* en conexión al proceso creativo de la *forma* arquitectónica en la definición del binomio de *significata* y *significante*. Así, queda claro que dicha concepción fue utilizada en la teoría arquitectónica del siglo XVI. Pues incluyó en el párrafo, como ya se trató anteriormente, los conceptos clásicos del proceso creativo de *res* y *opus*, así como también, los de *ingenium, ars* y *exercitatio* con los términos en *volgare* de *ragione, opera, ingegno, arte* y *esercizio*. Si bien no incluyó el término *imitatio* en el pasaje, cierto es que en la creación artística clásica y en la del Cinquecento fueron conceptos utilizados en conexión

---

Battista Alberti e l'idea della bellezza", *op. cit.*, pp. 33-45; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", *op. cit.*, pp. 130-146; James Sloss Ackerman, —Daniele Barbaro and Vitruvius", *op. cit.*, pp. 1-5.

con este proceso, puesto que en el pensamiento estético de la Antigüedad y del Renacimiento, la *imitatio* se vinculó con la noción de *ingenium* con relación a la creatividad. Por consiguiente, para Palladio este proceso de aprendizaje y formación del arquitecto se logra con la teoría, ciencia, ingenio, *praxis* y experiencia. Conocimiento y cualidades sin los cuales no se puede realizar el proceso intelectual y material del diseño de la *forma* arquitectónica.

Así pues, se puede comprender el porqué Palladio planteó en el pasaje citado, las asociaciones entre los términos *inventio* y *disegno* con los términos de *ingegno*, *arte-scienza*, *esercizio*, que en su contexto, hay que tener en cuenta, se relacionaron los principios de *ingegno* con *natura* y el de *arte* con *imitazione*, como se verá más adelante. Por tanto, el uso que Palladio hizo de los términos de *ingegno*, *arte-scienza*, *esercizio*, implican no sólo la conexión de la interpretación de las *facultas orandi* en la teoría arquitectónica del Cinquecento con los términos de *natura-ingegno*, *arte-scienza*, *esercizio* e *imitazione*, sino también el vínculo con los conceptos ciceronianos de *natura-ingenium*, *ars*, *exercitatio* e *imitatio* en conexión al proceso creativo de *inventio* y *dispositio* ciceroniana.<sup>497</sup>

#### °El *ars* de las *facultas orandi* en Palladio

En cuanto al concepto de *ars* retórica, Palladio definió a la arquitectura como *arte* y *scienza*, así, para él, como se comprobó, esta asociación entre *arte* y *scienza*, es la teoría y el método que permite un acercamiento sistemático y racional a la arquitectura: el conocimiento y estudio de la geometría, el *disegno* y la aritmética aplicadas al proceso

---

<sup>497</sup> Sobre el tema de la *inventio*, *ingenium* e *imitatio* ciceroniana en Palladio, cf. Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 70-75; Erik Forssman, “Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 243-256; Alina Alexandra Payne, “Questione del ornamento. Palladio and the aesthetics of *Necessità*”, *op. cit.*, pp. 170-213; Alina Alexandra Payne, “Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism”, *op. cit.*, pp. 145-158; Branko Mitrović, *Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*, *op. cit.*, pp. 329-332; Margaret Muther D’Evelyn, “Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro’s Commentaries on Vitruvius...”, *op. cit.*, pp. 167-174; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 94-95. Cicerón y Quintiliano siguiendo la tradición de la retórica clásica, establecieron en sus textos los elementos de la *facultas* del retórico con los términos: *ars*, *usus*, *imitatio*, *ingenium* y *natura*; *ars*, *imitatio*, *exercitatio* en relación con los *officia oratoris*. Baxandal afirma que Petrarca y los humanistas del Renacimiento utilizaron el término retórico de *ars* como habilidad, oficio, profesión y teoría. Sobre lo cual argumentó que fue tratado en el mismo sentido que los escritores antiguos para los cuales *ars* era un término cuyas relaciones con otras categorías estaban definidas en la retórica clásica. La principal con *imitatio* e *ingenium*. Pues *ars* se consideró como la habilidad u oficio aprendido por *imitatio* y según unas reglas, mientras que *ingenium* era el talento innato que no podía aprenderse, el cual servía a la *inventio*. Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 35.

artístico que implica lo mental de la *inventione* y su concreción material en la *disposizione*. Así, estas ciencias indispensables para poder pensar y concretar la *forma* en el proceso creativo, las aplicó al concepto de *disegno* como dibujo geométrico que implica la cuestión aritmética, a través de lo cual, se piensa, expresa y comunica la *idea* o concepto de la *forma* arquitectónica palladiana.

°La *exercitatio* de las *facultas orandi* en Palladio

En lo que respecta a la concepción retórica de *exercitatio* fue aplicada por Palladio con el término *esercizio*, para el cual significó, la práctica y experiencia arquitectónica del conocimiento científico de la geometría, *disegno* y aritmética, tanto su comprensión intelectual como su aplicación de este conocimiento como método y demostración científica de la *praxis* arquitectónica, puesto que a partir de estas ciencias: el arquitecto piensa, traduce y concreta la *idea*, *imagen* o *concepto* de la *forma* diseñada que está en la mente, más específicamente, una *idea* abstracta y mental basada en el conocimiento y experiencia.

°El *ingenium* de las *facultas orandi* en Palladio

Palladio basándose en la concepción clásica de *ingenium* formuló en el párrafo citado la relación del término *ingegno*, *inventione* y *virtù*, sobre lo cual es preciso recordar que Cicerón definió la *sapientia* como una *virtus animi*, un don natural que pertenece al *ingenium* o la *natura* del *artifex*, donde *ingenium* es la creatividad.<sup>498</sup> Ya he tratado, sin embargo, con relación al *ingegno* que la *inventione* para Palladio fue interpretada como la explicación de cuestiones no resueltas y el método de las cosas nuevamente *halladas* en la mente con agudeza de *ingegno*. Esta concepción del proceso mental creativo se complementa con lo que Barbaro en colaboración con Palladio en su comentario sobre la definición vitruviana de *inventio* enfatizó que en la arquitectura: —Eingenio [*ingegno*] sirve a la *inventione*”,<sup>499</sup> y definió al *ingegno* con respecto a la cuestión de la creatividad, no sólo

---

<sup>498</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro II, 159, p. 131. Sobre el tema del *ingenium* en relación a los principios clásicos de *ars* y *natura*, cf. A.D. Leemann, H. Plinkster, *M. Tullius Cicero. De oratore libri III. Kommentar*, *op. cit.*, pp. 13-244; Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literarias*, *op. cit.*, pp. 435-436.

<sup>499</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, p. 12: —Lo *ingegno* serve & alla *inventione*”.

como una cualidad de la mente, del intelecto, de lo racional, sino también vinculado con el principio de la *imitatio*.<sup>500</sup>

°La *imitatio e ingenium* de las *facultas orandi* y el proceso de la *inventio-disposito* en Palladio

Palladio consideró el concepto de *imitatio* ciceroniana en el proceso creativo como una noción de la creatividad individual. Así, la *imitatio* fue entendida en el Cinquecento y por Palladio en tres sentidos: la *imitatio* de la naturaleza, la *imitatio* de los escritores y artistas precedentes y contemporáneos, y la *imitatio* de la arquitectura clásica. Estos *modelos o exempla* inteligibles o sensibles, ya sean de una imagen interior como representación interior del artista o de un objeto visible, implican en el proceso artístico en el sentido de la *idea, species* o *formae* ciceronianas como acto de contemplación intelectual de la *forma* que preexiste en la mente del artista, el método de imitación creativa del *exempla* que se ajusta según la disposición y selección individual de cada artista.<sup>501</sup>

Más significativo todavía es que Palladio expresó la idea de la *imitatio* con la frase *imitatrice della natura* aplicada al proceso creativo de la *forma* en la arquitectura que los *antichi* observaron:

–Siendo la arquitectura [como en todas las artes] imitadora de la naturaleza [*imitatrice della natura*], nada admite ajeno y lejano de lo que la naturaleza [*natura*] comporta. [...] y siendo así, no podemos por menos que reprobamos aquella *maniera di fabricare* que, alejándose de lo que la naturaleza de las cosas [*natura delle cose*] nos enseña [*insegna*] y de la sencillez de las cosas por ellas creadas [*create*] se comprende, haciéndose casi otra naturaleza, se aleja de lo verdadero, bueno y bello modo [*vero, buono e bel modo*] de *fabricare*”.<sup>502</sup>

Lo que importa aquí es que Palladio trató la relación clásica de la *imitatio* del arte con respecto a la naturaleza y como método de composición esencial para la arquitectura. De

---

<sup>500</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro III, 1, p. 109. Sobre la *inventio*, *ingegno* e *imitazione* en Palladio y Barbaro, cf. Margaret Muther D'Evelyn, –Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius..., *op. cit.*, pp. 167 y 173.

<sup>501</sup> Cf. Erik Forssman, –Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio”, *op. cit.*, pp. 243; Erik Forssman, –Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. 71-75; Alina Alexandra Payne, –Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism”, *op. cit.*, pp. 145-158; Annarita Angelini –Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 143-144; Martin Kemp, –From Mimesis to Fantasia..., *op. cit.*, p. 347; Gerhard Wolf, –The body and antiquity in Alberti's art..., *op. cit.*, p. 174.

<sup>502</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, XX, p. 67: –Essendo l'architettura (come anco sono tutte le altre arti) *imitatrice della natura*, niuna cosa patisce che aliena e lontana sia da quello che essa *natura comporta*. [...] il che così essendo, non si può se non biasimare quella *maniera di fabricare* la quale, partendosi da quello che la *natura delle cose* ci *insegna*, e da quella *semplicità* che nelle *cose* da lei *create* si *scorge*, quasi un'altra *natura* facendosi, si parte dal *vero, buono e bel modo di fabricare*”.

hecho, Palladio utilizó el término *imitazione* en varias ocasiones en su tratado, en una de las cuales señaló que imitó a Vitruvio.<sup>503</sup> Por tanto, Palladio con este pensamiento afirmó su posición teórica que coincide con la de su contexto artístico, pues, entendió el proceso creativo como imitación.<sup>504</sup>

En este sentido, el concepto de la *imitazione* palladiana se puede ver que es análoga a la definición hecha por Barbaro sobre la *imitazione*. Cabe destacar que, este humanista cuando habló de la *imitatione della natura* y la *imitatione della architettura*, no sólo aplicó el vínculo entre la *sapienza* y la *scienza* de la arquitectura, sino también planteó la conexión de la *forma* con el proceso vitruviano de las seis categorías con los términos de *ordinare*, *disponere*, *misurare*, *distribuire* y *ornare*, incluso también formuló la conexión del proceso de la *imitatione* no sólo con los principios de *forma*, *intelletto*, *compositione*, *maniera* y *materia*, sino también con los principios de la naturaleza de *belle*, *utili*, & *durabili* que el arquitecto debe imitar que en la arquitectura equivalen a la tríada vitruviana de *bellezza*, *utilità* y *fermezza*:

–El arte [*arte*] cuanto imita [*imita*] a la naturaleza [*natura*]: Y esto sucede porque el principio del arte [*principio dell'arte*], que está en el intelecto [*intelletto*] humano, tiene gran semejanza [*simiglianza*] con el principio, que mueve la naturaleza [*natura*], que es una inteligencia [*intelligenza*], de la semejanza [*simiglianza*] de la *virtù*, y de los principios nace la semejanza [*simiglianza*] del actuar, que por ahora llamaremos *imitatione*. Esta *imitatione* se observa en todas las artes, pero muy principalmente en la que es juez [la arquitectura] de todas. Imitaremos pues la naturaleza [*natura*] en el tratamiento del arte. Cuando la arquitectura es decir la ciencia [*scienza*] expresa la materia [*materia*], la *forma* [*forma*], y la composición [*compositione*] de los edificios, e imitando la naturaleza [*imitando la natura*] por la oculta *virtù* de su principio, procede de las cosas menos perfectas a las más perfectas. [...] Pero, porque el principio, que rige la naturaleza [*natura*], es de infinita sabiduría [*sapienza*], óptimo y potente, sin embargo hace las cosas suyas *bellas*, *útiles* y *durables* [*belle*, *utili*, & *durabili*]: convenientemente el arquitecto imitando [*architetto imitando*] el factor de la naturaleza debe cuidar la *belleza*, *utilidad* y la *durabilidad* [*bellezza*, *utilità*, & *fermezza*] de los edificios. Tratando pues la *forma* [*forma*] necesita, que él [arquitecto] sepa ordenar, disponer,

---

<sup>503</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., pp. 19, 31, 37, 67.

<sup>504</sup> Cf. Erik Forssman, –Palladio e Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 71-74; Licisco Magagnato, –Introduzione”, op. cit., pp. 430-431; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 159.



medir, distribuir, ornamentar [*ordinare, disponere, misurare, distribuire, ornare*], & satisfacer el deleite de los ojos [*occhi*] con bella, y graciosa *maniera*".<sup>505</sup>

En este contexto, el pasaje ofrece en términos retóricos que el arte y la arquitectura se crean de acuerdo con el mismo principio que la naturaleza, que se entiende que es racional, pues, el principio del arte está en el intelecto y la relación de la inteligencia humana con el principio de la naturaleza en el Cinquecento se consideró análoga a la que existe entre una obra de arte y la naturaleza. Así, para Barbaro y Palladio, la *imitatione-imitazione* del arte no es contraria a la naturaleza sino causada por ella, por tanto, no puede haber contradicción, más bien gran semejanza entre los principios que mueve a una a manifestarse, y a la otra a obrar. Por ello, la *scienza* de la arquitectura no es una imitación literal de la naturaleza, pero aplica su primer principio, la *sapienza*, pues, el principio del arte está en el intelecto humano, el cual se parece al principio que mueve la naturaleza que es la inteligencia de la semejanza de la *virtù*, así, arte y arquitectura son determinados por *ragione* y *scienza*: conocimiento.<sup>506</sup>

---

<sup>505</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., p. 37: —L'arte quanto puo imita la natura: Et questo adiuene per che il principio dell' arte, che è lo intelletto humano, ha gran simiglianza col principio, che muoue la natura, che è una intelligenza, dalla simiglianza delle uirtù, & de i principij nasce la simiglianza dell' operare, che per hora chiameremo imitatione. Questa imitatione si uede in tutte le Arti, ma molto maggiormente in quella che è giudice di tutte. imitaremos adunque la natura nel trattamento dell' Arte. La doue l' Architettura cioè la scienza dichiara la materia, la forma, & la compositione delle opere, & imitando la natura per l' occulta uirtù del suo principio, procede dalle cose meno perfette alle piu perfette. [...] Ma perche il principio, che regge la natura, è d' infinita sapienza, ottimo, & potentissimo, però fa le cose sue belle, utili, & durabili: conueneuolmente lo Architetto imitando il factor della natura deue riguardare alla bellezza, utilità, & fermezza delle opere. Trattando adunque della forma bisogna, che egli sappia ordinare, disponere, misurare, distribuire, ornare, & satisfare al diletto de gli occhi con bella, & gratiosa maniera".

<sup>506</sup> Boucher señala que Barbaro en su *Della Eloquenza* exploró el tema de la *imitatio* clásica en conexión a las normas comunes que rigen el arte y la naturaleza de manera análoga al pensamiento palladiano expresado en *Quattro libri*. De hecho, argumenta que Barbaro utilizó la teoría aristotélica de la operación de la mente y las pasiones en el contexto de la retórica, destacando la imitación y la relación entre la naturaleza y el arte en términos de un diálogo. A partir de esto, concluye que Palladio asimiló estos conceptos cuestión que fundamenta al establecer la colaboración con Barbaro en *I Dieci libri*. Más aún, plantea que estos temas en el Cinquecento derivan de la teoría literaria clásica de Platón, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano y afirma que Palladio aprendió estos conceptos de Vitruvio. Por su parte, Forssman fundamenta la formulación de *imitatione* de Barbaro con la filosofía de Platón y Aristóteles en relación al concepto de *idea, forma* y *esperienza*, asimismo, establece la relación de la *imitatione* con el concepto de *forma* como resultado del concepto de las seis categorías vitruvianas, concepción que subraya, Palladio aplicó en su creación artística. También Angelini analiza la definición de *imitatione* de Barbaro y concluye que ésta deriva de la relación platónica entre «eopia e archetipo». Cf. Bruce Boucher, —Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, 2000, pp. 304-305; Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro", op. cit., pp. 70-75; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", op. cit., pp. 143-144.

Ya se ha visto, sin embargo que el enfoque de Palladio sobre la *scienza y ragione* de la arquitectura se fundamenta en el *disegno*, la geometría, la aritmética y la proporción. Se debe, sin embargo, tener en cuenta tres cosas. La primera, el diseño arquitectónico palladiano inicia en el proceso de la *inventione* que incluye el de la *imitazione*, donde éste se logra, ya sea imitando la naturaleza, la arquitectura clásica o los textos arquitectónicos y se concreta en el proceso de *disegno*, definido como la *qualità* de la composición de la *forma interior* que existe en la mente.<sup>507</sup> La segunda, en la arquitectura palladiana, la *materia* fue claramente subordinada a la *forma*, la cual preexiste en la mente del arquitecto en el proceso de la *inventione* mediante el *disegno* a través del cual, en la *dispositio* se concreta la *forma* exterior. La tercera, para él, la *forma* es el resultado del proceso de las seis categorías cuestión que se concreta mediante la aplicación de la geometría y el proceso de *disegno*, asimismo, de la razón aplicada, es decir, la proporción.

En este punto, aplicada la concepción anterior en el proceso de diseño respecto a la *imitazione*, hay que recordar que en el fragmento citado, Palladio hizo mención de la selección que hizo, no sólo de la teoría de la arquitectura clásica y contemporánea para estudiar los preceptos de esta *scienza nobilissima*: Vitruvio, Alberti y Barbaro,<sup>508</sup> sino también, subrayó el análisis que hizo de las *belle inventioni* y de la *esperienze* de los edificios clásicos, donde planteó en términos retóricos que también se *hallan* los preceptos del *arte y scienza* de la arquitectura, mismas que abrieron abierto camino para la *investigazione di cose nuove*. Así, con las referencias de sus fuentes de estudio, se puede inferir que Palladio precisó su concepto de cómo se debe estudiar, imitar y practicar la arquitectura, también, que se puede aprender tanto de la experiencia propia como la de los arquitectos que seleccionó como sus modelos a través de sus textos y sus edificios.

Ahora bien, a partir de la investigación y estudio que realizó, tanto de la teoría arquitectónica que seleccionó como sus fuentes, así como el análisis y selección que llevó a

---

<sup>507</sup> Palladio se propuso no sólo investigar los textos y las ruinas de los antiguos romanos, sino también los edificios de sus contemporáneos como Sansovino y Miguel Ángel, entre otros. Con respecto a Sansovino escribió que él fue el primero que empezó a dar a conocer cómo diseñar según la *bella maniera* en Venecia. De hecho, citó a Vasari sobre él cual expresó que en sus libros dejó digna y honrada memoria de todos estos maestros. Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, p. 10.

<sup>508</sup> Magagnato plantea que la intención de Palladio era, pues, imitar el pensamiento de Vitruvio, Alberti y Barbaro como los modelos a interpretar de la teoría arquitectónica con el objeto de la nueva manera de hacer arquitectura inspirada en la Antigüedad. Cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, p. LIV.

cabo de la *forma* de los edificios de la Antigüedad y de sus contemporáneos que le interesaba comprender para generar su propio lenguaje artístico, es esencial enfatizar que él interpretó y tradujo este conocimiento a través del *disegno*.

Sin embargo, también es importante señalar que tales consideraciones en Palladio concuerdan con dos aspectos que en la teoría arquitectónica del Cinquecento era una concepción usual. El primer aspecto se refiere a la interpretación que se hizo en la teoría arquitectónica del siglo XVI italiano sobre la concepción clásica de la creación artística de la *forma* en cuanto al proceso mental de la *inventio* que en la Antigüedad y Renacimiento se vinculó con el *ingenium* e *imitatio*, y en el Cinquecento con los términos de *inventione*, *ingegno* e *imitazione* le fueron integrados a esta concepción: la noción de *disegno* en asociación a los conceptos de *idea* y *bellezza*, por un lado, en referencia al principio de la *dispositio* vitruviana como construcción intelectual y estética de lo inteligible y lo visible en la arquitectura y, por el otro, se integró el principio de *esperienza* en lo que se refiere a la teoría y *praxis* arquitectónica. Esta concepción se fundamenta en Palladio a partir de la definición vitruviana del proceso creativo de la *forma* arquitectónica como una formulación platónica y aristotélica.<sup>509</sup> Hay que recordar que esta concepción Vitruvio la tomó de Cicerón, quien la interpretó para el proceso creativo de la *forma* del discurso.<sup>510</sup>

Respecto a lo anterior, esta concepción en lo que concierne al conocimiento de Palladio se comprueba con lo que Barbaro profundizó en sus comentarios sobre la *dispositio* vitruviana donde señaló que Vitruvio demostró, primero, que en la *disposizione*, las *ideas* y las *formas*, las *maniere* e *idee della dispositione* nacen del proceso del *pensamento-cogitatio* y la *inventione*; segundo, que enfatizó la importancia del *ingegno* en el proceso mental de la *inventione*, y, por último, resumió en lo que se refiere a la

---

<sup>509</sup> Respecto a que los principios de *inventione*, *arte*, *scienza*, *imitazione*, *esperienza* en Palladio y Barbaro derivan de la tradición platónica-aristotélica, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., pp. 94-96; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 70-75.

<sup>510</sup> Para un análisis en la teoría del arte del Cinquecento de la relación entre los términos *forma*, *invenzione*, *disposizione*, *ingegno*, *imitazione*, *disegno* e *idea* fundamentada en la tradición platónica-aristotélica que interpretó Cicerón, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., pp. 99-112, 120-125, 127-132, 137-145, 151 y 154; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 70-75; Erik Forssman, “Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio”, op. cit., pp. 243-256; Erwin Panofsky, *Idea op. cit.*, pp. 15-16, 20, 22-23, 45, 47-49, 57, 62-63, 74-75; Eugenio Battisti, “Il concetto d’imitazione nel Cinquecento”, in *Commentari*, 1956, pp. 86-104, 249-262; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, op. cit., pp. 141-146; Margaret Muther D’Evelyn, “Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro’s Commentaries on Vitruvius...”, op. cit., pp. 167-169, 173.

*inventione, imitazione, ingegno, disposizione y forma* con relación al proceso de *disegno* que, si la naturaleza [*natura*] no aporta las *formas e ideas* [*forme & idee*] se debe hacer uso del arte [*artificio*], porque el arte [*arte*] busca representar [*rappresentare*] las apariencias [*effetti*] de la naturaleza semejantes [*natura simiglianti*], para lo cual se necesita el pensamiento [*pensamento-cogitatio*] e *inventione*, ya que se alcanza el propósito con estudio, diligencia y habilidad porque con éstas nacen las cosas *bellas* [*belle cose*] para el deleite y el placer, que consiste en recibir la impresión de cualidad [*impressione di qualità*] en el intelecto [*intelletto*] para comprender lo verdadero [il *vero*]. Por tanto, precisó que el deleite del sentido [*senso*] es percibir la cualidad [*qualità*] de cualquier objeto, que sea adecuado y corresponda [*convenga, & corrisponda*] a lo que se percibe, como se demuestra en la *bellezza* de la pintura. Así, concretó que para la *inventione* y el pensamiento [*pensamento-cogitatio*] es necesario tener la habilidad y vivacidad de *ingegno* [*ingegno*], y que éstos son los términos de la *dispositione-dispositio*: la cual comprende en el *disegno* las tres *formas* [*maniere*], la planta [*pianta*], el alzado [*in piè*] y la sección [*profilo*].<sup>511</sup>

En cuanto al segundo aspecto al que me refiero es a la idea de selección en conexión al concepto de *disegno* en Palladio, cuestión que se fundamenta en la teoría arquitectónica del Cinquecento donde siguiendo la doctrina ciceroniana se definió en conexión con la teoría de la *imitatio* y el principio de *electio*. Al igual que en la Antigüedad como en el Renacimiento, la *imitatio* aplicada al proceso artístico implicó el proceso de selección de modelos, pues, el concepto de la *electio* consistía en emular la naturaleza seleccionando con el intelecto los diferentes aspectos de ella para formar una composición artística perfecta en la *inventio*.<sup>512</sup>

---

<sup>511</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 32-33: «Vitruvio in questo luogo dimostra da che nascono le predette maniere, & idee della dispositione. [...] Se adunque la natura ci apportasse le predette forme & idee, senza dubbio poco ci bisognerebbe usare dello artificio. Ma perchè la natura non ci mostra le dette cose: necessario è ricorrere all' Arte, & perchè con l' arte si cerca di rappresentare gli effetti alla natura simiglianti, però ci vuole pensiero: & per esser difficile, con arte conseguire lo intento nostro, però grande studio, & industria si richiede: ma poi che dalla diligenza & industria nascono belle & leggiadre cose, di subito s'accompagna il diletto & il piacere, il quale non è altro, che ricevere impressione di qualità che sia conforme allo appetito, & desiderio, & però il piacere dello intelletto è di apprendere il vero [...] Il diletto del senso è ricevere-èriceuere qualità di qualche oggetto, che convenga, & corrisponda al senso: come si prova [...] nella vaghezza delle pitture, [...] se non da quelli, che haveranno la inventione per lo pensiero, & per industria, & vivacità dello ingegno, & questi sono i termini della dispositione: cioè la dispositione è rinchiusa nelle tre sopradette maniere, che sono la pianta, lo in piè, il profilo».

<sup>512</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica* [*De inventione*], op. cit., libro, II, 3-5, pp. 66-68.

Aquí, hay que recordar que Barbaro tradujo la *ratiocinatio* vitruviana con el término *volgare* de *discorso*, mismo que señaló equivale a la *inventio*, pues, argumentó que en el proceso de la *inventio* se lleva a cabo en la mente, la *electio* y *compositio* de la *forma* que se traduce en el *disegno* mental de las *idee dispositione-maniere di dispositione-ιδέαη-ideae*: planta, alzado y sección.<sup>513</sup>

También, es necesario tener en cuenta que para Palladio el concepto del proceso de la *imitatio* clásica lo refirió con el término *imitazione* en conexión con los principios de *disegno* y *forma*, lo cual se halla íntimamente ligado al pensamiento platónico que Cicerón interpretó con respecto de la *ιδέα* platónica. Platón en *Sofista* utilizó el término *ιδέαη-ideae* para definir que la *forma* [*ιδέα*] se produce a partir de la imitación [*κηκεηθηθῆρ*] de *symmetria* [*ζπκκεηζίαο*] las proporciones geométricas del modelo [*παζάδεηηκα*] con relación a su longitud [*κηθνο*], anchura [*πιάννο*] y profundidad [*βάζνο*]. Esto se vincula como ya indiqué, con lo que definió en *Leyes* donde ubicó a la geometría como el arte de medir la longitud [*κήθνοπο*], profundidad [*βάζνοπο*] y anchura [*έπίπεδνο*]. Esta concepción platónica fue aplicada por Euclides a la ciencia de la geometría, pues, identificó el concepto de sólido como *forma* y *figura* geométrica con el concepto griego de *ζρήκαηη-skhēmata*.<sup>514</sup>

Lo que importa en el contexto presente es más bien que Palladio, al parecer con los términos de *misurare*, *inventione*, *ragione*, *bella proporzione*, *parte*, *bellezza* y *disegno*, hizo referencia a esta *idea* platónica de producir una imitación, ya que tuvo en cuenta, por un lado, las dimensiones de las proporciones del modelo en largo, ancho y profundidad y, por el otro, la idea euclidiana de *ζρήκαηη-skhēmata* como la *forma* y *figura* geométrica que en Palladio implica el concepto de *disegno*, sobre lo cual profundizaré al hablar de la *dispositio* clásica en Palladio.

Lo que yo sugiero, por lo tanto, es que él planteó esta idea platónica y euclidiana de la *forma* y *figura* geométrica en relación con la *imitatio*, al señalar en su pasaje, no sólo que con sus propios ojos y manos midió los *fragmenti* de las *belle inventioni* de los edificios

---

<sup>513</sup> Cf. Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>514</sup> Sobre esta referencia de los párrafos de *Sofista* 235d, *Leyes* 817e de Platón y de Euclides, cf. Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, p. 200; Margaretha Huber, —Della prospettiva: sul rapporto tra —pensare” e —vedere” partendo dal Timeo di Platone”, in *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di Rocco Sinisgalli, Firenze, Cadmo, 1998, p. 49.

antiguos, sino también enfatizó que midió cada parte no *hallando* cosa que no hubiese sido hecha con razón y con *bella proporzione* para poder enteramente comprender el todo y en *disegno* traducirlo. Esto explica que a partir del análisis visual que realizó para poder comprender los preceptos de los edificios clásicos, planteó no sólo la cuestión visual que señaló con los términos de *occhi* y *vedere*, sino también el estudio que efectuó a través del *disegno* que hace referencia a la aplicación del método de la geometría, a partir de lo cual llevó a cabo el proceso de *imitazione* de los edificios clásicos que describen la *virtù* y grandeza romana.

También este planteamiento se relaciona con el principio de *bellezza* palladiana, lo cual aludió con las relaciones conceptuales entre: *bella proporzione*, *grazia*, *misura* y *disegno*. Esto en Palladio se refiere a la concepción de *bellezza* fundamentada tanto en el concepto de *symmetria* vitruviano como en el de *concinnitas* albertiano que de hecho, Alberti interpretó a partir tanto de la *symmetria* vitruviana y la *concinnitas* ciceroniana, lo cual trataré en el tema de la *concinnitas* en Palladio. Según la concepción de la *bellezza* albertiana, ésta se halla en las *formas* armoniosas de la naturaleza y por tanto, para reproducirla se debe estudiar e imitar. Así, la *concinnitas* y *symmetria* es la *bellezza* de la *forma* y el resultado de la imitación de la naturaleza.<sup>515</sup> Esto fue considerado por Palladio en su teoría, pues, él con la expresión de *bellezza e leggiadria degli antichi...misure...ciascuna parte loro ragione...bella proporzione...il tutto comprendere et in disegno ridurlo*, planteó que en las *belle inventioni* existe la *bellezza* y la razón de la proporciones, cuestión que implica el principio de *symmetria* y *concinnitas*, sobre lo cual enfatizó que midió sus partes para comprender el todo y a través del *disegno* concretó el proceso de *inventione* e *imitazione*.

°La visualización de las ideas. La aplicación de la inventio y las facultas orandi en Palladio: inventione, imitazione, ingegno, forma y disegno

Por lo tanto, no hay duda de que para Palladio, la *forma* de las *belle inventioni* de los edificios de la Antigüedad es el modelo para su *idea* o concepto, pues, a través de verlos, medirlos y analizarlos mediante el *disegno*, le permitió pensarlos, imaginarlos y trabajarlos

---

<sup>515</sup> Cf. Gábor Hajnoczi, «Principi vitruviani nella teoria della pittura di Leon Battista Alberti», in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del „De re aedificatoria“*, Firenze, Ingenium, Olschki, 2007, p. 196.

en el intelecto, esto es, en la *inventione*, convirtiéndolos así, en una imagen mental abstracta, es decir, una imagen interior donde el proceso de selección que hizo de las *figuras* que componen la *forma* y sus partes, las tradujo e interpretó a través del *disegno* de la planta, alzado y sección del dibujo geométrico en proyección ortogonal, en este sentido es la representación material de un edificio clásico similar al modelo presente en la mente del arquitecto. Así, la *idea* y *forma* de un diseño arquitectónico mental corresponde a la *figura* gráficamente realizada en un *disegno* trazado en papel.

De hecho, Palladio planteó que redujo aquella *esperienza* y *perfezione* de las *belle inventioni* a través del *disegno*. Así, esta experiencia visual de la *forma* de los edificios y *fragmenti* de la Antigüedad fue analizada y descrita por él, por medio del método de la geometría aplicada al concepto de *disegno*. Este concepto explica la construcción geométrica de la *forma* y *figura* de estas *belle inventioni* que describen por un lado, la concepción de su metodología proyectual y, por el otro, la totalidad y las partes del edificio como un sistema de relaciones visuales y de proporciones como se puede apreciar en los dibujos que hizo del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17], pues, la *figura* geométrica representa la *forma* de la imagen mental a través de la cual se comprende su configuración y por tanto permite una lectura del espacio.

Además, esto se relaciona con el interés que Palladio planteó en el pasaje sobre la cuestión didáctica de la arquitectura a partir de señalar tres cosas. La primera que escribió los principios que deben considerar los *belli ingegni* para diseñar con *bellezza* y con gracia. La segunda se refiere a la función visual del dibujo en proyección ortogonal con relación al tema de la enseñanza, pues, expresó que a través del *disegno* de sus edificios proyectados y construidos, así como de los edificios que estudió y midió de la Antigüedad él dejó el *esempio* de cómo se debe diseñar y por tanto, su metodología proyectual, ya que sugiero que el *disegno* en Palladio constituyó su método para organizar el conocimiento de las *idee*, los *concetti* que extrajo de las *formas* de las *belle inventioni* de los edificios clásicos que aplicó a su proceso de diseño para la creación de la *forma* arquitectónica en cuanto a lo formal y conceptual.<sup>516</sup>

---

<sup>516</sup> Magagnato subraya que el tratado y los dibujos de Palladio representan el discurso crítico donde sus ideas y sus edificios deben ser leídos desde este punto de vista, y de hecho afirma que Palladio en su tratado y en

En cuanto al tercer aspecto se vincula paralelamente a esta concepción didáctica del *disegno* y a lo que yo sugiero es el punto central del pensamiento, tratado, dibujos y obra arquitectónica palladiana: la restitución de la arquitectura de la Antigüedad. Por ello, Palladio redujo la *bellezza* y perfección de los edificios a través del *disegno*, donde por un lado, dejó constancia de su proceso mental y su metodología proyectual, ya que su mente terminó de interpretar y sintetizar el conocimiento de Vitruvio, de los *fragmenti* y los edificios clásicos, por el otro, con sus dibujos como *exempla*, no sólo le interesó comunicar su arquitectura, sino que la propuso como *esempio*, para los estudiosos de este arte que después de él vengan, ejerciten su *ingegno* y en su *memoria* retengan este conocimiento. Esto demuestra que Palladio fue totalmente consciente con las referencias que hizo en su tratado de que, el dibujo como imagen, en su contexto estaba íntimamente ligado al valor que se le concedía a la vista y a la imagen en conexión no sólo al tema de la educación, sino también en cuanto a la comunicación del conocimiento y pensamiento arquitectónico.<sup>517</sup> Sin embargo, habría que tener en cuenta que esta concepción sobre la importancia de vista es característica del pensamiento griego, misma que Cicerón formuló en sus escritos con relación a la *figura* o imagen que sólo puede ser inteligible si está unido a un lugar, ya que, escribió que estas *formas* entran por la vista y a partir de este sentido se puede retener con facilidad lo que percibimos mediante la imaginación visual, de este modo, constituyó a la visión en un modo de conocimiento.<sup>518</sup>

---

sus dibujos tuvo en cuenta la *processualità dell'arte*". Cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, p. XXIX.

<sup>517</sup> Para el valor que se concedía a la vista en el Renacimiento y la importancia de las imágenes en cuanto al tema de la educación, cf. Paul Oskar Kristeller, "Ocho filósofos del Renacimiento italiano", en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 9-27. Argan y Magagnato afirman que en Palladio la inclusión de los dibujos en *I Quattro libri* se sustenta en la idea que se desarrolló en el siglo XVI, primero, sobre la "cultura d'immagine", segundo respecto a la comunicación de conceptos o pensamientos y, tercero, a la divulgación en imágenes del *corpus* arquitectónico. Cf. Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo", *op. cit.*, p. 13; Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XXVII-XXXI.

<sup>518</sup> Fronterotta señala que según una concepción característica del pensamiento griego, la vista es, entre los sentidos, el más potente y eficaz: de la observación de la realidad derivan, también, ciertamente, el estímulo del razonamiento y la filosofía misma. La importancia de la vista es evidente en los escritos de Platón. En el *Timeo*, por ejemplo, distinguió entre la creación del sentido de la vista, que agrupaba junto a la creación de la inteligencia humana y del alma, Platón en el *Timeo* expresó que la visión es el mayor don de la humanidad. Aristóteles en *De anima* y *Metafísica* señaló que el poder de la vista sirve para discriminar entre fragmentos de información que cualquier otro sentido. Cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 47b, 61d-68e, pp. 250-252, 316-345; Ronald Polansky, *Aristotle's De anima*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; J. I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle*, Oxford, 1906. Habría que tener en cuenta que



Por consiguiente, a partir de lo anterior, considero que lo expresado por Palladio en los pasajes citados en conexión con sus dibujos, permite tener una idea bien precisa de su modo de interpretar, comprender y diseñar *all'antia*: él mismo enfatizó que esta perfección y legado de la Antigüedad, él lo interpretó, aplicó y transmitió tanto con sus dibujos como con sus obras arquitectónicas. Incluso, planteó que a partir del conocimiento y experiencias de las *belle inventioni*: él encontró los preceptos del *arte*, conocimiento que le permitió abrir un camino más fácil para la investigación de las *cose nuove* y de la *usanza nuova* de hacer arquitectura. Además, puso en claro su metodología proyectual, pues, describió su método de análisis que efectuó a través del *esercizio* de ver y medir los *framenti* de los edificios antiguos, mismos que definió como *belli ingegni*, los cuales midió e interpretó en *disegno* su *qualità* de *virtù*. Más aún, señaló que a partir del *disegno* dejó constancia en su tratado tanto de su estudio de las *fabriche* de los antiguos edificios como de los que diseñó en diversos lugares.<sup>519</sup>

Esto no sólo constituye un ejemplo de su metodología, sino que explica también su concepto de *innovación*, pues, expresó en su tratado que a partir de su investigación y comprensión de la Antigüedad, le permitió concretar su idea de diseñar con *grazia* e *bellezza* según la *usanza nuova*. Así, claramente Palladio expuso que mediante sus dibujos, proyectos y obra realizada, introdujo la *bella maniera* y *usanza nuova* de diseñar como *esempio* para los que después vendrán, concepción que fundamento no sólo en la

---

Cicerón tradujo el *Timeo* de Platón. De hecho, Cicerón consideró a la vista como el más vivaz nuestros sentidos, pues señaló que nuestro ánimo modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e impreso. De modo las señala una configuración de imagen o *figura* puede dar *forma* a cosas no visibles por otro aspecto, puesto que es a partir de la vista que se puede retener con facilidad lo que percibimos mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar. Por tanto, la cuestión visual en relación con los *loci* de la memoria era una de las partes más importantes de la formación del orador. Sobre la importancia de la vista en la teoría retórica ciceroniana, cf. Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, *op. cit.*, libro II, 87, 357, pp. 136-137; libro III, 163, p. 202; libro III, 50, 195, pp. 215, 216; Catherine Baroin, “Le rôle de la vue les arts de la mémoire latins”, *op. cit.*, pp. 199-214.

<sup>519</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 26, libro II, 3, p. 97. Tafuri afirma que la concepción del concepto de *usanza nuova* presupone una alta especialización del saber y en cuanto a Palladio argumenta que llamó así, a esta especialización basada en la *episteme* o ciencia que constituye una *summa* del saber técnico-artístico-científico antiguo y moderno, cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XIII y XXV.

arquitectura y teoría de la Antigüedad, sino en la arquitectura y en los principios del *arte-scienza* de la arquitectura del Renacimiento.<sup>520</sup> Lo que se verá a continuación.

°Palladio y sus investigaciones *in situ* de los fragmentos de la Antigüedad: *inventione, imitazione, mente, forma, bellezza, studio, cognizione, virtù, esempio, misura y pratica*

Es necesario tener presente que Palladio utilizó constantemente el término *inventione* en su tratado, sin embargo, citaré dos pasajes donde lo vinculó con el término *disegno* en el marco del proceso creativo respecto a la idea de proyecto e imitación que hizo de las *belle inventioni* de los edificios de la Antigüedad.<sup>521</sup>

Un ejemplo claro de la relación entre el término de *inventione* y *disegno* se halla en el pasaje donde Palladio se dirigió de manera didáctica a los estudiosos del arte-ciencia de la arquitectura para hablar de la *forma* de los templos clásicos romanos:

—No dudo que los que lean este libro [IV] y estudien diligentemente los *disegni* [de la arquitectura de la Antigüedad] no sean capaces de entender muchos lugares que en Vitruvio son considerados difícilísimos. Y dirigiendo el intelecto [*intellecto*] a conocer las *bellas* y proporcionadas [*belle e proporzionate*] *formas* [*forme*] de los templos y para hallar muchas nobles y variadas *inventioni*, de las cuales el lugar y el tiempo sirviéndose puedan conocer cómo en los edificios se debe y se puede variar [*variare*] sin apartarse de los preceptos del arte, y cuánta similar [*simile*] variación en tanto sea loable y *bella* [*graziosa*]”.<sup>522</sup>

Como puede verse en el pasaje, Palladio describió el proceso mental que implica la *inventione*, pues, lo relacionó adecuadamente según los preceptos retóricos con los términos de *intellecto, mente, bellezza, forma, proporzione, arte* y *variazione*. En este pasaje se encuentra la clave para entender que a través de los *disegni*, es decir, del estudio visual de los dibujos en proyección ortogonal se hallan no sólo los preceptos del arte, sino también, las *bellas* y proporcionadas *formas* de los templos clásicos para ser tomadas como *exempla*, y de este modo, se conoce la variedad de *inventioni* para nuevas composiciones

---

<sup>520</sup> Según Magagnato, señala que la *bella maniera*, esto es, la arquitectura nueva, consintió en Palladio en la idea de restituir al mundo *moderno* los usos y las *formas* de los antiguos según la *bella maniera* de los *modernos*, y de hecho, plantea que es indudablemente el programa de Palladio. Cf. Licisco Magagnato, “Introduzione”, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>521</sup> Sobre el uso de la expresión palladiana de *belle inventioni* en referencia a los edificios clásicos, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro III, *Proemio ai lettori*, pp. 11, 187, 189.

<sup>522</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro IV, *Proemio*, p. 250: —E non dubito che coloro che leggeranno questo libro e considereranno diligentemente i *disegni*, non siano per prendere *intelligenza* di molti luoghi che in Vitruvio son o reputati difficilissimi, E per indirizzar l' *intellecto* al conoscere le *belle e proporzionate forme* de' *tempii*, e per *capitare* molte nobili e *varie invenzione* [*inventione*], delle quali a luogo e tempo servendosi possano far conoscere nelle *opere* come si deve e si possa *variare* senza partirsi da' *precetti dell'arte*, e quanto simili *variazione* sia *lodabile e graziosa*”.

como resultado del proceso de la *imitazione*. No obstante, también se puede admitir que Palladio escribió aquí sobre esta enseñanza sistemática que se logra mediante el estudio de las *figuras* y *formas* de las *belle inventioni* de los monumentos clásicos que al verlos y analizarlos a través del *disegno*, quedaron en su memoria guardados en la mente como *figuras* y *formas* que tomó como modelos para ser interpretados para la composición de su arquitectura sobre lo cual, dejó constancia en sus dibujos. Esta idea de la *imitazione* contempla el uso sistemático de variación y la selección, ordenación y disposición de las partes que constituyen las *figuras* que representan la totalidad de la *forma*, puesto que los edificios clásicos son *formas* compuestas y estas *formas* son diversas de acuerdo a las diferentes proporciones, que se articulan en relación a la unidad de las diversas partes con el todo.

Esto se puede ejemplificar, con los dibujos palladianos en proyección ortogonal del levantamiento del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] en confrontación con el edificio construido [figs. 21, 22, 23, 24, 25], lo cual muestra que con dichos dibujos, Palladio analizó la configuración espacial y formal de esta estructura, por eso, seleccionó que para su comprensión era necesario representar: la planta, las fachadas frontal y lateral, la sección longitudinal, asimismo, los detalles de los elementos arquitectónicos, del espacio interior y de la ornamentación. Así, el dibujo que implica una abstracción geométrica tiene una doble finalidad para Palladio: por un lado, permite comprender el proceso de diseño del edificio, si se tiene en cuenta no sólo que a partir de la correspondencia entre: la planta, alzado y sección y de las medidas de longitud, anchura y altura se hace la reconstrucción geométrica del proyecto, sino que también, los dibujos palladianos muestran las relaciones de las proporciones determinadas entre las partes y la totalidad del edificio y, por el otro, el dibujo en proyección ortogonal permite la comprensión de la espacialidad del edificio. Esto se puede verificar geométrica y aritméticamente, no sólo porque dejó constancia con el módulo y los números que incluyó en los dibujos, sino también con el dibujo en proyección ortogonal que implica un proceso intelectual y racional del arquitecto.

De igual manera, en la composición de dos dibujos que hizo del levantamiento del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 18, 18, 20], se puede observar el análisis que llevó a cabo de este edificio, ya que, tuvo la intención de representar en una sola imagen, la relación visual

entre la fachada, la sección y la planta, mostrando simultáneamente con dichos dibujos, las correspondencias del aspecto de la *forma* y el espacio interior, igualmente, la disposición de los elementos arquitectónicos que conforman el diseño de este templo.

Por tal razón, considero que estos dibujos revelan el método proyectual de Palladio, pues, utilizó con frecuencia la superposición de planta, fachada y sección para la correspondencia de las dimensiones, de las proporciones y de las relaciones geométricas de la estructura y de los elementos arquitectónicos que componen la *forma*.

Para entender mejor las aplicaciones de Palladio sobre el término *inventione* y su estrecho vínculo con el concepto de *disegno*, viene al caso citar aquí el segundo pasaje donde Palladio enfatizó, al referirse a las *bellas* y maravillosas *inventioni* de los arquitectos clásicos, sus investigaciones *in situ* que hizo de los edificios de la Antigüedad, sobre lo cual dejó constancia en su tratado con los dibujos geométricos en proyección ortogonal:

–Deseo que tanto mayor estudio [*studio*] sea puesto al considerar lo poco que se dirá y en los *disegni* que se pondrán, [...] yo he representado y descrito aquí aquellos fragmentos [*fragmenti*], *cognizione* de la *virtù* y de la *grandezza* romana que han quedado de los edificios antiguos a una *forma* [*forma*] tal que los observadores de la Antigüedad tomen con placer y a los estudiosos de la arquitectura puedan servir de utilidad grandísima, siendo así que se aprende mucho más de los buenos ejemplos [*esempi*] en poco tiempo, con medirlos [*misurarli*] y ver [*veder*] en un pequeño plano [*carta*] los edificios enteros [*edifici intieri*] y todas sus partes [*parti*], que sólo con las palabras [*parole*] en más tiempo, por las cuales sólo con la mente [*mente*] y con dificultad puede el lector tener firme y cierta noticia de lo que lee y con fatiga después practicarlos [*praticarlo*].<sup>523</sup>

Lo que importa aquí es precisamente que Palladio utilizó los términos de *inventione*, *mente*, *forma*, *bellezza*, *studio*, *edifici*, *cognizione*, *virtù*, *esempio*, *misura*, *vedere* y *pratica* cuyas relaciones conceptuales aluden a los principios de teoría y *praxis* arquitectónica y, más aún, como ya indiqué anteriormente, implican, la adquisición del conocimiento teórico en función a la creación artística fundamentada en el legado de la *virtù* romana que describió y

---

<sup>523</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, *Proemio ai lettori*, pp. 189-190: –nelle belle e meravigliose *inventioni* [delle antichità]. [...] desidero che tanto maggior *studio* sia posto nel considerar quel poco che si dirà et i *disegni* che si porranno, [...] io ho *reduetto quei fragmenti* [*cognizione* della *virtù* e della *grandezza romana*] che ne sono rimasi degli antichi edifici a *forma* tale che gli osservatori dell' antichità ne siano [...] per pigliar *diletto* e gli *studiosi dell'architettura* possano riceverne *utilità* grandissima, essendo che molto più s'*impari* dai *buoni esempi* in poco tempo, col *misurarli* e col *veder* sopra una picciola *carta* gli *edifici intieri* e *tutte le parti*, che in lungo tempo dalle *parole*, per le quali solo con la *mente* e con qualche difficoltà puo il *lettore* venir in ferma e certa notizia di quel ch'egli legge e con molta fatica poi *praticarlo*”.

representó con los dibujos de esta arquitectura clásica. Así, Palladio escribió que la visión constituye una forma de conocimiento en la arquitectura en tres sentidos: el de observar y medir los edificios *in situ*, el de estudiar los edificios a través de la representación del dibujo geométrico y por último, el entendimiento de la *figura* y *forma* mental del edificio a través de los preceptos teóricos.

Importante también es subrayar que en este fragmento Palladio expresó la noción y el uso de la relación imagen-texto, a través de las palabras y las imágenes que puso en su tratado como una tendencia contemporánea de lo visual y mental.<sup>524</sup> De esta manera, formuló así, mediante el *disegno* de la *forma* de los *fragmenti* como *cognizione* de la *virtù* clásica y como *inventioni*, vinculado este conocimiento con el estudio que hizo del tratado vitruviano, un paralelismo entre la creación artística y el conocimiento teórico-arquitectónico que él estudió e interpretó para su metodología proyectual.

Esto queda claro, a través de los dibujos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17], pues, en *I Quattro libri*, Palladio al igual que hizo con todos sus dibujos en proyección ortogonal, estableció la relación de imagen-texto de dicha estructura clásica para el conocimiento de su *forma*. En este caso, proporcionó en el tratado con un amplio texto descriptivo y con diez imágenes no sólo cómo estaba compuesto y en qué consistía cada dibujo que hizo del templo. En el dibujo de la planta [fig. 12] se puede ver claramente: la disposición el pórtico rectangular con las ocho columnas en el frente y cuatro en los laterales, y la circunferencia que implica el cilindro y la cúpula, donde dibujó también las columnas interiores. Asimismo, en los dibujos de los alzados y secciones [figs. 13, 14, 15, 16, 17], se manifiesta el exterior e interior de este monumento: la fachada principal con su *frontispicio* con columnas de orden corintio, las esculturas de remate en el frontón, el entablamento y sus respectivos ornamentos, el pórtico, el espacio interior con la cúpula, el óculo, los casetones, los nichos con sus esculturas, los tabernáculos, el piso, las cornisas, las columnas interiores de orden corintio, entre otros elementos arquitectónicos, sino que también, describió que la planta es una *figura* circular que tiene una abertura donde recibe luz, que todo el templo es de orden corintio tanto en el exterior como en el interior y que

---

<sup>524</sup> Cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, p. 494; Renato De Fusco, *Il codice dell'architettura. Antologia di trattasti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, p. 590.

puso con números las proporciones principales de los elementos arquitectónicos, asimismo, expresó que en el interior, en el muro existen siete capillas donde se intercala un tabernáculo.<sup>525</sup>

No obstante, si se hace un examen de estos dibujos en proyección ortogonal tomando en cuenta la cualidad propia de la imagen con las descripciones analíticas de Palladio se convencerá sobre esta idea de imagen-texto y demostrará en tal caso su exhaustivo estudio de este monumento clásico, por ejemplo: sobre el dibujo de la fachada frontal [fig. 12] explicó que representó la mitad del templo donde se observa el pórtico, la cúpula y los dos *frontispicios*, el del pórtico y el del muro del templo. En cuanto al dibujo de la sección transversal [fig. 13] escribió que es el alzado del interior del templo donde se ve cómo está dispuesto y cuáles son los ornamentos de las capillas y del tabernáculo y cómo están distribuidos los casetones en la cúpula. En lo que se refiere al dibujo de la sección longitudinal [fig. 14] señaló que se ve el interior del pórtico o *pronaos*. Acerca del dibujo de detalles del pórtico [fig. 15] enfatizó que dibujó los ornamentos de éste: las columnas de orden corintio, el entablamento, el basamento, el capitel, el arquitrabe, el friso, la cornisa, las pilastras y el piso. Y por último, sobre el dibujo del detalle del interior [fig. 16] precisó que representó los ornamentos del tabernáculo y las capillas con nichos en los cuales debe haber estatuas.<sup>526</sup> Si bien, estas descripciones hacen énfasis en lo que consideró Palladio como lo significativo del *Pantheon*, cierto es también que con los dibujos como él mismo escribió se aprende mucho más en poco tiempo con medirlos y verlos en un pequeño plano, debido a que representan la composición del edificio entero y todas sus partes [figs. 21, 22, 23, 24, 25].

Este análisis con énfasis en la inclusión de estos dibujos y el texto que los acompaña en *I Quattro libri*, permite un acercamiento al proceso mental palladiano y confirma su preocupación por la cuestión didáctica de las imágenes, lo cual, como ya mencioné, estaba íntimamente ligado al valor que en ese entonces se le concedía a la vista, en la idea de que se puede influir más fácilmente con la representación visual que con la enseñanza abstracta que se evidencia con la relación imagen-texto que siempre hizo no sólo con los edificios de

---

<sup>525</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, XX, p. 335.

<sup>526</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, XX, pp. 336-338.

la Antigüedad, sino también con su obra arquitectónica como se puede ver también en el dibujo del proyecto de la *Villa Barbaro* [fig. 1], la cual trataré más adelante.

De esta forma, expresó sus intenciones sobre el proceso de diseño en lo que se refiere a los principios de *inventione*, *imitazione*, *ingegno* y *disegno* de la *idea* y *forma* arquitectónica a partir tanto del dibujo geométrico como del texto.

Lo que importa en el contexto presente es más bien que los dibujos de las *belle inventioni* se convierten en una especie de *teoría visual* en cuanto a los principios arquitectónicos están representados en las *figuras*, interpretadas éstas por Palladio como la experiencia clásica evidenciando así una correspondencia entre los dibujos de la Antigüedad y su arquitectura.

°Los *fragmenti* y *belle inventioni* de los edificios de la Antigüedad: *renovatio*, reconstrucción geométrica y análisis configurativo del proyecto, discurso y fragmento clásico

En este punto, me interesa resaltar el que, en cuanto a los edificios de la Antigüedad, Palladio se refirió a ellos como *fragmenti*, lo cual me permite reflexionar que estos fragmentos son los que le inspiraron y se constituyeron como elementos conceptuales para llevar a cabo su *inventione*, porque representaban los *exempla* de la *bellezza* y *perfezione* romana que había que imitar según su concepción de *imitazione*. En otras palabras, lo que yo sugiero, por tanto, es que para Palladio estos *fragmenti* se convirtieron en una reflexión visual, mismos que a través de la experiencia de ver, medir y dibujar, la convirtió en *ideas* conceptuales de la esencia de la *forma* y espacio arquitectónico clásico.

En este sentido, hay que señalar aquí, con respecto a los pasajes anteriores palladianos, la peculiaridad de que al hablar del legado de la arquitectura de los antiguos, Palladio los calificó de *belle inventioni*, los cuales le dieron *ideas* para restituir los usos y las *formas* clásicas según la *bella maniera* de la arquitectura del siglo XVI, *formas* y principios estéticos que asimiló, tradujo y materializó, como él mismo mencionó, mediante el *disegno*. De esta manera la *inventione*, *esperienze* y *precetti* del *arte* de los antiguos en conexión tanto a su investigación que hizo de los textos clásicos y sus investigaciones *in situ* de los fragmentos de la arquitectura clásica, le sugirieron nuevas *ideas* e indudablemente se convirtieron en su programa para interpretar cómo componer *all'antia*.

Estas *ideas* y pensamientos, como él mismo señaló, los ordenó y trasladó a su *praxis* formal en su obra arquitectónica a través de nuevas tipologías que en *I Quattro libri* tradujo

en imágenes, en donde incluyó tanto los levantamientos de la arquitectura clásica como sus propios diseños. Este aspecto considero que hay que verlo como una manera de persuadir, para convencer al lector y espectador a través de sus dibujos y con su arquitectura, que ésa era la forma de restituir y continuar con la herencia clásica.

De hecho, sobre lo anteriormente expuesto, si ahora se recuerda que Palladio utilizó el término latino *inventione*, lo cual me permite suponer que siguió la tradicional acepción del término *inventio* que Vitruvio incluyó en la categoría de la *dispositio*. Esto ya trasladado a la arquitectura palladiana, se traduce en las *idee*, en otras palabras, las *figuras* de las *formas* que surgen en la mente en el *disegno*, mismas que se pueden interpretar como la creación de imágenes mentales, es decir, el *dibujo mental* que antecede a la materialización de las *ideas* que se forman a través del *ingegno* del artista.

Ahora, este proceso mental donde interviene la visión, como se trató anteriormente, constituyó para Palladio una forma de conocimiento, concepción que permite entender el proceso mental de la *inventione* palladiana, puesto que las *idee dispositione-maniere di dispositioni*, que equivalen a las *species dispositionis* de las *figuras* y *formas* vitruvianas, las piensa y compone en la *inventione* a partir del *disegno* interno donde estas *figuras* y *formas* son interpretadas en la mente y este diseño mental se materializa en la arquitectura valiéndose de *disegno* externo. Esta concepción palladiana se fundamenta en el proceso de la *dispositio* vitruviana que Palladio interpretó a partir del dibujo geométrico bidimensional en proyección ortogonal.

En realidad, al respecto Palladio escribió que de la *figura* los *disegni* de las *belle inventioni* que utilizó para ilustrar su libro de los edificios de la Antigüedad para los estudiosos de la arquitectura donde enfatizó el método y sistema geométrico de la proyección ortogonal de estos *disegni* que nacen en la mente en la *inventione* y se expresan por medio de la *disposizione* no sólo al señalar sobre las medidas justas y verdaderas que implica el dibujo geométrico, sino también con el uso que hizo de los términos de *figura*, *pianta*, *alzato* y *profilo*:

—Yo he puesto en *disegno* [en *I Quattro libri*] muchas de aquellas magníficas y maravillosas *fabriche* antiguas, [...] donde se verán los *disegni* de muchos antiguos y maravillosos edificios, y que yo ilustro para los amantes de la Antigüedad, [...], y para utilidad de los estudiosos de la arquitectura,



mostrando in *figura* [*figura*] las plantas [*piante*], alzados [*alzati*], y secciones [*profili*] y todos sus miembros [*membri*], agregando las medidas justas y verdaderas [*misure giuste e vere*], han sido por mí con sumo estudio medidos [*studio misurati*].<sup>527</sup>

Efectivamente, en este pasaje queda claro que Palladio confió en la capacidad y conocimiento de los estudiosos de la arquitectura: por un lado, para poder no sólo leer e interpretar este tipo de imágenes bidimensionales que representan objetos tridimensionales, sino también, el imaginar estos objetos desde diferentes lados a través de estas *figuras* geométricas para contemplar sus propiedades espaciales y, por el otro, en la capacidad mental de convertir sistemáticamente dos o tres *figuras* de un edificio como estructura formal en una superficie plana, en la *idea* de un edificio tridimensional para la reconstrucción geométrica de la *forma* estética de las estructuras de la Antigüedad romana como lo muestran los dibujos de la planta, alzado y sección del *Pantheon* [figs. 17, 12, 13, 14] y del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 18, 19, 20].

No hay duda de que este sistema mental y visual de Palladio de la representación arquitectónica que utilizó en su *I Quattro libri* como síntesis de sus *ideas* y para el proceso del conocimiento del discurso arquitectónico con respecto a la *inventione, disposizione y disegno*,<sup>528</sup> significa que en la mente el arquitecto organiza la información espacial proporcionada por las *figuras* en proyección ortogonal, como conocimiento de las tres propiedades tridimensionales que representan la totalidad del diseño del edificio. Sólo así, como el mismo escribió, el intelecto puede llegar a entender cómo fue diseñada la arquitectura de la Antigüedad.<sup>529</sup> Desde este punto de vista, además, de lo que Palladio expresó en este pasaje en conexión con los dibujos de su tratado, puso de manifiesto que su metodología proyectual está basada en la capacidad de la mente para imaginar objetos

---

<sup>527</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, pp. 187: «Ho posto in disegno molte di quelle superbe e maravigliose fabbriche antiche, [...] perché in quella vedera i *disegni* di molti antichi maravigliosi edifici, e che io mi son affaticato assai per illustrar l'antichità appresso gli amatori di quella, narrando, [...] e per tender utilità alli studiosi dell'architettura, mostrando in *figura* le *piante*, gli *alzati*, i *profili* e tutti i *membri* loro, aggiugnendovi le *misure giuste e vere*, si come sono stati da me con sommo *studio misurati*».

<sup>528</sup> Cf. Licisco Magagnato, «Introduzione», op. cit., pp. XI, XXX, XXXI.

<sup>529</sup> Cf. Bernhard Rupprecht, «Proiezione e realtà architettonica nei disegni dei «Quattro Libri» nell'ambito della trattatistica rinascimentale», in *Bollettino CISA*, XXI, 1979, pp. 159-175; Branko Mitrovic, «Objectively Speaking», in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, 1993, 59-67; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, op. cit., pp. 141-169.

tridimensionales a partir de las imágenes visuales que los representan desde diferentes lados.

Dicho sistema y concepto de la *forma* arquitectónica en términos geométricos fueron definidos en la Antigüedad por Vitruvio en el proceso de la *inventio* y *dispositio*.

Sin embargo, puede admitirse también que para Palladio esta concepción estética del proceso creativo de la *forma* está sustentada en términos retóricos ciceronianos, puesto que hay que recordar que Vitruvio se basó para su noción de la *inventio* y *dispositio* en las definiciones de Cicerón, el cual, determinó que la *dispositio* es el esquema preliminar de la *forma* destinado a dar una clara indicación de las líneas estructurales de ésta y donde también se desarrollará el discurso definitivo según lo encontrado en la *inventio*.

Se debe, no obstante, tener en cuenta dos cosas: primero, esta concepción en el Cinquecento fue traducida y trasladada a la arquitectura en el concepto de *disegno*, puesto que éste se definió como el esquema mental y visual de la *forma* e *idea* en la arquitectura. Segundo, el *disegno* comprende las *ideas*, es decir, el dibujo mental preliminar, el *disegno interno* donde se concreta la *inventio* del arquitecto que se traduce a las *ideae-ιδέαι species dispositionis* vitruvianas que en el Cinquecento fueron traducidas por la terminología de *idee dispositione* que son la planta [*pianta-ichnographia*], alzado [*impiè-orthographia*] y sección [*profilo-sciographia*], en otras palabras, el *disegno esterno*. Así pues, el *disegno* para Palladio es el sistema de pensamiento donde se crean las *ideas* tanto de la experiencia arquitectónica de los modelos seleccionados como de las invenciones.

Es importante recalcar aquí en el tema de la *inventio* con respecto a la *disposizione* y el *disegno* que en términos de la teoría arquitectónica del siglo XVI, la realidad mental y visual de los dibujos palladianos estaba íntimamente ligada a la cuestión de la didáctica. Esto tanto en su teoría como en su práctica formal se ve reflejado al insertar sus proyectos como la *Villa Barbaro* [fig. 1] como *exemplum* de la reconstrucción tipológica de las soluciones de las villas clásicas y de las descripciones vitruvianas, justamente debido a la falta de ejemplos concretos, Palladio consideró ilustrar el concepto de la villa *all'antia* con

los dibujos de sus proyectos,<sup>530</sup> pues, él mismo señaló en su tratado que están diseñadas a partir de los preceptos de la arquitectura de la Antigüedad del modo que enseñó Vitruvio.<sup>531</sup>

Desde este punto de vista, este pensamiento palladiano sobre su obra como *exempla* de las villas clásicas, permite tener un acercamiento sobre la idea que tenía Palladio de la educación visual con respecto al tema de la *inventione*, *ingegno*, *imitazione* y *disegno*, la cual se vislumbra en el testimonio de sus dibujos y su teoría en su tratado, lo que estaba estrechamente vinculado como ya mencioné antes, al valor artístico que en ese entonces se le concedía a la imagen respecto al tradicional concepción clásica del valor de la vista y en relación del tema de la enseñanza y formación del arquitecto. Es importante señalar esta cualidad de la imagen palladiana, puesto que se estableció como el medio para estudiar y comprender los principios clásicos del arte de la arquitectura.

Una vez más, resulta importante destacar este aspecto sobre el tema de los principios de *ingegno*, *imitazione* y *disegno* que he profundizado con relación a la *inventione*, misma que está basada en los principios retóricos de la *inventio* en conexión a las *facultas orandi*, pues aclara algo sobre el concepto de *renovatio* en Palladio y el proceso mental y proyectual palladiano respecto a los *fragmenti* y *belle inventioni* de las *formas* clásicas. Si se tiene en cuenta que la referencia léxica palladiana sobre la *inventione* está fundamentada en la de Vitruvio, entonces resulta fácil explicar el proceso de la *inventio* ciceroniana como una parte del proceso de creación artística en Palladio.

Lo anterior se puede constatar en los dibujos en proyección ortogonal de Palladio realizados durante sus viajes que hizo por Italia, donde las impresiones que recibió de esta experiencia quedaron reflejadas en su tratado y en sus dibujos.<sup>532</sup>

Como se había visto anteriormente, los estudios de Palladio de la Antigüedad fueron a través de levantamientos *arqueológicos* acotados y a escala en proyección ortogonal,<sup>533</sup> como lo muestran los dibujos que incluyó en su tratado del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] y el del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 18, 18, 20], asimismo, con los dibujos que

---

<sup>530</sup> Cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XXVI, XXVIII, XXXI.

<sup>531</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, *Proemio*, p. 12.

<sup>532</sup> Sobre sus viajes por Italia: Roma, Verona, Pola, Ravenna, Assisi, Tivoli, Trevi, Palestrina, Napoli, Piemonte, Provenza, cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XI, XXII, LIV.

<sup>533</sup> Para la cuestión arqueológica palladiana, cf. Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XI, LIV.

hizo de las reconstrucciones de antiguos conjuntos como las ruinas del *Tempio della Fortuna Primigenia* [fig. 9], las del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* [fig. 10] y las del *Teatro romano di Verona* [fig. 11]. Estas imágenes palladianas, pienso, son material suficiente para comprender el método de estudio y de interpretación de la Antigüedad y del diseño de Palladio, puesto que, por un lado, con los dibujos de su tratado, extrajo los datos de las estructuras y sus partes, con énfasis en el estudio de la relación en la disposición del exterior e interior consistente al sistema proporcional de cada edificio, y por el otro, en sus reconstrucciones, imaginó las posibles *formas* y proporciones de los *fragmenti*, es decir, de los restos de las ruinas clásicas, como posiblemente eran realidad fundamentadas en las descripciones de Vitruvio.

También es evidente que la mayoría de los levantamientos, como se puede ver en estos dibujos, son rigurosamente frontales, probablemente porque quería ante todo poner en evidencia visual y geoméricamente, no sólo el valor absoluto de las relaciones de las proporciones de las partes y la totalidad del edificio sobre lo que ya he hablado anteriormente, sino también la restitución y renovación de las *formas* de los modelos clásicos mediante: la selección, análisis e interpretación de las estructuras, las partes y los fragmentos que le interesaban investigar para crear nuevas soluciones en su arquitectura.<sup>534</sup> Por tanto, considero que ese modo de representar objetos tridimensionales frontalmente sobre una superficie bidimensional, supuso para Palladio, la posibilidad de establecer una distancia crítica entre él y la *forma* clásica representada.

Un análisis de los dibujos de estas estructuras aclarará el caso más todavía, pues, en todos estos dibujos es evidente la visualización de los principios y diseño de cada edificio, mismos que Palladio manifestó a través de componer la *forma* y sus partes mediante la interrelación entre la planta, alzado y sección con base al método y sistema de proyección ortogonal. Para él, dicho sistema, le permitió la visión múltiple y la correspondencia de la

---

<sup>534</sup> Wittkower plantea que a partir de los dibujos palladianos de las reconstrucciones del *Tempio della Fortuna Primigenia*, del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* y las del *Teatro romano di Verona*, Palladio llegó a la creación “ingeniosa y revolucionaria” de la columna exenta, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., p. 17. Para los dibujos de las reconstrucciones de la Antigüedad de Palladio, cf. Giangiorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958; Guglielmo De Angelis D'Ossat, “Invito allo studio dei disegni della antichità”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1917, pp. 41-54; Douglas Lewis, *The drawings of Palladio*, Washington, D.C. International Exhibition Foundation, 1981.

disposición de las *figuras* en un sólo plano, lo que le facultó no sólo para tener una objetividad de los monumentos romanos que consiguió a través de la abstracción de sus dibujos, sino que constituyó el punto de partida para la variedad de soluciones arquitectónicas en una misma tipología o en diferentes tipologías.

Así, pienso que el dibujo como abstracción conceptual del lenguaje arquitectónico le sugirió la reinterpretación, puesto que, el proceso de medir y dibujar los edificios y elementos arquitectónicos como: capiteles, entablamentos, frontispicios, cornisas, basamentos, columnas, entre otros, le permitieron diseñar las posibles variaciones para su arquitectura. Él mismo lo planteó, al hablar sobre el tema de la *inventione* y *varietà* en el arte respecto a las cosas nuevas y las variadas invenciones en la arquitectura, que señaló se puede ver en su tratado en los dibujos y las descripciones que hizo en sus libros de la Antigüedad, donde escribió sobre esta concepción, pues, enfatizó que los antiguos también “variaron” pero sin apartarse de las reglas universales y necesarias del arte.<sup>535</sup>

Naturalmente, este método mental, geométrico y de estudio le indicó la posibilidad de las soluciones diversas. De este modo se explica que el distanciamiento que Palladio consiguió mediante sus dibujos le permitió utilizar las *formas* y elementos arquitectónicos de los edificios de la Antigüedad en combinaciones nuevas y deducir nuevas invenciones de ellas. Esto es lo que pienso se refiere Gombrich respecto al artista innovador: poner a prueba la realidad a través del arte como instrumento y del proceso de hacer y comparar.<sup>536</sup>

Así, queda claro que a través de estos dibujos en proyección ortogonal, este *disegno* e *idea* palladiana donde a partir de la *imitazione* contempló el uso sistemático de la selección, disposición y variedad de las *formas* mediante la diversidad en la composición de las proporciones de las partes y la totalidad de los *fragmenti* de los edificios romanos, derivan de un principio similar que se puede interpretar: por un lado, como una visión abstracta de la composición del espacio y un sistema de pensamiento y, por el otro, como un proceso de composición de la imagen que le confirió a la *forma* un contenido intelectual.

Es este modo de pensar de Palladio a través del *disegno* de las *belle inventioni*, considero, no sólo fue lo que impresionó su imaginación como una parte del proceso

---

<sup>535</sup> Para el pasaje de la *varietà* en Palladio, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, XX, libro IV, *Proemio*, pp. 68, 250.

<sup>536</sup> Cf. Ernst Gombrich, “La psicología y el enigma del estilo”, op. cit., p. 281.

creativo que implica la idea del *modelo* a imitar, el cual existe en el pensamiento y la inteligencia del artista, sino también le permitió hacer *innovaciones* a partir del proceso que implica el dibujo arquitectónico.

Esto pienso, constituyó el punto de partida para que creara a partir de su estudio de la síntesis del lenguaje clásico y de la abstracción de la *forma* y *figura* una serie de variaciones. Cuestión que el mismo Palladio formuló en el pasaje precedente donde habló que hay que dirigir al intelecto para conocer las *formas* de los templos romanos y a hallar sus *varie inventione* sobre lo cual señaló dejó constancia en los dibujos.

Lo que importa subrayar aquí es la noción y uso que Palladio estableció en el pasaje entre los principios de *inventione*, *varietà* y *disegno*, pues, esta concepción palladiana concuerda con los conceptos retóricos de *inventio* y *varietas* ciceroniana. Quizás es necesario recordar que Cicerón determinó al hablar de la importancia de la vista que en la *inventio* debe existir una variedad de *formas* y *figuras* y la selección de éstas en lo que respecta a la representación mediante la imagen mental en el pensamiento.<sup>537</sup> Esta concepción, sugiero, Palladio la adaptó creativamente a la arquitectura, si se considera que con su estudio que realizó a partir de dibujar las *figuras* geométricas de las *formas* de los monumentos clásicos, le permitió combinar no sólo conceptos de carácter arquitectónico, sino también los elementos del léxico de la arquitectura de la Antigüedad. De este modo, estableció con sus dibujos y su arquitectura, el *exemplum* del principio de la libre combinación de *formas* a partir de los conceptos de diversidad y unidad de los elementos arquitectónicos que componen la totalidad del proyecto.<sup>538</sup> Está claro que Palladio comprendió que la *inventione* y la *imitazione* en el proceso de diseño se vinculan con el estudio tanto de la arquitectura del pasado, como de la contemporánea, en relación a una interpretación abstracta y conforme a la esencia de la arquitectura, que se manifiesta en la exigencia de no copiar los *modelos* seleccionados, sino apropiarse de ellos a través del análisis y asimilación de las intenciones artísticas, tomando a estas fuentes como punto de

---

<sup>537</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, *op. cit.*, libro II, 87, 357, pp. 136-137.

<sup>538</sup> Cf. Paolo Portoghesi, *La mano di Palladio*, Torino, Allemandi, 2008, pp. 23, 28; Margaret Muther D'Evelyn, "Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...", *op. cit.*, pp. 157-174; Licisco Magagnato, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XXXIV-XXXV.

partida y enseñanza para nuevas soluciones. Entonces, resulta fácil entender el proceso de la *inventio* ciceroniana como una parte del proceso de creación artística en Palladio.

A partir de estas ideas, por tanto, se puede deducir que Palladio utilizó el proceso retórico de la *inventio*, puesto que éste implicaba el ejercicio de un “hallazgo” que encontraría en las ruinas de la Antigüedad, al considerar sus características formales como las *formas-species* que nacen en la *inventio* y se expresan en la *disposizione*. De este modo, mediante los dibujos de las *figuras* de la planta, el alzado y la sección de la *forma* y espacio de los edificios, y los detalles de los elementos y de los ornamentos arquitectónicos, tanto de los órdenes clásicos como los ornamentos interiores y exteriores, se puede construir el proceso creativo propuesto por Palladio, lo cual permite percibir sus intenciones, pues con estos dibujos se pueden percibir sus intenciones respecto a lo que seleccionó e interpretó de las *belle inventioni* y los *fragmenti* clásicos para utilizarlo en las composiciones de sus proyectos.<sup>539</sup>

La aplicación de lo anterior se puede explicar si se analizan los dibujos de las reconstrucciones clásicas de Palladio, donde pienso se distingue de manera clara el proceso de la *inventio*. Ellos hacen más explícito que lo que seleccionó representar, implicó para él, la esencia y lo significativo de cada estructura clásica que después aplicó a su lenguaje formal. Así, por ejemplo, de la reconstrucción del *Tempio della Fortuna Primigenia* [fig. 9] retomó: la idea espacial de las masas escalonadas, el tratamiento del paisaje al utilizar la topografía del terreno, el espacio escenográfico que se proyecta sobre un plano frontal y la solución de la *symmetria* de la fachada que se refuerza en todos los niveles de la estructura mediante el eje central del *frontispicio* de la parte inferior que remata con el de la parte superior. En cuanto al dibujo de la reconstrucción del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* [fig. 10], tomó como se puede percibir: la *symmetria* de la planta y el alzado que se distingue a través del eje longitudinal del acceso principal y de la centralidad de la planta, el manejo del basamento con las escaleras que rematan en el *frontispicio*, la ubicación de las esculturas en el frontón, el pórtico, los órdenes y la cúpula rematada por una linterna. Y por último, del dibujo del *Teatro romano di Verona* [fig. 11], interpretó para sus diseños como se puede observar: tanto el uso del *frontispicio* con sus columnas y sus esculturas en

---

<sup>539</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, X, p. 291.

el volumen que remata dicha construcción, como la intención de reconstruir de manera simultánea tanto el espacio exterior, como el interior del teatro, por medio de la fachada que dibujó de lado izquierdo en la parte inferior del edificio y la sección que dibujó de lado derecho, donde se aprecian las escaleras y los arcos. Si se observan simultáneamente los tres dibujos de las reconstrucciones [figs. 9, 10, 11], se puede apreciar que Palladio hizo uso del *frontispicio* del templo en las fachadas, característica y sistema común en sus dibujos de los edificios romanos, legado de la Antigüedad sobre la reflexión de la superposición y del sistema modular con el objetivo de crear una jerarquía tanto espacial como en la fachada y para enfatizar las entradas de los mismos, asimismo, como núcleo geométrico generativo para el conjunto entero.

Precisamente, Palladio con estos dibujos que hizo de las reconstrucciones de antiguos conjuntos, puso de manifiesto no sólo su creatividad que surgió de completar los *fragmentos* de las ruinas a partir de los preceptos clásicos, donde evidenció qué *formas* y elementos le inspiraron para sus propios proyectos. De hecho, estas soluciones, las trasladó y materializó posteriormente en su obra arquitectónica: en la tipología de la villa, de la iglesia y del palacio en donde hizo variaciones sobre estas *ideas* y se pueden observar estos conceptos aplicados a su diseño como en el *Tempietto Barbaro* [fig. 3] y la *Villa Barbaro* [fig. 1, 2], entre otros.

Por tanto, es necesario ejemplificar estas cuestiones para clarificar el panorama con respecto al tema de la *inventione* palladiana en la actividad creativa y posibilitar una valoración más correcta de las intenciones de Palladio en cuanto a la *imitazione* de los modelos clásicos y la facultad de la aplicación del *ingegno* y del *arte-scienza* mediante el *disegno* para lograr una *varietà* de configuraciones geométricas para sus diseños.

°El proceso de la *inventione* palladiana y la visualización de las *ideas*

Un *exemplum* de lo antes expuesto es el *Tempietto Barbaro* [fig. 3], templo que forma parte de la *Villa Barbaro* [figs. 26, 27], el cual fue diseñado por Palladio no sólo para cumplir la doble función de la villa y la capilla de la iglesia parroquial de Maser, sino también fue donde abordó el problema de la iglesia centralizada característica del Renacimiento.<sup>540</sup>

---

<sup>540</sup> Para un estudio sobre la iglesia de planta central en el Renacimiento en Alberti y Palladio y sus fuentes clásicas, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 17-49.



Es bien sabido que Palladio se inspiró en estructuras clásicas para desarrollar sus *ideas* sobre la planta centralizada, no obstante, el diseño de esta pequeña iglesia con planta central con capillas de *forma* rectangular en los cuatro ejes, el pórtico clásico de seis columnas de orden corintio y la cúpula, recuerdan el modelo del *Panteón* [fig. 21], el edificio centralizado con planta circular que él mismo estableció como la *forma più perfetta*” de la Antigüedad para los templos.<sup>541</sup>

Aquí, hay que recordar en primer lugar que Palladio reflejó sus impresiones sobre esta estructura romana con sus dibujos en proyección ortogonal que describió y con lo que demostró su interés y conocimiento de este monumento de la Antigüedad que él mismo calificó como el templo más célebre que existe en Roma también llamado *Ritonda*, con lo cual lo estableció como *modelo conceptual* para su interpretación formal e *invenzione* del templo clásico.<sup>542</sup>

De este modo se explica que para Palladio éste edificio clásico pudo haber sido el punto de partida para el diseño del *Tempietto Barbaro* y por ello combinó, al igual que en el *Panteón*, un frontón de templo con una cúpula, sin embargo, a diferencia del edificio clásico, la base cilíndrica y la cúpula semiesférica se encuentran sin tambor intermedio, con lo cual, unió dos *formas* elementales, el cilindro y el semicírculo. Asimismo, en la planta de ambos edificios se combinan dos *figuras* geométricas, el círculo y la cruz griega, y también, en ambas estructuras, el ornamento es de orden corintio, tanto afuera como adentro.

Esta idea se puede ilustrar visualmente con el estudio que Palladio hizo mediante sus dibujos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] y el edificio realizado [figs. 21, 22, 23, 24, 25] en confrontación con el *Tempietto Barbaro* [fig. 3], a partir de lo cual queda claro la selección de elementos que eligió del edificio clásico para la composición de su iglesia: la infraestructura del basamento, la planta central, la estructura compuesta con un muro en *forma* cilíndrica rematado por una cúpula semiesférica de la misma medida, la esfera, la fachada con el *frontispicio* con columnas de orden corintio, el entablamento recto

---

<sup>541</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, II, p. 253. Sobre el *Panteón* como fuente para el diseño del *Tempietto*, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura*, op. cit., p. 44; Paolo Portoghesi, *La mano di Palladio*, op. cit., p. 27.

<sup>542</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, XX, p. 435

con sus respectivos ornamentos, la escalinata, el basamento, la *symmetria* de la fachada y el concepto de la luz procedente del óculo que hace evidente el espacio arquitectónico.

Para la ornamentación del espacio interior del *Tempietto* [fig. 28], Palladio retomó la solución del *Pantheon* no sólo de la decoración básicamente escultórica, de los nichos con esculturas entre los tabernáculos, sino también el manejo de las columnas de orden corintio, como se puede observar tanto en el espacio interior de esta estructura clásica [fig. 29] como en el dibujo que hizo en *I Quattro libri* de la misma [fig. 16]. Esto es evidente no sólo en la correspondencia que existe entre los dos edificios entre la planta y la fachada en cuanto a la *forma*, sino también en la correspondencia que existe en cuanto a la construcción del espacio a partir de la geometría con el uso que hizo de la planta circular y la cúpula semiesférica, lo que hace similar el concepto espacial del interior y exterior del *Tempietto* con el *Pantheon* en cuanto a los principios clásicos del método de la *symmetria* y *proportio*, mismos, como ya se ha visto, Vitruvio señaló que especialmente para la composición de la *forma* de los templos se deben considerar estos principios, puesto que, no sólo modulan y conmensuran la relación de las partes con el todo, sino que también se concibe y se expresa el sentido de perfección y *belleza* en la arquitectura.<sup>543</sup>

También visualmente es clara la correspondencia de la composición de ambas estructuras en cuanto al diseño del espacio interior y la *forma*, lo cual se puede apreciar en la planta y el alzado del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 17] donde es claro que en la planta circular se adosó un pórtico de un templo clásico, lo cual evidencia la jerarquía espacial del interior en una fachada visualmente unificada, cuestión que de la misma manera se visualiza en el diseño del *Tempietto* [fig. 3]. Esta disposición de elementos es una *innovación* en la arquitectura romana que Palladio utilizó para la composición e interpretación de su *modelo* clásico.

Así, con los dibujos que Palladio hizo del *Pantheon* y el edificio construido muestran con claridad tanto la *idea* de proceso del *inventione* respecto a la *imitazione* y *disegno* como una variación y *renovatio* del legado clásico en su obra arquitectónica.

Palladio también retomó como *modelo* para el diseño del *Tempietto Barbaro*, las *ideas* expresadas en el dibujos del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* [fig. 10]. Dicha

---

<sup>543</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro III, 1, 1, pp. 164-167

reconstrucción como se puede ver, tiene mucho de las características y elementos arquitectónicos de sus diseños: la planta central, la plataforma elevada, la frontalidad de la fachada, el pórtico hexástilo, la cúpula escalonada rematada por una linterna y la aplicación de la *symmetria* mediante el sistema de proporciones en la composición total del edificio, esto es, en la relación en la *forma* de las partes entre sí y con el todo. Precisamente, esta estructura se suele relacionar con el edificio del *Pantheon*.<sup>544</sup>

En este sentido, podría identificarse con mayor seguridad si se analizan y comparan los dibujos palladianos del *Pantheon* [figs. 12, 14, 17] con los dibujos de la planta y los alzados de la vista frontal y lateral de la reconstrucción del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* [fig. 30] y la imagen de la vista lateral y la de frente del *Tempietto* [figs. 31, 32], nada impide pensar que el diseño del *Tempietto* representa el proceso de la *inventio* y la aplicación de la *imitatio* clásica. Es aquí, donde se aprecia con claridad la aplicación del conocimiento retórico adaptado por Palladio para el proceso de diseño del *Tempietto*. La concepción espacial de esta *forma* arquitectónica hace que la obra palladiana se presente como un legado de la Antigüedad.

Más aún, los dibujos de la reconstrucción del *Mausoleo di Romolo sulla via Appia* revelan numerosas analogías con otras reconstrucciones palladianas en relación a los elementos arquitectónicos. El ejemplo se halla en el dibujo de la reconstrucción del *Teatro romano di Verona* [fig. 11] donde Palladio representó en la parte superior del edificio del teatro, la estructura de un templo clásico con características similares tanto al *Pantheon* como al *Mausoleo di Romolo*, el cual también hace clara referencia al *Tempietto*. Al parecer a Palladio le interesaba estudiar esta estructura como *modelo* para sus diseños, la cual aparece nuevamente como *forma* y espacio conceptual en una de las reconstrucciones del *Tempio della Fortuna Primigenia* [fig. 9], donde se observan los mismos elementos que utilizó en el *Tempietto* en la estructura dibujada en la parte superior de la reconstrucción. Estas imágenes cobran gran importancia para la comprensión del concepto de Antigüedad que poseía Palladio, ya que siguió detalladamente las *formas* y proporciones de los edificios clásicos.

---

<sup>544</sup> Cf. Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, pp. 70-78; Giulio Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo", *op. cit.*, p.77.

Por lo tanto, no hay duda de que los dibujos y la obra arquitectónica palladiana son los *exempla* que explican lo anterior. Palladio sobre este conocimiento y comprensión de la *inventio* y *dispositio* vitruviana dejó constancia en su tratado, ya que incluyó, siguiendo los conceptos vitruvianos y los comentarios de Barbaro, imágenes donde mostró en proyección ortogonal la *pianta*, el *impie* y el *profilo* no sólo de sus proyectos como el de la *Villa Barbaro* [fig. 2], sino también de los edificios romanos clásicos [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20].

Más puntualmente: es evidente que los dibujos en proyección ortogonal de las reconstrucciones [figs. 9, 10, 11] y los edificios de la Antigüedad romana [figs. 12, 13, 18, 19, 20] comprueban la aplicación de los preceptos de los antiguos en la arquitectura de Palladio [figs. 1, 2, 3], si se considera el concepto del proceso de la *inventio* y la *imitatio* como proceso metodológico de formación de la imagen arquitectónica que le confiere a una *forma* un contenido intelectual y estético y como manifestación de las *ideas*. Esto referido al proceso analítico de las *ideas* abstractas que implica el dibujo y las proporciones geométricas del *modelo*, esto es, la *ratio* proporcional con relación a su longitud, anchura y profundidad, que pasa de una *idea* mental a la *idea* representada en un dibujo bidimensional mediante *fragmentos* del edificio que constituyen las superficies de las *figuras*, composición que puede ser interpretada con múltiples variaciones, pues el concepto que determina la *forma* viene evidenciado y reducido a puntos, líneas, superficies y números. De este manera, se explican también los conceptos clásicos de *inventio* y las *facultas orandi* en torno a los términos *belle inventioni*, *ingegno*, *imitazione*, *forma* y *disegno* de Palladio.

No obstante, para Palladio, se trata también, de un diálogo entre tradición e *innovación* y de una reflexión de su modo y significado de la *inventio*, *imitazione* y *renovatio* de la arquitectura clásica que desarrolló en sus diseños arquitectónicos. En consecuencia, esta noción de la *innovación* deriva en la cuestión de la recepción de su obra en su contexto cultural, histórico y geográfico, así como de la recepción y trascendencia de la misma en Boullé y Aldo Rossi, cuestión que trataré más adelante.

Creo que es aquí donde se puede concretar en relación a las reflexiones anteriores las siguientes cuestiones. Resulta interesante constatar en Palladio respecto a la actividad creativa de la *inventio*, *ingenium* e *imitatio* para conceptualizar la *forma*, la relación con el

principio de *disegno* como proyecto. En otras palabras, el método de proyección ortogonal, al ser método abstracto convirtió al dibujo palladiano en valioso por sí mismo, puesto que al ser reinterpretado puede dar lugar a resultados completamente distintos del original. Con ello se entiende mejor la noción de la *inventio* y la *imitatio* a partir de la arquitectura de la Antigüedad, no simplemente como una *copia* sino como un proceso creativo, según lo expresaría Cicerón con respecto a la obra de arte, concepción que se formuló en el Renacimiento para el proceso creativo de la *forma* arquitectónica.<sup>545</sup>

Se ha visto que el dibujo se convierte para Palladio, en el método y lenguaje del diseño arquitectónico, se hace al principio, durante y a lo largo del proceso de composición de la *forma* del espacio arquitectónico, ya que, con los dibujos se pueden comprobar las diversas visiones y percepciones de cada proyecto. Cada uno de los dibujos se centra en un aspecto diferente, con su propia información, que contiene muchos registros para crear una totalidad, un espacio tridimensional a partir de las representaciones de dos dimensiones: la reinterpretación provocó que exista una *varietas* en su obra arquitectónica. Obviamente los dibujos son *ideas* de fragmentos que se completan con el texto, que permiten hacer reflexiones sobre un determinado tipo de espacio, sobre la representación de las líneas y lo que componen y significan en las tres dimensiones y que puede cambiar según la percepción de cada espectador.

Así pues, Palladio introdujo una reforma en su método creativo, ya que éste proyectaba componiendo e inventando, lo que le permitió una nueva morfología y sintaxis.<sup>546</sup> Resulta significativo que la metodología proyectual palladiana se basó en un análisis y reconstrucción de las partes en una estructura y sistema de pensamiento, al poner en la mente las correspondencias de las partes con el todo: como dibujo geométrico, al

---

<sup>545</sup> Ésta concepción de Cicerón la manejó también Petrarca en el pasaje de *Le familiari*, XXIII: «El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico [a su *modelo*], y que la semejanza no sea la que se da entre un retrato y su *modelo*, donde se elogia más al artista cuanto mayor sea el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre. Aquí, aunque suela haber una gran diferencia de rasgos individuales, una cierta sombra y, como dicen nuestros pintores, un aire perceptible sobre todo en el rostro y los ojos genera esa semejanza que nos recuerda al padre en cuanto vemos al hijo, y eso que si la cosa se sometiera a medición, se comprobará que todas las partes eran distintas [...] Por eso tenemos que llevar cuidado que la mente pueda capturarlo, que sea inteligible más que descriptible. Cf. Francesco Petrarca, *Le familiari*, XXIII, 19; Ernst Gombrich «El estilo *all'antica*: imitación y asimilación», en *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1984, p. 249.

<sup>546</sup> Giulio Carlo Argan, «Palladio e Palladianismo», *op. cit.*, p. 13.

mismo tiempo que como dibujo mental previo a la materialización del proyecto por parte del arquitecto.

Fueron ciertamente estos esfuerzos por reconstruir el pensamiento y la arquitectura de la Antigüedad a través de lo cual Palladio adquirió su *innovación* espacial a través de su actitud crítica hacia la arquitectura de los *modelos* que seleccionó, dirigida tanto hacia la Antigüedad clásica como hacia la herencia del Renacimiento. Mediante sus dibujos, Palladio estableció las distancias con respecto a la Antigüedad, al tiempo que conceptualizaba su metodología proyectual y el estudio de su obra. De ellos puede deducirse que su interés no fue tanto la obtención de una perspectiva histórica de la arquitectura clásica, sino la interpretación de las *formas* clásicas a la luz de sus propias investigaciones, en el sentido de hacer suyos los atributos formales del lenguaje clásico de la arquitectura, este hecho es de suma importancia y es por medio de esto que lo considero como un artista *innovador*.

Con esto doy por terminadas mis disquisiciones a propósito de la *inventio* ciceroniana en Palladio. Sin embargo, en lo siguiente trataré los temas de la *villa all'antia*, *espacio escenográfico* y representación del *paisaje clásico* como *exempla* de la *inventione*, *imitazione e ingegno* en el pensamiento y la *forma* palladiana.

#### °VII.4.3 LA RECONSTRUCCIÓN PALLADIANA DE LA VILLA ALL'ANTICA: INVENTIONE, IMITAZIONE E INGEGNO

El desconocimiento arqueológico de la mayor parte de las villas romanas en el Renacimiento, hizo que la *renovatio* se hiciera a base de descripciones literarias de autores clásicos, como Cicerón, Horacio, Marco Valerio Marcial, Plinio, Perseus, Statius, Petronio, Columnella, Varro, Catón y Vitruvio.<sup>547</sup> Las descripciones de Plinio en su *De naturalis Historia* fueron una de las fuentes fundamentales para los humanistas del Renacimiento para difundir el arte de la Antigüedad. Precisamente, Plinio hizo referencia a la importancia

---

<sup>547</sup> Sobre la villa clásica y sus fuentes, cf. Cristina Acidini, *L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Italia, Mandragora Maschietto Editore, 2006, pp. 217-221; Elisabeth Blair MacDougall, *Ancient Roman Villa Gardens*, Dumbarton Oaks, 1987. Para la fuentes clásicas de la villa palladianas, cf. James Sloss Ackerman, *The villa: Form and ideology of country houses*, Princeton University, 1990, p. 108; Erik Forssman, "Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio", *op. cit.*, pp. 248-249.

que tenían las villas de Cicerón como la de villa de *Tusculum* para la época.<sup>548</sup> Así, las descripciones de Plinio y Cicerón fueron fundamentales para Palladio y el Renacimiento, pues en ellas se indicaron los elementos de la *villa ideal* y se dedujo el concepto de villa *all"antia*: colocada en el declive de la montaña como un lugar agradable, donde la naturaleza invade visualmente el interior de la construcción, el edificio con *cortile* o patios, *loggie* o pórticos, salas y habitaciones con pinturas murales, jardines con fuentes, *nymphaeum*, amplios pasillos, cubiertas de pérgolas, esculturas y sobre todo que la villa estuviera en un plano más elevado sobre un basamento, alusión a un elemento fundamental en la villa romana. Palladio trasladó estas *ideas* de la villa clásica en la reconstrucción tipológica de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] sobre lo que trataré en la *disposizione* palladiana.

Sin embargo, lo importante aquí, es que a partir de las descripciones clásicas, así como con sus dibujos de las *belle inventioni* y por medio del proceso de *inventione*, *imitazione* y *disegno*, Palladio concretó la reconstrucción de la *forma* de la villa de la Antigüedad. De hecho, Palladio en su tratado expresó que reconstruyó la *villa all"antia* a partir de la teoría de Vitruvio y de los textos de Plinio sobre lo cual precisó que iba a demostrar mediante el *disegno* de las plantas y alzados del dibujo en proyección ortogonal cómo se debe entender a Vitruvio en el tema de la *casa di villa*.<sup>549</sup> Al respecto escribió:

—En el segundo trataré de la calidad [*qualità*] de los *fabriche* que a diferentes clases de personas convienen [*convengono*], primero de los de la ciudad y después de los sitios oportunos y cómodos [*comodi*] para las villas, y cómo se deben *compartite*. Y porque en esta parte tenemos poquísimos ejemplos antiguos [*esempi antichi*] de los que nos podamos servir, yo pondré las plantas [*piante*] y

---

<sup>548</sup> En relación con la descripción que realiza Plinio de las villas de Cicerón, cf. Anne-Marie Guillemin, *Les descriptions de las villas de Pline le jeune*, BAGB, 1928, pp. 6-15; Bettina Bergmann, *Visualizing Pliny's Villas*, JRA, 1985, pp. 406-420. Sobre las descripciones de Cicerón de la villa romana, cf. Anne Leen, —Cicero and the Rhetoric of Art”, in *The American Journal of Philology*, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 229-245.

<sup>549</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell"Architettura*, op. cit., libro II, XVI, *Della casa di villa degli antichi*, p. 172: —Resta ch'io ponga anco il *disegno* della casa di villa che, secondo quello che ne dice Vitruvio, né mi estenderò in referire quello che ne dice Plinio, perché ora il mio principale oggetto è solamente dimostrare come si debba intendere Vitruvio in questa parte”. [—Resta que yo ponga también el *disegno* de las casas de villa que, según aquello que dice Vitruvio, [...] y no me extenderé en referir aquello que dice Plinio, porque ahora mi principal objeto es solamente demostrar cómo se debe entender a Vitruvio en esta parte”].

los alzados [*impiedi*] de muchos *fabriche* por mí diseñadas para diversos gentilhombres, y los *disegni* de las casas de los antiguos, y de sus partes más notables, en el modo que nos enseña Vitruvio”.<sup>550</sup>

Cabe destacar que Palladio expresó en este pasaje el desconocimiento arqueológico que sobre las casas de los antiguos se tenía en el Renacimiento. Por esta razón, reconstruyó la *villa all'antia*, a partir de la inclusión en su tratado de los *disegni* de las obras encargadas por sus comitentes. En el caso de mi *exemplum*, por su comitente Daniele Barbaro que en 1556 le hizo el encargo de la villa en Maser, en donde el programa arquitectónico constituyó la *idea* de la villa *all'antia*. También planteó que por medio de sus diseños de sus villas iba a explicar la *inventio* y *ragione* de las villas clásicas. Aquí, es importante señalar que la inclusión de los dibujos de sus diseños de las villas es una reflexión palladiana del proceso de la *inventione* y la *imitazione* que hizo de las *belle inventioni* y de los *fragmenti* de los edificios clásicos, lo que revela su concepto de *usanza nuova* que se fundamenta en su interpretación de las *formas* clásicas y que justifica con la frase *noi abbiamo pochissimi esempi antichi*.<sup>551</sup>

Al contemplar el dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1] en confrontación con los dibujos ya sea de las reconstrucciones [fig. 9, 10, 11] o de los edificios de la Antigüedad que incluyó en su tratado [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20], se observa la correspondencia conceptual entre la arquitectura clásica y la arquitectura palladiana resultado de la aplicación de los principios de *inventione*, *imitazione* e *ingegno* como claramente se demuestra en la *Villa Barbaro*, pues puede verse que utilizó los mismos elementos formales: en el cuerpo central se distingue la fachada en *forma* de templo clásico, esto es, el *frontispicio*, el pórtico, las esculturas en los laterales de las escaleras y las que ubicó en la parte superior del entablamento, las escaleras enmarcando el acceso principal del edificio y la aplicación de la *symmetria* como eje compositivo de la fachada.

---

<sup>550</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro 1, 1, pp. 11, 12. —Nel secondo tratterò della qualità delle *fabriche* che a diversi gradi d'uomini si *convengono*; e prima di quelle della città, e poi dei siti opportuni e *comodi* per quelle di villa, e come deono essere *compartite*. E perchè in questa parte *noi abbiamo pochissimi esempi antichi* de' quali ce ne possiamo servire, io porrò le *piante* e gli *impiedi* di molte *fabriche* da me per diversi gentiluomini *ordinate*, et i *disegni* delle case degli antichi e di quelle parti che in loro più notabili sono, nel modo che ci insegna Vitruvio”.

<sup>551</sup> Sobre el concepto palladiano de *usanza nuova*, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro, II, 3, p. 97.



Si bien, como se ha visto, la noción palladiana de la *villa all'antia* fue formulada con las descripciones de Vitruvio, Plinio y Cicerón, no obstante, también se fundamentó mediante la *imitazione* que hizo del *De re aedificatoria* de Alberti y del tratado *Della Famiglia*,<sup>552</sup> donde Palladio concretó su concepto de la villa clásica que trasladó a su arquitectura, y a partir de estas concepción de sus fuentes fue que creó su *innovadora* tipología.<sup>553</sup>

Alberti poseía un profundo conocimiento de la arquitectura clásica y fue él quien siguiendo a Vitruvio, escribió en su *De re aedificatoria* respecto al concepto práctico y filosófico de la vida en el campo, a su disposición, ornamentación, decoro, al aspecto de la fachada y la decoración interna mediante la pintura mural: «Pero como las casas de las granjas sean unas en que habitan los nobles, y otras en los labradores, unas parezcan ser hechas principalmente para el provecho, y otras por ventura por recreación». <sup>554</sup> La noción de *provecho-recreación* en relación al *ars-vivendi* y *domus* que expuso Alberti y que fue inspirada en Cicerón trascendió hasta Palladio,<sup>555</sup> significó una *renovatio* cultural en el sentido que se creó un nuevo tipo de relación con la naturaleza, a las que me referiré más adelante al hablar de la representación pictórica del paisaje en el espacio arquitectónico de las villas palladianas. Este fenómeno de las villas, se conecta con un nuevo sentimiento de la naturaleza, entendida como un lugar mítico así como también como un campo habitado y cultivado, donde ambiente y paisaje interactúan.<sup>556</sup> En este sentido y respecto a la tipología de la villa clásica, Palladio comentó sobre la *fabriche di villa*:

---

<sup>552</sup> En este manuscrito Alberti expresó una evocación de los placeres del campo, sus *principios físicos*, es decir, geográficos, de la casa ideal, cf. Leon Battista Alberti, *Della Famiglia*, Florencia, Editorial R. Spongano, 1946.

<sup>553</sup> Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>554</sup> Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro V, 15, pp. 224-228. Para la casa ideal de en el campo donde expresa una evocación de los placeres del campo, sus «principios físicos», es decir geográficos, de la casa ideal, cf. Leon Batista Alberti, *Della Famiglia*, *op. cit.*, p. 25. Para un estudio del tema de la villa Albertina y sus fuentes clásicas y su interpretación en las villas de Palladio, cf. Sabine Frommel, «La villa di Leon Battista Alberti: un modello architettonico?», in *Teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, a cura di A. Calzona, Firenze, Olschki, pp. 815-840.

<sup>555</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 6, pp. 245-247.

<sup>556</sup> Para Palladio y sus contemporáneos, la recuperación de lo clásico se vinculó con la agricultura por la situación de la *terraferma*, se sitió a un plano metafísico y el portavoz de esta idea fue el humanista veneciano Alvise Cornaro quien, supo darle un enfoque de ideal humanístico a la agricultura, lo cual lo expresó en su manuscrito *I trattati sull'architettura*: «La villa no es sólo un lugar de ocio intelectual, también es un lugar para la actividad productiva» y agregó «La Antigüedad había sido pródiga en escritores: Varrón, Catón, Columela y Plinio, que en sus obras forjaron el concepto ideal de la vida en el campo». Palladio conocía sus escritos e incluso lo mencionó en su *I Quattro libri*. Para las ideas de Cornaro y la situación de la

–Pero acaso no menos utilidad y placer sacará de las casas de campo [*case di villa*], donde pasará el resto del tiempo en ver y ornamentar sus posesiones, y con la industria y arte de la agricultura [*industria et arte dell'agricoltura*] aumentar sus bienes. Además, por el ejercicio que en el campo se suele hacer a pie y a caballo, el cuerpo conservará más fácilmente su salud y vigor. Finalmente, allí el ánimo cansado de las agitaciones de la ciudad se repondrá y confortará, y tranquilamente podrá dedicarse a los estudios de las letras [*studi delle lettere*] y a la contemplación [*contemplazione*]. Por eso los antiguos sabios [*antichi savi*] solían a menudo retirarse a lugares semejantes, donde visitados por buenos amigos y parientes, teniendo casas y jardines, fuentes [*case, giardini, fontane*] y semejantes lugares placenteros [*luoghi sollazzevoli*], y sobre todo, virtud [*virtù*], podían conseguir fácilmente la vida más dichosa que aquí abajo se puede alcanzar”.<sup>557</sup>

En este pasaje es notorio que Palladio formuló que los diseños de sus villas estaban fundamentados tanto en las descripciones clásicas como las renacentistas. De esta manera, en la *Villa Barbaro*, Palladio y Barbaro elaboraron el programa arquitectónico siguiendo los preceptos de la tipología de la villa clásica y albertiana para concretar y llevar a la *praxis* sus *ideas* humanistas [figs. 1, 2]. Esta interpretación de la *Villa Barbaro* como *exemplum* de la villa *all'antica* trascenderá en el diseño del *Municipio di Borgoricco* de Rossi como se verá más adelante.

#### **°VII.4.4 LA INTERPRETACIÓN PALLADIANA DE LA PERSPECTIVA EN TORNO A VITRUVIO Y EL ANÁLISIS DE LOS DIBUJOS DE LAS RECONSTRUCCIONES DE LOS EDIFICIOS DE LA ANTIGÜEDAD: ESPACIO ESCENOGRÁFICO**

En lo que concierne al *espacio escenográfico* en Palladio, Wittkower fue quien describe el efecto de continuidad espacial en la arquitectura palladiana como *escenográfico*.<sup>558</sup> Partiendo de esta idea, Argan define el *espacio escenográfico* como un rompimiento respecto a la concepción del espacio renacentista, pues argumenta que en el espacio perspectivo se buscó la unidad espacial a través de las relaciones proporcionales con una cualidad tangible, es decir, que estaba limitado y se captaba gracias a la continuidad del plano del muro. A diferencia de éste, señala que el *espacio escenográfico* palladiano se distinguió por ser físicamente discontinuo, en donde su unidad fue más bien perceptual más

---

*terraferma*, cf. Alvise Cornaro, –trattati sull'architettura”, in G. Fiocco, *Alvise Cornaro, Il suo tempo e le sue opera*, Vicenza 1965. Sobre la mención de Palladio de Cornaro, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 28, p. 83.

<sup>557</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, XII, p. 142.

<sup>558</sup> Sobre este tema, cf. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949, p. 97-100; Rudolf Wittkower, –Palladio's Influence on Venetian Religious Architecture”, in *Palladio and English Palladianism*, London, Thames & Hudson, 1974, pp. 11-15.

que física, ya que la relación interna se estableció sobre el plano del suelo que actuaba de referencia, más que en el muro, por lo que podía extenderse infinitamente.<sup>559</sup> Si bien estoy de acuerdo con Argan, sin embargo difiero con respecto a su idea de considerar el *espacio escenográfico* como un *rompimiento* del espacio de renacentista.

Más que un rompimiento, lo que sugiero es que en el pensamiento de Palladio se efectuó una diferente percepción e interpretación del espacio que surgió a partir dos aspectos en lo que se refiere al proceso de la *inventio* en conexión a los principios de *imitatio*, *ingenium*, *idea*, *forma* y *disegno*: por un lado, la interpretación que hizo en términos esencialmente espaciales mediante su estudio de las reconstrucciones y los edificios clásicos a partir del *disegno*, como el dibujo en proyección ortogonal de la reconstrucción del *Teatro romano di Verona* [fig. 11], donde mediante lo que seleccionó dibujar se puede visualizar que en la sección de la derecha, es clara la intención de Palladio de representar la *idea* de continuidad y profundidad del espacio interior del teatro y la aplicación de la *symmetria* en la composición del edificio. Incluso, en el dibujo de la reconstrucción del *Tempio della Fortuna Primigenia* [fig. 9] también se visualiza claramente en la planta y el alzado, la *symmetria* y la disposición de las terrazas en relación a su profundidad y a la correspondencia de los elementos que componen el templo, lo que le confiere una jerarquía visual y compositiva como una escenografía pictórica bidimensional que implica el *espacio escenográfico* palladiano. También los métodos compositivos de Palladio le permitieron *innovar* respecto a la arquitectura clásica. La yuxtaposición de las partes que componen la *forma* de ambos edificios, dispuestas mediante la aplicación de la *symmetria* sobre un eje central produce un efecto de continuidad espacial, el cual se puede definir como *escenográfico*.<sup>560</sup>

Por el otro, la concepción espacial de Palladio con respecto al *espacio escenográfico*, se fundamenta en la definición de la perspectiva en el *De architectura* Vitruvio. La primera referencia de la perspectiva en el tratado de Vitruvio aparece en los elementos que considera que debe poseer la arquitectura, clasificándola dentro de los

---

<sup>559</sup> Giulio Carlo Argan, "The importance of Sammicheli in the Formation of Palladio", in *Renaissance Art*, Harper and Row, Nueva York, 1970, pp. 172-179.

<sup>560</sup> Sobre este tema, cf. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles...*, *op. cit.*, p. 97-100; Rudolf Wittkower, "Palladio's Influence...", *op. cit.*, pp. 11-15.

diferentes tipos de dibujo arquitectónico que componen la *dispositio* y que son las *species dispositionis-ιδέαῖν-ideae*, la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*], la sección [*sciographia*] y la perspectiva [*scaenographia*], donde estableció que ésta es el dibujo de la vista [*adumbratio*] de la fachada y de los lados [*frontis et laterum*] en relación a la profundidad [*abscedentium*], con la convergencia de todas las líneas [*omnium linearum responsus*] al centro del compás [*circinique centrum*”].<sup>561</sup>

Con respecto a esta definición, aquí es necesario subrayar que Vitruvio para formular dicho concepto, no estableció la perspectiva como central, sino como perspectiva cónica lineal, pues no considera que las líneas confluyen en un centro del espacio perspectivo, sino –concurriendo todas las líneas en un punto”, es decir, se refiere al *ojo único* del observador que también se llama punto de vista y es el centro de proyección de los rayos visuales y la correspondencia entre el *objeto visible* y el *ojo* que lo percibe.

Esta concepción la vuelve a mencionar en el tratado con respecto a la *ζθε λνγζαθία-skenographia*, esto es, la pintura como descripción de las escenas en el teatro, donde también hizo alusión a la proyección de los rayos visuales trazados desde un –centro señalado”, al pintar los edificios en un escenario en perspectiva con la finalidad de dar la *idea* de tridimensionalidad:

—Agtharcho, en la época en que Esquilo presentaba sus tragedias, fue el primero en construir una escena [*scaenam*]. Instruidos por él, Demócrito y Anaxágoras escribieron acerca de cómo es necesario que, establecido el centro en un lugar determinado [*certo loco centro constituto*], las líneas deben corresponder por razón natural a la visión [*aciem*] de los ojos [*oculorum*] y a la extensión de los rayos, para que, partiendo de una cosa no determinada, pueda producir en las escenas pintadas [*scaenarum picturis*], la imagen aparente de la *forma* [*speciem*] de verdaderos edificios [*imagines aedificiorum*] y para que lo representado sobre superficies planas y frontales unas se perciban [*videantur*] remotas y otras cercanas”].<sup>562</sup>

Lo importante es precisamente que el sistema perspectivo definido por Vitruvio en este pasaje se refiere en términos geométricos a la pintura de la escena, esto es el método

<sup>561</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, 2, pp. 114-117.

<sup>562</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro VII, *Prefazio*, pp. 356-359: —Agtharchus Athenis, Aeschylus docente tragoediam, ad *scaenam* fecit et de ea commentarium reliquit, ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad *aciem oculorum* radiatorumque extensionem *certo loco centro constituto*, ad *lineas ratione naturali respondere*, uti de incerta re certae *imagines aedificiorum* in *scaenarum picturis* redderent *speciem* et, quae in directis planisque *frontibus* sint *figurata*, alia *abscedentia*, alia *prominentia* esse *videantur*”.

geométrico de la perspectiva para la *escenografía* donde utilizó el concepto de *ζθελν γζαθία-skenographia* en su sentido estricto, como método de la perspectiva pictórica de los edificios sobre una superficie, en otras palabras, la representación del *scaenarum picturis*, las escenas pintadas para dar la idea del espacio mediante la profundidad y posición proporcional de la imagen aparente de la *forma* de los edificios como si fueran verdaderos.<sup>563</sup> En realidad, en este pasaje vuelve a plantear la descripción del método de perspectiva, bajo las reglas de la degradación de las partes en proporción a la distancia en que se encuentren con respecto al punto de vista, es decir, la relación entre las *formas* representadas en referencia a la profundidad y a la cuestión bidimensional que implica la tridimensionalidad del espacio arquitectónico en correspondencia a la distancia en que se observan los edificios.

Ahora bien, para argumentar la concepción del *espacio escenográfico* de Palladio como una *imitazione* y proceso de interpretación de los pasajes vitruvianos, habría que destacar que Vitruvio no determinó que en el método de la perspectiva, el *circini centrum* o el *certo loco centro constituto* tenga que encontrarse en la superficie pictórica en el centro, más bien que todas las líneas convergen en el punto de vista.<sup>564</sup> Por tanto, la aplicación del concepto de perspectiva vitruviana desarrollada por Palladio fue en términos arquitectónicos y concuerda con la concepción clásica de la perspectiva, pues, estableció la unidad espacial en la *forma* arquitectónica mediante las relaciones proporcionales en el plano horizontal, es decir, diseñó a partir de la planta y con énfasis en el plano frontal tomando en cuenta el concepto vitruviano de la *symmetria* en la composición del edificio.

---

<sup>563</sup> Sobre el tema de *scaenarum frontes* en Vitruvio en relación al término griego de *ζθελν γζαθία-skenographia*, Cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 381-382. Para profundizar sobre el término y concepto de *scaenographia* vitruviano que tiene su origen en el término de *skiagraphia* tratado por Platón en referencia a la perspectiva pictórica y al tema de la imitación en *República*, 602d y en 365c, cf. Platón, *La República*, *op. cit.*, 602d, 365c, pp. 368-369 y 1119-1121: «E gli stessi oggetti, a seconda che vengano osservati nell'acqua o fuori, appaiono curvi o dritti, concavi o convessi, a causa dell'errore della vista riguardo ai colori, ed chiaro che nella nostra anima è presente ogni sorta di confusione di questo tipo. È dedicandosi a questa affezione della nostra natura che la pittura prospettica, al pari dell'illusionismo e dei tanti altri trucchi di questo genere, non manca di nessun carattere della magia». Para la relación de Platón y Vitruvio respecto al tema de la perspectiva, cf. Francesco P. Di Teodoro, «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello, note sulla teoria del disegno...», *op. cit.*, p. 36.

<sup>564</sup> Sobre un análisis de este párrafo y sobre la referencia de Euclides en Vitruvio, cf. Erwin Panofsky, *La perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995, p. 74-78; Margaretha Huber, «Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare» e «vedere»...», *op. cit.*, pp. 43-55.

En el dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1] lo expuso claramente, pues en el diseño arquitectónico de la villa articuló el proceso de visualización en la correspondencia entre la planta con el alzado donde evidenció la *symmetria* y la axialidad de los elementos que componen la villa y el énfasis en la fachada frontal como una visión continua que se confirma con el edificio realizado [fig. 2].

De esta manera, se puede entender esta noción del *espacio escenográfico* en la arquitectura palladiana no sólo en relación con su método de estudio mediante los dibujos de las reconstrucciones y estructuras clásicas, sino también basado en la definición vitruviana de la perspectiva en el *De architectura*. Precisamente a esta formulación clásica de la perspectiva se vincula con la interpretación de Palladio de la concepción de la perspectiva albertiana, la cual como se sabe, Alberti sistematizó en el tratado *De pictura* a partir de los razonamientos de Brunelleschi para la representación de objetos tridimensionales en una superficie pictórica, misma que deriva de los principios de la tradición grecolatina.<sup>565</sup>

En el estudio de la tipología clásica del teatro también se encuentra el fundamento para explicar el *espacio escenográfico* palladiano. Se debe, además, tener en cuenta que, la concepción espacial de Palladio se puede comparar con el efecto escenográfico de los escenarios tradicionales clásicos, aspecto que se vincula con la *imitatio* que llevó a cabo, por un lado, del planteamiento sobre la construcción de la escena y las descripciones del diseño del teatro en el *De architectura*, por el otro, se sustenta con su estudio de los teatros de la Antigüedad romana mediante los dibujos de las reconstrucciones como el del *Teatro romano di Verona* [fig. 11].<sup>566</sup>

El ejemplo se halla en el *Teatro Olimpico* [fig.33] de Palladio donde se puede observar la analogía conceptual con la concepción de la perspectiva vitruviana para la

---

<sup>565</sup> Sobre el tema de la teoría de la perspectiva albertiana en el *De pictura* en relación a la composición pictórica cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, op. cit., pp. 11-17.

<sup>566</sup> Para un estudio del diseño del *Teatro Olimpico* de Palladio sustentado en la teoría vitruviana y en sus estudios de los edificios clásicos romanos, cf. Licisco Magagnato, "The Genesis of the Teatro Olimpico", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institute, 1951, pp. 209-220; Daniel McReynolds, "Restoring the Teatro Olimpico: Palladio's Contested Legacy", in *Memoirs of the American Academy in Rome*, University of Michigan Press for the American Academy in Rome, 2008, pp. 153-212; David Rosand, "Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese", in *The Art Bulletin*, College Art Association, 1973, pp. 217-239.

escenografía y *forma* del teatro clásico. Esto se pone de manifiesto si se compara con el alzado incluido por Barbaro en *I Dieci libri* como *exemplum* de las descripciones vitruvianas del teatro, el cual Palladio dibujó para representar la reconstrucción del *scaenae frons* de los teatros romanos de la Antigüedad que siguió el diseño de dicho dibujo [fig. 34]: el muro del escenario articulado en dos órdenes, ornamentado con columnas adosadas, nichos con esculturas y paneles con relieves.<sup>567</sup> También conviene hacer notar la similitud del espacio de las gradas destinado para los espectadores con el dibujo de la reconstrucción del *Teatro romano di Verona* [fig. 11].

Más aún, también se puede visualizar en el *Teatro Olimpico* [fig. 35] la abstracción que hizo de la perspectiva para escenografía del teatro, pues en el muro del escenario diseñó un arco de medio punto que dispuso en el centro con el que enmarcó una serie de perspectivas que se cortan en proporción del plano horizontal, las cuales se reúnen en un único punto de vista, como lo había enunciado Vitruvio en su tratado. Así, Palladio puso de manifiesto la concepción que tenía de la perspectiva como un sistema de visión visible-inteligible y abstracta del espacio que el interpretó arquitectónicamente mediante telones intercambiables, lo que coincide con lo anteriormente expuesto de la concepción vitruviana del *scaenarum picturis* de los *imagines aedificiorum* del escenario clásico descrito por Vitruvio.

Y por último, si se confronta el diseño del *scaenae frons* del *Teatro Olimpico* [fig.35] y sus dibujos del *Arco de Septimius Severus* [fig. 36] y del dibujo de estudio para el diseño del *scaenae frons* de dicho teatro se puede advertir su interés en interpretar el esquema del arco del triunfo [fig. 37].

La concepción espacial de Palladio refleja que tuvo en cuenta las ideas de la perspectiva vitruviana que también se vinculan con los estudios paduanos de perspectiva del siglo XVI, donde se continúa la teoría clásica y también se pone énfasis en la cuestión formal de relaciones entre el espectador, el espacio y la representación plástica, donde las

---

<sup>567</sup> Sobre la traducción de Barbaro de la descripción de la perspectiva vitruviana y de la *scenografia* en relación al teatro, la *pittura delle scene* y la geometría, cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., pp. 14, 30-33, 257.

construcciones perspectivas se basan en el plano horizontal y en el punto de vista.<sup>568</sup> Esto Palladio lo trasladó a las villas que se estructuran sobre la multiplicidad de líneas de horizonte con relación al punto de vista, como se verá en la *Villa Barbaro*.

#### °VII.4.5 LA RENOVATIO DE LA PINTURA MURAL-PARIETUM PICTURAM Y LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE EN LA TEORÍA VITRUVIANA Y SU INTERPRETACIÓN EN LAS VILLAS PALLADIANAS

Gombrich en *Norma y Forma* llama la atención sobre que los humanistas del Renacimiento hablaron de *paisajismo* antes que la práctica artística les diera alcance, pues expone que en los escritos clásicos, los humanistas encontraron la forma de recuperar la Antigüedad, a partir de la *imitatio* de las descripciones del *Historia Naturalis* de Plinio y del tratado de *De architectura* de Vitruvio, donde hallaron no sólo términos y categorías para interpretar y pensar la pintura mural, sino también la *idea* de los paisajes en las pinturas murales.<sup>569</sup> Aquí como anteriormente, tales tradiciones de la pintura clásica, pueden servir también como indicadores para el mejor entendimiento de ciertos métodos pictóricos de la pintura mural y del paisaje que el Renacimiento heredó de la Antigüedad.

En las descripciones de los frescos hechas por Plinio figura un paisajista, se trata del pintor romano Studius o Ludius que en la época de Vitruvio y Augusto prosperó ganado fama con sus pinturas murales. Al respecto Plinio comentó:

—Ludius, en tiempos del divino Augusto: fue el primero que estableció decorar [*condecoravit*] las paredes de bellas pinturas [*amoenissimam parietum picturam*], para representar en las casas, pintó villas, pórticos y jardines, bosques, selvas, colinas, estanques, piscinas, ríos, costas, lo que quisiera. Y pintaba allí todo tipo de gentes caminando, o embarcadas, o dirigiéndose a las aldeas a lomos de burros o en carruajes, y también pescadores, granjeros, cazadores o incluso hacen la cosecha. Vemos en estas pinturas villas, con el acceso en las lagunas, las personas que llevan las mujeres sobre sus hombros, que tienen miedo de caer, y miles de otros temas agradables e ingeniosos. El artista ha decorado las primeras villas con paseos cubiertos de verde, con pinturas de ciudades marítimas que son muy agradables”.<sup>570</sup>

El hecho de la invención de la pintura del paisaje por Studius de lo que se ha llamado la *Edad de Oro* en la pintura mural, se hubiera especializado en este tipo de temas no podía por menos que influir en la apreciación del *paisajismo* entre los humanistas del

<sup>568</sup> Cf. Daniele Barbaro, *La Pratica della Perspettiva*, Venetia, Rutilio Borgominieri, 1569; Pomponius Guaricus, *De sculptura*, Farni, Vinegia, 1504.

<sup>569</sup> Cf. Ernst Gombrich, *Norma y Forma*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>570</sup> Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche [Naturalis Historia]*, *op. cit.*, XXXV, 115-119, pp. 224-225.



Renacimiento. Sin embargo, lo anterior nunca hubiera bastado para conseguir que los artistas del Renacimiento y en este caso los venecianos y por supuesto Palladio y Veronese aceptaran esta *ornamentación* descrita por Plinio, de no haber existido en la teoría artística italiana la idea de una pintura de paisajes.<sup>571</sup>

Ésta cuestión se puede ejemplificar con el *De architectura* de Vitruvio, el *De re aedificatoria* de Alberti, así como con *I Dieci libri* de Barbaro, pues, de hecho, Barbaro hizo mención sobre la referencia a Plinio al hablar de la pintura mural en su *I Dieci libri* y tradujo los párrafos de Vitruvio sobre el tema de la pintura mural en las casas privadas.<sup>572</sup>

Existe en el *De re aedificatoria* de Alberti un pasaje sobre la *ornamentación* en el espacio interior de los edificios donde estableció la relación entre pintura y paisaje:

—Fanto la pintura como la poesía [*pictura ut poesis*] puede tratar diversos temas: los hechos memorables de los grandes monarcas, las costumbres de los ciudadanos comunes, la vida de los campesinos. El primero de estos tres géneros, uno de los más prestigiosos, se utilizará en los edificios públicos y las casas de los más notables; el segundo se aplicará como ornamento [*ornamento*] en las paredes de las casas privadas [*privatorum civium parietibus*]; el último se adecuará a los jardines, ya que es la más agradable de todas. Nuestras mentes [*animis*] se alegran en sumo grado si vemos pinturas [*pictas videmus*] que representan la *belleza* [*amoenitates*] de las regiones [*regionum*], puertos [*portus*], escenas de pesca [*piscationes*], la caza [*venationes*], de natación [*natationes*], diversiones rústicas [*agrestium ludos*], paisajes cubiertos de vegetación y flores [*florida et frondosa*].<sup>573</sup>

La visión de Alberti sobre la representación del paisaje como composición principal en la pintura mural y *ornamentación* de las casas privadas deriva de la tradición clásica de la pintura mural de las villas, pues en el pasaje se advierte claramente la cita clásica de los

---

<sup>571</sup> Gombrich incluso afirma que es en Venecia donde se aplicó por primera vez el término *un paisaje* a una pintura y que fue el humanista veneciano Marco Antonio Michiel que empleó la expresión *un paisaje* en sus notas de sus escritos y ya en 1521 advertía *molte tavolette de paese* al hacer la relación de la colección Grimani. Cf. Ernst Gombrich, *Norma y Forma*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>572</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, pp. 319-321.

<sup>573</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro IX, 4, pp. 804-805: —Cumque *pictura ut poesis* varia et alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae *privatorum civium mores*, alia quae aratum vitam exprimat, prima illa, quae maiestatem habet, publicis et praestantissimorum operibus adhibebitur; secunda vero *privatorum civium parietibus, ornamento* ut sit, appinguntur; ultima ortis maxime convenient, quod omnium sit ea quidem iocundissima. Hilarescimus maiorem in modum *animis*, cum *pictas videmus amoenitates regionum* et *portus* et *piscationes* et *venationes* et *natationes* et *agrestium ludos* et *florida et frondosa*. La traducción del pasaje al español, corre a cargo por parte de la autora.

frescos de Studius de Plinio con referencia al paisaje que debe existir en los edificios como tema más apropiado para decorar las villas.<sup>574</sup>

Esto se relaciona también especialmente con el séptimo libro del *De architectura* de Vitruvio donde Barbaro halló no sólo la referencia explícita a la pintura de paisaje en la teoría arquitectónica clásica, sino también encontró la fuente conceptual sobre la pintura mural en la Antigüedad que necesitaba para crear un programa *ad hoc* junto con Palladio y Veronese para la *inventio* de los frescos de la *Villa Barbaro* [fig. 4] con relación a esta idea de *renovatio* de la arquitectura y pintura al *esplendor* de la Antigüedad que todos profesaban.

Respecto al pasaje en el cual está la descripción del sistema de la representación del arte de la pintura mural en las villas, Vitruvio formuló utilizando la terminología de *imitatio*, *industria-ingenium*, *exemplum*, *dispositio*, *varietas*, *figurata*, *figura*, *imago*, *finitis*, *corporibus* mediante los cuales trató el tema de proceso de la *inventio* en relación a diferentes soluciones formales de representar la *figura* de los edificios y de las cosas:

—Para las habitaciones [*conclavibus*], [...] determinaron los antiguos [*antiquis*] los métodos de de pintar [*rationes picturarum*] las cosas [*rebus*] verdaderas [*certis*]. La pintura [*pictura*] es ciertamente la imagen [*imago*] de lo que existe o puede existir, como hombres, edificios, barcos, y otras cosas, que se tomen como *exempla*, para ser imitado [*similitudine*] la forma [*figurata*] y contorno [*finitis*] preciso de sus cuerpos [*corporibus*]. A partir de esto los antiguos [*antiqui*], que determinaron los principios de la decoración [*expolitibus*], de los muros primero imitaron [*imitati*] el aspecto de las variedades [*varietates*] y disposiciones [*conlocationes*] del revestimiento del mármol y después la variada distribución [*varias distributiones*] de cornisas, triángulos y plantas, y sus relaciones entre sí. Después empezaron a hacer las *figuras* [*figuras*] de los edificios [*aedificiorum*] y de las columnas [*columnarum*], e imitaron [*imitarentur*] los *frontispicios* alejados hacia el fondo y en perspectiva [*proiecturas*]. En los espacios abiertos como en las exedras debido a la anchura de los muros [*parietum*] diseñaron [*designarent*] los frentes de las escenas [*scaenarum frontes*] a la usanza trágica, cómica o satírica; en los paseos cubiertos, debido a la longitud de los espacios, ornamentaron [*ornarent*] con una variedad [*varietatibus*] de paisajes, expresando las imágenes [*exprimentes imagines*] ciertas cualidades de los lugares: pintando puertos, promontorios, costas, ríos, fuentes, canales, templos, bosques sagrados, montañas, ovejas y pastores. En algunas partes pintaban también

---

<sup>574</sup> Para un estudio de la pintura mural en relación al tema del paisaje en la Antigüedad y en el Renacimiento, cf. Monica Salvadori, —*Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana*”, in *Eidola*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, pp. 25-46.

historias de *figuras* grandes, con imágenes [*simulacra*] de Dioses, o con diferentes fabulas, tomadas siempre de la naturaleza [*natura*]. Estos *exempla*, son una imitación de objetos reales [*veris rebus*]<sup>575</sup>.

La lista de temas del paisaje es muy parecida a la descripción de Plinio de los frescos de Studius, pero la importancia de Vitruvio tal vez resida en el especial hincapié que hizo sobre las perspectivas que den la apariencia de ser reales, según lo que establece, había que buscar que el tema de la pintura fuera *conveniente* para *ornamentar* los muros de las villas, que solían pintarse no sólo con los revestimiento del mármol, las cornisas, triángulos y plantas, paisajes realistas y temas mitológicos con la intención de representar en la superficie del muro la *idea* de tridimensionalidad de las cosas verdaderas, sino también la arquitectura representada mediante la *imitatio* de *figuras* de los edificios.

En la pintura mural de las villas como la *Villa della Farnesina* [fig. 39], la *Villa di Livia* [fig. 38], y la *Villa di Agrippa Postumo* [fig. 40] se puede apreciar la variadas representaciones de paisajes de las que habló Vitruvio. Ejemplo del paisaje con las características de la región se puede ver claramente en *Villa della Farnesina* [fig. 39], donde el pintor en la composición pintó la escena de un puerto mediante la representación del mar, el barco, la vegetación, el edificio en perspectiva, *figuras* humanas en distintas posturas en escenas de caza, de pesca, caminado y en los lomos de burros.

También ejemplo de las descripciones del paisaje sobre escenas de jardines se puede distinguir claramente en los frescos de la *Villa di Livia* [fig. 38], donde el artista para dar idea de profundidad, pintó dos cercas, un enrejado en primer plano y una sólida en un

---

<sup>575</sup> Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003, libro VII, V, y libro VII, V, 2, pp. 378-383: —Cetâs conclavibus, [...] constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum, namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla, ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instuerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, siliculorum, cuneorum inter sese varias distributiones. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras columnarum et fastigiorum eminentes proieturas imitarentur patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes. Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata. Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur”. Sobre la importancia de este pasaje de Vitruvio en la estética del Renacimiento, cf. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914, pp. 180-185. Para la traducción del párrafo de Vitruvio en *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro VII, 5, pp. 319-321.

segundo plano. Ésta última está en eje con el árbol de la derecha, la cual se interrumpe y forma un rectángulo que dibujó en perspectiva lo cual ayuda a definir el espacio. El jardín que está en un tercer plano consiste en hileras de árboles frutales que se encuentran detrás de la cerca sólida, donde también aparecen pájaros volando. En cuanto a la imagen de *Villa di Agrippa Postumo* [fig. 40] se puede observar el paisaje rural con la representación de las ovejas y pastores.

En la pintura mural de la *Villa de P. Fannius Sinistor* [fig. 41] la representación está basada en el culto de Venus y Adonis y está compuesta por tableros de cada lado del espacio donde mediante la imitación de edificios en perspectiva y paisajes pone de relieve los aspectos formales y temáticos descritos por Vitruvio. La *ornamentación* de esta villa tiene un énfasis en las vistas de arquitecturas y elementos arquitectónicos en varios planos como se puede apreciar en uno de los tableros [fig. 42] donde se distingue las columnas, los arcos y el jardín con pérgolas, claramente en perspectiva para visualmente dar la idea de profundidad.

En los frescos de la *Villa de los Misterios* [fig. 43] los elementos arquitectónicos están en gran parte omitidos, sin embargo mediante angostas franjas verticales, el pintor dividió el espacio en tableros por debajo de la cornisa, para dar profundidad. En el tablero se pueden ver no sólo las *figuras* de tres mujeres y una niña en posturas que representan, probablemente la iniciación de una boda dentro del culto místico de Dionisio, sino también la representación de los materiales como el del revestimiento del mármol.

En la descripción sobre la pintura mural, Vitruvio también se expresó en contra de las *fantasías* de los pintores de su época cuyos diseños desafiaban la virtud del arte, el *decoro* y la *idea* de la representación de imágenes de cosas reales, pues argumentó que son pinturas que no imitan la realidad, no demuestran el ingenio del artista y no expresan una estructura racional. En este sentido, Vitruvio describió que en estos frescos se pintan cosas que no existen ni pueden existir en la naturaleza, cuya representación se compone por deformes monstruos, donde se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones

paneles con hojas rizadas con volutas, se pintan plantas, animales y candelabros que soportan templos y esculturas.<sup>576</sup>

Así, y por no citar más que un ejemplo, en la pintura de la *Casa di Augusto* en la *Stanze delle Maschere* [figs. 44, 45, 46] como se puede observar, el pintor representó en las dos paredes la misma composición arquitectónica en relación con la *imitación* de las decoraciones de los escenarios teatrales [*scaenae frons*] mediante el uso de paneles con varios planos de profundidad que terminan en la parte superior con estatuillas fantásticas aladas, similar a los grifos y en los centros de los paneles se asoman monstruos, en forma de sátiros [figs. 45, 46].

Pero precisamente lo más significativo es esto, que semejante descripción de los métodos y *formas* de pintura fue traducido al *volgare* por Barbaro en *I Dieci libri*, donde tradujo los principios utilizados por Vitruvio respecto a la pintura mural [*pittura parietale*] romana como *ornamento* de las habitaciones [*stanze*] de las villas y sobre los métodos de pintar en los edificios [*ragione del dipignere negli edificij*] en las paredes [*paretti*] con los términos de *imitatione, industria, essemplio, dispositione, disegno, varietà, forma, maniera, figura, imagine, contorno, corpo* a partir de los cuales trató el tema de proceso de la *inventio*.<sup>577</sup>

También introdujo esta *idea* vitruviana sobre las pinturas [*pitture*] que no representan [*rappresentano*] ni son similares a la verdad [*simili all uerità*] que dan un mal juicio [*mali giudici*] a los ojos de la virtud del arte [*occhi alle uirtù dell' arti*]. Barbaro puntualizó que a estas *formas* de pinturas [*maniere di pitture*] se les llaman *grottesche*, las cuales definió como en el sueño son una fantasía [*fantasia*] que representa [*rappresenta*] confusamente [*confusamente*] las imágenes de las cosas [*imagini delle cose*], así, estableció que se puede decir que los *grottesche* se pueden definir como sueños de la pintura [*sogni della pittura*]. De hecho, en sus comentarios al pasaje vitruviano señaló dos aspectos respecto al decoro que se debe observar en la pintura mural: el primero se refiere a una analogía entre la pintura y la retórica, mediante la cual expresó que en el arte del discurso al igual que en la pintura mural se debe juzgar, la diferencia entre lo falso y lo verdadero,

---

<sup>576</sup> Para el pasaje, cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro VII, V, 3-7, pp. 384-387.

<sup>577</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura* op. cit., p. 319-320.

entro lo verdadero y lo verosímil.<sup>578</sup> El segundo se refiere a que señaló que en el libro XXXV de Plinio da luz sobre el tema de la pintura en cuanto que debe haber intención [*intentione*] para representar [*rappresentar*] la composición [*compositione*] mediante los contornos [*contorno*] de las cosas la *simmetrie* de todas las partes y la correspondencia de estas entre sí a través de lo cual se obtiene la perfección en el arte [*perfettione dell'artè*].

El punto clave es la recomendación de representar la realidad mediante las perspectivas que den la apariencia de ser reales en relación a lo que existe o puede existir y las vistas al “natural” para *ornamentar* las paredes de Vitruvio y Plinio no pudo dejar de tener su efecto sobre el desarrollo del género en Italia. Tampoco esta relación sería del todo fortuita, pues el precepto de Vitruvio de recuperar una *vista simulada* en las paredes de la casa de campo italiana obligaba al pintor a evocar la realidad en relación al buen juicio de representar para los ojos la virtud del arte y una visión del jardín del mundo que estaba afuera, lo cual en el caso de Palladio y Veronese llevó a estos dos artistas a desarrollar un nuevo lenguaje mediante el cual pudiera ser asimilada y traducida a la arquitectura y la pintura la *belleza* tanto de la concepción de la *ornamentación* de los frescos de la villa clásica y de los escenarios de la región del Véneto en la *Villa Barbaro* [fig. 2].

Vitruvio se había referido también en el mismo libro a la práctica de adaptar diversos tipos de escenarios teatrales [*scaenae frons*] a la *ornamentación* de las habitaciones lo cual obligaba en este caso a Palladio a estudiar en cuanto al *ornamento* de los espacios internos de las villas y a Veronese a estudiar mediante la perspectiva los efectos a través de los cuales puede obtenerse una ilusión de atmósfera y distancia, lo cual se ve en los frescos de la *Villa Barbaro* [fig. 4]. Sobre lo cual trataré más adelante en el *ornatus* retórico en Palladio.

Sin embargo en cuanto a lo que aquí me interesa, si pasamos de estos pasajes a los frescos de la *Villa Barbaro*, se verá al porqué de la trascendencia de éstos principios clásicos en cuanto la *renovatio* de la representación de la pintura mural de la villa clásica romana.

La pintura mural de la *Villa Barbaro* fue concebida por Veronese como una *imitatio* de las descripciones clásicas de la *ornamentación* interna de la superficie de los muros de

---

<sup>578</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura op. cit.*, p. 321.

las salas y las habitaciones de las villas traducida por Barbaro, pues presenta imágenes de esa misma variedad, ahora restituida en el Renacimiento.

Todos los frescos se componen en relación al sistema de los frescos de la Antigüedad romana por la representación de una arquitectura simulada donde siguiendo la idea del *decoro* y la *symmetria* vitruviana Veronese pintó en la *Sala dell'Ornato* y en la *Sala di Baco*: las columnas de orden corintio, los revestimientos del mármol, los estucos [figs. 47, 48, 49] y las *figuras* de los edificios como el de la *Villa Barbaro* [fig. 50], esculturas [fig. 51], temas mitológicos y representaciones alegóricas [figs. 52, 53], retratos de la familia Barbaro [fig. 54] y una variedad de paisajes [figs. 55, 56].

En consecuencia, lo que se ve en los frescos de Veronese al incluir, por ejemplo, la representación de elementos arquitectónicos y en el paisaje la representación de las ruinas clásicas en la *Villa Barbaro* es esta *idea* albertiana y vitruviana de la pintura mural [fig. 57], no como decoración sino como arte y ciencia, y, con esto, la razón de la aplicación del método de la perspectiva lineal y de los conceptos de *symmetria* y *decoro* vitruvianos.<sup>579</sup>

Desde este punto de vista son, sin duda, la pintura de Veronese es una *imitatio* de las *rationes picturarum* vitruvianas, pues las diferentes soluciones formales de Veronese corresponden con las descripciones de Plinio, Vitruvio y Alberti.

Tales reflexiones sacan a la luz que podría afirmarse que si tal especie de pinturas no existía aún, había que renovarla a partir de la *inventio*, *imitazione* y el *ingegno* de Palladio y Veronese con la elección que hicieron de sus fuentes clásicas con las descripciones de Plinio y Vitruvio, mismas que se prestaban para ser interpretadas de variadas maneras, lo cual desde mi punto de vista genera la *innovación* en estos dos artistas.

Con lo anterior se puede concluir que Barbaro, Palladio y Veronese trasladaron éste conocimiento vitruviano de la concepción de la pintura mural y del *paisajismo* representada en la arquitectura clásica a la concepción temática del programa de la *Villa Barbaro* en Maser, como *exemplum* de los frescos *all'antica* en la *parietum picturam* de las villas clásicas romanas.

Finalmente, respecto al capítulo del proceso de la *inventio* ciceroniana en Palladio, cabe discernir que la terminología utilizada en los pasajes citados, así como su proceso de

---

<sup>579</sup> Cf. Ernst Gombrich, *Norma y Forma*, op. cit., p. 54.

diseño, la construcción del conocimiento en la arquitectura y su método de enseñanza revela lo conceptual y sistemático de la aplicación y adaptación de la teoría retórica ciceroniana en cuanto a las *facultas orandi* y su relación con los *officia oratoris* para estructurar y formular su concepción de su metodología proyectual. Estos principios trascendieron en Palladio por medio de la tradición vitruviana, asimismo por los comentarios de Barbaro de los conceptos que Vitruvio utilizó para explicar en qué consiste la actividad arquitectónica en cuanto a proceso creativo, así como la manera en que se puede llevar a cabo. Reflexión que en Palladio surge del mismo modo que Vitruvio, de considerar y comprender a la arquitectura como *scienza-arte*, asimismo como un sistema ideado por la razón, donde el *ingegno* y el estudio, así como la cuestión de la teoría y la *praxis*, son necesarias para comprender, concebir y concretar las cosas de la arquitectura. Por tanto, puede decirse que el vínculo entre la teoría ciceroniana y la teoría arquitectónica lo proporciona el contexto intelectual en el que Palladio desarrolló su pensamiento arquitectónico.

**°VII.5 DISPOSITIO: DISPOSIZIONE-INVENTIONE Y DISEGNO. LAS SPECIES-IDEAE VITRUVIANAS, IDEA Y FORMA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA EN LA METODOLOGÍA PROYECTUAL PALLADIANA**

**°VII.5.1. EL CONCEPTO DE DISPOSITIO CLÁSICA EN PALLADIO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL USO DEL TÉRMINO DISPOSIZIONE**

Durante la Antigüedad, el principio de *dispositio* en la teoría retórica se consideró como una de las partes del proceso creativo de los *officia oratoris* y en la teoría arquitectónica como una de las partes del proceso creativo de las seis categorías vitruvianas. En el pensamiento del Renacimiento italiano, al igual que en la teoría retórica y arquitectónica clásica, el concepto de la *dispositio* en lo que respecta a la teoría del arte humanista y en la *praxis* artística se consideró como una de las partes fundamentales del proceso creativo.<sup>580</sup>

En este contexto, es importante subrayar la noción retórica de la *dispositio* en el proceso creativo de la *forma*. Al respecto, Cicerón formuló que es la distribución en orden, composición y colocación de los pensamientos e *ideas* seleccionados en la *inventio*. Por

---

<sup>580</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 43, 52, 53, 63, 67; Michael Baxandall, *Gioto and the orators...*, *op. cit.*, pp. 101, 103, 121-139, 163; Rensselaer Wright Lee, —Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, *op. cit.*, p. 264-265; Carl Goldstein, “*Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 641-652; Giovanni Becatti, —Leon Battista Alberti e l’antico”, *op. cit.*, pp. 60-61; Martin Kemp, —From Mimesis to Fantasia..., *op. cit.*, pp. 355-356; Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 2, 87, 109-111, 120, 127.



otra parte, definió que la *inventio* consiste en hallar qué decir, a partir de una selección adecuada de las *ideas* y *modelos* a partir de la *imitatio*, mientras que la *elocutio* es el arreglo y el estilo de las palabras que el orador ornamenta a partir de las *ideas* seleccionadas desde la *inventio*.<sup>581</sup>

En efecto, como se recordará, esta concepción del proceso creativo retórico fue trasladada por Vitruvio para la *dispositio* arquitectónica: por un lado, definió que ésta es la apropiada colocación de las cosas y la elegante apariencia y realización del edificio en las diferentes composiciones, desde el punto de vista de la calidad y, por el otro, distinguió que las *ideas-formas* de la disposición son la planta, el alzado y la sección, *formas-figuras* que nacen del pensamiento y de la *inventio*.<sup>582</sup>

Consecuentemente, cabe entonces, la posibilidad de entender estos principios como una construcción sistemática en el pensamiento palladiano, pues, Palladio en su tratado constantemente usó el término *disposizione* para definir la cualidad y diseño de la *bellezza* y apropiada composición y colocación de las partes de los elementos y espacios arquitectónicos desde el punto de vista de la *dispositio* vitruviana.<sup>583</sup> De hecho, si bien es cierto que no ofreció una definición del principio de la *dispositio* en su tratado, no obstante, esto no es accidental, pues se detecta un uso frecuente en su *I Quattro libri* de los términos que componen el concepto de *dispositio* retórica, cuya interpretación fue una consecuencia de la herencia de Vitruvio, incluso, no es una mera casualidad, pues se encuentran presentes en la comprensión y aplicación lógica y sistemática que hizo de estos principios clásicos en su metodología proyectual y su *praxis* arquitectónica.

El punto de partida para demostrar el concepto ciceroniano de *dispositio* en Palladio se vuelve a encontrar en Barbaro. Efectivamente, la interpretación de la categoría clásica de la *dispositio* fue adquirida en el pensamiento y *praxis* palladiana a partir de su colaboración en *I Dieci libri*,<sup>584</sup> donde este humanista tradujo en *volgare* la definición vitruviana de *dispositio* con el término italiano de *disposizione* vinculándolo con los conceptos de *idea*,

---

<sup>581</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, *op. cit.*, libro I, vii, 9, pp. 7-8.

<sup>582</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, 2, pp. 114-117.

<sup>583</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, XX, libro II, VII, libro III, XXI, libro IV, III, pp. 68, 129, 241, 254.

<sup>584</sup> Cf. Erik Forssman, "Palladio e Vitruvio", *op. cit.*, p. 65.

*forma* y *disegno* del siglo XVI. Es importante subrayar el aspecto conceptual de *disegno*, el cual señaló con énfasis Barbaro vinculado, como ya mencioné, con los procesos de la *inventione* y *disposizione*, lo cual está en concordancia con el contexto cultural de la teoría del arte del Cinquecento.

Ahora bien, como ya se ha indicado repetidas veces, los principios que componen la definición de la *dispositio* vitruviana, corresponden conceptualmente con los principios clásicos de *idea* y *forma* en conexión al proceso creativo ciceroniano de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Cabe discernir el mismo tipo de razonamiento en las reflexiones de Barbaro sobre el proceso arquitectónico de la *disposizione*, pues fundamentó al igual que Vitruvio en Cicerón, a partir de considerar dos aspectos que en la teoría vitruviana están estrechamente vinculados con la teoría ciceroniana. El primero, se refiere a la definición vitruviana de la arquitectura como arte-ciencia y teoría-*praxis* en conexión al binomio retórico de *significatur* y *significat* que Vitruvio interpretó para la arquitectura, mismos que ya he apuntado, Barbaro tradujo al *volgare* con los términos: *significata-significa*, *discorso-fabrica*, *cosa-opera*, *ragione-opera* y *scienza-arte*, y fue ciertamente con la definición de este binomio vitruviano, como se ha constatado, donde tradujo el principio clásico de la ciencia del dibujo [*graphidis scientia*] por *disegno* en conexión con el método de la geometría [*geometricis methodis*], como dibujo mental y material en proyección ortogonal.

El segundo aspecto del proceso de la *disposizione* en lo que concierne a los *officia oratoris* y a los principios clásicos de *idea* y *forma*, se refiere al hecho de que Barbaro tradujo la definición de la *dispositio* vitruviana en términos ciceronianos. Efectivamente, Vitruvio estableció las relaciones conceptuales para el diseño de la *forma* arquitectónica en un marco retórico con la siguiente terminología: *dispositio*, *inventio*, *cogitatio*, *compositio*, *qualitas*, *specie dispositionis*, *ideae* [ἰδέαι], *forma* y *figura*, *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia descriptio*, *imago*, *deformatio*, *exemplar pictus*, *schema*, *diagramma*, *exemplar*, *graphidos-graphidis scientia*.

El siguiente pasaje de Barbaro sobre la *disposizione* prueba lo anterior, ya que estos principios clásicos que componen la definición de la *dispositio* vitruviana, los tradujo al *volgare* con los términos de *disposizione*, *inventione*, *pensamento-cogitatione*, *composizione*, *qualità-maniera*, *idee dispositione o maniera di dispositione*, *idea*, *forma*,

*figura, pianta, impiè o elevatione, profilo, descrizione, immagine y disegno*, donde de una manera más explícita que Vitruvio, Barbaro formuló las mismas relaciones conceptuales que se sustentan en la teoría retórica ciceroniana, que resumió así:

—La disposición [*dispositione-disposizione*] es la apropiada [*atta*] colocación [*collocatione*] de las cosas [*cose*], y la composición [*componimento*] resuelta desde el punto de vista de la calidad [*qualità*]. [...] La mayor preocupación del arquitecto, debe ser que los edificios [*edificij*] tengan una exacta aplicación del método de la proporción [*proportione*], establecida a partir de la *rata parte*, o módulo y el método del *compartimento*. Cuando, se haya establecido el método de la *simmetria*, y con teoría [*discorso*] se hallan desarrollado las relaciones del proyecto, las magnitudes de las proporciones [*proportioni*], (como busca el orden [*ordine*], y la *simmetria*, entonces con agudeza de ingenio [*ingegno*] se analiza la naturaleza del lugar [*natura luogo*] respeto al uso [*uso*] y a la *bellezza* [de la *forma* del edificio], y añadiendo o disminuyendo se compone la conveniente *simmetria*, de modo cuando se extrae, o añade alguna cosa se fija la medida [*misura*], para que parezca que todo ha estado correctamente diseñado [*formato*]. [...] Las *ideas-formas* de la disposición [*idee dispositione-species dispositionis*] son estas: la planta [*pianta*], el alzado [*piè-elevatione*], la sección [*profilo*]. La planta [*pianta*] es el conveniente uso del compás y la regla, la cual comprende el *disegno* de las *formas* [*forme*] en planta. El alzado [*impiè-elevatione*], es la imagen de la fachada [*immagine dritta della fronte*] y de la *figura* [*figura*] dibujada, según el método de las proporciones [*modo dipinta ragioni*] de la obra [*opera*] futura. La sección [*profilo*] es el dibujo de la fachada [*fronte*] y de los lados [*lati*] que se alejan [*scostano*], y con una correspondencia [*rispondenza*] de todas las líneas [*linee*] al centro del compás. [...] Estas *formas-figuras* nacen del pensamiento [*pensamento*] y de la *Inventione*. El pensamiento [*pensamento*] es el cuidadoso estudio, habilidad y diligencia con el propósito de hallar el efecto propuesto en la obra con placer. [...] La *inventione*, la cual según Vitruvio es la explicación [*dismostramento*] de cuestiones no resueltas [*oscuere dimande*] y el método [*ragione*] de la cosa [*cosa*] nuevamente hallada [*ritrovata*] en la mente con agudeza de ingenio [*mobile vivacità*]. Estos son los términos [*termini*] que componen la disposición [*dispositione*]].<sup>585</sup>

---

<sup>585</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 29-32: —La *dispositione* è *atta collocatione* delle *cose*, & nel *componimento* sciolto *effetto* con *qualità*. [...] Niuna cura maggiore haver deve lo Architetto, che fare, che gli *edificij* habbiano per la *proportione* della *rata parte* i *compartimenti* delle loro *ragioni*, quando adunque sarà fornita la *ragione* delle *Simmetrie*, & con *discorso* esplicate le *proportioni*, (Come recierca l' *ordine*, & la *simmetria*.) allhora che dell' *acutezza* dello *ingegno* provedere alla *natura del luogo*, all' *uso*, alla *bellezza*, & *aggiugnendo*, o *scemando* fare *convenevoli temperamenti*, acciò quando sarà levato, o aggiunto alcuna cosa alla *misura*, cio paia esser stato drittamente *formato*. [...] Le *idee* della *dispositione* sono queste la *pianta*, lo *impiè*, il *profilo*. La *pianta* è un moderato uso della *sesta*, & della *regola*, dal quale si piglia il *disegno* delle *forme* nel *piano*. Lo in *piè*, è la *immagine dritta della fronte*, & *figura* con *modo dipinta*, con le *ragioni* dell' *opera*, che se deve fare, il *profilo* è *adombratione* della *fronte*, & dei *lati* che si *scostano*, & una *rispondenza* di tutte le *linee* al centro della *festa*. [...] —Queste nascono da *pensamento*, & da *Inventione*. *Pensamento* è cura piena di *studie* & *effetto* d' *industria*, & *vigilanza* d' *intorno* all' *opera* proposta con

De estas palabras se deduce que al igual que Vitruvio, quien estableció a la *dispositio* como una de las partes principales del proceso de diseño, Barbaro, en la misma línea de pensamiento, dejó claro también que la *disposizione*, al ser la apropiada colocación y colocación de las *ideas* que son la *pianta*, el *piè-elevatione* y *profilo*, mismas que no sólo son la *image* y *figura* que nacen de la *inventione* y *pensamento*, sino que se resuelven desde el punto de vista de la *qualità* y el *disegno*, donde se debe tener en cuenta en su proceso, la categoría del *ordine*, el método de la *simmetria-compartmento* y de la *proportione*, así como la tríada de las *fermezza*, *utilità* y *bellezza-venustà* para el diseño de la *forma* del edificio, implica el concepto de la *dispositio* ciceroniana. En otras palabras, converge una intención del proceso creativo retórico.

En los comentarios de estos pasajes se puede encontrar la clave de la retórica en Palladio con respecto a la terminología utilizada para definir el concepto de *disposizione*, pues son claras las referencias clásicas a los términos de *inventio*, *cogitatio*, *dispositio*, *idea*, *forma*, *figura*, *specie*, y *collocatio*, entre otras, sobre las cuales hay que recordar ya traté anteriormente las relaciones de éstos principios en la analogía entre Viruvio y Cicerón.

No obstante, de acuerdo con este esquema de planteamiento, definitivamente, creo que es necesario precisar los términos que Barbaro enfatizó que componen la *disposizione*, ya que están íntimamente ligados a la retórica ciceroniana en lo que respecta a cuatro nociones. En primer lugar, se basó en las implicaciones explícitamente retóricas de la distinción en el proceso creativo de la *forma* del discurso, es decir, los conceptos retóricos de *res-verba* y de *significatur-significat*, los cuales Barbaro con base en Vitruvio, hizo hincapié al vincular la *disposizione* con el binomio vitruviano de *significatur-significat* con el fin de establecer el concepto de *forma* y *materia* en la arquitectura, lo cual aquí se traduce con los términos de *discorso*, *ragione* y *cosa* que implican lo intelectual y lo material del proceso creativo arquitectónico.

---

dilettazione. [...] La *inventione* la quale secondo Vitr. e *dimostramento* delle *oscure dimande*, & *ragione* della *cosa ritrovata* di nuovo con *presta*, & *mobile vivacità*, & questi sono i *termini* della *dispositione*". Sobre el término *volgare* de *temperamenti* que equivale al término latino de *temperaturae*, mismo que se refiere a la *symmetria* óptica en la arquitectura, cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, pp. 330-109.

En segundo lugar, con la inclusión que hizo en la definición de la *disposizione*, del proceso de la *inventio* y *pensamento-cogitatione*, principios que se identifican en la retórica ciceroniana con la *inventio* y con las *species cogitata*, las cuales, como procesos racionales del intelecto le confirieron a la categoría de la *disposizione*, el carácter de proceso mental. En tercer lugar, vinculó, del mismo modo que Vitruvio, el principio de *qualità* con la *disposizione*, concepción que tiene su referente conceptual en la *qualitas* retórica, la cual se traduce en la arquitectura, como la cuestión inmaterial y conceptual de la disposición bidimensional y tridimensional de la *figura* y *forma* del proyecto.

Y, por último, las nociones de las *idee dispositione* o *maniera di dispositione*, es decir, el dibujo de la *pianta*, *impiè* y *profilo*, que Barbaro interpretó a partir de los términos latinos de *species dispositionis-ideae-ιδέα* *ichnographia*, *orthographia*, *sciographia*, dibujos geométricos en proyección ortogonal, mediante los cuales, se conceptualiza, analiza y compone el aspecto de la *forma-figura* y del espacio geométrico, en el sentido de representación mental y representación visual, concepción que tiene su fundamento en la terminología ciceroniana de *idea*, *forma*, *figura* y *specie* en conexión a la geometría y la aritmética.

Como consecuencia de todo esto, mediante la traducción de la definición de la *dispositio* vitruviana se pueden establecer las siguientes comparaciones entre la terminología vitruviana y la terminología de la teoría arquitectónica del siglo XVI:

○○○○LA DISPOSITIO PALLADIANA. COMPOSICIÓN Y CONCRECIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA	
Vitruvio- <i>De architectura</i>	-Barbaro- <i>I Dieci libri</i> y Palladio- <i>I Quattro libri</i>
- <i>dispositio</i>	- <i>dispositione-disposizione</i>
- <i>inventio</i>	- <i>inventioe-invenzione-discorso</i>
- <i>cogitatio</i>	- <i>pensamento</i>
- <i>compositio</i>	- <i>composizione</i>
- <i>qualitas</i>	- <i>qualità-maniera</i>
- <i>specie dispositionis</i>	- <i>idee dispositione; maniera di dispositione; species dispositionis-ιδέα</i> <i>idee delle opere</i>
- <i>ideae [ιδέα]</i>	- <i>idea-ιδέα-maniera-species</i>
- <i>forma</i>	- <i>forma</i>
- <i>figura</i>	- <i>figura</i>
- <i>ichnographia</i>	- <i>pianta</i>
- <i>orthographia</i>	- <i>impiè -elevatione</i>
- <i>sciographia</i>	- <i>profilo</i>
- <i>descriptio</i>	- <i>descrittione</i>
- <i>imago</i>	- <i>immagine</i>
- <i>exemplar</i>	- <i>esempio</i>
- <i>figuras= ζήκηνα-skhēmata</i>	- <i>figuras= ζήκηνα-skhēmata</i>
- <i>graphidis scientia</i>	- <i>disegno</i>

- <i>latitudinem</i>	- <i>larghezza</i>
- <i>longitudinem</i>	- <i>lunghezza</i>
- <i>altitudinis</i>	- <i>altezza</i>
- <i>proportio</i>	- <i>proportione-proporzione</i>
- <i>venustas</i>	- <i>bellezza</i>
- <i>ordinatio</i>	- <i>ordine-ordinare</i>
- <i>modulus</i>	- <i>modulo</i>
- <i>symmetria</i>	- <i>compartimento-simmetria</i>
- <i>eurythmia</i>	- <i>aspetto-eurithmia</i>

De todo esto se desprende que la interpretación esencialmente retórica de la *dispositio* en Palladio derivó de la terminología que comprende el concepto de la *disposizione* del siglo XVI italiano. Sin embargo, para explicar el traslado del concepto clásico de *dispositio* en la metodología proyectual palladiana, es necesario entender cómo Palladio utilizó nuevamente los principios que derivan de la retórica, cuestión que se había convertido en algo común en las formulaciones teóricas de la teoría arquitectónica del Renacimiento.

Por tanto, para comprobar esto, es indispensable profundizar en los comentarios en *I Dieci libri* de Barbaro, asimismo, en la teoría arquitectónica albertiana para analizar la terminología que se utilizó para definir el proceso de la *disposizione* en relación al contexto teórico de la arquitectura del siglo XVI. Quizás así, sea posible apreciar la trascendencia del lenguaje como una herencia clásica en la teoría y la *praxis* palladiana.

°La interpretación de Palladio del proceso de la *dispositio* vitruviana en los comentarios de *I Dieci libri* Fundamental dentro de la argumentación de Barbaro es el hecho de que en sus comentarios en *I Dieci libri* razonó sobre la definición vitruviana de la *dispositio* y describió tres cuestiones que se vinculan con las relaciones conceptuales entre retórica y arquitectura que Vitruvio, como antes señalé estableció en su tratado arquitectónico como consecuencia de su contexto intelectual. La primera consiste en la simultaneidad de las diferentes partes del proceso creativo de la *forma*, ya que en la *dispositio* es en donde se piensa y expresa el proceso de *ordinatio*, y las demás partes del proceso creativo de la *forma*. La segunda se relaciona con los conceptos retóricos de *res* y *verba* y su aplicación en la categoría de la *dispositio* vitruviana. La tercera plantea el concepto ciceroniano de *forma*, *idea-ἰδέα* y *species* en conexión a los términos retóricos de *inventio*, *cogitatio*, *dispositio* en la definición de la *dispositio* vitruviana. Este conocimiento y principios en Palladio se identifican con los términos de *disposizione*, *ordine*, *specie*, *inventione*, *forma*, *figura*, *aspetto*, *disegno*, *qualità*, *maniera*, *fabbrica*, *ragione*, *cosa* y *opera*, *pianta*, *impiè* y *profilo*.

°La interpretación en el comentario de Barbaro del proceso de diseño de la forma arquitectónica en la dispositio vitruviana: ordinatio, eurhythmia, symmetria y decor

Definitivamente, creo que no se puede comprender en qué sentido se interpretó la *dispositio* ciceroniana en el siglo XVI, sin la ayuda de la reflexión crítica de Barbaro en *I Dieci libri* y del ambiente tan peculiar que caracterizó al humanismo renacentista.

Barbaro basándose en Vitruvio precisó en sus comentarios que la *dispositione-disposizione* compara las partes [*parti*] de la obra [*opera*], no sólo como magnitud [*grandezze*] y cantidad [*quantità*], sino también como la formulación de un orden [*ordine-ordinatio*] de aquella cosa [*cosa*] que tiene partes [*parti*], comparándola [*comparandole*] como cosas o partes que deben ser puestas en un lugar [*luogo*]. Sobre lo cual especificó que esto se debe hacer con doctrina [*dottrina*] y agudeza de ingenio [*ingegno*], en cuanto al proceso de diseño, ya que afirmó que es mediante la *dispositione* que se conoce el número [*numero*], el orden [*ordine*] y la naturaleza de las seis categorías [*sei cose*] vitruvianas: donde primero se debe ordenar [*ordine-ordinatio*] el método de la *symmetria-compartmento*, es decir, la razón de las magnitudes [*ragione delle misure-ratio symmetriarum*], después se describe el espacio [*spatio*] de la planta del proyecto del edificio [*opera*] por medio de las dos dimensiones geométricas de ancho [*larghezza*], y longitud [*lunghezza*], y así, una vez dispuesta la magnitud [*grandezza*], se determinan las proporciones [*proportione*] con relación a la *bellezza* [*bellezza-venustas*] y al *decoro* [*decoro-decor*] de modo que se observe en el *aspetto-eurhythmia*, la proporción del proyecto.<sup>586</sup>

Hay que recordar que *cosa* [*res*] y *palabra* [*verba*] en la teoría ciceroniana tenían una significación absolutamente precisa en relación con el proceso creativo de la *forma* del discurso del la *inventio, dispositio* y *elocutio*.

---

<sup>586</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., p. 29: «La *dispositione* compara le parti dell'opere come *grandezze*, & *quantità*, ma come *parti* da esser *collocate* nel proprio *luogo*, perciocchè non è abbastanza *ritrovare* una *commune misura*, che sia *regola* della *grandezza delle parti*, ma *bisogna* anche *ritrovare* un'ordine di quella *cosa*, che ha *parti*, *comparando* le *parti* come *grandezze*, & *quantità*, ma *comparandole* come *cose* da esser *poste* al suo *luogo*. [...] questo non solo per *dottrina*, ma per *acutezza* d'ingegno si puo fare: & però prima si deve *ordinare* la *ragione delle misure*, dall quale si possa senza *dubitatione* pigliare il mutamento delle *cose*. Dapoi sia *esplicato* lo *spatio* da *basso* dell'opera, che si deve fare per *larghezza*, & per *lunghezza*, della qual *opera* quando una fiata sarà la *grandezza*, ne segua l'apparato della *proportione* alla *bellezza*, accioche dubbio non sia lo *aspetto* della della *consonanza*, a cui ui vorrà sopra considerare. [...] Dalle parole sopra dette chiaramente si conosce il *numero*, l' *ordine*, & la *natura* delle *sei cose* predette. Seguitando la sua *definitione*, che la *dispositione* è *atta collocatione* delle *cose*.

Tales reflexiones sacan a la luz que Palladio y Barbaro interpretaron la *dispositio* vitruviana como el proceso donde se expresa la *ordinatio-ordine*, como cuestión aritmética en lo que se refiere al término *quantità* [*cantidad*] que se refiere a las medidas [*misure*] en conexión con la *symmetria-compartimento*, como aplicación del método aritmético, aplicado al método geométrico para la concepción y materialización del espacio arquitectónico. Se refiere al proceso creativo en cuanto a proceso de diseño de la *forma*, la cual se piensa y expresa en la *disposizione*, esto es, no sólo se conceptualiza y materializa la *forma* y el espacio geométrico, sino también, se expresan los procesos de la *inventio* y las categorías vitruvianas de *ordine*, *eurithmia*, *simmetria-compartimento* y *decoro*.

Esta noción se relaciona de igual modo que en la retórica ciceroniana en cuanto a que en la *dispositio* retórica se expresa el proceso de la *inventio* y la *elocutio*.

En este sentido, esta concepción de Palladio de la *dispositio* vitruviana también corresponde a la concepción ciceroniana de los términos griegos de *ἄμω* y *δηξιζηα*, mismos que Vitruvio trasladó al concepto de la categoría de la *ordinatio*, el de *ἄμω* en relación con el tema del *número* como estructura aritmética y como aspecto *cuantitativo* de las dimensiones de los elementos arquitectónicos, y en la categoría de la *dispositio* en lo que se refiere al término griego de *δηξιζηα* concepto que utilizó para la aplicación en la arquitectura del método de la geometría y a la ciencia del dibujo, en cuanto a los principios de *punto*, *línea*, *superficie* y *cuerpo*, no sólo para la composición geométrica, sino también para ordenar, estructurar y disponer la *forma* y el espacio geométrico.

De esta manera la *disposizione* claramente se concibió como el *aspecto* cualitativo y cuantitativo de la *forma* y del espacio en lo que se refiere a la posición de los elementos arquitectónicos, lo cual se explica a partir de la relación establecida por Vitruvio con el concepto platónico de *ιδέα-εἶδω* [*forma*] aplicada a las *species dispositionis* de la planta, alzado y sección. Por tanto, para Barbaro y Palladio, estas relaciones conceptuales clásicas las vincularon con el concepto del término *disegno* en la arquitectura.

Barbaro también llamó la atención en sus comentarios, del mismo modo que Vitruvio, sobre el hecho de que las ciencias necesarias para el proceso de diseño en la *dispositione-dispositio* y en su *specie* con respecto a su *qualità*: son la ciencia del *disegno* y la geometría. De igual modo, en cuanto a la categoría del *ordine-ordinatio* es necesaria la



aritmética en conexión a la *quantità* y en la relación recíproca de la *euritmia* y *simmetria-compartmento* son necesarias ambas.<sup>587</sup>

Aquí es importante recordar la conexión entre el proceso de la *ordinatio* y la *dispositio* vitruviana, conexión que Barbaro continuó, en donde la *proportio* aritmética es entendida gracias a las relaciones de los números que se expresan como *forma* geométrica. De esta manera, para Palladio, el dibujo geométrico y la cuestión aritmética expresada en éste, es donde se piensa, expresa y comunica la *idea* o concepto de la *forma* arquitectónica. Así, el concepto vitruviano de la *dispositio*, lo interpretaron Barbaro y Palladio como el proceso donde la totalidad de la *forma* se piensa y concreta a partir de diseñar la disposición de las partes del edificio, que se define como una calidad, cantidad y aspecto de la *forma* creada y expresada mediante el *disegno* como lo muestran los dibujos palladianos de las reconstrucciones de las ruinas clásicas [figs. 9, 10, 11], del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] y de la *Villa Barbaro* [fig. 1].

Ahora bien, en la definición de la *dispositio* vitruviana, Barbaro introdujo un párrafo del libro VI, 2 del *De architectura*, el mismo donde Vitruvio describió la relaciones conceptuales entre los principios de *ordinatio*, *dispositio*, *ratio symmetriarum*, *proportio*, *decor* y *aspectos-eurythmia* en cuanto al proceso de diseño para la obtención de la *bellezza* y *perfección* de la *forma* del edificio. Barbaro reconstruyó este proceso vitruviano con los términos de *ordine*, *dispositione-disposizione*, *euritmia-bel numero*, *simmetria-compartmento* y *decor-decoro*.<sup>588</sup>

Según la concepción de Vitruvio, tal y como fue definitivamente formulada por Barbaro, la *forma* arquitectónica se concibe en la mente y se expresa a partir del proceso de

---

<sup>587</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, p. 30: —Si deve anche avvertire, che Vitruv. esponendo le nature delle *sei predette cose*, viene a confermare quelle, che sono necessarie allo Architetto, percioche si vede nella *dispositione*, & nelle sue *specie*, quanto utile sia il *disegno*, & la *Geometria*, si vede nell'*ordine*, quanto *commoda* sia l' *Arithmetica*". Sobre la aplicación de las ciencias de la aritmética y geometría en relación a las categorías vitruvianas de *ordinatio* y *dispositio* fundamentales en el proceso de diseño en Palladio y Barbaro, *cf.* Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro", *op. cit.*, pp. 78-79; Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", *op. cit.*, p. 151.

<sup>588</sup> *Cf.* Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, p. 37. Sobre las seis partes del proceso creativo en la arquitectura clásica como los conceptos que dan *forma*, *bellezza* y *perfección* a la obra de arte arquitectónica, *cf.* Annarita Angelini, —Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", *op. cit.*, pp. 148, 150-151.

las seis categorías y la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, proceso cualitativo y cuantitativo que se concreta en la *disposizione*.

Se pone de manifiesto que el vocabulario en *volgare* utilizado por Barbaro, que es una traducción de la terminología en latín y griego utilizada en la teoría vitruviana, resulta ser un conocimiento y vocabulario heredado de la retórica, lo cual le permitió seguir las relaciones de conceptos vitruvianos para la teoría y proceso creativo de la arquitectura en el siglo XVI. Partiendo de esta concepción, queda claro que estas reflexiones al aplicarlas a las seis categorías para la creación arquitectónica, explican el porqué Barbaro continuó y enfatizó el pensamiento formulado por Vitruvio de que el arquitecto debe ser experto en el arte del dibujo, aritmética y geometría. Con este pensamiento precisó directamente que en el *disegno* es donde se aplica el método de la geometría y la ciencia de la aritmética ya que es mediante el método y sistema de proyección ortogonal donde se concreta el proceso de la *dispositione-disposizione*, donde la *forma* está sujeta no sólo a la medición del espacio en su aspecto cuantitativo y cualitativo, sino también es donde se establece la relación de las partes con el todo y la disposición de los elementos a partir de la longitud, anchura y altura del edificio y de la correspondencia de las proporciones en planta, alzado y sección. Para Palladio, esta concepción de la *disposizione* y del *disegno* de la cual depende el proceso creativo de la *forma* resultaba esencial como se puede comprobar con el dibujo del *Tempio di Marte Ultore* [fig. 12, 13].

°La interpretación en el comentario de Barbaro de los conceptos de *res* y *verba* en la *dispositio* vitruviana  
Para entender mejor en Palladio, la aplicación de la *dispositio* y su estrecho vínculo con el conocimiento de la distinción de *res* y *verba*, es importante subrayar que en el análisis de la *dispositio* vitruviana, Barbaro enfatizó, por un lado, que es la adecuada colocación de las cosas [*cose-res*] en el edificio [*opera*] y que por cosas [*cose-res*] se deben entender los elementos arquitectónicos diseñados por el arquitecto en la *inventio* y concretados en la *disposizione*, como las habitaciones [*stanze*], los espacios o las partes [*parti*] de la *fabbrica*, es decir, las partes del edificio [*opera-opus*] y, por el otro, mediante esta bien dispuesta colocación [*disposta collocatione*] de las partes [*parti*] se crea en toda la composición [*compositione*] una *bella* calidad [*bella qualità*], que es el lugar conveniente [*sito conveniente*] de cualquier parte del edificio. Con esto, Barbaro demostró que el orden

[*ordine-ordinatio*] es la disposición [*dispositione-dispositio*] de las medidas [*misure*] con respecto a la *simmetria-compartimento-symmetria* y la disposición [*dispositione-dispositio*] es el orden [*ordine-ordinatio*] de las partes [*parti*] con respecto al lugar [*luogo*].<sup>589</sup>

De este modo, el comentario de Barbaro sobre la *disposizione* arquitectónica se vincula con la distinción vitruviana de *res* y *opus*, *ratiocinatio* y *fabrica*, la cual tiene su antecedente conceptual de la tradicional distinción entre *res* y *verba* en el proceso creativo de la *forma* de los *officia oratoris*, relación conceptual que Barbaro aquí tradujo con los términos en *volgare* de *cosa* y *opera*, así como también de *fabrica* y *ragione*, mismos que Palladio utilizó en su teoría arquitectónica.

°El comentario de Barbaro sobre las *idee della dispositione-species dispositionis* en la *dispositio* vitruviana: *ichonografia-pianta*, *orthographia-facciata* y *sciographia-profilo* y su relación conceptual con el término *disegno* como *idea-forma concette nella mente* y *esprese* en el dibujo en proyección ortogonal: el método de la geometría, la ciencia del dibujo y la aritmética

Barbaro en sus comentarios sobre su análisis de las *species dispositionis* vitruvianas enfatizó que Vitruvio demostró que en la arquitectura las *formas* y las *ideas* de la *dispositione* [*maniere & idee della dispositione*] que comprenden las tres *formas* [*maniere*] que son la planta [*pianta-ichonografia*], el alzado [*facciata-orthographia*] y la sección [*profilo-sciographia*] nacen del proceso mental del *pensamento-cogitatio* e *inventione-inventio*.<sup>590</sup> Así, con el léxico de *ichonografia-pianta*, *orthographia levato-inpiè* y *sciographia-profilo* aludió en la definición de la *disposizione* a los conceptos de *disegno* e *idea*, mismos que se relacionan en la arquitectura con los principios de *forma* y *figura* con respecto a la geometría y aritmética.

De hecho, Barbaro se extendió hablando sobre los conceptos de las *idee della dispositione* de la *pianta*, *levato-inpiè* y *profilo* donde fue explícito que en la *dispositione*, el arquitecto *forma* y *disegna* en su pensamiento y en el dibujo la colocación de las partes

---

<sup>589</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 29: Et per cose intende le stanze, & le parti de esse nella fabbrica, ovvero le parti dell'opera fatte dall'Architetto, da questa ben disposta collocazione delle parti, nasce il vedere in tutta la compositione una bella qualità, che è sito conveniente di ciascuna cosa. [...] Et si può dire, che l'ordine è dispositione delle misure alla simmetria, & la dispositione è ordine delle parti al luogo.

<sup>590</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., p. 32-33: Vitruvio in questo luogo dimostra da che nascono le predette maniere, & idee della dispositione [...] questi sono i termini della dispositione [la inventione e lo pensamento]: cioè la dispositione è rinchiusa nelle tre sopradette maniere, che sono la pianta, lo in piè, il profilo”.

del edificio mediante las tres *maniere* que son las *idee* del edificio. Más aún, agregó que con estas tres *forme*s de la *dispositione* [*maniere di dispositione*] el arquitecto asegura la composición y resultado del edificio y expresa su intención [*intentione*] de una obra perfecta y conveniente.<sup>591</sup>

Según la opinión de Barbaro la *ichonografia* griega es la *idea* de la *dispositione* y la descripción y dibujo [*descrittione-descriptio*] de la *figura* y *disegno* de la planta [*pianta*] del edificio, para dar a entender la colocación [*collocatione*] de las partes [*parti*], a partir de las dimensiones de ancho [*larghezza*] y longitud [*lunghezza*] del edificio [*opera*] y para situar geoméricamente en planta el espacio de la *forma* arquitectónica.<sup>592</sup> Concepción que se clarifica con el dibujo palladiano de la planta del *Pantheon* [fig. 17].

En cuanto a la *orthographia* griega precisó que es la *idea* de la *dispositione* y la descripción y dibujo [*descrittione-descriptio*] de la *figura* y *disegno* del alzado recto [*levato*] del edificio, para demostrar la altura [*altezza*] del edificio [*opere*], como la *forma* [*maniera*] geométrica, la cual representa la *figura* del alzado [*piè*] en proporción [*conforme*] a la planta [*pianta*]. El alzado [*in piè*] es la imagen [*image*] de la fachada [*fronte*]. La cual se representa [*rappresenta*] sobre el plano [*piano*] de un papel [*carta*], nace de la planta [*pianta*] refiriendo [*riferendo*] todas las proporciones [*ragione*] del edificio [*opera*]. Vitruvio ha llamado fachada [*fronte*] ya sea lateral o frontal de cada cosa [*cosa*], que vertical [*dritta*] se ve [*vede*]. Estas fachadas corresponde a los límites [*termini*] de la planta [*pianta*], se hace el alzado [*in piè*] según las proporciones [*ragione*] del proyecto [*opera futura*].<sup>593</sup> Lo anterior se puede ver en la imagen del alzado del *Pantheon* [fig. 12] y el alzado del *Tempio di Marte Ultore* [fig. 20] y la fachada de la *Villa Barbaro*

---

<sup>591</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., p. 30: «Nel disponere, & collocare le parti lo Architetto forma nel suo pensiero, e poi disegna tre maniere, ovvero idee delle opere. [...] Con queste tre maniere di dispositione l'Architetto s'assicura della riuscita dell'opera, & fa più certa la sua intentione, & l'atruí desiderio di far opera lodata, & degna».

<sup>592</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 29-30: «Una è detta da Greci, *ichonografia*, cioè *descrittione*, & *disegno* della *pianta*, per dare ad intendere la *collocatione* delle *parti*, & la *larghezza*, & *lunghezza* dell'opera, alche fare ci vuole un moderato uso della sesta, & della regola».

<sup>593</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 29-30: «L'altra è detta, *orthographia*, cioè *descrittione*, & *disegno* del *levato*, & *dritto*, si per dimostrare l'altura delle opere, come la *maniera*, deve esser lo in *piè conforme* alla *pianta*. L' *in piè* è *image* della *fronte*. Là dove *rappresenta* sopra il *piano* d'una *carta*, tela, o tavola quello, che nasce dalla *pianta riferendo* il tutto alle *ragione* dell' opera. [...] Vitruvio ha chiamato *fronte* ogni cosa, che *dritta* si vede. Molti sono, da i quali si potrà havere una *pianta*, & anche non uscendo fuori de i *termini* di quella, faranno lo *in piè* secondo la *ragione* dell' opera futura».

que representó en la parte inferior de la lámina en correspondencia geométrica a la planta que dibujó en la parte superior [fig. 1].

En lo que respecta a la concepción de la *sciographia* griega definió que es la *idea* de la *dispositione* y la descripción y dibujo [*descrittione-descriptio*] de la *figura* de la sección [*profilo*] del edificio, sobre la cual enfatizó que es de gran utilidad porque es la descripción de la *figura*, donde se representan [*rende*] las dimensiones [*grossezze*] de los muros [*muri*], de los saledizos [*sporti*], el grosor [*grossezze*] de las cornisas, de los capiteles, de los basamentos, de las escaleras, de otras cosas. Así en los efectos de la sección [*effetti* del *profilo*] se considera la descripción de cada miembro-elemento [*membro*] del cuerpo del edificio, y con esta *figura* de la sección, el arquitecto demuestra [*dimostra*] las partes interiores y exteriores [*parti interiori, & esteriori*] del edificio [*opere*], cuestión para la que se necesita de gran pensamiento [*pensamento*], juicio [*giudicio*] y práctica [*pratica*].<sup>594</sup>

Es importante llamar la atención sobre la concepción de la *sciographia* que Barbaro subrayó como la sección [*profilo*] y tercera *forma e idea* de la *dispositione* [*terza specie, & Idea della dispositione*], lo cual, es importante señalar que no interpretó este principio griego como perspectiva. Ésta concepción del *profilo* como la tercera *idea* vitruviana está de acuerdo con la concepción de Palladio como se puede ver en los innumerables dibujos en sección [figs. 11, 13, 14, 16, 19] que constantemente hizo para estudiar y definir el espacio interior del edificio.

Esto se explica, puesto que Palladio y Barbaro tomaron en cuenta el término latino de *sciographia* que tradujeron por *profilo* [sección] y no el término de *scenografia*. De hecho, Barbaro trató el tema de la perspectiva en *I Dieci libri*, que él mismo distinguió y definió como la descripción [*descrittione*] de la escena y perspectiva [*scene, & prospettiva*], necesaria en las cosas [*cose*] del teatro, la cual concretó no forma parte de las [*idee della dispositione*]. Precisamente, para Barbaro el concepto de sección [*profilo*] está

---

<sup>594</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 29-30: «La terza idea è il profilo, detto *sciographia*, dal quale grande utilità si prende, perchè per la *descrittione* del *profilo* si *rende* conto delle *grossezze* dei *muri*, degli *sporti*, delle *ritrattioni* d'ogni *membro*, & in quanto l'architetto *dimostra* tutte le *parti interiori, & esteriori* delle *opere*, & però in questo ufficio ha bisogno di grandissimo *pensamento, & giudicio, & pratica*, come à chi, considera gli *effetti* del *profilo* è manifesto: perche la elevatione della *fronte*, & la *maestà* non dimostra gli *sporti*, le *ritrattioni*, le *grossezze* delle *cornici*, dei *capitelli*, dei *basamenti*, delle *scale*, & d'altre cose, però è necessario il *profilo*».

comprendido y corresponde a la definición de la *dispositio* vitruviana, ya que argumentó, que en esta *idea*, como en el *in piè-elevatione* y la *pianta*, no sólo se ve resuelto la apariencia [*effecto*] de la composición [*componimento*], sino que muestra la colocación adecuada [*atta collocatione*] de las cosas [*cose*], porque que es evidente que todas las líneas [*linee*] y lo que representan en la *forma* arquitectónica se pueden observar con el ojo [*occhio*] sin impedimento como son en la realidad.<sup>595</sup>

<sup>o</sup>Exposición de la interpretación de Barbaro y Palladio para una comprensión de los comentarios de la *dispositio-disposizione* vitruviana en torno a los términos de *idea* y *disegno* como cuestión geométrica  
En las observaciones en *volgare* de las *species dispositiones* vitruvianas, Barbaro introdujo el término *volgare* de *idea* vinculado a la *disposizione* y al *disegno*. Sin embargo, aquí es necesario precisar que el concepto de *idea* también aparece como sinónimo de los términos en *volgare* de *forma*, *maniera* y *specie*, que si bien Palladio no utilizó *idea*, si utilizó estos términos equivalentes.

Precisamente con las expresiones de *idee dispositione-species dispositi onis-maniere dispositionis*, Barbaro resolvió para Palladio en la *disposizione* no sólo el concepto de *idea-ídeá* vitruviana que tiene su fundamento conceptual en el principio de *idea* ciceroniana, sino también interpretó esta noción de *idea* en conexión con los conceptos de los principios en *volgare* de *forma*, *concetto*, *mente* y *esprimere*:

–En el disponer [*disponere*], y colocar [*collocare*] las partes [*parti*] el arquitecto *forma* [*forma*] en su mente [*pensiero*], y después *disegna* tres *formas* [*maniere*], o bien, *ideas* [*idee*] de los edificios [*opere*]. [...] Con estas tres *formas-ideas* de la disposición [*maniere di dispositione*] el arquitecto asegura el resultado del edificio [*opera*], y hace más cierta su intención [*intentione*]. [...] A partir de estas *ideas* [*idee*], que son las *formas* [*forme*] concebidas [*concette*] en la mente [*mente*] y expresadas [*esprese*] en papel [*carte*], es de donde proviene la apariencia [*effetto*] definida y elegante”.<sup>596</sup>

<sup>595</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., pp. 29-30: –Questa terza specie, & Idea della *dispositione*, [...] il *profilo* mi muove ad interpretare *sciographia*, & non *scenografia*, perchè se bene *scenografia* che è *descrittione* delle *scene*, & *prospettiva*, è necessaria nelle *cose* de i Theatri, [...]. Molto bene adunque al *profilo* conviene la diffinitione della *disposizione*, perchè si vede nel *profilo* lo *scielto* è *sbrigato* effetto nel *componimento*, & si vede una *atta collocazione* delle *cose*, come a chi ben considera, è manifesto, perchè tutte le *linee* vengono all' *occhio* senza impedimento, & si *conoscono* gli *sporti*, & le *ritrazioni*, & le *grossezze* como sono”.

<sup>596</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., p. 30: –Nel *disponere*, & *collocare* le *parti* lo Architetto *forma* nel suo *pensiero*, e poi *disegna* *tre maniere*, ovvero *idee* delle *opere* [...] con queste *tre maniere di dispositione* l'Architetto s'assicura della riuscita dell'*opera*, & fa più certa la sua *intentione*, [...]

Quizá este planteamiento permita entender el concepto de *disegno* palladiano, pues Barbaro utilizó a partir de esta reflexión el principio de *idea* para subrayar que el *disegno* es, ante todo, un hecho mental, un concepto que se traduce en un hecho gráfico, es decir, material.<sup>597</sup> Así, determinó que el diseño arquitectónico se conceptualiza y concreta en el *disegno* que se define como la calidad [*qualità*] de la *forma* que existe en la mente del arquitecto. Además, definió que la composición y la concreción de la *forma* y del espacio arquitectónico preexiste en la mente del arquitecto a través del *disegno*, traducido en papel mediante el dibujo geométrico por medio de la planta, el alzado y la sección, *figura* geométrica que concreta la intención y concepto de la *forma* arquitectónica que a su vez implican el proceso del pensamiento y la creación en la arquitectura en cuanto al dibujo mental y material del edificio imaginado.<sup>598</sup>

Por tanto, hay que reconocer que Barbaro en el concepto de *dispositio* vitruviana concretó que la *idea-idea* de la *forma*, es decir, el *disegno* en la arquitectura, se piensa en la mente y se representa a través de las *species dispositiones*, las cuales consisten en el dibujo geométrico en proyección ortogonal de la *pianta-ichnographia*, *inpiè-alzato-rthographia* y *profilo-sciographia*. Este *disegno* unitario como imagen y *forma* tridimensional que son estas *figuras*, no sólo nacen de los procesos de *pensamento-cogitatio* y de la *inventioe-inventio*, donde se concreta en la mente la *forma* y *figura* de la definición de la totalidad del diseño del edificio, sino que en el proceso de la *dispositio* es donde se componen y se expresan, siendo así, éstas *figuras* se entienden como una definición unitaria que representan tanto los diferentes planos secuenciales como la esencia formal y espacial del edificio.

Este conocimiento tanto de Barbaro como de Palladio lo retomaron e interpretaron del *De architectura*, por tanto heredaron el traslado que Vitruvio hizo de los conceptos ciceronianos de *forma*, *idea* y *species* en conexión a los términos retóricos de *inventio*,

---

Dalle dette *idee*, che sono *forme concette* nella *mente*, & *espresse* nelle tavole, o carte, ne viene quello *effetto* scielto, & *elegante*".

<sup>597</sup> Sobre los sinónimos en la traducción de Barbaro del término vulgar de *idea* como equivalente a los conceptos de *maniera* y *specie* en sus comentarios a la *dispositio* vitruviana, Cf. Francesco P. Di Teodoro, "Al Confine fra autotraduzione e riscrittura...", *op. cit.*, pp. 224-225 y 229-230.

<sup>598</sup> Cf. Hanno-Walter Kruft, "Palladio and the North Italian Humanist", *A history of architectural theory: from Vitruvius to the present*, Princeton, Architectural Press, 1994. p. 86; Erik Forssman, "Palladio e Daniele Barbaro", *op. cit.*, pp. 69, 78-79.

*cogitatio* y *dispositio*, el cual aplicó a la definición de la *dispositio* donde incluyó los términos de *inventio* y *cogitatio*. Por tal razón, siguiendo esta línea de pensamiento, considero que estos dos teóricos del Cinquecento interpretaron las *species dispositionis* vitruvianas en analogía con los conceptos ciceronianos con los términos de *idee dispositione-species dispositionis-maniere-idee della dispositione*: como una cuestión mental y material con relación al dibujo geométrico en proyección ortogonal que se generó en el siglo XVI, siendo así, pensamiento y representación de la *figura* de la *forma* arquitectónica.

De este modo, queda claro que, los términos de *idea* y *disegno* se vuelven términos esenciales para la comprensión del proceso de la categoría de la *disposizione* palladiana. Sin embargo, aquí no voy a profundizar en los conceptos de *disegno* e *idea*, incluso de proyección ortogonal, de ello hablaré más adelante, porque creo que es esencial un análisis mucho más minucioso y sistemático de esta terminología y conceptos, ya que, en el caso del concepto de *disegno* fue un término complejo y móvil en la teoría de arte del Renacimiento.<sup>599</sup> Lo importante aquí, es el hecho de la conexión e inclusión de estos principios en los comentarios e interpretación de Barbaro de la categoría de la *dispositio* vitruviana en el contexto teórico y práctico del siglo XVI italiano.

En suma, a partir de las reflexiones anteriores, se puede inferir que la definición de la *dispositio-disposizione* en la teoría arquitectónica del siglo XVI, implicó para Palladio al igual que en la Antigüedad: el concepto de unidad sistemática de los procesos de *ordine*, *euritmia-bel numero*, *simmetria-compartimento* y *decor-decoro*. Esto se sustenta, porque en la *disposizione*, al igual que la *dispositio* clásica, es donde no sólo se piensan y expresan sus procesos, sino también donde se combina la distinción del proceso de diseño: *fabrica* y *discorso*, o en otros términos, del *significante* y *significata*, como actividad material o práctica y actividad intelectual o teórica. Dicha concepción, pues, como ya he tratado, pertenecía al concepto ciceroniano de la teoría y *praxis* del proceso de los *officia oratoris*, misma que Barbaro y Palladio siguiendo a Vitruvio, adaptaron en la teoría arquitectónica en la *disposizione*.

---

<sup>599</sup> Cf. Michael Baxandall, *Words for pictures...*, *op. cit.*, pp. 83, 90.



En este contexto, también es necesario recordar que los principios vitruvianos de *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor* que corresponden conceptualmente y tienen su fundamento en la retórica ciceroniana de las *virtutes elocutionis* de *concinntas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum*, las cuales, es preciso recordar, Cicerón asoció en la teoría retórica con el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Estos principios clásicos fueron conceptos esenciales para Alberti, Barbaro y Palladio, mismos que también trasladaron en la teoría y *praxis* arquitectónica del Renacimiento, sobre lo cual profundizaré siguiendo el orden de la estructura del proceso retórico.

En todos estos aspectos tratados referente a la *dispositio*, por tanto, las ideas expresadas en *I Dieci libri* de Barbaro el cual vinculó la ciencia, el arte y la arquitectura encajan perfectamente en un marco retórico.

Finalmente, con lo anterior, considero que no sólo se clarificó cómo se adaptaron los principios ciceronianos que Vitruvio utilizó para la definición de la *dispositio*, mismos que fueron fundamentales en la teoría arquitectónica de los siglos XV y XVI, los cuales, Barbaro utilizó y tradujo en la categoría vitruviana que interpretó con el término de *disposizione*. Así pues, es evidente que tanto esta terminología como las relaciones conceptuales fueron no sólo formuladas por Barbaro en colaboración con Palladio, sino que también fueron utilizadas y aplicadas por Palladio en su metodología proyectual.

#### **°VII.5.2 DISPOSIZIONE PALLADIANA: LA RELACIÓN CONCEPTUAL ENTRE LOS CONCEPTOS DE DISEGNO, IDEA, FIGURA Y FORMA EN LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA DEL SIGLO XVI**

°El concepto de *disegno* en la teoría del arte del Renacimiento italiano en torno al término clásico de *dispositio-inventio*

Se ha visto en la definición de la *inventio* cómo ésta se vinculó con el *disegno*. Lo mismo ocurrió en la *disposizione*. En consecuencia, el propósito aquí es profundizar en el problema del concepto italiano de *disegno* en la teoría arquitectónica del siglo XVI como *idea* y *forma* del proceso de diseño del espacio en la arquitectura.

La reflexión sobre el concepto del término italiano de *disegno* en el contexto palladiano se suele referirse a Petrarca, Cennino Cennini, Alberti, Dolce, Vasari y Barbaro, entre otros. Estos humanistas y teóricos del arte definieron el concepto del término *disegno* no sólo como fundamento de las artes, sino también con respecto al proceso creativo artístico, como un valor intelectual y de concreción relacionado con la geometría en lo que

se refiere a una visión abstracta del espacio y la *forma* en el arte. De este modo, el concepto de *disegno* se consideró como *diseño, idea y dibujo*, vinculado a la *idea* de la *bellezza* y perfección de la *forma* artística y como concepto fundamental del arte italiano, con dos cualidades. Por una parte, como la estructura total de la obra artística en cuanto a la génesis y la cualidad tangible de creación, en otras palabras, lo inteligible y sensible del proceso creativo, por la otra, como proceso que explica y expresa la cuestión de la creación, la relación entre la *idea* y la *invención*. En este sentido, se determinó el *disegno*, como la imagen de las *ideas* y el método para conceptualizar y materializar las *ideas*. Por tal motivo, el *disegno* también se reflexionó no sólo como teoría y *praxis* de un sistema de pensamiento y ejecución con valores cognitivos, sino que también se definió como creación, pensamiento e imagen, como categoría mental y material con un doble valor, *disegno* como actividad mental y *disegno* como representación artística. Por tanto, se formularon varias relaciones conceptuales: *diseño-dibujo, proceso mental-proceso gráfico, idea-ideal, dibujo interno-dibujo externo y dibujo mental-dibujo gráfico*.<sup>600</sup> Este doble valor se aplicó tanto en la teoría y *praxis* de la pintura, escultura y arquitectura, y se convirtió en un pensamiento común de la cultura artística renacentista.

El término *disegno* en la teoría de la pintura durante el Renacimiento italiano fue claramente establecido como una parte del proceso creativo en analogía con la teoría estética del proceso retórico de la *inventio, dispositio* y *elocutio*.<sup>601</sup>

Esto se explica, si se tiene en cuenta que en el siglo XV, Alberti en el tratado *De pictura* planteó dos cuestiones en la teoría pictórica en lo que se refiere al proceso creativo lo cual en el siglo XVI se aplicó al concepto de *disegno*: la primera se relaciona con la analogía que él estableció con la teoría retórica clásica, pues, aplicó a la pintura el sistema

---

<sup>600</sup> Para una selección de bibliografía y de textos del término *disegno*, cf. Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, tomo III, Milano-Napoli, Bari, 1973, pp. 1899-1900. Baxandall señala que el término *disegno* en el Renacimiento fue un término complejo y móvil, cf. Michael Baxandall, *Words for pictures...*, *op. cit.*, pp. 83, 90. Para un estudio del concepto de *disegno* en la teoría del arte en Cennino Cennini, Petrarca, Alberti y en los siglos XV y XVI, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, *op. cit.*, pp. 45-50; Luigi Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1994; Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye...*, *op. cit.*, pp. 33-34, 44-47 y 58-61; Elisabetta Di Stefano, "Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza", *op. cit.*, p. 33-45; Alina Alexandra Payne, "Alberti and the Origins of the paragone Between Architecture and the Figural Arts", in *Alberti teorico dell'arte*, Florence, L. Olschki, 2007, pp. 347-368.

<sup>601</sup> Cf. Carl Goldstein, "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance...", *op. cit.*, pp. 641-652.

retórico de *inventio* y *dispositio* y *elocutio* para fundamentar que el proceso artístico de este arte está compuesto por: *compositio* [composición], *circumscriptio* [circunscripción] y *receptio luminum* [recepción de luz].<sup>602</sup> En lo que respecta a la concepción de *circumscriptio* y *compositio*, Alberti explicó que comprenden el proceso pictórico mental y material, mientras que en cuanto a la *receptio luminum*, describió que es la representación en la pintura teniendo en cuenta la luz y los colores de las superficies.<sup>603</sup> La segunda se refiere a que estos principios de *compositio*, *circumscriptio* y *receptio luminum*, los describió sistemáticamente en términos geométricos.<sup>604</sup>

En este sentido, aquí es importante llamar la atención que los términos latinos albertianos de *circumscriptio* y *compositio* que implicaron los conceptos de *inventio* y *dispositio*, fueron traducidos por Alberti al *volgare* con los términos de *circonscrizione* y *composizione*, mismos que en el Cinquecento fueron interpretados con el término italiano de *disegno*.<sup>605</sup> Si bien Alberti no utilizó ninguno de estos términos en la teoría arquitectónica del *De re aedificatoria* para el proceso creativo, no obstante, lo que importa en el contexto presente es más bien enfatizar que el término *disegno* fue determinado en el Cinquecento como un proceso análogo de dos partes de los *officia oratoris* y como interpretación del proceso pictórico tanto mental como material de la *circumscriptio* y

---

<sup>602</sup> Sobre la relación entre el proceso retórico y el proceso pictórico en el *De pictura* de Alberti, cf. Giovanni Becatti, —Leon Battista Alberti e l'antico”, *op. cit.*, pp. 60-61; John R. Spencer, —Ūt Rhetorica pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting”, *op. cit.*, pp. 26-44.

<sup>603</sup> Cf. Leon Battista Alberti, —De pictura”, in *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, testo di *De pictura* in volgare e latino, vol. III, Bari, 1973, libro II, 30, pp. 52, 53. Según Patricia Solís plantea que Alberti utilizó el término *disegno* en *De pictura* en relación con *compositio* y *circumscriptio*. De hecho, argumenta que el concepto de *circumscriptio* fue utilizado por Alberti para definir el proceso creativo mental que determina el espacio de las *forma* de la *figura*, es decir, el proceso de dibujar el contorno, incluso afirma que Alberti lo identificó como diseño mental, ya que, explica, incluyó el término *notatio* que indica en la retórica el ejercicio de recordar imágenes en la mente. En cuanto a la *compositio*, señala que Alberti lo planteó como el desarrollo de la *circumscriptio*, es decir, el razonamiento de pintar por el cual las partes se disponen en la obra pintada. Cf. Patricia Solís Rebollo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>604</sup> Cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 105-122.

<sup>605</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 63, 67. Para la traducción albertiana en *volgare* de *compositio*, *circumscriptio* y *receptio luminum*, Cf. Leon Battista Alberti, —De pictura”, *op. cit.*, pp. 52-53.

*compositio*, incluso que se pueden considerar como antecedente del término *lineamenta* que trataré al hablar del término *disegno* en la teoría arquitectónica del siglo XVI.<sup>606</sup>

En el Cinquecento, paralelamente a esta interpretación del proceso creativo pictórico de la teoría albertiana, Dolce en su *Dialogo della Pittura* siguiendo la tripartición retórica de los *officia oratoris*, definió que la suma del proceso creativo de la pintura se divide en tres partes: *invenzione*, *disegno* y *colorito*.<sup>607</sup> Así, aplicó de manera explícita, los conceptos de estos términos retóricos a las exigencias de la tratadística pictórica del siglo XVI italiano, pues, la *invenzione* comprendió la elección de las *ideas* y el planteamiento general de la composición y la *historia* que el pintor elabora mentalmente antes de la realización del dibujo, según los principios de la *disposizione*, el *decoro* y la *varietà*. En relación al *disegno* como equivalente de la *dispositio*, significó la *forma* con la que se representa la *historia*, es decir, el dibujo en el cual se concreta la *invenzione* de la composición de la *forma* en el espacio pictórico. Por lo que respecta al *colorito* que implicó el concepto de la *elocutio*, representó el resultado final de la obra pictórica en su representación definitiva del color en relación al *ornato*.<sup>608</sup>

°°°°°LA ANALOGÍA ENTRE LOS PROCESOS CREATIVOS DE LA RETÓRICA CLÁSICA Y LA PINTURA EN TORNO AL TÉRMINO <i>DISEGNO</i> EN ALBERTI Y DOLCE					
ANTIGÜEDAD	QUATTROCENTO		CINQUECENTO		
CICERÓN	ALBERTI <i>De pictura</i> [versión latina]	ALBERTI <i>Della Pittura</i> [versión volgare]	INTERPRETACIÓN en el siglo XVI del proceso creativo del <i>De pictura</i> de ALBERTI		DOLCE <i>Dialogo della pittura</i>
Proceso retórico:	Proceso pictórico:	Proceso pictórico:	Proceso pictórico:		Proceso pictórico:
- <i>inventio</i>	- <i>circumscriptio</i>	- <i>circonscriizione</i>	- <i>circonscriizione</i>	- <i>disegno</i>	- <i>invenzione</i>
- <i>dispositio</i>	- <i>compositio</i>	- <i>composizione</i>	- <i>composizione</i>		- <i>disegno</i>
- <i>elocutio</i>	- <i>receptio luminum</i>	- <i>recezione di lumi</i>	- <i>recezione di lumi</i>	- <i>recezione di lumi</i>	- <i>colorito</i>

Por tanto, resulta importante enfatizar que el término *disegno* formó parte del proceso artístico y fue utilizado como un concepto que abarcó los principios retóricos de *inventio* y *dispositio* en el Cinquecento.

<sup>606</sup> Cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, op. cit., p.10.

<sup>607</sup> Sobre la analogía conceptual entre la tripartición retórica y la tripartición pictórica de Dolce, cf. Rensselaer Wright Lee, —“U-Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, op. cit., pp. 264-265; Mark W. Roskill, *Dolce’s „Arentino and Venetian Art Theory of the Cincuecento*, New York, New York University Press, 1968, pp. 10-12.

<sup>608</sup> Cf. Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, in *Trattati d’arti del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Paola Barocchi, tomo I, Bari, Laterza, 1960, p. 164.

Importante también es subrayar que Palladio, como se ha visto, empleó constantemente el término *disegno* como proceso mental y gráfico en su *I Quattro libri*. De hecho, existe un interesante pasaje donde Palladio vinculó el principio de *disegno* a la noción de *bellezza* clásica, pues, para él, como la *idea* de la *bellezza* de la *forma* arquitectónica partía de un proceso creativo mental y material, la relacionó con el concepto de *disegno*:

—La *bellezza* resulta de la *bella forma* y la correspondencia [*corrispondenza*] del todo [*tutto*] con las partes [*parti*], de las partes [*parti*] entre sí y con el todo [*tutto*]; porque los edificios deben parecer, por tanto, un cuerpo [*corpo*] entero y bien definido, en cuyo interior cada miembro [*membro*] corresponda [*convenga*] con el otro y con todos los miembros [*membra*], siendo necesario para lo que se quiere crear. Se deben considerar estas cosas en el *disegno* y la maqueta [*modello*].<sup>609</sup>

En este caso, la *idea* de la *bellezza* en conexión al *disegno* para Palladio se revela, entonces, muy compleja, no sólo porque, como ya se ha tratado, en el proceso de la *invenzione* y en la *disposizione* se utilizó en términos retóricos la noción de *disegno* como *idea* y *forma*, sino también en términos geométricos, como proceso mental y proceso material de la *forma* arquitectónica, dando a entender que éste, fue producto de sus *ideas* que son traducidas al dibujo en proyección ortogonal, entendiéndose así, el dibujo geométrico como proceso de diseño, lo cual distingue su metodología proyectual.

Más significativo es que Palladio en este pasaje muestra la aplicación del principio clásico de la *forma* en el proceso de diseño, ya que, formuló la definición geométrica de la *bellezza* de la tradición grecolatina, misma que como ya he señalado, se vinculó a la noción de *ἀλαινγία* respecto tanto a la teoría de la proporción que se desarrolló en la filosofía griega, como a la concepción platónica de la esencia de la *forma* y la *bellezza* con relación al espacio, las *ideas* y la *disposición* de los elementos,<sup>610</sup> sistema filosófico que Vitruvio aplicó a la teoría estética y cualitativa de la *forma* arquitectónica en la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria* y *proportio*.<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 1, p. 12: —La *bellezza* risulterà dalla *bella forma* e dalla *corrispondenza* del *tutto* alle *parti*, delle *parti* fra loro, e di quelle al *tutto*: conciosiacché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito *corpo*, nel quale l'un *membro* all'altro *convenga* e tutte le *membra* siano necessarie a quello che si vuol fare. Considerate queste cose nel *disegno* e nel *modello*”.

<sup>610</sup> Cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 53 a-c y 56 c, pp. 278-281 y 293-295.

<sup>611</sup> Cf. Manfredo Tafuri, —La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. XV, XVIII-XIX.

También, de este pasaje se desprende que Palladio hizo referencia a los conceptos vitruvianos de *dispositio*, *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria* y *proportio* vitruviana, al definir el concepto de *bellezza* de la *forma* arquitectónica como la correspondencia racional y proporcional de las partes y el todo que se debe considerar en el *disegno*. Al respecto, Barbaro en sus comentarios siguiendo a Vitruvio, profundizó que la *simmetria* o *compartimento* es la *bellezza* del *ordine-ordinatio* y la *eurythmia* es la *bellezza* de la *disposizione-dispositio*. De este modo, determinó que en la *disposizione* se comprende el proceso de la *symmetria-compartimento*, mismo que implicó los procesos del *ordine* y de la *eurithmia*, esto es, tanto la proporción aritmética como geométrica, pues, argumentó que la *symmetria* no sólo es la correspondencia conveniente y con juicio de las medidas de los miembros del edificio, sino también, de las partes de la *forma* de toda la *figura*, según la *proporzione*, incluso, señaló que con la *disposizione*, *ordine*, *eurithmia* y *simmetria* se logra la *perfecção* de la *forma* arquitectónica.<sup>612</sup> Este análisis confirma la definición de la *idea* de la *bellezza* de la *forma* arquitectónica palladiana en lo que se refiere al principio vitruviano de que en la categoría de la *disposizione* mediante el *disegno* se conceptualizan y expresan las categorías de *ordine-ordinatio*, *simmetria-compartimento*, *eurythmia-aspetto* y *decoro*.

No obstante, aquí es oportuno recordar que Palladio, al referirse a la investigación que hizo de la arquitectura clásica que calificó de *belle inventioni*, señaló que a través de su análisis que hizo de la experiencia de medir y dibujar cada una de las partes de los edificios clásicos, concluyó que fueron hechos con *ragione* y con *bella proporzione*, sobre lo cual precisó que para poder comprender los preceptos de este arte, cuestión que implicó el proceso simultáneo de las seis categorías, lo tradujo a través del *disegno* [figs. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 18, 20].<sup>613</sup>

Es necesario tener en cuenta que para entender la complejidad del concepto de *disegno* en Palladio, considero que es esencial analizar detenidamente la noción de *disegno*,

---

<sup>612</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, p. 34: «La Simmetria è la bellezza dell'ordine, come la Eurithmia è la bellezza della dispositione. [...] Il compartimento, & rispondenza delle misure detto simmetria, è convenevole con sentimento da i membri dell'opera, & dalle parti separate alla forma di tutta la figura, secondo la rata portione [...] così adiviene nelle perfettioni dell'opere».

<sup>613</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, p. 9.

la cual se formuló en relación a los principios de *idea, bellezza, perfezione, forma y figura* en los tratados de arte de Alberti, Vasari y Barbaro,<sup>614</sup> humanistas que como ya se ha mencionado repetidas veces, Palladio señaló como las fuentes contemporáneas para su teoría arquitectónica.

#### ° VII.5.2.1 EL CONCEPTO DE IDEA, CONCETTO Y FORMA EN TORNO AL TÉRMINO DE DISEGNO EN VASARI

Vasari en sus *Vite* estableció su concepción de la *idea de la bellezza*, al determinar al *disegno* como padre de la arquitectura, escultura y pintura, donde no sólo lo definió como la teoría y *praxis* del arte, sino también fijó su relación conceptual con los términos en *volgare* de *giudizio, idea, forma, concetto, invenzione, intelletto, studio* y *esercizio* de la siguiente manera:

–El *disegno*, [...] procede del intelecto [*intelletto*] extrae y elabora de muchas cosas el juicio [*giudizio*] universal, semejante [*simile*] a una *forma* [*forma*] o verdadera *idea* [*idea*] de todas las cosas [*cose*] de la naturaleza, la cual es original en sus medidas [*misure*]. Por eso es, que [el *disegno*] no sólo sabe de los cuerpos [*corpi*] de la naturaleza, [...] sino también de los cuerpos de las *fabbriche*, esculturas y pinturas, sabe la proporción [*proporzione*] que tiene el todo con las partes [*parti*] y que tienen las partes [*parti*] entre ellas y con el todo. Y porque de este conocimiento [*cognizione*] nace un cierto concepto [*concetto*] y juicio [*giudizio*], que se *forma* en la mente [*mente*] aquella cosa [*cosa*] que después se expresa [*espressa*] con las manos [*mani*] se llama *disegno*, se puede deducir que este *disegno* no es otra cosa que una *forma* y expresión sensible [*apparente espressione*], la formulación explícita de un concepto interior [*concetto*] que se tiene en el alma [*animo*] y que se ha imaginado [*imaginato*] en la mente [*mente*] y se ha *fabbricato* en la *idea* [...] El *disegno* es necesario cuando extrae del pensamiento la *invenzione* de cualquier cosa, que la mano [*mano*] sea, mediante el estudio [*studio*] y la práctica [*esercizio*] de muchos años, capaz de *disegnare* y expresar [*esprimire*] exactamente lo que la naturaleza creó; [...] porque cuando el intelecto [*intelletto*] formula los conceptos [*concetti*] claros y lógicos, las manos [*mani*] ejercitadas sostienen el *disegno*, así el *disegno* demuestra la perfección [*perfezione*] y la excelencia de las artes [*arti*] y la ciencia [*sapere*] del artista [*artifice*”].<sup>615</sup>

<sup>614</sup> Para profundizar en los conceptos de *bellezza, idea, forma y disegno* en Alberti, Vasari y Barbaro, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., Prefazio, pp. 14-15, libro I, 1, pp. 18-19, libro II, 35, pp.60-63, libro IX, 5, pp. 816-817; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, op. cit., I, p. 168, II, p. 11, VII, p. 183; Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 1, libro III, 1, pp. 11-14, 36, 115; Elisabetta Di Stefano, –Leon Battista Alberti e l'idea' della bellezza”, op. cit., pp. 33-45.

<sup>615</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, op. cit., libro I, pp. 168-169: –Perchè il *disegno*, padre delle tre arti, *architettura*, *scultura* e *pittura*, procedendo dall'*intelletto* cava di molte cose un *giudizio universale*, simile a una *forma* o vera *idea* di tutte le *cose* della

De estas palabras se deduce que en el proceso artístico, el *disegno*, por un lado, procede del intelecto y es la explicación concreta del *concepto* que se tiene en el alma, por ello, se utiliza cuando se extrae de los pensamientos la *invención* del artista, pues, es la *forma* o *idea* de todas las cosas, donde se define la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo. Por el otro, el *disegno* es el conocimiento de la *forma* que nace, se imagina y compone en la mente, se crea y construye en la *idea* y se expresa en el dibujo.

Desde este punto de vista la definición expresada por Vasari del principio de *disegno*, también comprueba lo que en su contexto teórico era usual, la correspondencia conceptual entre los términos que consideró como equivalentes: *idea*, *forma*, *maniera* y *concetto*.<sup>616</sup> Por tanto, no hay duda que en el Cinquecento se consideró en la teoría del arte el *disegno* con un doble valor: *disegno* como actividad mental y *disegno* como realización y representación artística.

Si bien en este pasaje Vasari habló sobre el *disegno* como pensamiento y expresión de la *forma* artística, resulta bastante claro también que estableció las relaciones con el

---

*natura*, la quale è singularissima nelle sue *misure*, di qui è, che non solo nei *corpi* umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle *fabbriche* e sculture e pitture, *cognosce* la *proporzione* che ha il *tutto* con le *parti* e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perchè da questa *cognizione* nasce un certo *concetto* e *giudizio*, che si *forma* nella *mente* quella tal *cosa* che poi *espressa* con le *mani* si chiama *disegno*, si può cochiudere che esso *disegno* altro non sia che una *apparente espressione* e *dichiarazione* del *concetto* che su ha nell'*animo*, e di quello che altri si è nella *mente* *imaginato* e *fabbricato* nell' *idea*. [...] Ma sia come si voglia, questo *disegno* ha bisogno, quando cava l'*invenzione* d'una qualche cosa dal *giudizio*, che la *mano* sia, mediante lo *studio* et *essercizio* di molti anni, spedita et atta a *disegnare* et *esprimere* bene qualunque cosa ha la *natura* *creato*; perchè quando l' *intelletto* manda fuori i *concetti* purgati e con *guidizio*, fanno quelle *mani* che hanno molti anni *essercitato* il *disegno* conoscere la *perfezione* et eccellenza dell'*arti* et il *sapere* dell'*artifice* insieme". Las traducciones del texto al español de Vasari, de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del *volgare*, sin embargo, cabría decir que me apoyé en la interpretación que Ciaravino hizo del texto en *volgare*, asimismo en la traducción de la edición en español de *Idea* de Panofsky, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., p. 128; Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., p. 59.

<sup>616</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 64-65. Panofsky en *Idea*, interpreta la definición del *disegno* de Vasari como una —simple representación artística—, sobre lo cual no estoy de acuerdo, sin embargo, me sirve ya que plantea el tema de la *idea* de la *belleza* en cuanto a una cuestión estética en relación con la definición vasariana de *disegno*. Sin embargo, lo peculiar de esta interpretación es que en su capítulo de la *Antigüedad* no considera el tratado *De architectura* de Vitruvio a pesar de que este teórico de la arquitectura clásica incluyó los términos latinos de *idea*, *species* y *forma* en su categoría de la *dispositio*. Pero también es peculiar que Vasari tampoco, en la definición del *disegno* del siglo XVI, incluyó la definición de *disegno* de Barbaro que formuló en *I Dieci libri*, el cual profundizó en la categoría de la *dispositio* vitruviana en relación a los términos *idea*, *species*, *forma* y *disegno*, incluso, del mismo modo que Vasari, utilizó en *volgare* los términos que eran usuales en su contexto cultural e histórico. Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 58-62.



proceso ciceroniano, ya que, al definir que el *disegno* procede del *intelletto* donde se extrae y elabora el juicio [*giudizio*] de muchas cosas, el cual es necesario porque extrae del pensamiento la *invenzione* de cualquier cosa, cuestión que también implica al *ingenio*, pues, de esta *cognizione* nace en la mente el *concetto* de la *forma* en el *disegno* mental, se refirió al proceso de la *inventio*. En lo que respecta al proceso de la *dispositio*, lo describió no sólo al decir que el *disegno* es semejante a una *forma* o verdadera *idea* de todas las cosas de la naturaleza, la cual es original en sus medidas. Además, con relación al proceso simultáneo de *inventio* y *dispositio* lo formuló cuando expresó que el *disegno* es el conocimiento y *forma* que nace en la mente en el *concetto* que después se expresa con las manos. Asimismo, cuando planteó que el *disegno* no es otra cosa que una *forma* y expresión sensible, la formulación explícita de un concepto interior que se ha imaginado en la mente y se ha *fabbricato* en la *idea*. En lo que concierne a la *elocutio* que en el arte se expresa en la *dispositio*, se refirió a la *concinnitas*, cuando determinó que el *disegno* sabe de los *cuerpos* de los edificios, de la proporción que tiene el todo con las partes y las partes entre ellas y con el todo.

En fin, en la teoría de Barbaro y en el pensamiento palladiano se encuentran repetidas, de manera similar, tanto la misma terminología como las mismas reflexiones que ya habían sido expresadas por Vasari, incluso por Alberti, sobre el cual, trataré más adelante en la definición de *lineamenta* en el *De re aedificatoria* que Barbaro vinculó en su definición de *disegno*. Es más, considero que sobre estos pensamientos se sigue basando la concepción estética arquitectónica, de tal manera que es necesario examinar detenidamente el principio de *disegno* en Barbaro que Palladio utilizó en *I Quattro libri*.

**°°°VII.5.2 EL CONCEPTO DE DISEGNO EN PALLADIO EN I DIECI LIBRI DE BARBARO EN TORNO AL BINOMIO Y DISTINCIÓN VITRUVIANA EN EL PROCESO CREATIVO ARQUITECTÓNICO DE LOS CONCEPTOS SIGNIFICATUR-SIGNIFICAT: RELACIÓN CONCEPTUAL EN EL CINQUECENTO ENTRE LOS TÉRMINOS DE IDEA, FORMA, FIGURA, CONCETTO, SEGNO, DISEGNO Y GEOMETRIA**

La concepción artística en el Cinquecento se caracteriza por el uso del término *disegno* en el proceso artístico. Sin embargo, el problema del concepto italiano de *disegno* en Palladio como *idea* y *forma* del proceso creativo, puede explicarse si se tiene en cuenta que su concepción estética deriva de la *idea* platónica y la *forma* aristotélica, asimismo, del concepto griego de

*figura*, principios filosóficos trasferidos por Cicerón a la teoría retórica para el proceso creativo de la *forma* del discurso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Esta concepción ciceroniana, como se analizó en la Antigüedad, Vitruvio la aplicó a su definición de la categoría de la *dispositio*, en conexión a la *inventio* que incluyó en esta categoría, con lo cual, le confirió el carácter de proceso mental, no sólo porque es en la *inventio* y la *cogitatio* donde nacen las *species dispositionis-ideae-idea*, sino también porque estas *figuras* se generan y concretan gracias a las ciencias que tienen su origen en el intelecto: la geometría, el dibujo y la aritmética. Así, la *dispositio* clásica comprende lo mental y material, puesto que es donde se conceptualiza y expresa la *forma* y composición del proyecto de un edificio.

En este sentido, Barbaro en los comentarios del término *disegno* continuó la relación establecida en la Antigüedad por Cicerón y Vitruvio de los principios de *scientia-ars* o *significatur-significat*, los cuales fueron utilizados en la Antigüedad para la explicación de la teoría-*praxis* y de la ciencia-arte en el proceso creativo retórico y arquitectónico. Este pensamiento, como ya se trató anteriormente, trascendió en Palladio mediante el término *disegno*, no sólo en relación al binomio vitruviano de *significatur-significat* que Barbaro tradujo con los términos de *discorso-fabrica* o *ragione-fabrica*, sino también al tema del *scienza-arte* vinculado con la geometría. Incluso, como se vio en la *disposizione* palladiana, se asoció con el concepto vitruviano de *forma* y *species*, esto es, las *qualitas* de la *dispositio*, las *figuras* que nacen de la *cogitatio* y de la *inventio*, principios traducidos por Barbaro con los términos en *volgare* de *forma*, *idee dispositione-maniere dispositionis*, *qualità*, *disposizione*, *figura*, *pensamento* e *invenzione-inventione*. Barbaro reflexionó así al respecto:

–El *disegno* es la calidad [*qualità*] y la *forma* [*forma*] que está en la mente [*mente*], pues, el artista [*arifice*] trabaja primero en su intelecto [*intelletto*], y concibe en su mente [*mente*], lo que después simboliza [*segna*] con la materia exterior [*materia esteriore*], la imagen o hábito interior [*habito interiore*] {especialmente en arquitectura}, porque ella significa [*significa*], es decir, representa [*rappresenta*] más que cualquier otro arte, las cosas [*cose*] de la *virtù*, ya que ésta consiste en la

aplicación, que conoce y contribuye principalmente a formar [*formare*] [en el arquitecto] el concepto [*concetto*] según su intención [*intentione*] y esto es propio del significar [*significare*]].<sup>617</sup>

De este modo, este concepto del término *disegno*, el cual es necesario enfatizar, Barbaro lo vinculó con la concepción del binomio vitruviano, fue interpretado en conexión con las nociones de *discorso-fabrica* o *ragione-fabrica* que determinan los momentos de la teoría y *praxis* arquitectónica. Así pues, queda claro que esta relación conceptual implicó para Palladio, por un lado, no sólo el *exemplum* del proceso creativo para su metodología proyectual, respecto a la comprensión del concepto de *disegno* como representación mental y material del diseño de la *forma* arquitectónica, por el otro, yo sugiero que, como teórico y artista, Palladio comprendió el concepto de *disegno* en conexión a los principios de *disposizione*, *invenzione* y *geometría*.

En este contexto, se puede inferir que para él, la noción de *disegno* significó la *virtù* del *discorso* o *ragione* arquitectónica y la expresión de la *fabrica*, constituido por dos momentos: el intelectual y el material, puesto que es, en el *disegno* como *“habito interiore”* donde se forma *“il concetto secondo la sua intentione”* y después también en el *disegno* el *artifex* *“segna la materia esteriore”*, a partir de lo cual, gracias al él, se logra la concepción, concreción, perfección y *bellezza* de la *forma* del edificio.<sup>618</sup>

Por consiguiente, para Palladio, el primer momento, el intelectual o inteligible, fue definido por Barbaro al precisar al *disegno* como *habito interiore*, esto es, como imagen interior, incluso con la relación conceptual entre los términos de *disegno*, *qualità*, *forma*, *mente* e *intelletto*, pues, el *disegno* como *dibujo interno* es la *qualità* de la *forma* que está en la mente. Precisamente, el término *qualità* derivó del concepto clásico de *qualitas* que Vitruvio en la *dispositio* relacionó con el término griego de cualidad [*πνρόηεο, poiotes*], el

---

<sup>617</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, p. 11: *“Il disegno è la qualità & la forma, che era nella mente di quello pericchioe lo Arifice opera prima nello intelletto, & concepe nella mente, & segna poi la materiale esteriore, dello habito interiore {specialmente nell'architettura} pericchioe ella sopra ogni arte significa cioè rappresenta le cose alla virtù, che conosce, & concorre principalmente a formare il concetto secondo la sua intentione: & questo è proprio significare”*.

<sup>618</sup> Sobre un estudio de este párrafo de Barbaro desde un enfoque de la *sapienza* y la *encyclopaedia* en conexión a los términos de *virtù*, *discorso-fabrica*, *significata-significante*, *eidos* y *tecnè*, asimismo, en relación tanto a la *inventio* y *dispositio* retórica en conexión al proceso de las seis categorías vitruvianas con énfasis en la aritmética y geometría de Euclides en el contexto cultural veneciano del Cinquecento, cf. Annarita Angelini, *—Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro—*, op. cit., pp. 127, 129, 131-134, 141, 143-144, 148-151.

cual, como se ha examinado, se refiere a la cuestión inmaterial y conceptual de la disposición bidimensional y tridimensional de la *figura* y *forma* geométrica del proyecto. Esta concepción fue interpretada por Barbaro como la *qualità* de la *forma* que el artista trabaja en el intelecto y concibe en la mente. En esto consiste la esencia racional del *disegno* respecto a la *idea* arquitectónica como *representación interior* de la *forma* que preexiste en la mente del arquitecto.

Respecto al segundo momento, el material o sensible, para Palladio fue determinado por Barbaro al explicar que el *disegno segna* con el *dibujó exterior* la *imagen interior*. Esto implica, la cuestión material del diseño arquitectónico, ya que significa, es decir, representa la *forma* y la *figura* arquitectónica, materialización bidimensional de la tridimensionalidad de la *forma* y espacio arquitectónico, lo cual se logra mediante la aplicación de la *virtù* del método de la geometría, la ciencia del dibujo y aritmética.<sup>619</sup> Éstas, como ya traté al hablar del proceso de la *inventione* y *disposizione* en Palladio, tienen su origen en el *intelletto* gracias a las cuales el arquitecto proyecta la *idea* arquitectónica y expresa el concepto [*concetto*] según su intención artística.<sup>620</sup> En esto consiste la esencia material del *disegno* respecto a la *idea* arquitectónica como *representación exterior* de la *forma* interior mediante las *figuras* geométricas en proyección ortogonal.

---

<sup>619</sup> Para una interpretación en el siglo XVI italiano de los *Elementos* de Euclides y sobre la aplicación de éste por Barbaro en el concepto de geometría como método del *ars aedificatoria* y *ratio methodi*, cf. Annarita Angelini, —Achtetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 131-134; Linda M. Napolitano Valditara, *Le idee, i numeri, l'ordine: La dottrina della mathesis universalis dall'Accademia antica al neoplatonismo*, Napoli, Bibliopolis, 1988, pp. 26-46.

<sup>620</sup> A partir de los comentarios de Barbaro, Wittkower argumenta que para Palladio, la *scienza* y el *intelletto* tienen que ver con la *verdad necesaria*, pues, para ambos, como expresó Barbaro en *I Dieci libri*, la ciencia es adquirida mediante el estudio, mientras que el intelecto es algo innato que refleja el poder y la virtud del alma, por ello, el arte de la arquitectura se acerca a la *sapienza* y *virtù* que junto con la ciencia y el intelecto permiten tener un claro conocimiento de las pruebas de la *verdad necesaria*. Así, Wittkower afirma que para Palladio, la *virtù* de la arquitectura está fundamentada en la geometría y la aritmética, ya que, fueron consideradas por Barbaro: como artes y ciencias de gran *ingegno* que tienen su origen en el intelecto. Más aún, Wittkower enfatiza que Barbaro siguió el hilo de estas ideas a lo largo de su *I Dieci libri*, donde afirma que las fuentes de esta estructura lógica está fundamentada en una fusión de principios platónicos y aristotélicos, cuestión que según él, en la arquitectura de Palladio se observa claros indicios de esta síntesis. Cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 94-95. Sobre Platón y Aristóteles en los comentarios de Barbaro en *I Dieci libri*, cf. Vincenzo Fontana, —Arte e Isperienza nei trattati d'architettura veneziani del Cinquecento”, in *Architettura*, Kunstverlag, Muenchen-Berlin, 1978, p. 49-72; Erik Forssman, —Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 70-75. Sobre la retórica ciceroniana en los comentarios de *I Dieci libri*, cf. Louis Cellauo, —Et rhetorica architectura”, *op. cit.*, p. 321; Margaret Muther D'Evelyn, —Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius..., *op. cit.*, pp. 157-174.

Así, y por no citar más que dos ejemplos, esto se complementa con dos comentarios que Barbaro hizo en relación al binomio vitruviano de *discorso-fabrica* donde no sólo se extendió hablando sobre el *disegno*, sino que también incluyó una reflexión en analogía con la retórica y enfatizó con un lenguaje ciceroniano el concepto de *disegno*, mismos que sirven para completar en este sentido en Palladio, el concepto retórico del proceso creativo en su metodología proyectual y clarifican la idea del momento intelectual y el material del proceso arquitectónico.

En el primer comentario, Barbaro precisó la relación de *disegno* con los conceptos vitruvianos de *significatur* y *significat*, así como también, con los términos *ragione*, *segno* e *imprimere*, sobre lo cual determinó que el signo [*segno*] se refiere al significado [*significata*], como el efecto a las causas y la conclusión a la prueba. Y añadió, respecto al concepto de *disegno* que en éste es impreso el signo [*impresso il segno*] del artista [*artifice*], pues, explicó que significar [*significare*] es por signos demostrar [*segni dimostrare*] y *segnare* es imprimir [*imprimire*] mediante el signo [*segno*], donde la obra [*opera*] que ha sido construida por la razón [*ragione*] es con *disegno* terminada.<sup>621</sup> Pues señaló en otro pasaje que la *forma* sensible [*sensibile*], que como se verá más adelante, en la geometría como *quantità inteligibile* y el *disegno* como *qualità* y la *forma* que está en la *mente*, *forma* la materia de aquella *idea*, de aquel signo, que en la mente del arquitecto se ordena y se dispone.<sup>622</sup>

A partir de esta reflexiones, se puede entender más claramente que el *disegno* como método y sistema de proyección ortogonal distingue por *signos* [*segni*] la materia exterior [*materia esteriore*], dicho de otro modo, *imprime* en el *dibujo exterior* la *forma* que

---

<sup>621</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, p. 11: «La onde è necessario [nell'Arti e soprattutto è l'Architettura] due cose sono, l'una è la *significata*, & *proposta opera*, l'altra è la *significante* cioè *dimostrativa ragione*. Tutti gli *effetti*, opere, lavori delle *Arti*, le *conclusioni* di tutte le *scienze* sono le cose *significante*; ma le *ragioni*, le *prove*, le cause di quelle sono le cose *significanti* [...] Il *segno* si riferisce alla cosa *significata*: lo *effetto* alla *cause*: La *conclusionione* alla *prova*. [...] *Significare* è per *segni* dimostrare, & *segnare* è *imprimire* il *segno*. La dove in ogni opera da *ragione* drizzata, & con *disegno* finita, nel *disegno* è *impresso il segno* dello *Artifice*».

<sup>622</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, III, p. 38.

primero se genera en el pensamiento y en la mente a través del *concetto*, esto es, el *dibujo interior* y después por medio de *signos* geométricos se expresa y manifiesta.<sup>623</sup>

Es evidente que este párrafo implica la concepción del proceso de la *disposizione-inventione*. Por ello, pienso que para Palladio quedó claro que en el *disegno*, el arquitecto imprime el *signo* de la *forma* arquitectónica mediante la *figura* geométrica mental, es decir, a través de las *idee dispositione-maniere di dispositione* se vuelve inteligible y visible en la mente, el dibujo geométrico del edificio en proyección ortogonal.<sup>624</sup>

Ciertamente, este pensamiento de las *figuras* visualizadas en la mente, ya lo había desarrollado Cicerón en un párrafo donde con un lenguaje geométrico-filosófico, por un lado, asoció el proceso de la *inventio* con el de la *dispositio* al hablar de los *locus*, pues, determinó que en las *facultas* del *ingenio* deben ser elegidas las *ideas*, *imágenes* o *figuras* en la mente y colocadas en lugares en orden. Y, por el otro, escribió que la mente modela en *imágenes* y *figuras* lo que los sentidos transmiten e imprimen. Entre estos sentidos destacó el de la vista, debido a esto, explicó que las cosas invisibles y alejadas del juicio de la vista, se vuelven una configuración a través de una imagen y *figura* que representa la *forma* del discurso. Así, Cicerón definió que se deben fijar las *ideas* en la mente mediante imágenes y *figuras* mentales y disponer ordenadamente estas *imágenes* y *figuras* en lugares conocidos y mentalmente visualizados.<sup>625</sup>

Este razonamiento ciceroniano es de gran importancia para comprender el carácter mental del *disegno* palladiano, el cual, también se relaciona con el segundo comentario de Barbaro, donde mediante una analogía entre retórica y arquitectura, vinculó el *disegno* con los términos de *idea*, *figura* y *signo* en lo que se refiere al pensamiento abstracto y racional de la geometría. Ya que, explicó que en las matemáticas de la Antigüedad, respecto a los principios de la geometría y los números, las *figuras* [*figure*] existen primero en la mente

---

<sup>623</sup> Sobre un estudio del *disegno* como *signo* e *imagen* en la teoría del arte del Cinquecento, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., pp. 110-113.

<sup>624</sup> Respecto a la capacidad de pensar y visualizar la *forma* arquitectónica en la mente a través de la *figura* geométrica mental en la teoría arquitectónica del Renacimiento, en especial en Alberti, Barbaro y Palladio fundamentada en la *imagen*, *figura* y *forma* de la tradición filosófica platónica-aristotélica, cf. Mitrović, Branko, *Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*, op. cit., pp. 321-339.

<sup>625</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], op. cit., libro II, lxxxvii-lxxxviii, 357-358, pp. 136-137. Acerca de la teoría de la visión en la filosofía en Platón y Aristóteles, cf. Ronald Polansky, *Aristotle's De anima*, op. cit., pp. 33-284.

[mente] consideradas como razones verdaderas y después son *disegnate* y expresadas en la obra, así como en la retórica, la escritura es el *signo* del hablar [*segno del parlare*] y el hablar de la mente [*parlare della mente*], así en la arquitectura, las matemáticas, las *figuras* geométricas [*figure geometriche*] son los *signos* [*segni*] de esos conceptos [*concetti*].<sup>626</sup>

De esta manera, es evidente que para Barbaro el signo [*segno*] en la arquitectura es donde se relaciona un concepto con una imagen arquitectónica. Creo que en relación con este razonamiento, Barbaro hizo clara referencia a Cicerón, pues, para él, el *signo* [*signum*] es lo que cae bajo algún sentido, y significa algo que parece salido de él mismo, lo cual, o bien, existió antes o después y necesita de testimonio.<sup>627</sup>

Se puede reconocer aquí con bastante claridad que para Palladio, esta distinción y analogía que Barbaro formuló en referencia al *disegno* para expresar cualidades formales y conceptos abstractos, esto es, entre lo visual y lo verbal, entre la *figura* retórica y la *figura* geométrica, entre la palabra y la imagen, le indicaron que tanto en la *idea* del discurso como en la *idea* arquitectónica se generan y analizan en la mente por medio de la *figura* retórica y la *figura* geométrica. Esta última, como ya se ha visto en la *disposizione*, implica el *disegno* como proceso mental, y después, en el caso de la retórica, se comunica a través de la palabra y en la arquitectura por medio del *disegno* como proceso gráfico o representación gráfica.

Por lo anterior estos razonamientos con base a los procesos de la *disposizione* e *inventione* que se han tratado respecto al *disegno*, son fundamentales para la comprensión de los principios estéticos de diseño palladianos, ya que es claro, que en el caso de la arquitectura mediante la aplicación de las nociones clásicas de *forma* y *figura*: el *disegno* se convierte tanto en un sistema de pensamiento como de expresión geométrica que implica la razón de proporción y la correspondencia entre las partes y el todo, esto es, como *forma* e

---

<sup>626</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., p. 274: —perche le Mathematiche figure erano state prima nella mente di que ualent' huomini con ragioni uere considerate, & poi poste in opera, & *disegnate* nell' arena; & si come la scrittura è *segno del parlare*, & il *parlare della mente*, nella *architettura* cosi le *disignationi Mathematiche*, & le *figure Geometriche* erano come *segni de concetti* di coloro”.

<sup>627</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., p. 34: —*Signum* est, quod sub *sensum* aliquem cadit et quiddam *significat*”.

*imagen* en la arquitectura, asimismo, como materialización de la composición del espacio.<sup>628</sup>

En consecuencia, esta concepción del *disegno* explica cómo fue aplicada por Palladio para el concepto de teoría y práctica en la arquitectura con respecto al proceso creativo, puesto que el *disegno* comprende tanto la fase del intelecto como la fase de la *praxis*. Por ello, el *disegno* es donde se determina en su totalidad la *forma* arquitectónica, en su concepción, concreción y perfección, tanto como *dibujo mental*, como *dibujo material* a través del método y sistema de proyección ortogonal que en conexión con la geometría comprende en términos vitruvianos, el proceso de la *inventio* y *dispositio* de las *species dispositionis*, es decir, el dibujo en planta [*ichnographia*], alzado [*orthographia*], sección [*sciographia*]. Estos dibujos, como se vio anteriormente, fueron interpretados por Palladio con los términos de *pianta*, *inpiè* y *profilo*. Gracias a estos últimos desarrolló su investigación y análisis sobre el lenguaje arquitectónico en su metodología proyectual, ya que comprendió que es en donde se conceptualiza, analiza y compone la *forma* y el espacio geométrico. Así, el *disegno* para Palladio comprendió el proceso de diseño de las seis categorías vitruvianas donde se obtiene la *perfección* y *bellezza* de la *foma* en la arquitectura, más aún, donde se configura la imagen visible de un proyecto inteligible.

En este punto también es importante analizar el significado del término *disegno* que se desarrolló en la teoría arquitectónica del Cinquecento en conexión con la geometría.

°El concepto de *disegno* en torno al método de la geometría en Palladio fundamentado en los conceptos de Barbaro del proceso de la *disposizione-inventione* de *idea*, *figura-forma* y los conceptos albertianos de *lineamenta*, *lineas et angulos*, *forma et figura*, *praescribere-perscriptio*

En efecto, como se recordará, Barbaro basándose en Vitruvio, enfatizó en la definición del binomio vitruviano de *significata-significante* que el arquitecto debe tener el conocimiento del *disegno*, de la geometría y de la aritmética, con el fin de representar con dibujos geométricos, no sólo cada *forma-idea* [*maniera*] del edificio, sino también, el aspecto de la

---

<sup>628</sup> Sobre el sistema de la geometría en relación a los conceptos de imagen y *forma*, lo formal y lo visual, fundamentado en las cualidades abstractas de los principios estéticos de diseño en Palladio, Alberti y Barbaro, cf. Branko Mitrović, —*Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*”, *op. cit.*, pp. 142-143, 146-147-149 y 189.



*figura* y *forma* como definición mental y visual,<sup>629</sup> lenguaje que hay que subrayar, como se vio, implica el concepto de *figura* y *forma* ciceroniano.

No obstante, Barbaro en sus comentarios respecto a la actividad intelectual y la actividad práctica del binomio de *significata-significante*, llamó la atención sobre el hecho que en la arquitectura la geometría es madre y método del *disegno*:

–El *disegno*, [...] es cierta y firme conclusión [*certa, & ferma determinazione*] concebida en la mente [*concezza nella mente*] y expresada [*espressa*] con líneas y ángulos [*linee, & anguli*] aprobada como la verdad. [...] La función de *disegno* es determinar en la *forma* [*prescrivere-praescribere*] de los edificios un lugar conveniente [*luogo atto*], un número exacto [*numero certo*], una disposición conveniente [*modo degno*], y un orden armonioso [*ordine grato*]. Esta razón [*ragione*] no va después de la materia [*materia*], pero es la misma en cada materia [*materia*]. [...] por tanto se necesita tener habilidad en los *lineamenti*, que Vitruvio llama {*Peritiam graphidos*} [...] Esta habilidad contiene la dimensión y la terminación de las cosas [*dimensione, & la terminatione delle cose*], es decir, las medidas [*grandezza*], y los contornos [*contorni*]. [...] El contorno [*contorno*] del cual trata Leon Battista: donde se toman las comparaciones [*comparazioni*] de todos los miembros [*membra*] con respecto a las dimensiones [*grandezza*] de todo el cuerpo [*corpo*]; las diferencias, y las correspondencias [*convenienze*] de todas las partes [*parti*] y entre sí mismas, [...] donde se puede ver cuán necesaria es la práctica [*pratica*] del *disegno*, misma que es tomada de la geometría [*geometria*]. El arte de medir [*misurare*] es dicha geometría [*geometria*] [...] el sujeto de las matemáticas es la cantidad inteligible [*quantità intelligibile*] [...] [Por tanto], la geometría [*geometria*] es útil al *disegno*, y a la práctica de su *virtù* y fuerza. [...] La geometría es madre del *disegno* [en arquitectura], y es el método [*ragione*] de aquello, donde es puesto el conocimiento de las causas y de los efectos hechos con regla, y compás, [...] son compuestas [*composti*] [a partir del *disegno*] las *figuras* [*figure*] de muchos lados [*lati*], las superficies [*superficie*], y los cuerpos regulares, e irregulares [*corpi regolari, & irregolari*].<sup>630</sup>

---

<sup>629</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., pp. 11-15.

<sup>630</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, pp. 13-14: –Però quanto al *disegno* [...] è che *certa, & ferma determinazione concezza nella mente espressa* con *linee, & anguli*, approvata dal vero. Il cui ufficio è di *prescrivere* a gli edificij *luogo atto, numero certo, modo degno, & ordine grato*. Questa *ragione* non va dietro alla *materia*, ma è la istessa in ogni *materia*. [...] Fa dunque bisogno haver la *peritia de i lineamenti*, che Vitr. chiama {*Peritiam graphidos*} Questa *peritia* contiene la *dimensione, & la terminatione delle cose*, cioè la *grandezza, & i contorni*. [...] Il *contorno* del quale ne trata Leon Battista: & da quello si piglia le *comparazioni di tutte le membra* alla *grandezza di tutto il corpo*; le *differenze, & le convenienze* di tutte le *parti* tra se stesse. [...] dove si puo vedere quanto necessaria sia la *pratica del disegno*, la qual *pratica* è presa dalla *Geometria*. [...] L'Arte del *misurare* è detta *Geometria*; & benche il soggetto delle *Mathematiche* sia la *quantità intelligibile* [...] la *Geometria* giova al *disegno, & alla pratica* per la sua *virtù & forza*. [...] La *Geometria* è madre del *disegno, & è la ragione* di quello, la quale è posta in *sapere* la

Se advierte, por tanto, no sólo en qué consiste el proceso de *disegno*, sino que su concepto está estrechamente vinculado a la concepción vitruviana de la *dispositio* e *inventio*. Más aún, se comprende el sentido que adquirió para Barbaro y Palladio, pues, no hay duda de que el *disegno*, es la *forma* y *figura* concebida en la mente y expresada por *líneas* y *ángulos*, lenguaje que, por un lado, implica la geometría como *quantità* y *qualità inteligible* y *sensibile*, como método del dibujo arquitectónico en proyección ortogonal y, por el otro, responde a la exigencia de establecer un modo específico de diseñar y dibujar propio del arquitecto.

Desde este punto de vista, la estrecha relación que existe entre el *disegno* y la geometría como el lenguaje del arquitecto, la estableció Barbaro y Palladio a partir de considerar a la geometría como el método indispensable del proceso de *disegno* en el sentido de su doble valor para pensar, expresar y representar el proceso artístico en la arquitectura, como representación interior y representación exterior de la *idea*, *figura* y *forma* del edificio. Por tanto, en este sentido, estos principios pueden ser considerados como un sistema complejo de conocimiento, creatividad y comunicación que transmiten las *ideas* arquitectónicas a través del manejo del lenguaje específico del *disegno*.

No obstante, de este párrafo también es importante destacar que Barbaro interpretó aquí en su definición de *disegno* aplicado a la *dispositio* vitruviana, el concepto de *lineamenta* del *De re aedificatoria* de Alberti, al enfatizar en lenguaje albertiano que éste se concibe en la mente y se expresa con líneas y ángulos [*linee, & anguli*], cuestión que como se puede observar en el pasaje, él mismo refirió a su fuente.

Antes de comprobar lo anterior con un pasaje albertiano de *lineamenta*, habría que tener en cuenta que Alberti expresó en el *De re aedificatoria* que la arquitectura en su totalidad se compone de *lineamenta* y *structura*.<sup>631</sup> Para entender mejor las aplicaciones de Palladio y Barbaro sobre el estrecho vínculo con el conocimiento albertiano, cuento con el pasaje donde Alberti definió el proceso de *lineamenta* de la siguiente manera:

—En cuanto al *lineamentorum*, toda su esencia y su razonamiento [*ratio*] consiste en realizar en modo exacto y satisfactorio para ajustar y unir líneas y ángulos [*lineas et angulos*] por medio de los cuales

---

*cagione* de gli *effetti* fatti con la *regola*, & col *compasso*, [...] per usare i nomi della *prattica* [...] *composti* le *figure* di più *lati*, le *superficie*, i *corpi regolari*, & *irregolari*".

<sup>631</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, *Prefazio*, pp. 14-15.

resulta enteramente definido el aspecto [*facies*] del edificio terminado. La función [*munus*] de *lineamenti* es por lo tanto asignar la *forma* [*praescribere*] a los edificios [*aedificii*] y a las partes que lo componen un lugar conveniente [*aptum locum*] una precisa proporción [*certum numerum*], una disposición conveniente [*dignum modum*] y un armoniosa ordenación [*gratum ordinem*], de modo que toda la *forma* y *figura* [*forma et figura*] del edificio [*aedificii*] reposa enteramente en el *lineamentis* mismo. El *lineamentum* no contiene en sí mismo nada que dependa de la materia [*materiam*], sino que es de tal naturaleza que podemos pensar como invariable en la mayor parte de los edificios, en donde se observa inmutable en una única *forma* [*forma*], donde las partes que los componen, la colocación y la ordenación de cada uno de éstos se correspondan entre ellos en la totalidad de los ángulos [*angulis*] y las líneas [*lineis*]. Se podrá proyectar [*praescribere*] en mente [*mente*] y espíritu [*animo*] tales *formas* [*formas*] en su totalidad prescindiendo de toda materia [*omni materia*]; basta con proyectar [*adnotando et praefiniendo*] ángulos [*angulos*] y líneas [*lineas*] definiéndolos con precisión de dirección y conexión. Considerando esto, el *lineamentum* será una puesta por escrito [*perscriptio*] precisa y uniforme concebida en la mente [*animo*] realizada [*facta*] por medio de líneas [*lineas*] y ángulos [*angulos*] y llevada a término por una mente [*animo*] erudita [*erudito*] y con ingenio [*ingenio*].”<sup>632</sup>

Alberti trazó aquí para la teoría arquitectónica del Renacimiento el concepto de *lineamenta*, por un lado, como proceso de composición del espacio arquitectónico y, por el otro, como la *idea* del espacio conformado por la *forma* y *figura* del edificio, al utilizar para definir el momento mental y material del proceso creativo, los términos de *praescribere* y *perscriptio*, los cuales tenían una significación absolutamente precisa, no sólo en relación con *forma*, *figura* y *materia*, sino también con la expresión de *lineas et angulos*, donde *praescribere* es la *figura* geométrica mental y *perscriptio* es la *figura* geométrica gráfica que representa la imagen bidimensional que describe la *forma* tridimensional en la arquitectura.<sup>633</sup> En cuanto a lo que aquí me interesa de este pasaje, es que se puede inferir

---

<sup>632</sup> Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 1, pp 18-21. La traducción del texto al español del *De re aedificatoria* será tomada de aquí en adelante de la traducción crítica de Patricia Solís Rebolledo, en lo que concierne a la selección de párrafos hechos por la autora del *De re aedificatoria*. Cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, op. cit., pp. 26-32.

<sup>633</sup> A partir de este párrafo, Patricia Solís deduce que *lineamenta* no sólo es la *idea* del espacio conformado por la *forma et figura* del edificio, sino es el proceso de ideación del espacio arquitectónico, reducible a una composición proporcional geométrica bidimensional mediante “líneas y ángulos”, los cuales definen la *forma* entera del edificio. Proceso que abarca tanto el dibujo mental tridimensional, como su representación bidimensional, ésta entendida como el instrumento ideal para comprender la configuración del edificio. De estos principios determina que la *forma* arquitectónica y la configuración del espacio se distingue por su tridimensionalidad y por su proporcionalidad geométrica. Asimismo, señala que la función de *lineamenta* es

que la *forma* y *figura* del edificio se genera y expresa enteramente en el proceso de *lineamenta*.

Si bien el término de *disegno* no fue empleado en la teoría arquitectónica en el *De re aedificatoria* de Alberti, ya que sólo hizo la versión en latín, a diferencia del *De pictura* que utilizó el término latino de *lineamenta* traducido por *disegno* en su versión al *volgare*. Ciertamente es que en la traducción hecha por Bartoli de dicho tratado albertiano en el Cinquecento, tradujo el término latino de *lineamenta* por *disegno*.<sup>634</sup>

Así pues, para comprobar la referencia en Palladio del concepto de *lineamenta* que en su contexto se tradujo por *disegno*, habría que considerar no sólo las innumerables referencias explícitas que él hizo sobre la teoría albertiana en *I Quattro libri*, sino también hay que tomar en cuenta su colaboración en *I Dieci libri* y, sobre todo, el estudio que hizo del *De re aedificatoria* fue a partir de la traducción hecha por Bartoli.<sup>635</sup> En este sentido, se puede deducir, si se sigue la definición albertiana del término *lineamenta* que, el concepto de *disegno* para Palladio fue entendido como *proyecto, diseño, idea y forma*, en otras palabras, como proceso de diseño para la composición y concreción de la *forma* arquitectónica.

---

que la *forma et figura* del edificio está determinada por cuatro categorías que tienen que ver tanto con la ideación del espacio como con su concreción en la obra: *aptum locum*, que implica tanto el “lugar conveniente” de un edificio en el caso de una realización concreta como el espacio formado en el dibujo mental; *certum numerum*, se refiere a las precisas dimensiones cuantitativas tanto de la obra como las conceptuales; *dignumque modum*, puede traducirse como la apropiada relación proporcional tanto del edificio como del modelo mental; y *gratum ordinem*, como el armónico resultado tanto de la obra como del *proyecto* intelectual. Y concreta en cuanto a los términos de *praescribere* y *perscriptio* que: *praescribere* indica una delineación que comprende la prefiguración de la *forma* futura del edificio, mediante un dibujo definido en la mente y formado de ángulos y líneas, con dirección y conexión bien determinadas, que permite traducir la *forma* del espacio imaginado, por lo tanto, la *forma* es legible en la mente a través de sus límites o contornos. En cuanto al término *perscriptio* afirma que se refiere a la traducción concreta del edificio por medio del dibujo, el cual permite la lectura del espacio arquitectónico comprobando así su visibilidad. De hecho, establece este pensamiento en confrontación con referencias clásicas en conexión tanto Cicerón en cuanto a *forma et figura*, como también con los términos vitruvianos de *ratiocinatio* y *fabrica* que equivalen al binomio *significatur* y *significat*. Cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, *op. cit.*, pp. 20-23.

<sup>634</sup> Cf. Cosimo Bartoli, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Venice, 1565, libro I, p. 9. Para una interpretación de la traducción de Bartoli del *De re aedificatoria* de Alberti con relación al término *disegno*, cf. Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye...*, *op. cit.*, pp. 33-34, 44-45.

<sup>635</sup> Cf. Howard Burns, *Palladio*, edited by Guido Beltramini and Howard Burns, London, Royal Academy of Arts, 2008, pp. 15, 187, 285, 289; Erik Forssman, “Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa. Interpretazione di un testo palladiano”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, XI, p. 162; Erik Forssman, “Palladio e Vitruvio”, *op. cit.*, p. 31.

Por tanto, se puede decir por último que, para la concepción de Barbaro y Palladio, el concepto de *disegno* es una interpretación tanto de la teoría vitruviana como la albertiana, incluso ambos lo citaron en sus respectivos tratados, lo que cabría señalar aquí, es que tanto la teoría clásica de Vitruvio como la teoría renacentista de Alberti tienen claras referencias clásicas de conceptos ciceronianos, aspecto que es fácil de observar en el sentido de que ambos tratados fueron escritos en latín.

De acuerdo con el planteamiento anterior de la relación de *disegno-geometría*, es necesario hacer hincapié en la noción del término de *figura* que tanto Barbaro como Palladio utilizaron en sus tratados arquitectónicos.

°El concepto de *figura- σχήματα-skhēmata* en Platón, Aristóteles, Euclides, Cicerón, Vitruvio y su aplicación en el *disegno* de Palladio y Barbaro: *imagen, figura y forma* arquitectónica

Palladio utilizó constantemente el término de *figura* vinculado con el *disegno* y la geometría como referencia a la *forma* y respecto a la representación mental y la visual del proceso de diseño.<sup>636</sup> Es importante subrayar que empleó la noción de *figura* en conexión, por un lado, con términos que implican la *disposizione: pianta, alzato y profilo* que son las *idee dispositione-maniere di dispositione* vitruvianas y, por el otro, con los principios geométricos de *lunghezza, larghezza y altezza*, asimismo, asoció la noción de *figura* con las concepciones de *forma, disegno, membro, parte y misure*, y además, con los conceptos de *aspetto, ornamento, esempio, descrivere y figurare*.<sup>637</sup> De hecho, del mismo modo, Barbaro empleó el principio de *figura* con relación al *disegno* y la geometría en su comentario para explicar los dos momentos creativos del binomio vitruviano de *significata y significante*,<sup>638</sup> lo cual hizo también en su traducción y comentarios del proceso vitruviano de la *disposizione e inventione*.<sup>639</sup>

Incluso es significativo que Barbaro para la teoría arquitectónica renacentista, fundamentó el origen del concepto arquitectónico de *figura* al precisar que: “Las *figuras* [*figure*] los griegos la llamaron *schemata*”.<sup>640</sup>

<sup>636</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura, op. cit.*, libro III, p. 187.

<sup>637</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura, op. cit.*, libro I, XXIV, pp. 72; libro III, pp. 187; libro III, XVII, pp. 227; libro IV, *Proemio*, pp. 249 y 253, libro IV, *Proemio*, p. 294.

<sup>638</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura, op. cit.*, pp. 11-15.

<sup>639</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura, op. cit.*, pp. 29-32.

<sup>640</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura, op. cit.*, p. 62: “Le *figure* dette da Greci *schemata*”.

En efecto, esta concepción de *figura* derivó de la tradición grecolatina con base en el razonamiento abstracto de la filosofía, geometría, retórica y arquitectura clásica. Por tanto, cabe discernir el mismo tipo de razonamiento en *I Dieci libri* de Barbaro sobre el concepto clásico de *figura*, concepción que tuvo en cuenta como humanista y teórico de la arquitectura del Renacimiento.<sup>641</sup> Así pues, es necesario profundizar en sus principios para poder interpretarlos en Palladio.

Ciertamente, el concepto del término griego de *ζρήκαη-skhēmata* fue definido y utilizado en la tradición grecolatina como principio geométrico, no sólo por Platón en la *República*, por Aristóteles en *Física* y por Euclides en su tratado de geometría de los *Elementos*, sino también siguiendo esta concepción griega, fue aplicado en el proceso creativo de la *forma*, tanto por Cicerón en su teoría retórica como por Vitruvio en *De architectura*. De hecho, el término griego de *ζρήκαη-skhēmata* fue interpretado con los términos latinos de *figura*, *habitus*, *forma* y *ornamentum* en la Antigüedad y el Renacimiento.<sup>642</sup>

Esta referencia conceptual de Barbaro del término *figura* como equivalente del griego *ζρήκαη-skhēmata* y su relación determinada por él con el término *disegno* me sirve para establecer que este conocimiento se puede ver reflejado en Palladio sólo si se tiene en cuenta que la geometría y aritmética fueron consideradas en su concepto de *disegno*.

Precisamente, el concepto de *ζρήκαη-skhēmata* tiene su origen en la filosofía y fue Platón quien en *República* lo vinculó con el arte de la geometría, estableciendo así, en términos geométricos su relación con los conceptos de *idea-ιδέα*, *forma-εἶδω-eidos*, imagen-*εἰκόνα-eikóna* y pensamiento-*διάνηα-dianoia*. De hecho, él fue quien determinó a la geometría no sólo como el entendimiento que concierne a lo verdadero, sino también como la cualidad que comprende lo inteligible y lo visible. Asimismo, describió la relación entre la geometría y la aritmética, en cuanto al número y la proporción distinguiendo a la

---

<sup>641</sup> Sobre un análisis del término griego de *ζρήκαη-skhēmata* como *figura* geométrica en Barbaro fundamentada en el pensamiento de Platón, Aristóteles y Euclides, cf. Paolo Sanvito, «Il ruolo dei diagrammata e schemata nelle edizioni di Vitruvio a cura di Barbaro: di nuovo sull'architettura come scientia», in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, a cura di E. Granuzzo e C. Occhipinti, 2012, pp. 13-37.

<sup>642</sup> Cf. Maria Silvana Celentano, *Skhēma/Figura, Formes et figures chez les Anciens Rhétorique...*, op. cit., p. 10.

δηᾶνᾶ-dianoia como el hábito mental propio de los géometras. A partir de estos principios postuló que en el pensamiento de los géometras es concebible lo inteligible y lo visible, ya que a partir de los *figuras-ζρήκαηᾶ-skhēmata* se pueden ver y estudiar las propiedades con la ayuda de los dibujos geométricos, debido a que es donde refieren sus razonamientos.<sup>643</sup>

El concepto de *figura-ζρήκαηᾶ-skhēmata*, Aristóteles lo relacionó siguiendo las concepciones platónicas, en *Metafísica* y en *Física* con respecto a la geometría [γεωκεηζία] en lo relativo a las propiedades que corresponden a las magnitudes [κεγέζεζη]: longitud [κηθνο], anchura [πιάννο] y profundidad [βάζνο]. De este modo, el concepto de *forma* [εἶδνο-eidos] y materia [ύιε-hýle], se revela como *forma* exterior [κνζεε-morphē] y *figura* [ζρήκαηᾶ-skhēmata], como configuración externa de un objeto y como una cualidad del pensamiento y de lo sensible, estableciendo así, los conceptos de *forma* y *figura*.<sup>644</sup>

Esta misma línea de pensamiento platónica-aristotélica fue considerada por Euclides para el léxico de la geometría, donde en conexión al término de *stereón-ζηξεόο*, utilizó los conceptos de *forma* y *figura* de Platón y Aristóteles para hacer referencia al *cuerpo* [soma-ζώκα], o *figura* [ζρήκαηᾶ-skhēmata], identificando así, la *forma* y *figura* geométrica. Para Euclides el concepto de *ζρήκαηᾶ-skhēmata* significó la *figura plana* que él mismo distinguió con los términos de *schema epipedon* para la *figura* o superficie y para los sólidos con la terminología de *schema steron*. Además, empleó el concepto de la *figura* geométrica, es decir, *ζρήκαηᾶ-skhēmata*, para referirse a las *figuras* geométricas bidimensionales, no sólo como lo que limita y contiene la cantidad, sino también lo que representa la *figura* y su contenido, ya que relacionó el concepto de *figura* con *εἶδνο-eidos*,

---

<sup>643</sup> Cf. Platón, *La República*, *op. cit.*, libro 509-d-e, 510b, 510d-e, 511e, pp. 237-240; Platone, *La Repubblica*, *op. cit.*, libro 509-d-e, 510b, 510d-e, 511e, pp. 831-839. Sobre un análisis del término de *ζρήκαηᾶ-skhēmata* en Platón, cf. Carl Huffman, *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge, 2005, p. 336; Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino, 2008, p. 28.

<sup>644</sup> Sobre el párrafo de *Metafísica* 1020 a 11-14 de Aristóteles, cf. Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, p. 200. Respecto al párrafo de *Física*, cf. Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, libro, IV, 209 a, p. 71. Para este tema, cf. Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye...*, *op. cit.*, pp. 55; Massalin Paola, Branko Mitrović, "Alberti and Euclid/L'Alberti ed Euclide", in *Albertiana*, Olschki, 1998, pp. 173.

es decir, llamó *figura* a aquello que está dotado de *forma* y *materia* y que coexiste con la cantidad.<sup>645</sup>

Esta concepción griega, trascendió en la teoría retórica y en la teoría vitruviana bajo el marco de *sapientia* y de *encyclopaedia*, por tal razón, también trascendió en la teoría arquitectónica del Renacimiento en su concepción humanista especialmente en Alberti, Barbaro y Palladio.<sup>646</sup>

En opinión de Barbaro, el concepto de *figura* en la arquitectura se relaciona con la retórica ciceroniana, pues, como se vio anteriormente tanto en los pasajes donde trató el tema de *disegno* y en el fragmento donde estableció la analogía entre las *Idee e le forme del dire* con las *Idee delle architettura*, formuló que las *figuras* retóricas tanto las de la mente como las de la palabra, se piensan y componen en la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, las cuales dan *forma* a las *ideas*.<sup>647</sup>

Estos planteamientos, Barbaro siguiendo a Vitruvio, los aplicó a la *figura* geométrica, tanto la inteligible como la sensible que en el caso de la arquitectura, se piensan y expresan en el proceso de la *disposizione-inventione*, donde las *figuras* también dan *forma* a las *ideas*, pues, determinó que con la *figura* se piensa y visualiza: la disposición de las partes de la *forma*, la variedad de aspectos y las proporciones geométricas-numéricas que en el *ordine* y *compartimento-simmetria* se efectúan.<sup>648</sup> Las formulaciones de Cicerón en su teoría retórica, cuando habló de la *figura* confirman esta interpretación de Barbaro.

---

<sup>645</sup> Para el término griego de *ζῳκαη-skhēmata* como *figura* geométrica de Euclides, cf. Euclides, *Elementos...*, *op. cit.*, libro I, definición 13-14, pp. 193 y 200; Paolo Sanvito, “Il ruolo dei diagrammata e schemata nelle edizioni di Vitruvio a cura di Barbaro...”, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>646</sup> Sobre un estudio del término del término griego de *ζῳκαη [skhēmata]* de Euclides en cuanto a la *figura* y *forma* en la arquitectura de la teoría arquitectónica del Renacimiento, cf. Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye...*, *op. cit.*, pp. 52-57; Massalin Paola, Branko Mitrović, “Alberti and Euclid/L'Alberti ed Euclide”, *op. cit.*, pp. 173-175; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 131-134.

<sup>647</sup> En cuanto al conocimiento del concepto de la *figura* ciceroniana, Barbaro lo dejó por escrito en su *Della eloquenza* al hablar de la capacidad lenguaje a partir de la *figura ornata et illustrata*, cf. Daniele Barbaro, “Della Eloquenza [1557], dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia”, in Weinberg, Bernard, ed., *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, pp. 389, 391, 397, 410, 427.

<sup>648</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, pp. 36 y 115; Louis Cellauro, “Et rhetorica architectura”, *op. cit.*, p. 321.



Cicerón, al igual que Barbaro, estableció que las *figuras* del discurso, los griegos las llamaron *ζρήκαηα-skhēmata*,<sup>649</sup> de hecho, en la teoría retórica fue un término utilizado para la tradicional distinción de las *figuras* de pensamiento [*figurae sententiae* o *skhēmata dianoia-ζρήκαηα δηάνηα*] y las *figuras* de palabra [*figurae verborum* o *skhēmata léxis-ζρήκαηα ιέμηα*].<sup>650</sup>

Pues bien, Cicerón en *Brutus* expuso la analogía entre pintura y retórica, al hablar de la *belleza* [*pulchritudo*] y *perfección* [*perfectio*] de las imágenes [*signa*] de Policleto en relación con las *figuras* retóricas. A partir de lo cual señaló que los griegos pensaban que la oración [*orationem*] se adorna [*ornari*] con las *formas* del pensamiento [*formis sententiarum*] y las *formas* de la oración [*formis orationisque*] que llaman *ζρήκαηα* [*skhēmata*], cuestión que explicó se vincula con los principios de *ornatus*, *compositio*, *numero* y *concinnitas* en el discurso retórico.<sup>651</sup> Asimismo, en *Orator* se refirió a las *figuras* retóricas, al hablar de la *concinnitas* y de la colocación de las palabras [*verborum conlocationem*] donde planteó que por medio de las *figuras*, los griegos como si fueran gestos del discurso, llamaron *schemata*, palabra que enfatizó, también utilizaron para las *figuras* de pensamiento [*sententiarum ornamenta*].<sup>652</sup> Además, en *De oratore* también estableció una analogía entre la *forma*, *ratione* y *modo* de un pintor y las *res-sententia* y *verba* de las *figuras* retóricas. De este modo, habló con un lenguaje geométrico, de la *forma* y *figura* respecto al proceso de la *inventio* y *dispositio* y *elocutio*, pues, determinó que los lugares [*locus*] son donde gracias a las *facultas* del *ingenio*, deben ser elegidas las imágenes [*imaginibus*] en la mente y colocadas en lugares las cosas [*res*] en orden. Por tal motivo,

---

<sup>649</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, 80-83, pp. 69-71.

<sup>650</sup> Sobre las *δηάνηαζρήκαηα* y *ιέμηαζρήκαηα*, es decir, las *figuras* de pensamiento y las *figuras* de dicción, cf. Aristóteles, *Poética*, Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2012, 1456b, p. 30; Quintiliano, *La formación del orador* [*Institutio Oratoria*], *op. cit.*, pp. 1422-1423. Sobre este tema, cf. Heinrich F. Plett, *Literary Rhetoric: Concepts-Structures-Analyses*, Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 69.

<sup>651</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Bruto: de los oradores ilustres* [*Brutus*], Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2004, XXIII, 83, pp. 24 y 71. Bulmaro Reyes Coria afirma que las *ζρήκαηα-skhēmata* se pueden traducir por *aspecto*, *apariencia* o más comúnmente por *figura*, son de dos clases, las *figuras* de dicción y las *figuras* de pensamiento, cf. Cicerón, Marco Tulio, *Bruto: de los oradores ilustres* [*Brutus*], Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2004, p. CCXXV.

<sup>652</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, 185-186, pp. 54-55.

definió que se deben fijar las *ideas* en la mente mediante imágenes mentales y disponer ordenadamente estas *imágenes* en *lugares* conocidos, mentalmente visualizados, ya que precisó que son representadas [*effingi*] en nuestros ánimos [*animis*] las cosas [*res*] que por un sentido [*sensu*] han sido transmitidas e impresas [*impressa*], a través del sentido del ver [*sensum videndi*] ya que sólo en el pensamiento [*cogitatio*] las imágenes y *figuras* [*imago et figura*] se pueden abarcar.<sup>653</sup>

En este sentido, lo que interesa aquí, son dos cuestiones. La primera se refiere a la interpretación de Cicerón sobre el principio filosófico-geométrico del término griego de *ζρήκαηα-skhēmata* de Platón, Aristóteles y Euclides, los cuales aplicó a la teoría oratoria para referirse a las *figuras* retóricas, también definidas en el *De oratore* como la *forma et figura dicendi* en conexión con el término *species* para determinar, así, las *species eloquentiae* como la *idea* de la elocuencia en analogía con la *idea* platónica de la *belleza y perfección*, como la *idea* o *forma ideal*.<sup>654</sup> La segunda, radica en el concepto griego de *ζρήκαηα-skhēmata* aplicado por Cicerón en su teoría, al establecer las analogías entre la retórica y las artes plásticas, la retórica y la geometría, la retórica y la filosofía, concepto que utilizó a través de los mismos temas: imágenes de pensamiento, de expresión y representación, y su aplicación en el proceso retórico de *inventio, dispositio y elocutio*.<sup>655</sup>

En todo esto lo esencialmente importante para el concepto de *figura* arquitectónica es que para Cicerón respecto al proceso creativo de la *forma* de los *officia oratoris*, las *figuras* o *ζρήκαηα-skhēmata* afectan principalmente a la *dispositio* y están relacionadas con la tradicional distinción en dicho proceso de las *res-sententia* y las *verba*, donde es necesario recordar que, los términos *res* y *sententia* en la retórica equivalen a la *inventio*, asimismo, el término *verba* equivale a la *elocutio* y, finalmente, en la *dispositio* es donde se desarrollan ambas. En este contexto, lo que me interesa enfatizar, es el aspecto de la *dispositio* respecto a las imágenes de pensamiento, de expresión y representación, y su aplicación en el proceso retórico de *inventio, dispositio y elocutio* en conexión con la

---

<sup>653</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro II, lxxxvii-lxxxviii, 357-358, pp. 136-137.

<sup>654</sup> Cf. Elaine Fantham, "On the Use of Genus-Terminology in Cicero's Rhetorical Works", *Hermes*, in Franz Steiner Verlag, 1979, p. 452.

<sup>655</sup> Cf. Maria Silvana Celentano, *Skhèma/Figura, Formes et figures chez les Anciens Rhétorique...*, op. cit., pp. 9-10 y 251-261.

distinción de *res-verba*, las cuales tenían una significación precisa en relación a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Por ello, es importante recordar que la *elocutio* es donde se arreglan las palabras y sentencias [*verborum* et *sententiarum*] idóneas, de acuerdo con la *inventio*. Por tal razón, las *verba* son las imágenes de las palabras que se deben *ornamentar* en la estructura argumentativa de las *res*. El concepto de *res* o *sententia*, se refiere a los pensamientos, *ideas* o conceptos donde se genera la *forma* mental del discurso durante el ejercicio de la *inventio*, lo cual indica también que las *ideas*, pueden ser tangibles o intangibles, es decir, se vinculan con lo inteligible y lo sensible o visible. En cuanto al concepto de *verba*, éste se vincula con la expresión de la *forma* del discurso formulado y materializado a través de las palabras en modo ordenado y elegante, significa el resultado final del proceso de la *inventio* y *dispositio* en la *elocutio*.<sup>656</sup>

Es aquí como la cuestión respecto a cómo se trasladó dicha concepción de las *figuras* ciceronianas será uno de los principales fundamentos para la teoría arquitectónica clásica, pues, como se sabe, este conocimiento fue aplicado por Vitruvio para los momentos del proceso creativo, lo que trascendió a la teoría arquitectónica del Renacimiento.<sup>657</sup> En todo esto lo esencial es que este conocimiento filosófico-geométrico-retórico del término griego de *ζρήκαηα-skhēmata* fue utilizado por Vitruvio para la creación arquitectónica, en cuanto a proceso de diseño de la *forma* geométrica y como lenguaje del arquitecto. Vitruvio se refirió en varias ocasiones a los dibujos que existían en su tratado que debían acompañar su texto como: —Las *formas* [*formas*] que los griegos llaman *ζρήκαηα-skhēmata*”.<sup>658</sup> De hecho, utilizó el término en referencia a Platón y Pitágoras donde señaló la geometría como el método para expresar el dibujo de la *figura* [*ζρήκαηα-skhēmata*] y analizar y resolver el

---

<sup>656</sup> Cf. William P. Weaver, —Triplex est Copia: Philip Melancthon's Invention of the Rhetorical Figures”, in *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, University of California Press on behalf of the International Society for the History of Rhetoric, 2011, p. 371.

<sup>657</sup> Cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 85-127.

<sup>658</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, VI, pp. 124-125: —*formas* sive uti Graeci *schemata* dicunt”. Sobre la referencia del término griego de *ζρήκαηα-skhēmata* como equivalente a los términos latinos de *forma* y *figura* vitruvianos, asimismo, como dibujos y también como *figura* y *forma* geométrica, cf. Indra Kagis McEwen, *Vitruvius...*, *op. cit.*, p. 157, 355; Edmond Frézouls, —Vitruve et le dessin d'Architecture”, *op. cit.*, pp. 213-229; Pier Nicola Pagliara, —Vitruvio da testo a canone”, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 7-85.

problema de la proporción. Más aún, lo relacionó con el término *descriptio* y *geometría*, distinguiendo en este caso, la cuestión visual y de representación de la *figura* geométrica.<sup>659</sup>

En este sentido, como se ha observado, este conocimiento clásico sobre el término griego de *ζρήκαηα-skhēmata* fue interpretado por Palladio y Barbaro como una concepción estética aplicada al término *volgare* de *figura* vinculada a los principios de *forma*, *idea-idea* y *disegno* en la definición vitruviana de la *disposizione*, misma que implicó las relaciones conceptuales entre *invenzione-inventione*, *pensamento-cogitatione*, *qualità-maniera*, *composizione* e *idee dispositione-maniera di dispositione*.

Es evidente que semejante interpretación del pensamiento clásico en el Cinquecento fue posible sólo bajo el doble valor del *disegno*. Así, el principio de *figura* fue utilizado por Barbaro y Palladio para fundamentar y definir la *forma* y *figura* geométrica bajo un concepto que comprende lo inteligible y lo visible del proceso de diseño: la *figura* geométrica que se refiere a la cuestión bidimensional y la *forma* como cuestión tridimensional del edificio diseñado. Éstas pueden ser contempladas mediante el pensamiento y de su representación geométrica, esto es, a través del *disegno*. Así pues, si se tiene en cuenta que esta esencia del concepto filosófico-geométrico griego de *ζρήκαηα-skhēmata*, fue trasladado por Cicerón para las *figuras* retóricas, aplicación que fue interpretada por Vitruvio y trascendió para la teoría del espacio arquitectónico del Renacimiento, no sólo como el lenguaje del arquitecto, sino también como dibujo geométrico en proyección ortogonal, como un sistema que comprende lo mental y la expresión visible del proceso creativo arquitectónico, se entenderá el legado retórico en Palladio.

Entendido en el sentido, el concepto de *figura* en el proceso artístico-arquitectónico concuerda totalmente con las formulaciones de la tradición grecolatina, e incluso puede ser referido a las *figuras* palladiana en proyección ortogonal de la *Villa Barbaro*, del *Pantheon* y del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 1, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20].

Se verá más el tema de las *figuras* retóricas al hablar de la *elocutio* y de los principios retóricos de *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* y su aplicación en Palladio.

---

<sup>659</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura, Libri X, op. cit.*, libro IX, *Prefazio*, libro VI, pp. 404-405 y 250-251: *—geometrica schemata descripta—*.

°La interpretación del concepto de *idea* retórica de Cicerón y arquitectónica de Vitruvio en torno al término de *disegno* en el siglo XVI

El término *idea* en relación al concepto de *disegno* en la teoría del arte del siglo XVI tenía dos significados estéticos esencialmente distintos los cuales no fueron diferenciados categóricamente; por un lado, el concepto de *idea* utilizado por Alberti como representación de una *bellezza* superior a la naturaleza, por otro lado, el concepto de *idea* utilizado por Vasari, como representación de una imagen independiente de la naturaleza. En ésta última, la *idea* se compone en el *concetto* y la *forma* del artífice a través de una imagen mental, en otras palabras, una representación interior, en la cual, esta *idea* o *disegno interno* precede a la representación exterior o *disegno esterno*. No obstante, estos dos conceptos de *idea* que fueron aplicados al concepto de *disegno* en la teoría del arte, no fueron diferenciados y por tanto se pueden vincular, ya que, ambas concepciones se utilizaron tanto para la realización de la *bellezza* como en la representación artística.<sup>660</sup>

Sin duda, la *idea* albertiana y vasariana fue aceptada y aplicada por Palladio en su concepción de *disegno*. Existe un pasaje de Barbaro donde definió con respecto al concepto de *idea* en la arquitectura, la analogía entre el proceso retórico de la *forma* del discurso y el proceso de la *forma* arquitectónica con las frases de las *maniere del parlare-species orationis* y las *maniere degli edifici-species artis*. De este modo, las *maniere del parlare* son las *idee* y la *qualità* de la *forma* e *idea* de la oración, donde ocho cosas son necesarias para conceptualizarlas y materializarlas: *sentenza, artificio, parole, compositione, colori, figura, numero* y *chiusa*. En cuanto a las *maniere degli edifici* son las *idee* y la *qualità* de la *forma* e *idea* del edificio donde las seis categorías vitruvianas son necesarias para conceptualizarlas y materializarlas: *ordine, inventione-disposizione, eurithmia -aspetto, simmetria-compartimento, decoro* y *distribuzione*.<sup>661</sup> Asimismo, las “tre maniere” del dibujo arquitectónico: *icnographia, ortographia* y *sciographia*.

Ciertamente, en este planteamiento de la creación arquitectónica, Barbaro utilizó el modelo retórico para explicar el proceso de diseño, pues, las *idee* son la *qualità* de la oración y las *idee* en la arquitectura son la *qualità* en la *disposizione*, *idee* que nacen en la

---

<sup>660</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 50, 65, 78, 79.

<sup>661</sup> Para una interpretación de las ideas de Barbaro en la estructura retórica de la arquitectura como un símil de la ciencia, Cf. Annarita Angelini, *Sapienza, prudenza...*, *op. cit.*, pp. IX, XIV, 323.

*inventione y pensamiento*.<sup>662</sup> Con esto, Barbaro demostró que a través de las *maniere del parlare y maniere degli edifici* se compone la *figura y forma*, por tanto, estableció claramente para Palladio, la correspondencia conceptual entre retórica y arquitectura con las expresiones: *idea dell'oratione* e *idee delle fabbriche*, entre el *oratore* y el *architetti dell'oratione*, entre el *ornamento del parlare* y el *ornamento delle fabbriche*.

LA ANALOGÍA ENTRE LAS MANIERE DEL PARLARE Y LAS MANIERE DEGLI EDIFICI					
<u>RETÓRICA</u>	<i>-maniere del parlare</i>	<i>-qualità dell'oratione</i>	<i>-idee della oratione</i>	<i>-forma-figura</i>	<i>-proceso creativo de inventio, dispositio y elocutio=sentenza, artificio, parole, compositione, colori, figura, numero y chiusa</i>
<u>ARQUITECTURA</u>	<i>-maniere degli edifici</i>	<i>-qualità della forma</i>	<i>-idee delle fabbriche</i>	<i>-forma-figura geométrica=pianta, elevatione y profilo</i>	<i>-proceso creativo de inventione-disposizione=ordine, eurithmia-aspetto, simmetria-compartmento y decoro</i>

Pero precisamente lo más significativo es esto, que las dos concepciones de *idea* que Barbaro y Palladio, así como en la teoría arquitectónica del Renacimiento, se relacionaron, por un lado, con el término *disegno* y, por el otro, dichas nociones de *idea* fueron asociadas a la *bellezza* y a la *forma*, derivando así de dos sentidos de *idea* en la tradición filosófica: por un parte, la *idea* [ἰδέα- εἶδvo] de Platón que concibe la *imitación ideal* como la contemplación de un arquetipo o proyección sobre lo visible de una *idea* interna que le corresponde; por otra parte, la *idea* [εἶδvo] de Aristóteles, para el que *idealizar* quiere decir descubrir un tipo de abstracción de lo visible.<sup>663</sup> Tanto el concepto de la *idea* como arquetipo mental y la *idea* como abstracción real, Cicerón las interpretó y unificó para su teoría retórica en conexión a la *idea y forma* del discurso.<sup>664</sup>

<sup>662</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 36: «Come la *maniere del parlare-species orationis*, che si chiamano *idee*, sono la *qualità dell'oratione conveniente* alle cose, & alle persone, così le *maniere degli edifici-species artis* sono *qualità dell'arte conveniente* alle cose, & alle persone, & si come a *formar una idea dell'oratione otto cose* sono necessarie, cioè la *sentenza*, che è lo *intendimento dell'uomo*; lo *artificio*, col quale come con certo *instrumento* si leva il *concetto*; le *parole* che *sprimono i concetti*; la *compositione* di quelle, con i *colori*, & *figure*; il *movimento* delle *parti*, che *numero* si chiama; & la *chiusa* & il *fine* della *compositione*: così per *ispedire una maniera delle arti*, *sei cose* sono necessarie, & queste già quasi tutti havemo *espedito*. [...] Hora egli è da *avvertire* che se bene Vitruv. ha *applicato le predette sei cose* alla *fabbrica dei tempj*, & delle *case*, [...] & tanto sia detto dell'*habito*, & della *forma* che deve essere nell'*animo*, & nel *pensiero* dello *Architetto*».

<sup>663</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 50, 65, 78, 79; George Teyssot, «Mimesis. Architettura como finzione», in *Lotus International*, Milano, 1981, p.12.

<sup>664</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., p. 22; Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., pp. 100, 132-133, 141-165.

Cicerón en *Orator* estableció, como ya traté antes, la analogía del *ideal oratorio* en cuanto a la teoría platónica de la *idea*, es decir, la *idea* platónica sobre la *belleza*, donde comparó al *perfecto orador* con una *idea* que no se puede hallar empíricamente, sino imaginarla en la mente, la cual comparó con el objeto de la representación artística, en cuanto a éste tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen.<sup>665</sup> Así, Cicerón identificó la *idea* platónica con la *idea* artística inherente al espíritu del artista en el sentido de la *idea* de la *belleza* en el arte.<sup>666</sup> De este modo, estableció las relaciones conceptuales entre los términos de *species* como equivalente al término griego εἶδovo [*forma-specie*] o ιδέα [*idea*], y trató a las *formas de pensamiento* [*cogitata species*] en correspondencia con el *ideal* platónico o *forma*, es decir, identificó el término *species* con la *idea* platónica. La misma terminología ciceroniana fue establecida como se profundizó en la teoría clásica de la arquitectura por Vitruvio en su definición de la categoría de la *dispositio*.

Esta formulación estética de la *idea* de Cicerón y la interpretación vitruviana para la arquitectura fueron interpretadas en el Renacimiento por los humanistas en la teoría del arte, donde se aplicó una doble condición para la creación artística y se relacionó con el concepto de *disegno*.<sup>667</sup> Sugiero que Palladio manejó ambas en su concepción arquitectónica, en el proceso de concepción y materialización de la *forma* que se efectúa mediante el dibujo geométrico en proyección ortogonal.

°La interpretación del concepto de *idea* retórica de Cicerón en el *De architectura* de Vitruvio: *inventio* y *dispositio* arquitectónica y su aplicación a la noción palladiana de *disegno*

La reflexión estética de Cicerón respecto al concepto de *idea* se explica en Palladio, si se recuerda en este punto, las formulaciones hechas en la Antigüedad respecto al principio de *idea* [ιδέα] de la tradición grecolatina.

<sup>665</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador perfecto* [*Orator*], *op. cit.*, 7-10, pp. 2-3.

<sup>666</sup> Para profundizar sobre el párrafo *Orator* 7-10 de Cicerón, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 17-23; Elaine Fantham, *Imitation and Evolution...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>667</sup> Morolli respecto al tema de *disegno mental* en el Renacimiento, afirma que para la arquitectura la noción semántica de la *idea* platónica fue utilizada por Vitruvio en *De architectura*, ya que argumenta que, había nominado respecto al proceso compositivo arquitectónico, expresamente las *ideae-ιδέαι* como las *formas* de la *dispositio*. De hecho, fundamenta que el término griego de *ideae* correspondiente al latino de *species* que Vitruvio también utilizó en su categoría de la *dispositio*, ambos conceptos contienen por tanto, el significado concreto de *imagen*, *representación*, *figura*, que es la abstracción del *disegno* mental y la *forma* arquetípica. Cf. Gabriele Morolli, *Progettare a memoria...*, *op. cit.*, p. 168; Ackerman, James S., —Daniele Barbaro and Vitruvius”, in *Architectural studies in memory of Richard Krautheimer*, Mainz, von Zabern, 1996, p. 3.

De hecho, el punto de partida para argumentar lo anterior, se encuentra en Vitruvio, que siguiendo a Cicerón, relacionó *idea* [*ιδέα*] con el término latino de *species*, concepción que aplicó en su definición de la *dispositio* para definir la cuestión mental y la expresión de la *belleza* de la *forma*, así determinó que la arquitectura como proceso creativo, comprende las seis categorías vitruvianas de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, donde a través de la *dispositio*, se conceptualiza y expresa la totalidad de la *forma* del espacio arquitectónico. Esta cuestión constituye la relación establecida por Vitruvio entre las *species dispositionis* con el término griego de *ιδέα*[*ideae*], es decir, la *icnographia* [planta], la *ortographia* [alzado] y la *sciographia* [sección] que nacen de la *cogitatio* y de la *inventio*, por tanto, comprende el proceso mental y material.

Efectivamente, estos principios como se ha indicado, en Vitruvio se relacionan con el doble valor de dibujo mental-dibujo gráfico, como diseño e *idea*, a partir de considerar a la geometría como el método específico del arquitecto para concebir y materializar el proceso de diseño a través de este lenguaje del dibujo geométrico que abstrae la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de la *forma* y espacio arquitectónico, convirtiendo la representación mental en una representación visible.

Como se recordará, estos principios de *inventio*, *cogitatio* y *dispositio*, se identifican en la retórica ciceroniana con los procesos racionales del intelecto, siendo la *inventio* y *dispositio* una de las partes del proceso creativo del discurso,<sup>668</sup> donde la *inventio* consiste en hallar las *ideas* a partir de una selección adecuada de los pensamientos e *ideas*, a diferencia de la *dispositio* que es el orden, composición y colocación de los pensamientos seleccionado en la *inventio*, mientras que la *elocutio* es el arreglo apropiado y el estilo de las palabras que el orador ornamenta a partir de los pensamientos seleccionados desde la *inventio*.

Por tanto, la correlación conceptual en la Antigüedad entre retórica y arquitectura puede verificarse fácilmente, pues, ambos utilizaron los mismos términos para definir dos partes del proceso creativo, es decir, la *inventio* y *dispositio* ciceroniana corresponden con los términos de *inventio* y *dispositio* vitruviana.

---

<sup>668</sup> Cf. Martin Kemp, —From Mimesis to Fantasia..., *op. cit.*, pp. 348-349.



Pero si bien la concepción artística de Vitruvio está totalmente de acuerdo con la concepción ciceroniana de la *forma* como *idea* platónica, su interpretación también corresponde a lo que definió sobre la noción de la *forma* arquitectónica, la cual, es concebida en su totalidad en la mente del arquitecto como cuestión inteligible y como creación intelectual donde estableció su relación con la categoría de la *dispositio* y las *species pulchritudinis* y señaló que el problema de la composición de la *forma* arquitectónica inicia desde el momento en que la *inventio* interviene en el proceso proyectual. En otras palabras, desde la *idea* o *dibujo mental* del edificio imaginado, ya que el arquitecto tiene claro en su mente la *forma* del edificio a través del *dibujo mental* con respecto a su *belleza*, a su *utilidad* y a su *decoro*, lo cual debe ser, un hábito en la mente del arquitecto y debe traducirse mediante la categoría de la *dispositio*.<sup>669</sup>

Esta reflexión confirma que Vitruvio utilizó, no sólo el concepto ciceroniano de las *species pulchritudinis* y la *idea* ciceroniana asociada a la creatividad artística de la *forma* y las *species* en relación con la *idéa* [*idea*] platónica, sino que precisó también, siguiendo el concepto de *idea* ciceroniana, que la *forma* y el espacio arquitectónico preexisten en la mente del arquitecto, incluso antes de materializarlos gracias al dibujo geométrico mental de la planta, el alzado y la sección. En otras palabras, el concepto de la *dispositio* es entendido como proceso compositivo de la *forma* arquitectónica mediante el dibujo mental.<sup>670</sup> Este aspecto se vincula con la formulación establecida en la teoría arquitectónica del siglo XVI en relación al término *disegno* como cuestión intelectual.

Sin embargo, es importante subrayar el problema sobre el carácter mental y material de las *species dispositionis-ideai-idéaη* vitruvianas en la categoría de la *dispositio*, pues, Palladio y Barbaro continuaron con este pensamiento clásico a través del concepto de *disegno*, lo cual, es doblemente significativo. Por una parte, porque la teoría específica de la arquitectura clásica se apropió de la doctrina ciceroniana de las *ideas*, siendo ésta una interpretación de la doctrina platónica y aristotélica de la *forma*, por otra, porque este aspecto se vinculó con la formulación establecida por Vitruvio del concepto de *inventio* y

---

<sup>669</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 8-10, pp. 348-349.

<sup>670</sup> Sobre un análisis de la *dispositio* vitruviana en relación al concepto platónico de *idéa-idea* con los términos latinos de *species* y *cogitata species*, cf. Gabriele Morolli, «Progettare a memoria...», *op. cit.*, pp. 168-169; Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, p. 31.

*cogitatio* en cuanto a los conceptos ciceronianos de *inventio* y *cogitata species* y su aplicación en la *dispositio* arquitectónica.

Así, desde la Antigüedad, Vitruvio utilizó los términos *species dispositionis* para establecer a la planta [*ichnographia*], alzado [*orthographia*], sección [*sciographia*] como las *figuras* de pensamiento y de expresión bidimensional que abstraen la cuestión tridimensional de la totalidad de la *forma* del diseño de un edificio a través del dibujo geométrico. Dibujo mediante el cual se conceptualiza, analiza y compone la *forma* y el espacio geométrico. Así, las *species dispositionis* representan el dibujo geométrico que comprende dos cuestiones: el dibujo mental y el dibujo gráfico de la *forma* geométrica. Ya que la *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* son la definición mental y visual de la composición de la *forma* y espacio arquitectónico dispuesta en proporción. Con esta terminología, determinó las tres clases de dibujo arquitectónico, las cuales no sólo dan *forma* y *figura* a las *ideas*, sino también, son donde se compone la *forma* arquitectónica, y, gracias a la geometría se vuelven inteligibles y se traducen en imágenes.

Esta concepción supone, por un lado, que Vitruvio no sólo habló de la habilidad de pensar las cualidades formales y visuales del edificio, al decir que los dibujos de las superficies que componen la totalidad de la *forma* que implican el espacio arquitectónico, se representan sólo a partir de la comprensión de la *forma*, en planta, alzado y sección, sino también, de la habilidad de interpretar y abstraer la tridimensionalidad de la *forma* a partir de la *figura* geométrica como la representación bidimensional del edificio y sus partes. Sin embargo, también supone una interpretación de las cualidades formales y la visualización retórica, en el sentido de las *species* o de las *formas* ciceronianas, ya que también significa en Vitruvio la capacidad racional del intelecto, como conocimiento y habilidad de la mente de pensar y expresar el espacio arquitectónico, concepciones que se relacionan con el concepto de *disegno* palladiano.<sup>671</sup>

Con esto, se entiende que la *dispositio* vitruviana en relación al término *disegno* se traduce no sólo como el dibujo geométrico mental del diseño de la *forma*, sino como el dibujo geométrico como representación artística valiéndose del método de proyección ortogonal que Palladio utilizó para la concepción de su metodología proyectual.

---

<sup>671</sup> Cf. Gabriele Morolli, «Progettare a memoria...», *op. cit.*, p. 168.

En este sentido, su concepción concuerda con el concepto de *idea* ciceroniana y vitruviana, pues, es significativo que el espacio y la *forma* para Palladio se construyen en la *idea* a través de la *figura* geométrica como imagen mental, en la cual esta *figura* que es la *idea* o *disegno interno* precede a la *figura* como imagen sensible, esto es, a la representación exterior o *disegno externo*. De este modo, para él, la relación *idea-forma* es dialéctica y su proceso de elaboración es simultáneo. Lo que interesa destacar aquí, es la relación de la geometría respecto a la *figura* arquitectónica con el término *disegno* con el doble valor: de proceso metal-proceso gráfico. Ya que es claro que la noción del *disegno* en Palladio se puede entender como la representación del dibujo geométrico en proyección ortogonal, al mismo tiempo que como dibujo mental previo a la materialización del proyecto por parte del arquitecto. Proceso que en Palladio comprende y se define desde la *idea* de la *forma* arquitectónica concebida en su totalidad en el proceso mental gracias al método de la geometría y su traducción y expresión de esta *forma* y espacio arquitectónico en el proceso material mediante el dibujo geométrico en proyección ortogonal.

Se puede, por tanto, afirmar con certeza que el concepto de *disegno* relacionado con las *figuras* geométricas de la *pianta*, *alzato* y *profilo* que nacen en la *inventione* y *disposizione* como composición artística que se comprende y concreta en la *idea*, fue considerado por Palladio como proceso mental y material, como visión inteligible y sensible que se origina en el pensamiento y la inteligencia del artista, mismo que se piensa y expresa a través del dibujo de la *figura* y *forma* arquitectónica, cuestión que no sólo está vinculada a la *inventione* y al *ingegno*, sino con la geometría.<sup>672</sup>

Antes de concluir este tema, hay ciertas cuestiones que requieren un comentario adicional. A partir de la confrontación de las fuentes palladianas y del propio Palladio, considero que el concepto de *disegno* en *I Quattro libri*, no sólo tiene la connotación del sentido italiano del siglo XVI, sino que tiene su origen conceptual en la *dispositio* vitruviana que deriva ésta a su vez de la teoría retórica ciceroniana. Con esto se ha llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible que Palladio respecto al estrecho vínculo entre retórica, geometría y arquitectura de la tradición clásica, se apropió de lo establecido

---

<sup>672</sup> Cf. Luigi Grassi, *Il disegno italiano...*, *op. cit.*, p. 271; Joselita Ciaravino, —É succés de la notion de disegno chez les trattatisti du XVIème siècle. *Disegno, symbole, image*”, in *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno en Italie (XVème-XVIème siècles)*, Paris, Harmattan, 2004, pp. 125-132.

por Vitruvio en la teoría arquitectónica. Por tal razón, utilizó para expresar su proceso creativo, el principio del sistema de proyección ortogonal, como método específico de diseñar y dibujar propio del arquitecto. Asimismo, tradujo la categoría clásica de la *dispositio* con el término *disposizione* en relación con el término *disegno* que se definió en su contexto intelectual en conexión con la retórica y geometría, no sólo como *idea* y *forma*, sino también, como diseño y dibujo geométrico.

En este contexto conviene resaltar también el aspecto visual de su metodología proyectual, esto es, de este proceso mental y gráfico en relación a la *dispositio* y las *species-ideae* vitruvianas, pues se traduce en Palladio en el proceso de diseño que sistematizó en sus dibujos en proyección ortogonal incluido en su *I Quattro libri* [figs. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 18, 20]. Utilizó el dibujo no sólo como método compositivo y como concepto de diseño, sino también como un ejemplo del proceso creativo en la arquitectura, el cual le permitió analizar la *forma* arquitectónica y la espacialidad, tanto de los edificios de la Antigüedad como de sus proyectos mediante el proceso abstracto, racional y sistemático que implica el dibujo geométrico bidimensional que expresa la cuestión tridimensional. De este modo, el concepto de *disegno* se convierte así para Palladio en una metodología de diseño que se hace al principio, durante y a lo largo del proceso de concepción, composición y concreción de la *forma* arquitectónica.

○○○○○EL CONCEPTO DE <i>DISEGNO</i> PALLADIANO: <i>IDEA</i> Y <i>FORMA</i> DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO. PROCESO MENTAL Y MATERIAL					
-Cicerón- <i>De oratore</i> <i>Orator</i> , <i>Academica</i> , <i>De inventione</i>	- <i>inventio</i> , <i>dispositio</i> o <i>collocatio</i> y <i>elocutio</i>	- <i>pulchritudo</i> Platón- <i>θαιόο</i> Aristóteles- <i>θαιόο</i>	- <i>specie-</i> <i>ideae idéai</i> <i>idéap</i>	- <i>forma</i> v <i>figura</i>	- <i>species</i> — <i>pulchritudinis-species</i> <i>cogitata</i> = - <i>figurae sententiae</i> o <i>dianóias</i> <i>schémata</i> - <i>figurae verborum</i> o <i>léxos schémata</i>

<p><b>-Vitruvio-</b> <i>De architectura</i></p>	<p><b>-<u>inventio y dispositio o diathesis</u>-</b> <b>[διάθεξις]</b></p>	<p><b>-<u>venusta species</u></b></p>	<p><b>-<u>specie-ideae idéai</u></b></p> <p><b>-Platón</b> -diathesis= la figura [ζρήκα] y la forma-idea [εἶδνο-ιδέα]</p>	<p><b>-<u>forma y figura</u></b></p> <p>-<u>figuras</u>=ζρήκα-skhēmata</p> <p><b>Platón</b> -<u>figuras</u>-ζρήκα-skhēmata y la idea-ιδέα, forma-εἶδνο-eidos, imagen-εἰκόνα y pensamiento-διάνοια</p> <p><b>Aristóteles</b> -<u>figuras</u>- ζρήκα-skhēmata y la geometría [γεωκεηζία] en cuanto a las propiedades que corresponden a las magnitudes [κεγεζεζή]: longitud [κῆθνο], anchura [πιάννο] y profundidad [βάζνο]</p> <p><b>Cicerón</b> -<u>figuras</u>=ζρήκα-skhēmata -<u>figuras de pensamiento</u> [figurae sententiae o skhēmata dianoa-ζρήκα διάνοια] -<u>figuras de palabra</u>- figurae verborum o skhēmata léxis-ζρήκα λέξις</p>	<p><b>-<u>species dispositionis</u></b>= <u>dibujo geométrico mental y material</u>:</p> <p>-ichnographia -orthographia -sciographia</p> <p>-<u>species dispositionis</u> o <u>ideae</u> [ιδέα] se resuelven a través de geometría [geometricis rationibus] y la aritmética.</p> <p><b>Vitruvio-dispositio</b>=forma se construye con el número y los principios de los <u>geometricis rationibus</u>= las magnitudes geométricas: punctum, lineamentum, y extremitatem, y, las dimensiones geométricas: la altura [altitudinis], la anchura [latitudinem] y la longitud [longitudinem]</p>
<p><b>-Palladio-</b> <i>I Quattro libri</i></p>	<p><b>-<u>disegno</u></b>= <u>inventione disposizione</u></p>	<p><b>-<u>bellezza y perfezione</u></b></p>	<p><b>-<u>maniera species</u></b></p>	<p><b>-<u>forma y figura</u></b> -forma-aspetto</p> <p><b>-Vitruvio</b>=aspectus- species=forma apariencia y figura</p>	<p><b>-<u>species o maniere di dispositioni</u></b>= <u>dibujo geométrico mental y material</u>:</p> <p>-pianta -impie-impiede,alzato, -profilo</p> <p>-aritmética-numero -geometria-disegno= larghezza, lunghezay alteza</p>
<p><b>-Barbaro-</b> <i>I Dieci libri</i></p>	<p><b>-<u>disegno</u></b>= <u>inventione dispositione</u></p>	<p><b>-<u>bellezza y perfettione</u></b></p> <p>-La idea de la belleza comprende a las categorías de ordine, simmetria-compartimento, eurithmia y decoro</p>	<p><b>-<u>idea- idéa maniera species</u></b></p>	<p><b>-<u>forma y figura</u></b></p> <p>-forma=seis categorías</p> <p>-<u>figuras</u>=ζρήκα-skhēmata</p>	<p><b>-<u>maniere di dispositioni-species dispositionis o idee di dispositioni</u></b>= <u>dibujo geométrico mental y material</u>:</p> <p>-ichnographia- pianta -orthographia-elevatione-fronte -sciographia-profilo</p> <p>-<u>idee dispositione</u>= -maniera di dispositione -species dispositionis-ιδέα -idee delle opere</p> <p>-aritmética-numero -geometria-disegno= larghezza, lunghezza y alteza</p>
<p><b>-Alberti-</b> <i>De re aedificatoria</i> <b>-Bartoli-</b> <i>L"</i></p>	<p><b>-<u>lineamenta</u></b> -finitio -partitio -Bartoli:</p>	<p><b>-<u>pulchritudo</u></b></p>	<p><b>-<u>collocatio partitio</u></b></p>	<p><b>-<u>forma y figura</u></b></p>	<p><b>-<u>paescribere</u></b>: animo et mente- angulos et lineas= <u>dibujo geométrico material</u></p> <p><b>-<u>perscriptio</u></b>: facta angulos et</p>

<u>architettura</u>	<u>disegno</u>				<u>lineas= dibujo geométrico mental</u>
-Vasari-Vite	-disegno -invenzione- intelletto  -disegnare et esprimire	-bellezza	-idea- <u>concetto</u>  -concetto nell' animo mente imaginato y fabbricato nell' idea  -el intelletto formula los concetti	-idea-forma  -forma y figura  -concetto e giudizio, che si forma nella mente	-idea-disegno: -apparente espressione de concetto nell' animo mente imaginato y fabbricato nell' idea

Por último, el método de proyección ortogonal utilizado por Palladio, al ser un lenguaje, sistema y método abstracto, permite ser reinterpretado, lo que puede dar lugar a composiciones completamente distintas de la *forma* original, cuestión que Palladio utilizó, como se ha comprobado, en el proceso de diseño del *Tempietto Barbaro* y que también demostraré en el análisis de la *Villa Barbaro*, que desarrollaré en el siguiente capítulo.

Sin embargo, considero que esta concepción estética del *disegno*, como pensamiento abstracto y visualización artística, como mencioné antes, se sigue utilizando para la concepción estética en el proceso de diseño actual, por tanto, a partir de las reflexiones sobre el *disegno* palladiano, se tratará de examinar y demostrar más adelante que, a través de los dibujos de los arquitectos Boullée y Rossi [figs. 5, 6, 7, 8], en confrontación con los dibujos de Palladio, es posible reflexionar en torno a una lectura sobre la base de la construcción y traslación del proceso retórico en el lenguaje arquitectónico, desde la perspectiva de la trascendencia y *educación palladiana*. Pues, este proceso sistemático de relaciones sobre modelos visuales tomados a partir de *figuras* geométricas que representan la unidad y esencia de la *forma* arquitectónica en el sistema de proyección ortogonal, generan analogías conceptuales que se transforman en conceptos abstractos y en imágenes para componer en la arquitectura.

### °VII.5.3 LA DISPOSITIO CLÁSICA EN EL EXEMPLUM DE LA VILLA BARBARO: DISEGNO, IDEA Y FORMA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA

En el tratado de *I Quattro libri*, Palladio incluyó la representación artística del proyecto de la *Villa Barbaro* como *exemplum* de la villa *all'antica* [fig. 1]. En ella estableció la relación imagen-texto pues contiene tanto el dibujo geométrico en proyección ortogonal de la planta

y el alzado de la villa, como el texto que la describe. Al respecto sobre los elementos que la componen escribió:

—La siguiente *fabrica* está en Masera [Maser-Treviso], pertenece al gran señor Barbaro. Aquella parte de la *fabrica* que avanza hacia fuera tiene dos diseños de habitaciones; la planta de aquella se encuentra en el mismo nivel que del patio posterior, donde tallada en la montaña se encuentra en la casa una fuente [*fontana*] con distintos ornamentos de estuco y de pinturas [*ornamenti di stucco e di pittura*]. La fuente [*fonte*] forma un pequeño lago que sirve de criadero de peces; desde este lugar, el agua corre hacia la cocina y después de regar los jardines que están a la derecha e izquierda del camino, la cual poco a poco ascendiendo conduce a la *fabrica*, donde se forman dos estanques con sus surtidores a la altura del camino común, a partir de donde se riega la hortaliza, la cual es muy grande y llena de frutos excelentes y de distintas clases de legumbres. La fachada [*facciatta*] de la casa del propietario tiene cuatro columnas [*colonne*] de orden jónico [*ordine ionico*]. Los capiteles [*capitello*] de las columnas de las esquinas tienen frente de ambos lados, el método para hacer estos capiteles lo asentaré en el libro de los templos [*libro dei tempii*]. En el primer nivel y del otro lado hay galerías [*loggie*] que en sus extremos tienen dos palomares [*colombare*] y debajo de ellos están los lugares [*luoghi*] para hacer vinos, los establos y otros lugares [*luoghi*] para el funcionamiento de la villa”.<sup>673</sup>

Palladio reconstruyó mediante la descripción, la imagen de la villa y su cualidad, pues a partir del texto se pueden deducir los aspectos que él consideró característicos para definir la tipología y el diseño de esta villa. Al mismo tiempo mencionó quién hizo el encargo, el contexto geográfico, el paisaje y el programa arquitectónico.

Resulta interesante constatar que la relación de imagen-texto utilizada por Palladio en la lámina de la *Villa Barbaro*, constituye la manera visual y didáctica que usó para expresar y representar sus *ideas* sobre la *forma* arquitectónica.<sup>674</sup> Contemplado de esta

---

<sup>673</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 14, pp. 151-152: —La sottoposta *fabrica* è a Masera, di monsignor reverendissimo eletto di Aquileia e del magnifico signor Marc'Antonio fratelli de'Barbari. Quella parte della *fabrica* che esce al quanto in fuori ha due ordini di staze: il piano di quelle di sopra è a pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte ricontra alla casa una *fontana* con infiniti *ornamenti di stucco e di pittura*. Fa questa *fonte* un laghetto che serve per peschiera; da questo luogo partitasi, l'acqua scorre nella cucina e dappoi, irrigati i giardini che sono dalla destra e sinistra parte del camino, la quale pian piano ascendendo conduce alla *fabrica*, fa due peschiere coi loro beveratori sopra la strada comune, d'onde partitasi di acqua il ortaggio, il quale è grandissimo e pieno di frutti eccellenti e di diverse selvaticine. La *facciatta* della casa del padrone ha quattro *colonne di ordine ionico*; il *capitello* di quelle degli angoli fa fronte da due *parti*, i quali *capitelli* come si facciano porrò nel *libro dei tempii*. Dall'una e l'altra parte vi sono *loggie* le quali nell' estremità hanno due *colombare*, e sotto quelle vi sono *luoghi* da fare i vini, le stalle, e gli altri *luoghi* pe l'uso di villa”.

<sup>674</sup> La relación de imagen-texto que utilizó Palladio estaba íntimamente ligada al valor que en ese entonces se le concedía a la vista, que promulgaron los filósofos como Marsilio Ficino quien seguía en particular a

manera, se comprende visualmente que el método y sistema de proyección ortogonal fue interpretado por Palladio a partir de la *inventio* y *dispositio* vitruviana en conexión a los conceptos de *forma*, *idea* y *disegno* de la teoría arquitectónica del siglo XVI que caracterizó su metodología proyectual como método específico de diseñar y dibujar propio de los arquitectos. El texto en unión con el dibujo refleja lo que se debe advertir en los edificios privados en cuanto a las seis categorías vitruvianas de la *disposizione*, *decoro*, *bellezza*, *distributione* y *compartimento*.<sup>675</sup>

Sin embargo, creo que en primer lugar es conveniente recordar que los principios de la *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* que componen la *elocutio* ciceroniana fueron trasladados por Vitruvio a la teoría arquitectónica con los términos de *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor*, los cuales se desarrollan en el proceso de la *dispositio*. Éstos fueron interpretados con los términos de *simmetria-compartimento*, *ornamento*, *varietà* y *decoro* en la teoría arquitectónica del siglo XVI italiano, como se verá más adelante en el tema de la *elocutio*.<sup>676</sup> No obstante, siguiendo su orden analizaré en cada uno de estos principios que estructuran y componen la *Villa Barbaro*.

○○○○○LOS CONCEPTOS DE <i>CONCINNITAS</i> , <i>ORNATUS</i> , <i>VARIETAS</i> Y <i>DECORUM</i> EN PALLADIO DERIVA DE LAS SIGUIENTES FUENTES EN RELACIÓN A LOS SIGUIENTES TÉRMINOS				
<b>Cicerón</b>	<i>-concinnitas-propertio</i> =pulchritudo	<i>-ornatus</i>	<i>-varietas</i>	<i>-decorum</i>
<b>Vitruvio</b> <i>De architectura</i>	<i>-symmetria-propertio</i> -venustas	<i>-ornatus</i>	<i>-varietas</i>	<i>-decor</i>
<b>Palladio</b> <i>I Quattro libri</i>	<i>-compartimento-proporzioe</i> =bellezza	<i>-ornamento</i>	<i>-varietà</i>	<i>-decoro</i> <i>-convenienza</i>
<b>Barbaro</b> <i>I Dieci Libri</i>	<i>-simmetria o compartimento</i> -proporzioe =bellezza	<i>-ornamento</i>	<i>-varietà</i>	<i>-decoro</i>
<b>Alberti</b> <i>De re aedificatoria</i>	<i>-concinnitas-propertio</i> =pulchritudo	<i>-ornatus</i>	<i>-varietas</i>	<i>-decorum</i> <i>-aptum</i>

Cicerón en la idea de que a los jóvenes se les puede influir más fácilmente con la presentación visual que con la enseñanza abstracta. Cf. Ernst Gombrich, “Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”, *op. cit.*, p. 76; Gabriele Morolli, “Progettare a memoria...”, *op. cit.*, p. 168.

<sup>675</sup> Es interesante exponer aquí la similitud del pasaje palladiano con lo que asienta Barbaro sobre las seis categorías vitruvianas y los edificios privados: “El Arquitecto debe tener las mismas ideas [*idee*] en el ordenar los edificios privados, que las que tiene para las cosas públicas, y lo que se debe considerar; al ordenación [*ordine*], a la disposición [*disposizione*], al decoro [*decoro*], a la *bellezza* [*bellezza*], a la distribución [*distributione*], a la simetría [*compartimento*], y a otras cosas tratadas en el primer libro”. Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro VI, 2, pp. 279-282.

<sup>676</sup> Cf. Alexandra Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 170-213; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, pp. 77-81.



Al hablar sobre las casas privadas, Palladio puntualizó sobre la *disposizione* no sólo en relación en términos retóricos con respecto al *decoro*, *convenienza* *compartimento*, *proporzione* y *ornamento*, sino también en relación a la *bellezza* y *perfección* de la *forma* al precisar la correspondencia de las partes con el todo:

–En cuanto a las casas privadas, algunas cosas pertinentes al decoro [*commodità*], a las cuales principalmente será este libro dedicado. Y porque cómoda [*commoda*] se deberá llamar aquella casa que sea conveniente [*conveniente*] a la calidad [*qualità*] de quien tenga que habitarla, y que sus partes correspondan al todo [*parti corrisponderanno al tutto*] y entre sí mismas; el arquitecto tendrá que advertir de modo especial que [como dice Vitruvio en sus libros I y VI] a los grandes gentilhombres y máxime de república, les correspondan casas con galerías [*loggie*] y salas espaciosas [*sale spaziose*], y ornamentadas [*ornate*] para que en tales lugares [*luoghi*] se puedan entretener con placer [*piacere*].”<sup>677</sup>

Al final de lo cual, Palladio añadió la siguiente observación básica para la dilucidación de estos planteamientos respecto al principio de la *disposizione* que enfatizó con la relación entre la *elezione* que implica la *inventione*, el *compartimento*, *decoro* y *ornamento*:

–Se considerará también el decoro [*decoro*] en cuanto a la obra, si las partes corresponden al todo [*parti corrisponderanno al tutto*], de manera que en los edificios grandes haya elementos grandes; en los pequeños, pequeños, y en los medianos, medianos [...] Se deberá, entonces, tener consideración a lo que quieren *fabbricare*, a la calidad [*qualità*] de la *fabbrica* que les sea adecuado [*conveniente*]. Después de que se haya elegido [*eletto*], se dispondrán [*disporranno*] las partes [*parti*] de tal modo que se correspondan al todo y entre sí mismas [*convengano al tutto e fra se stese*], y se aplicarán los adornos que parezcan convenientes [*convenirsi*].”<sup>678</sup>

En dos estos pasajes, Palladio definió el *decoro* en la obra arquitectónica como lo adecuado al rango del comitente, que se puede percibir con el correcto aspecto de la obra en relación con la clase social del propietario. También planteó la asociación conceptual de la *forma*

---

<sup>677</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 1, p. 95: –In quanto alle case private, alcune cose pertinenti alla *commodità*, alle quale principalmente sarà questo libro dedicato. E perché *commoda* si deberá dire quella casa la quale sarà *conveniente* alla *qualità* di chi l'averà ad abitare, e le sue *parti corrisponderanno al tutto* e fra se stesse, però doverà l'architetto sopra il tutto avvertire che [come dice Vitruvio nel primo e sesto libro] a' gentiluomini grandi, e massimamente di repubblica, si richiederanno case con *loggie* e *sale spaziose* et *ornate*, acciochè in tal *luoghi* si possano trattenere con *piacere*”.

<sup>678</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 1, p. 95: –Si serberà anco il *decoro*, quanto all'opera, se le *parti risponderanno al tutto*, onde negli edifici grande vi siano membri grande, ne' piccioli, piccioli, e nei mediocri, mediocri [...] Si deberá dunque, aver in considerazione et quelli che vogliono *fabbricare*, a la *qualità* della *fabbrica* che loro sia *conveniente*, e poi che si averà *eletto*, si *disporranno* in modo le *parti che si convengano al tutto e fra se stese*, e vi si applicheranno quelli addobbamenti che pareranno *convenirsi*”.

con respecto a la *disposizione*, *decoro* y *simmetria-compartimento*, lo que se explica a través de la conveniencia que exigió a partir de la disposición más apropiada de todas las partes para una unión armónica en un todo proporcionado, cuestión que señaló al vincular los términos de *disposizione*, *qualità*, *membro* y *convenienza*. Además, precisó en la *disposizione* de las partes del edificio, la correspondencia entre el *ornamento* y el *decoro*, al definir que en los espacios de las *loggie* y las salas se deben diseñar considerando el aspecto del placer visual.

Se puede deducir visualmente en la imagen de la *Villa Barbaro* [fig. 1] los principios que determinó se deben considerar para las casa privadas, pues ciertamente, Palladio tuvo en cuenta para el proceso creativo y la composición de la villa, no sólo la correspondencia entre el edificio y sus partes en relación con la tipología, en cuanto a lo social, lo funcional y la *bellezza*, sino que también se puede ver en la composición: el espacio centralizado mediante la planta y el alzado que representan la tridimensionalidad de la composición del edificio y también con la *symmetria-compartimento* marcada por el eje transversal del acceso principal que implica el uso del sistema armónico de proporciones inspirado en el *Timeo* respecto a las proporciones geométricas y aritméticas representados mediante los números y la disposición y correspondencia visual entre las *figuras* de la planta y el alzado, sobre lo cual trataré más adelante en la *concinnitas* retórica en Palladio. Asimismo, se percibe la *varietà* y las jerarquías espaciales para guardar el *decoro* que genera el correcto aspecto de la obra, es decir la *eurhythmia-aspetto*, la aplicación en la fachada del *frontispicio*, los órdenes y las esculturas para el *ornamento* y *decoro* que mencionó en el texto, basados en los *modelos* de la arquitectura clásica.

Ya se ha visto que la centralidad en el espacio arquitectónico es propio de la teoría clásica que impone una verdad continua y sistemática en la *forma* como se puede ver en los dibujos del *Pantheon* y del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 12, 13, 17, 18, 19, 20], lo cual Palladio también trasladó al concepto visual de la concepción de sus dibujos, mediante una centralidad en la composición de su lámina y una frontalidad para evidenciar una verdad unitaria en la superficie de la fachada.

A partir del texto y el dibujo, Palladio demostró convincentemente que aplicó en la imagen en proyección ortogonal de la planta y el alzado el concepto en conexión a los

principios clásicos de *forma*, *figura*, *idea*, *species dispositionis* o *ideae-ιδέαη* de la *dispositio* vitruviana, estableciendo así, el diálogo entre imagen-texto, ya que dispuso mediante el sistema y método de proyección ortogonal, las partes de modo que se corresponden con el todo y entre sí mismas, y diseñó los ornamentos convenientes según la *qualità* del comitente. Este proceso lo desarrolló desde la *inventione*, lo cual se deduce en Palladio, a partir de las *ideas* que expresó a través de los dibujos como abstracción geométrica donde materializó la *forma* a través del *disegno*.

Lo que me interesa destacar aquí, es que la convención representativa que propuso Palladio en la lámina de la *Villa Barbaro* fue la de concentrar el texto, la planta y el alzado en el espacio de la lámina diseñados de manera unitaria y mediante los cuales se deja ver con claridad la relación de las partes con el todo. En el dibujo de la *Villa Barbaro* se observa la totalidad de los espacios y elementos que conforman el diseño de la villa gracias a la *dispositio* vitruviana de la *icnographia* [planta] y la *ortographia* [alzado].

Es necesario señalar que Palladio para describir la totalidad de la *forma* y elementos de la villa también utilizó la sección *sciographia* [sección] vitruviana, ya que en el texto que acompaña el dibujo de la *Villa Barbaro*, remitió al lector al primer y cuarto libro, en donde trató los órdenes y los templos clásicos para explicar cómo debe hacerse el orden jónico [figs. 58, 59, 60] a través de lo cual mostró mediante el dibujo en proyección ortogonal cómo deben hacerse los *ornamenti* de los que está compuesta la casa del propietario.

La correspondencia del dibujo y del edificio construido de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] evidencia la metodología proyectual palladiana, ya que es clara la *idea* de la *forma* que diseñó en su totalidad en la mente en la *inventione* traducida a partir del *disegno* mental y expresada en la *disposizione* mediante la composición de las *figuras* en el *disegno* material.

Es necesario recordar que la metodología proyectual palladiana corresponde a los comentarios realizados por Barbaro en colaboración con Palladio donde el primero definió los aspectos del proceso de la *dispositio* vitruviana como parte esencial del proceso de diseño, con énfasis en los términos de *idea*, *forma* y *disegno*. Por tal motivo, Palladio hizo hincapié en la importancia de las correspondencias y relaciones entre un tipo de *idea-specie-disegno* y otro, esto es, la correspondencia entre las *idee dispositione-species*

*dispositionis*: la planta [*pianta-ichonografia*] con el alzado [*levato-orthographia*] y éstos con la sección [*profilo-sciographia*] para dar *forma* a la *idea* del espacio arquitectónico a través del dibujo en proyección ortogonal. Pero el aspecto más interesante de la comprensión y aplicación de Palladio del uso de la sección [*sciographia-profilo*] que destaca del comentario de Barbaro, no sólo es la capacidad de dar con precisión y medida la descripción de todas las partes sobresalientes de un edificio a partir del detalle del corte en los muros, sino es sobre todo poder visualizar el espacio interior y el exterior del edificio en un mismo dibujo. Esto significa que a partir de estas interrelaciones visuales de la disposición y correspondencia entre la planta, alzado y sección, que Palladio pensó y dibujó a través del *disegno*, le permitió tener una lectura y definición simultánea de elementos que están en diversos espacios y las relaciones geométricas de las partes del edificio.

Estos diferentes tipos de dibujo, que se traducen en el concepto de *disegno* de la interpretación de la *dispositio* vitruviana en el siglo XVI, para Palladio significaron el lenguaje de pensamiento y expresión del arquitecto entendido este lenguaje del dibujo geométrico en proyección ortogonal como la construcción racional de la arquitectura y como un sistema para la conceptualización y la concreción de esta *forma*, y finalmente como cuestión intelectual y expresión sistemática que se resuelve a partir del método de la geometría. Por su carácter parcial, el hecho de ofrecer una visión precisa del edificio, permite una desglose analítico de la arquitectura diseñada que se lleva a cabo tanto en la cuestión mental como material a través de un despiece de partes, con la finalidad de construir la unidad y totalidad de la *forma* del edificio, tanto del imaginado como del materializado en el *disegno* y en la obra construida, lo cual se puede ver en la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] y en el detalle del orden jónico que empleó en el *frontispicio* [figs. 58, 59, 60].

Así, se puede ver que está compuesta por un cuerpo central destacado [figs. 1, 61, 62], con frontón y columnas que refieren claramente las *formas* del templo clásico, ubicado jerárquicamente en el centro, respetando así, la *symmetria* vitruviana en la composición total de la villa. Con las columnas jónicas en el *frontispicio*, jerarquizó la residencia del propietario, respetando la *idea* del *decorum* en el *ornamento*.

En los dos cuerpos más pequeños que se encuentran a los lados del edificio principal y unidos a éste mediante un pórtico, Palladio ubicó la residencia de los colonos y

los espacios que se destinan a los usos agrícolas. De este modo, el concepto que Palladio manejó del *ornamento* está en relación con el *ornatus* retórico, ya que distinguió a partir de la disposición de los espacios, tanto la condición social del propietario como la de los colonos, asimismo, la de los servicios, lo cual está en concordancia con la *utilitas* vitruviana de las alas porticadas.

La diferencia de proporciones tanto en la cuestión bidimensional como tridimensional, así como la *disposizione* en el conjunto genera la *varietà* de la *forma* del edificio, al mismo tiempo que los ornamentos, actúan como elementos diferenciadores tanto de las funciones como de las clases sociales que los habitan.

El sistema espacial de *Villa Barbaro* corresponde con los dibujos de Palladio [fig. 1]. La frontalidad dominante de la villa queda reforzada por la *simmetria* axial y por la variedad de los planos verticales. Las alas y los palomares enfatizan la construcción principal elevada sobre un zócalo [figs. 63, 64]. De esta manera, Palladio evidenció la concepción del *espacio escenográfico* que manejó con la intención de provocar un aumento en el interés del espectador y cautivar su mirada.<sup>679</sup>

El sistema de efectos visuales, que se pueden percibir en la fachada tanto del dibujo [fig. 1] como en la imagen de la villa [fig. 2] surgen a partir del manejo del *espacio escenográfico* que se ve reforzado por las dos escalinatas del acceso principal, dispuestas por Palladio a lo largo del eje principal del conjunto y que insinúan la pendiente de la topografía del terreno. Dichas escalinatas se levantan a través de dos plataformas [figs. 61, 62], la primera que va desde el terreno a un primer desnivel enmarcando virtualmente en planta y en alzado, el cuadrado y, por consiguiente, el cubo de la casa del propietario, mientras que la segunda enmarca el *frontispicio*.

En todos estos aspectos, tanto lo expuesto de la teoría arquitectónica como de la *praxis* arquitectónica representada a partir de los dibujos en proyección ortogonal en Palladio se deduce que los términos de *disposizione*, *inventione*, *forma*, *bellezza* y *disegno* están vinculados a la terminología vitruviana y por tal motivo encajan perfectamente en un marco ciceroniano. Así, los conceptos de la *dispositio* e *inventio* ciceronianos interpretados

---

<sup>679</sup> En referencia al espacio escenográfico, cf. Giulio Carlo Argan, "The importance of Sammicheli", *op. cit.*, pp. 172-179.

por Vitruvio en la categoría de *dispositio* fueron transferidos por Palladio en la teoría y *praxis* de su metodología proyectual, mismo que se verifica en la *Villa Barbaro*, tanto en el dibujo geométrico en proyección ortogonal como *idea, forma figura, bellezza y disegno* de la creatividad arquitectónica palladiana y su correspondencia en el edificio construido en Maser-Treviso [figs. 1, 2, 61, 62, 63, 64].

**°°VII.6 ELOCUTIO: LOS CONCEPTOS DE CONCINNITAS-SYMMETRIA-COMPARTIMENTO, ORNATUS-ORNAMENTO, VARIETAS-VARIETÀ Y DECORUM-DECORO-CONVENIENZA EN EL PENSAMIENTO Y PRAXIS PALLADIANOS**

La *elocutio* ciceroniana, como ya había tratado al definir su proceso como parte de los *officia oratoris*, significó el resultado final del proceso de la *inventio* y *dispositio* en el lenguaje, pues, en ella, no sólo se adaptan las *ideas* halladas en la *inventio* y se distribuyen en orden apropiado en la *dispositio*, sino que también se desarrollan las *figuras* del lenguaje y se expresa la *forma* del discurso.<sup>680</sup> Este proceso creativo de la *forma* del discurso lo formuló Cicerón también con otros términos, al exponer que el término *res* se refiere específicamente a la *inventio* y el término *verba* a la *elocutio*, y que en la *dispositio* es donde se combinan ambos. Es importante señalar que la distinción de *res* y *verba* implica la representación de las *ideas*, pues hay dos clases de imágenes: la de las cosas [*res*] y la de las palabras [*verba*], conceptos que también vinculó con las *figuras* retóricas, como ya había acotado.<sup>681</sup>

Si bien ya había indicado en el tema del *disegno* palladiano, la concepción tanto de las *figuras* retóricas como de los principios de *res* y *verba*, cabría recordar que se hizo énfasis en su estrecho vínculo con el proceso de la *dispositio* clásica. Una vez más, resulta importante subrayar este aspecto, pero en relación a la cuestión de las cualidades o *virtutes elocutionis* ciceronianas, pues, éstas se deben tener en cuenta en la fase de la composición, esto es, la *concinnitas, ornatus, varietas, compositio* y *decorum*. Por un lado, Cicerón las consideró dentro del proceso de la *elocutio* como elementos constitutivos para la creación de la *forma* en conexión con la *bellezza* y con la composición del discurso, las cuales se interrelacionan y se combinan entre sí en el proceso de la *elocutio*.<sup>682</sup> Por el otro, siguiendo

<sup>680</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, op. cit., libro I, vii, 9, pp. 7-8.

<sup>681</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., p. XXIX.

<sup>682</sup> Cicerón definió que las *virtutes elocutionis* corresponden en la lengua al modo del hablar [*dicenda quodam modo*] y distinguió siguiendo la cuádruple división de Teofrasto con los términos latinos a la *latinitas*, el

la tradición grecolatina, las consideró como virtud central de la estética clásica, las cuales se definen como las *virtutes* lingüísticas con que se *ornamentan* las *ideas*, por ello, las vinculó no sólo con la tripartición del proceso de los *officia oratoris*, sino también con los principios de *res* y *verba*, asimismo, con las *figuras de pensamiento* [*figurae sententiae-ζρήκαηα δηάλνηα*] y las *figuras de palabra* [*figurae verborum-skhēmata léxis-ζρήκαηα ιέμηφ*].<sup>683</sup>

En este sentido, es importante centrar la atención en las *figuras de pensamiento* y las *figuras de palabra*, ya que como procedimientos estilísticos se relacionan con las *virtutes elocutionis*, pues, en el proceso de las *figuras* no sólo se vincula con el *ornatus*, ya que, es donde se adornan y ornamentan, sino también es donde se conforma de manera artística el lenguaje con el propósito de lograr un efecto estilístico y, asimismo, en la *elocutio* a partir de la *compositio*, las *figuras* se estructuran y disponen en la oración.<sup>684</sup>

◦◦◦◦◦LA ELOCUTIO: CONCINNITAS, ORNATUS, VARIETAS Y DECORUM	
<p><b><u>ELOCUTIO</u></b></p> <p><u>-figuras de pensamiento -res</u> [<i>figurae sententiae</i> o <i>skhēmata dianoia-ζρήκαηα δηάλνηα</i>]</p> <p><u>-figuras de palabra -verba</u> [<i>figurae verborum</i> o <i>skhēmata léxis-ζρήκαηα ιέμηφ</i>]</p>	<u>-elegantia</u>
	<p><u>-ornatus</u> o <i>dignitas</i>:</p> <p>-<i>copia</i></p> <p>-<u>varietas</u></p> <p>-<u>compositio-concinnitas-numerus</u></p>
	<u>-decorum</u> o <i>aptum-convenientia</i>

Efectivamente, ya había mencionado que estos conceptos fueron aplicados a la teoría arquitectónica por Vitruvio en la *dispositio* vinculado a la *qualitas* entendido como fase del diseño cualitativo y estético del edificio: como *belleza* de contenido y de *forma*. Es importante enfatizar esto, pues aclara el concepto retórico de *elocutio* en el proceso de

---

*planum* o *explanatio*, el *ornatus* o *dignitas* y el *decorum* como las cuatro *virtutes elocutionis*. Sin embargo, también distinguió a las *virtutes* con los términos *ornate*, *copiose* y *varietas*, las cuales definió como las tres cualidades de la *elocutio*. Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, x, 37, libro II, xxxi, 120, pp. 45, 156. Para profundizar sobre las *virtutes elocutionis*, cf. Stanley E. Porter, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic...*, *op. cit.*, pp. 121-124; Alan Edward Douglas, *The intellectual Background of Cicero's Rhetorica...*, *op. cit.*, pp. 115-119.

<sup>683</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, p. 60; Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro II, xix, 79, libro I, xlii, 187, pp. 30, 64.

<sup>684</sup> Para la relación de las *figuras* de pensamiento y de dicción en la *elocutio* a través del *ornatus*, cf. Marcus Tullius Cicero, *De Oratore, Book III*, edited by David Mankin, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 9.

dicha categoría arquitectónica.<sup>685</sup> Además, importante también es subrayar que tradujo las *virtutes elocutionis* ciceronianas con los principios de *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor*, mismos que se desarrollan en la arquitectura tanto en la *inventio* como en la *dispositio*, con lo cual se logra la *belleza* y perfección que debe existir en toda obra arquitectónica. Incluso, Vitruvio también utilizó los principios de *elegantia*, *compositio*, *numerus* y *proportio* en sus definiciones del proceso de las categorías estéticas clásicas. Teniendo esto en mente, cabe entonces la posibilidad de entender estos principios en Palladio, los cuales interpretó respecto a las *virtutes elocutiones* con la terminología de *compartimento*, *ornamento*, *varietà* y *decoro*, asimismo, en cuanto a los términos que también componen el proceso de la *elocutio*, los interpretó en relación a la *bellezza* con los principios de *eleganza*, *composizione*, *numero* y *proporzione*.<sup>686</sup>

Cabe recordar que la *forma* arquitectónica se conceptualiza y se expresa mediante las *species dispositionis* o *ιδέαῖδεαε* que nacen en la *inventio* y se expresan en la *dispositio*, esto es, el dibujo geométrico de las *figuras* de la *ichnographia*, *orthographia* y *scaenographia*. Donde quizás sea necesario precisar que Vitruvio aplicó el concepto de las *figuras* retóricas [*figurae-ζρήκαηα-skhēmata*] para la creación arquitectónica en relación con la *figura* sobre lo cual puntualizó que los griegos llamaron *skhēmata-ζρήκαηα*.<sup>687</sup>

Si esto se toma como analogía de lo que implica el concepto de *elocutio*, es decir, la cuestión de expresión y material de la *forma* y *figura* en el discurso, en la cual se desarrollan la *concinnitas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum*, por tanto, es comprensible que el dibujo geométrico aparezca en la *dispositio* vitruviana como la *forma* y *figura* geométrica en la arquitectura donde se piensan y se expresan la *symmetria*, *ornatus*, *varietas* y *decor*.<sup>688</sup>

Esta interpretación vitruviana de la *figura* retórica y las *virtutes elocutionis* del proceso de la *elocutio*, permite explicar que en la teoría arquitectónica del Cinquecento y en Palladio, las categorías de la *simmetria-compartimento*, *ornamento*, *varietà* y *decoro*

<sup>685</sup> Cf. Hans-Karl Lücke, —Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, pp. 73, 92.

<sup>686</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro IV, 2, p. 252. Sobre las *virtutes elocutionis* en el Renacimiento y en Palladio, cf. Elisabetta Di Stefano, —'altro sapere..., *op. cit.*, pp. 24 y 65; Alexandra Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 170-213.

<sup>687</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, VI, pp. 124-125.

<sup>688</sup> Cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 34-51.



puedan ser conceptualizadas y expresadas a través de las *figuras* geométricas de pensamiento y de representación, esto es, a través del *disegno*.

Este conocimiento sobre las *figuras* retóricas [*figurae-ζρήκαηα-skhēmata*] fue interpretado por Palladio y Barbaro con el término *volgare* de *figura* en conexión a la *forma idea-ιδέαη* y *disegno* para la definición de la categoría arquitectónica de la *dispositio* vitruviana, misma que siguiendo la definición clásica, implica las relaciones conceptuales entre *inventione*, *pensamento-cogitatione*, *qualità-maniera*, *composizione*, *proporzione*, e *idee dispositione-maniera di dispositione*.

#### °VII.6.1 LA IDEA DE LA BELLEZZA PALLADIANA: LA SYMMETRIA VITRUVUANA Y CONCINNITAS ALBERTIANA EN TORNO AL CONCEPTO DE CONCINNITAS CICERONIANA EN I QUATTRO LIBRI Y LA VILLA BARBARO DE PALLADIO

En cuanto al concepto de la *idea* de la *belleza* palladiana como legado de la *concinnitas* ciceroniana, lo que me interesa destacar son dos cosas: la primera es estudiar las intenciones de Palladio, con respecto a la teoría de las proporciones y establecer la tradición pitagórica que Palladio retomó a través del *Timeo* de Platón para composición del espacio arquitectónico. Asimismo, me interesa construir es la definición de la *belleza* en el Cinquecento a partir de la relación entre los tratados de Vitruvio, Alberti y Barbaro, con lo cual considero, me permitirá explicar el concepto retórico de *concinnitas* en Palladio, al establecer las conexiones entre los conceptos clásicos de *concinnitas*, *symmetria*, *proportio*, *venustas*, *pulchritudo*, *forma* con los términos en *volgare* de *simmetria-compartimento*, *proporzione*, *venustà*, *bellezza*, *eurythmia-aspetto*, *forma* y *disegno* en Palladio.<sup>689</sup> La segunda trata sobre lo significativo de la cuestión didáctica en Palladio, de representar en su tratado su arquitectura en proyección ortogonal y establecer de manera visual, la teoría y *praxis* tanto del principio clásico de *concinnitas* como de las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas.

El pensamiento de la Antigüedad, como después se hará en el Renacimiento italiano en lo que respecta a la teoría arquitectónica se basó en la concepción de la *idea* de la *belleza*

---

<sup>689</sup> Sobre la estética del Renacimiento y para un análisis en la teoría del arte del Cinquecento de las nociones de *simmetria*, *proporzione*, *eurythmia* y *concinnitas* en conexión a la *idea* de la *belleza* y al término *disegno*, como redescubrimiento de la cultura griega y latina, de un contexto cultural que estudia a Platón, Aristóteles, Cicerón, Vitruvio, para elaborar un la teoría de las artes y en especial puso atención en los conceptos de la tradición vitruviana, cf. Joselita Ciaravino, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno...*, op. cit., pp. 16-17, 108-110.

de la tradición grecolatina como *ζκκεηζία-symmetria* y *αλαινγία-analogia*, la correspondencia de las partes entre sí y con el todo, como una armonía de las partes y de las proporciones racionalmente determinable.<sup>690</sup> Como se ha visto antes, la noción de los términos *concinntas*, *symmetria*, *proportio* y *αλαινγία* en lo referente a la *forma* se relaciona con los postulados pitagóricos que Platón estableció en su obra del *Timeo* bajo el concepto de *belleza* entendido en el sentido de la geometría y proporción.<sup>691</sup> De esta manera, Platón formuló que para lograr una *bella* composición es necesario que exista una relación que una a las partes del cuerpo a través de la proporción.

Es necesario recordar que esta concepción correlativa fue interpretada por Cicerón en la teoría retórica en relación al término *concinntas* y por Vitruvio en la teoría arquitectónica mediante el término *symmetria*. De esta manera se entenderá la concepción en Palladio mediante el término *compartimento*.

Ahora bien, en la retórica clásica se consideró al principio de *concinntas* como una de las *virtutes elocutionis* de la *elocutio*, la cual fue definida por Cicerón al tratar el tema de la *belleza* en las artes en la Antigüedad donde formuló la relación entre los términos de *forma*, *figura*, *ζρήκαηα-skhēmata*, *numerus*, *collocatio*, *finitio*, *compositio*, *proportio* y *verba*, y puso de manifiesto el proceso que tiene como finalidad la composición y la *belleza* de la *forma* del discurso oratorio. De esta manera, la relación entre los principios de *numerus* y *compositio* se refiere a la armonía [*concinntas*] con base en la cual se consigue con el ritmo, la composición de las palabras y su colocación en el discurso.<sup>692</sup>

---

<sup>690</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 28, 59.

<sup>691</sup> Cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>692</sup> Cicerón definió la noción del *numerus*, como concepto estilístico que relacionó con la noción griega de proporción en el discurso [*ρπζκόο-rhythmōs*] y con el concepto griego de número [*αζηζκόο-arithmos*] en relación a la cuestión medible y a las combinaciones métricas. Cicerón asimiló de este modo, la teoría griega del número [*αζηζκόο-arithmos*], la cual, su principio proviene de la geometría y la aritmética que se manifiestan como unidades y magnitudes, donde los elementos son representados por puntos, de los que son compuestos las líneas, las superficies y los sólidos geométricos, donde el número [*αζηζκόο-arithmos*] constituye la *forma*. Esta transferencia lo aplicó a tres conceptos de la *forma* en la *elocutio*, en relación a la disposición simétrica de las palabras, a la métrica en la prosa y a los sonidos y sus combinaciones. Sobre la teoría griega y ciceroniana del *numerus* en Alberti, cf. Richard F. Tobin, Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 14-15 y 79-80; Marco Tulio Cicerón, *El orador [Orator]*, *op. cit.*, 67, pp. 21-28. Para la relación de la *concinntas* con los términos *numerus*, *compositio* y *verba* y en cuanto al principio de *concinntas* vinculado con los términos de *forma*, *numero*, *collocatio*, *compositio* y *verba*, cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador [Orator]*, *op. cit.*, 149, p. 103. Sobre el término *concinntas* en Cicerón, cf. Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, xlv, 149, xlix, 164, xlix, 165, pp. 422-443. Para el origen del término *concinntas* en

La noción de *concinntitas* en la teoría del arte del Renacimiento se explica si se tiene en cuenta que el problema de la *belleza* se resolvió con la aplicación del concepto retórico de *concinntitas*, mismo que deriva del concepto de *belleza* de la tradición grecolatina de la teoría de las proporciones. Con esto se entró al campo de la especulación filosófica y del análisis científico de la matemática pitagórica que promulgaron los humanistas a través de un minucioso estudio sobre el *Timeo* de Platón.

En este contexto, el concepto de la *concinntitas* ciceroniana se explica en Palladio, por un lado, a partir del concepto y término de la *symmetria* vitruviana que Barbaro tradujo en *I Dieci libri al volgare* con los términos de *simmetria* y *compartimento*, este último fue utilizado por Palladio en su tratado para hablar sobre la *idea* de la *bellezza* de la *forma* en la arquitectura en relación al *disegno* y, por el otro, con el concepto y término de *concinntitas* que Alberti definió para hablar sobre la *bellezza* [*pulchitudo*] en la arquitectura.<sup>693</sup>

Alberti recuperó en el Quattrocento la tradición pitagórica utilizada por Platón en el *Timeo* para la definición de la *idea* de la *bellezza* a partir de la cual,<sup>694</sup> este humanista estableció una teoría de la *bellezza* con una base geométrica y racional, misma que aplicó a su concepción del término *concinntitas* como un elemento constitutivo de la obra de arte.<sup>695</sup>

Alberti en *De re aedificatoria* describió el concepto de *bellezza* [*pulchritudo*] aplicado a la arquitectura a partir del término *concinntitas* en analogía con el concepto de *ratio symmetriarum* vitruviano:

—La *bellezza* [*pulchitudinem*] consiste en cierto acuerdo y armonía de las partes [*partium*] en relación a todo, unidas según un determinado número [*certum numerum*], delimitación [*finitionem*] y colocación [*collocationem*] tal como lo exige la *concinntitas*, es decir, la ley fundamental y más exacta de la naturaleza. [...] Es tarea y cometido de la *concinntitas* ordenar según las leyes precisas

---

la retórica, cf. Alexandra Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>693</sup> Sobre la relación conceptual entre los términos de *symmetria* vitruviana y *concinntitas* ciceroniana en Alberti, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, pp. XXXIV y XLIV; Robert Tavernor, —Concinntitas, o la formulazione della bellezza *op. cit.*, p. 331; Alexandra Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 267; Joan Gadol, *Leon Battista Alberti...*, *op. cit.*, p. 108; Rudolf Wittkower, —Alberti's Approach to Antiquity in Architecture”, *op. cit.*, pp. 1-18; Hans-Karl Lücke, —Alberti, Vitruvio e Cicerone”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>694</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>695</sup> Cf. Tiziana Proietti, *Concinntitas. Principi Di Estetica Nell'opera Di Leon Battista Alberti*, Roma, Nuova Cultura, 2010, pp. 15-34.

las partes de que otro modo por su naturaleza serían bien distintas entre ellas, de modo que toda la *forma* [*speciem*] presente una recíproca correspondencia [*correspondeant*].<sup>696</sup>

Se advierte en este pasaje que aludió en términos retóricos a la *idea* de la *belleza*, pues, vinculó el término de *pulchritudo* con los principios de *concinnitas*, *partitio*, *numerus*, *finitio* y *collocatio*. Esta concepción, Alberti también la vinculó con el principio de *proportio* y *convenientia* en relación con la *forma* geométrica.<sup>697</sup> Sin embargo, de acuerdo a esta definición se puede deducir, que el método de la *concinnitas* albertiana es la armonía entre las partes, en la unidad de la cual forman parte. De tal modo que, a partir de un número determinado se puedan establecer dimensiones que estén relacionadas entre sí y que tienen la función de proporcionar el diseño de la *forma* arquitectónica, de tal manera que no se pueda agregar ni quitar ninguna parte, sin que con ello se altere la *belleza* del edificio. Además, se advierte también en este pasaje albertiano, el conocimiento retórico de la *concinnitas* ciceroniana, pues de igual modo que Cicerón planteó la *idea* platónica de una perfecta correspondencia y proporción de las partes entre ellas y con el todo en relación a la disposición de las partes de la *forma* que componen el espacio arquitectónico.<sup>698</sup>

Se ha visto, por otra parte, que esta terminología utilizada en la estética albertiana de *numerus*, *finitio* y *collocatio* se vincula con la teoría ciceroniana de la *concinnitas*.<sup>699</sup> Sin embargo, también el concepto *concinnitas* de Alberti se vincula con el concepto vitruviano de *ratio symmetriarum*.<sup>700</sup> De hecho, considero que los principios albertianos de *numerus*, *finitio* y *collocatio* se vinculan con los conceptos vitruvianos, pues el concepto de *numerus*

---

<sup>696</sup> Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro IX, 5, pp. 816, 817: *—Pulchritudinem esse quendam consensum et conspitationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta alioquim inter se natura distinctae sunt, perfecta quadam ratione constituere, ita ut mutuo ad speciem respondeant*". Para un estudio de la *concinnitas* en el *De re aedificatoria*, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, *op. cit.*, pp. 42-43. Para el término *concinnitas* en *De pictura*, cf. Leon Battista Alberti, *—De pictura*", *op. cit.*, pp. 62, 63.

<sup>697</sup> Para profundizar respecto al tema de la *proportio* y *convenientia* en el *De re aedificatoria*, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>698</sup> Cf. Cesare Vasoli, *—L'architettura come enciclopedia...*, *op. cit.*, pp. 397-401; Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>699</sup> Para la relación retórica de la *concinnitas* con los términos de *numerus*, *collocatio* y *finitio*, *pulchritudo*, *compositio* y su aplicación en el *De re aedificatoria* cf. Richard F. Tobin, *—Leon Battista Alberti: Ancient Sources...*, *op. cit.*, pp. 153-157.

<sup>700</sup> Para un estudio del término *concinnitas* en el *De re aedificatoria* de Alberti vinculado a la concepción de la *ratio symmetriarum* vitruviana, cf. Hans-Karl Lücke, *—Alberti, Vitruvio e Cicerone*", *op. cit.*, pp. 70-95

corresponde conceptualmente a la *ordinatio*, el de *finitio* a la *eurythmia* y el de *collocatio* a la *dispositio*, lo cual no trataré aquí.

No obstante, es necesario enfatizar que la relación entre la *idea* de la *belleza* y proporción en la teoría arquitectónica fue establecida, como ya traté anteriormente, desde la Antigüedad con Vitruvio en su *De architectura* a través del concepto de *symmetria*. Por tal razón, considero necesario realizar una revisión de los conceptos que Vitruvio planteó en conexión a la *belleza* para después vincularlos en Palladio. Al respecto Vitruvio formuló:

–Se obtiene la *belleza* [*venustatis*] cuando la *forma* y aspecto de la obra sea agradable y esmerada [*operis species grata et elegans*] y cuando la adecuada proporción de las partes con el todo [*membraeunque commensus*] sea establecida con el método de la *symmetria* [*symmetriarum ratiocinationes*].<sup>701</sup>

Es aquí donde se explica que la *belleza* [*venustas*] vitruviana se obtiene de la *symmetria*, de lo que se puede deducir entonces, que la *belleza* es para Vitruvio la conveniente correspondencia entre los elementos del edificio y la armonía de cada una de sus partes con el todo. Esta noción en la Antigüedad se vinculó con el término latino *concinnam* que Cicerón en *De oratore* utilizó en vez de *concinntas*.<sup>702</sup>

Habría que recordar, que en la definición de la *symmetria*, Vitruvio estableció dos aspectos. El primero que ésta nace de la *proporción* [*proportio*], que en griego se llama *analogía* [*analogia-ἀλαιογία*],<sup>703</sup> conceptos vitruvianos que tienen su origen en el sistema filosófico planteado en el *Timeo* por Platón, donde estableció a la *ἀλαιογία* como concepto fundamental mediante el cual no sólo se obtiene la *belleza* [*θαιοόο*] y la perfección en el universo, sino también lo vinculó con los principios de *orden* [*taxis-τάξις*], *disposición* [*δητάξις*], *forma-idea* [*εἶδονο*] y número [*αξήζικνί*]. El segundo se refiere a que en el proceso

---

<sup>701</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 3, 2, pp. 120-123: *venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membraeunque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*”.

<sup>702</sup> Es importante puntualizar que Cicerón en *De oratore* utilizó el término latino *concinnam* que se relaciona con la *symmetria*, en vez de utilizar el término de la *concinntas*, *cf.* Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, xxv, 100, pp. 179. Sobre el significado del término latino *concinnam* que se puede traducir como *bien proporcionado, simétrico y armonioso*, *cf.* Luigi Vagnetti, *Concinntas...*, *op. cit.*, p. 155. Brian Vickers al tratar el tema de la *concinntas* plantea varias relaciones entre los términos *concinnam*, *symmetria*, *proportio* y *concinntas*, para lo cual analiza el *De oratore*, libro III, xxv, 100, *Orator*, xlv, 149, *Orator*, lix, 201-202, *cf.* Brian Vickers, *Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>703</sup> *Cf.* Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro III, 1, I, pp. 164-167.

de la *symmetria* se efectúa tanto el proceso de la *ordinatio-taxis* como el de la *eurythmia*, pues la *proportio* en la *symmetria* es tanto de naturaleza geométrica como aritmética, por tanto, la *symmetria* se piensa y se expresa en la *dispositio*.

Es útil recordar brevemente también que Vitruvio con respecto a la *ordinatio* o *taxis* precisó que es una conmensurabilidad de las medidas entre los elementos de un edificio, considerados por separado y en conjunto y guardando una analogía de proporciones que genera *symmetria*, donde la *proportio* es de naturaleza numérica.<sup>704</sup> En lo que concierne a la *eurythmia* es la *belleza* de la *forma* y el proporcionado aspecto de los miembros en la composición. Se obtiene cuando los elementos del edificio son armónicos en las tres dimensiones, esto es, la altura, la anchura y la longitud, cuando en suma todo corresponde a su *symmetria*, donde la *proportio* es de naturaleza geométrica.<sup>705</sup> Así, Vitruvio vinculó a la *eurythmia*, la *ordinatio* y la *dispositio* con la *symmetria*, se puede ver que la *symmetria* en la *eurythmia* se trata del enfoque del resultado visual de la aplicación del número y la geometría.

Otra prueba en la teoría palladiana de la analogía conceptual entre la *concinnitas* y la *symmetria* vitruviana se obtiene a partir del axioma vitruviano de que la *symmetria* tiene su origen en la *proportio*. Ésta la definió Vitruvio como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado, y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda en su conjunto.

Vitruvio ofreció en el *De architectura* un precedente para Palladio sobre la teoría de la *proportio* en relación con la *symmetria* al hablar de las proporciones en los edificios:

—El mayor preocupación del arquitecto debe ser que los edificios tengan una exacta aplicación del método [*rationum exactiones*] de la proporción [*proportionibus*], establecida a partir de la *ratae partis*, o módulo. Cuando, por lo tanto, se haya establecido el método de la *symmetria* [*symmetriarum ratio*] y se hallan calculado las medidas del proyecto de las proporciones exactas

---

<sup>704</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, II, 2, pp. 110-113: —*Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio. haec componitur ex quantitate quae graece posotes-πυζόηο dicitur. quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptio e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus*”.

<sup>705</sup> Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 2, 3, pp. 116-117: —*Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur, cum membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae*”.

[*ratiocinationibus explicati*], es entonces objetivo de su ingenio analizar la naturaleza del lugar respecto al uso, a la *forma* y a la *belleza* del edificio”.<sup>706</sup>

En el pasaje, Vitruvio hizo notar la idea de que la *proportio* en la *symmetria* se crea en la arquitectura, a partir de tomar una cierta y determinada cantidad, la cual relaciona las partes entre sí y éstas con la totalidad del edificio, en donde la *proportio* consiste en la igualdad de las relaciones numéricas del edificio. Vitruvio estableció que para la composición arquitectónica es necesario que las tres dimensiones del espacio arquitectónico estén relacionadas entre sí, es decir, la relación de las partes con el todo, lo que considero, viene a corresponder con la *concinnitas* albertiana, en el sentido de que debe de existir una concordancia entre los elementos para que se produzca la armonía.

Sin embargo, creo que en primer lugar es conveniente explicar más a fondo el concepto de la *symmetria* por parte de Barbaro en sus comentarios para comprender el sentido que adquirió en Palladio.

La relación entre los términos *proportio* y *symmetria*, es decir lo que vendría a ser *compartimento* en Barbaro y en Palladio, se puede observar en la siguiente distinción de Barbaro: —La segunda categoría es el *compartimento* dicho también *simmetria*. En esta categoría está comprendida la *proportione* de las partes en sí, entre ellas y con el todo”.<sup>707</sup>

Esta concepción se complementa con otro pasaje donde Barbaro al hablar de la *belleza* y perfección de la *forma* y *figura* de los edificios y analizar las nociones vitruvianas de *symmetria*, *ordinatio* y *eurythmia* afirmó:

—Así como la *simmetria* es la *bellezza* del orden [*ordine*], la *eurithmia* es la *bellezza* de la disposición [*dispositione*]. No es suficiente ordenar las dimensiones una tras otra; es necesario que tales dimensiones estén relacionadas entre sí, es decir, entre ellas debe existir algún tipo de proporción [*proportione*].<sup>708</sup>

De esta manera, Barbaro reconstruyó el proceso del *ratio symmetriarum* de Vitruvio con los términos en *volgare simmetria-compartimento, ordine, eurithmia* y *proportione*. También

---

<sup>706</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro VI, 2, pp. 330-333.

<sup>707</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 29: —La seconda categoria è il *compartimento* detto anche *simmetria*. In questa categoria è compresa la *proportione* delle *parti* in se stesse, fra loro e con il *tutto*”.

<sup>708</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 2, p. 34. Para los párrafos vitruvianos traducidos al *volgare* por Barbaro de los términos de *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria*, *proportio*, cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell' Architettura*, *op. cit.*, pp. 27-29, 33-34, 108-109, 330-333.

está aludiendo aquí a la manera en que se percibió la proporción durante el Renacimiento, considerando las nociones platónicas y aristotélicas de materia y *forma*:

—Toda materia conformada, esté compuesta por partes relacionadas proporcionalmente entre sí [...] Nunca se elogiará lo suficiente el efecto de la proporción [*proportione*], en la cual reside la gloria del arquitecto, la *bellezza* de la obra y la maravilla del artificio; así se ve claramente cuando hablemos de las proporciones [*proportioni*] y revelemos los secretos de este arte, mostrando en qué consiste, cuáles son sus términos, como se emplea y cuáles son sus efectos, así como el poder que tiene para determinar la apariencia [*faccia*] de las cosas”.<sup>709</sup>

Es claro aquí, que Barbaro hizo hincapié en esta cuestión de que, la *materia* y la *forma* deben estar proporcionadas según el sistema geométrico, aritmético y armónico de proporciones.

Palladio resolvió el problema de la proporciones al utilizar el concepto de la *symmetria* vitruviana y de la *concinnitas* albertiana que, como expliqué, surgen a partir del sistema pitagórico de la teoría de las proporciones de la tradición grecolatina de Platón, Aristóteles, Cicerón y Vitruvio. Palladio entró en contacto con los planteamientos que Vitruvio hizo en su tratado *De architectura* acerca de las proporciones, gracias a su lectura sobre el *De re aedificatoria* de Alberti y el *I Dieci libri* de Barbaro. De ahí que se puedan establecer con respecto al concepto de *bellezza*, estrechas relaciones entre los principios de *concinnitas*, *symmetria* y *proportio*, como se deja ver en la siguiente reflexión de Palladio:

—La *bellezza* resultará de la *bella forma* y la correspondencia [*corrispondenza*] del todo con las partes [*parti*], de las partes [*parti*] entre sí y con el todo; porque los edificios deben parecer, por tanto, un cuerpo [*corpo*] entero y bien definido, en cuyo interior cada miembro [*membro*] corresponda [*convenga*] con el otro y con todos los miembros [*membra*], siendo necesario para lo que se quiere crear. Se deben considerar estas cosas en el *disegno* y la maqueta [*modello*].<sup>710</sup>

Para Palladio, esta *idea* de la correspondencia del todo con las partes y de las partes entre sí con el todo de la cual depende la *bellezza* y *perfección* de la *forma*, resultaba esencial considerarla desde el *disegno*. Sin duda, la definición de *idea* de la *bellezza* de estos tres tratadistas presenta un notable paralelismo conceptual, lo cual se demuestra a partir de la

---

<sup>709</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 2, p. 34.

<sup>710</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12: —La *bellezza* risulterà dalla *bella forma* e dalla *corrispondenza* del tutto alle *parti*, delle *parti* fra loro, e di quelle al tutto: conciosiacché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito *corpo*, nel quale l'un *membro* all'altro *convenga* e tutte le *membra* siano necessarie a quello che si vuol fare. Considerate queste cose nel *disegno* e nel *modello*”.



confrontación entre Vitruvio, Alberti, Barbaro y Palladio. Considero que Palladio estableció, tanto la definición geométrica de la *bellezza* propuesta por Alberti como la propuesta por Vitruvio. Con ello se puede percibir que la formulación de Palladio siguió de cerca la definición vitruviana de *symmetria* así como la albertiana de *concinnitas*. En este pasaje también enfatizó que el concepto de *bellezza* que abarca tanto la *concinnitas* como la *symmetria*, hay que considerarlo en el *disegno* y en el *modello*. Lo importante es precisamente que planteó que se debe tener en cuenta estos principios en el proceso de diseño de la *forma* y el espacio arquitectónico.

Este método de *proportio* vitruviana en conexión con la *symmetria* lo expresó constantemente Palladio en varios pasajes de *I Quattro libri*. Por ejemplo, lo expuso claramente cuando subrayó que para la *bellezza* y *perfección* de la composición de la *forma*: «En todo el edificio se debe buscar que las partes del todo correspondan y tengan tal proporción [*proporzione*] que no haya ninguna con la que no se pueda medir el todo y las otras partes también».<sup>711</sup> La misma idea la manifestó al hablar sobre el *compartimento-simmetria* y disposición de las habitaciones: «Las estancias grandes con las medianas, y éstas con las pequeñas deben disponerse de *forma* [*maniera*] que una parte del *fabrica* corresponda [*corrisponda*] con la otra, y todo el cuerpo [*corpo*] del edificio tenga cierta correspondencia [*convenienza*] de miembros que lo hagan bello [*bello*] y agradable».<sup>712</sup> De tal manera que para Palladio claramente la *bellezza* deriva de la *forma bella* y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de nuevo éstas con el todo.

Ahora bien, si se tienen en cuenta las anteriores reflexiones, tomados en conjunto, prueban que la definición formulada por Palladio de la *bellezza* con los principios de *compartimento*, *convenienza* y *proporzione* en estos pasajes se puede relacionar con la definición vitruviana de *venustas*, *symmetria*, *convenientia* y *proportio*, y de *pulchritudo*,

---

<sup>711</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro IV, 5, p. 258: «In tutte le fabbriche si ricerca che le parti loro insieme corrispondano et abbiamo tal proporzione che nessuna sia con la quale non si possa misurare il tutto e le altre parte ancora».

<sup>712</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 2, p. 97: «Le stanze grande con le mediocre, e queste con le piccole deono essere in maniera compartite, che una parte della fabrica corrisponda all'altra, e così tutto il corpo dell'edificio abbia in sé una certa convenienza di membri che lo renda tutto bello e grazioso».

*concinntas*, *convenientia* y *proportio* albertiana, ya que ambos señalan que en la arquitectura se busca la *bellezza* a partir de la proporción de las partes con el todo.

Creo que a la luz de estas observaciones adquieren sentido los pasajes citados de Vitruvio, Alberti, Barbaro y Palladio sobre la *idea* de la *bellezza* palladiana, pues a partir de la confrontación que se llevó a cabo de lo que se entendía bajo el término de *bellezza*, y de las relaciones que se implicaban entre *symmetria* y *concinntas*, puedo concluir que Palladio manejó el concepto de *concinntas* retórico.<sup>713</sup>

Así, conforme a la lógica de la tradición grecolatina, Palladio trasladó los conceptos clásicos de *concinntas*, *symmetria* y *proportio* a su discurso de la *bellezza* en la arquitectura, lo cual lo tradujo a partir del lenguaje del dibujo geométrico en proyección ortogonal y del lenguaje inequívoco de números, los cuales representó en las plantas, alzados y secciones que ilustran todos los dibujos de *I Quattro libri*, donde se encuentran los *disegni* de sus proyectos y de los levantamientos de los edificios de la Antigüedad [figs. 1, 12, 14, 15, 17]. De esta manera expresó y representó las relaciones proporcionales de las partes y de la totalidad de la *forma*, por tanto, la *bellezza* arquitectónica.

---

<sup>713</sup> Una breve revisión de la crítica confirma lo anteriormente asentado. Por un lado, Portoghesi afirma que el término *concinntas* lo tomó Alberti de Cicerón, quien lo empleó repetidamente en su *Orator* y en *Brutus* para destacar la “dolcezza” y “musicalità” de ciertas palabras que derivan de su particular estructura fonética. Alberti trasladó el término y lo que ello implicaba a la arquitectura, guardando a su vez una estrecha conexión con la *unitas* y la *symmetria* vitruviana. Por el otro, Vagnetti plantea que en las traducciones que se hicieron del *De re aedificatoria* en el Cinquecento, el término *concinntas* fue “vulgarizado”, de tal manera que resultó unas veces en *convenienza* y otras en *conserto*, lo que prueba también que en esta segunda mitad del siglo XVI los términos retóricos en su traducción al italiano sufren ligeras variaciones semánticas. De tal forma, se podría pensar que Palladio y Barbaro tradujeron *concinntas* por *compartimento*. De hecho, Palladio utilizó también el término *convenienza* en su tratado. Por su parte, Wittkower afirma que Alberti en su concepción central de la *concinntas* establece una correspondencia precisa con la *symmetria* de Vitruvio. También Tavernor señala la relación del principio de la *concinntas* albertiana y la *symmetria* vitruviana como una “nueva definición” en la concepción de Palladio, siendo ambos elementos de la misma “specie”. Para profundizar sobre estas percepciones, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, p. XXXIV; Luigi Vagnetti, *Concinntas*, *op. cit.*, p. 146, 147. Los pasajes que dan cuenta de estas traducciones, cf. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, *op. cit.*, p. 162; Rudolf Wittkower, “Alberti’s Approach to Antiquity in Architecture”, *op. cit.*, p. 1; Robert Tavernor, “Concinntas, o la formulazione della bellezza”, *op. cit.*, p. 311.

°°°° EL CONCEPTO DE <i>CONCINNITAS</i> CICERONIANA EN PALLADIO DERIVA DE LAS SIGUIENTES FUENTES EN RELACIÓN A LOS SIGUIENTES TÉRMINOS:			
<b>Cicerón</b>	<b>-<u>concinnitas</u></b> -compositio	-pulchritudo	-numerus -finitio -collocatio -ἀλὰ νῆα-analogia=proportio -convenientia
<b>Vitruvio</b> <i>De architectura</i>	<b>-<u>symmetria</u></b> -compositio	-venustas	-ordinatio= proportio aritmética-numero -eurythmia= proportio geométrica -dispositio -ἀλὰ νῆα-analogia=proportio -convenientia
<b>Palladio</b> <i>I Quattro libri</i>	<b>-<u>compartimento</u></b> -composizione	-bellezza	-ordine -aspetto -disposizione -anaalogia-proporzione -convenienza
<b>Barbaro</b> <i>I Dieci libri</i>	<b>-<u>simmetria</u> o <u>compartimento</u></b> -composizione	-bellezza-venustà	-ordine= proporzione aritmética-numero -eurithmia-aspetto= proporzione geométrica -disposizione-dispositione -ἀλὰ νῆα-analogia=proporzione -convenienza
-Alberti <i>De re aedificatoria</i>	<b>-<u>concinnitas</u></b> =ratio symmetriarum vitruviana	<b>-pulchritudo</b>	-numerus=numero=ordinatio vitruviana -finitio=eurythmia vitruviana -collocatio=dispositio vitruviana -proportio -convenientia

°El concepto de *concinnitas* ciceroniana en la *Villa Barbaro*

Palladio con los dibujos en proyección ortogonal, ilustró el concepto de *bellezza* cuyo valor sistemático puso de relieve al hablar de la *forma*, pues, siempre aplicó en el proceso de la *disposizione*, la correspondencia geométrica y aritmética que debe existir en la *forma* arquitectónica entre las partes y el todo, esto es, la *concinnitas* ciceroniana que tanto Vitruvio trasladó al principio de *symmetria* y Alberti a la noción de *concinnitas*. Estas concepciones fueron aplicadas por Palladio en su teoría y *praxis* arquitectónica como se comprobará en la *Villa Barbaro* [fig. 2], pues pienso que esta villa es el *exemplum* de las ideas comunes que Palladio y Barbaro consideraron en el proceso de diseño respecto a lo que expresaron en *I Dieci libri* y en *I Quattro libri*.<sup>714</sup>

Consecuentemente el proceso de interpretación del sentido retórico de la *concinnitas* se puede comprender por medio del dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1] donde

<sup>714</sup> Wittkower considera a Palladio como maestro en la aplicación de la *proporzionalità*, lo valora como paradigma de la aplicación de esta teoría en el espacio arquitectónico. De hecho, afirma que Palladio debió conocer el *Timeo* en el marco de la amplia corriente neoplatónica renacentista, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, op. cit., pp. 42, 182, 183.

Palladio demostró no sólo la *idea* de la *belleza* clásica mediante la composición visual del sistema geométrico en proyección ortogonal y los números inscritos en la planta y el alzado que estructuran y representan las dimensiones y proporciones de la tridimensionalidad del edificio, sino también cómo aplicó las relaciones proporcionales de las partes y de la totalidad de la *forma* con relación a la unidad armónica básica del *Timeo*, pues la escala musical griega está expresada por las razones 6-8-9-12.<sup>715</sup>

En el dibujo de la planta de la villa [fig. 1] se puede observar que las proporciones entre el ancho y la longitud de las habitaciones se inscriben en lugares visibles, indicadas de acuerdo a la dirección horizontal o vertical del número. En el volumen central que corresponde a la casa del propietario, las habitaciones del frente tienen 12 de ancho y 20 de largo. Este volumen central de la villa está compuesto en las habitaciones centrales por la *Sala del Olimpo* que tiene un ancho de 18 por 20 de longitud [figs. 4, 51] y la *Sala a Crociera* que tiene un ancho de 12 por 20 de longitud [figs. 55, 56]. A los lados de la *Sala del Olimpo* se encuentran dos habitaciones, de lado izquierdo la *Stanza del Cane* [fig. 57] y del lado izquierdo la *Stanza della Lucerna*, las cuales tienen un ancho de 9 por 20 de longitud cada una y a los lados de la *Sala a Crociera* del lado izquierdo la *Stanza di Bacco* [fig. 53] y de lado derecho la *Stanza del Tribunale d'Amore*, las cuales tienen un ancho de 12 por 20 de longitud.

También a partir de la planta arquitectónica se puede distinguir que el frente del volumen central está formado por tres habitaciones, cada una tiene 12 de ancho, por lo tanto el total de la fachada, es decir, el *frontispicio* de la casa del propietario tiene 36 de ancho [fig. 62]. De la misma manera, en la parte correspondiente al volumen de las alas, dispuesto en eje en relación al cuerpo central, donde están ubicadas de izquierda a derecha, las habitaciones de la *Stanza del Cane*, la *Sala del Olimpo* y la *Stanza della Lucerna*, tienen un ancho de 9, 18, 9, lo cual da un total de 36 de ancho. Por lo que se deduce que el 12 es el módulo del edificio, por lo tanto las proporciones de este edificio se desarrollan en un mismo patrón armónico.

---

<sup>715</sup> Sobre la teoría de la proporción platónica, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 33b, p. 38. Para profundizar sobre la teoría de la proporción en relación al *Timeo*, Cicerón y Zarlino, asimismo un análisis sobre las proporciones en la arquitectura palladiana, véase Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 525-531; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 83-96, 190-199.

Las alas longitudinales dispuestas en los laterales y detrás del cuerpo principal [figs. 1, 2] están formadas por tres grupos de tres habitaciones cada uno: el grupo central de 9, 18, 9 de ancho y otros dos grupos laterales a éste, es decir, el volumen de las alas de 20, 10, 20 de ancho y el del volumen de los palomares de 16, 12, 16 de ancho. De este modo, las proporciones de cada parte de las habitaciones del cuerpo principal se corresponden entre sí a través de las relaciones de: 1:2:1; 2:1:2; 4:3:4.<sup>716</sup>

La fachada de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] se levanta geoméricamente a partir de la correspondencia entre la planta con el alzado y de la progresiva partición de las relaciones proporcionales. De hecho, las proporciones que consideró en la fachada se pueden construir con la representación geométrica del alzado [fig. 1] en unión con los dibujos hechos por Palladio del orden jónico [figs. 58, 59, 60] donde se puede visualizar claramente mediante los detalles de los dibujos en proyección ortogonal las proporciones que son necesarias para construir la *forma* y aspecto de dicho orden.

Queda claro con la confrontación visual del dibujo y del diseño realizado que Palladio tuvo la intención de mostrar en la composición de la lámina que ha considerado en la teoría y en la *praxis* el precepto vitruviano y albertiano de mantener la misma proporción en todo el edificio.

En la *Villa Barbaro* también se puede apreciar los conceptos de *concinnitas* y *symmetria* que Palladio consideró al escribir sobre el principio de *compartimento-simmetria* de las habitaciones más “bellas y proporcionadas” que guardan el *decoro* a partir de sus *formas*:

—las habitaciones deben ser *compartite* a uno y otro parte de la entrada de la sala y se debe advertir que las de la parte [parte] derecha correspondan [*corrispondano*] y sean iguales a las de la izquierda, en tal modo que el *fabrica* sea igual en una parte [parte] como en otra, y los muros reciban por igual la carga de la cubierta”.<sup>717</sup>

---

<sup>716</sup> Para profundizar sobre el análisis que hizo Wittkower de las proporciones geométricas, aritméticas y armónicas en la *Villa Barbaro*, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 177, 178; Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. 78; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 83-96.

<sup>717</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, *op. cit.*, libro I, 21, p. 69: “Le stanze deve essere *compartite* dall'una e l'altra parte dell'entrata e della sala, e si deve avvertire che dalla parte destra *corrispondano* e sia uguali a quelle dalla sinistra, in tal modo che la *fabrica* sia così uguale in una parte come nell'altra, et i muri sentano il carico del coperto ugualmente”.

A partir de lo expresado por Palladio y teniendo de referencia el dibujo de la planta y el alzado y el edificio realizado de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2], se puede comprobar que las habitaciones laterales de las alas y de las habitaciones de los palomares de la izquierda, se corresponden con los de la derecha y respetan así las mismas medidas tanto en su ancho como en su longitud, así como en su altura. Esto se vincula también con la tríada de la *firmitas, utilitas y venustas* vitruviana, pues Palladio precisó que en el diseño se debe considerar la correspondencia de las habitaciones a partir del eje de la sala para que de este modo, los muros reciban la misma carga, estableciendo así, la disposición de los espacios, no sólo en relación a la *bellezza* de la *forma* arquitectónica, sino también al uso y estructura de la misma.

De este modo, queda claro otro aspecto que resulta de la aplicación sistemática de la *symmetria* y *proportio* vitruviana, la *varietas* en las dimensiones de la planta, el alzado y la sección, lo cual le permitió a Palladio crear múltiples combinaciones de números y de dimensiones fundamentados en las proporciones geométricas, aritméticas y armónicas. Esto se puede apreciar en la correspondencia de sus dibujos, en la concreción de su arquitectura y en las precisas relaciones geométricas y proporcionales expresadas en las *figuras* de la planta, alzado y en la realización de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2].

Así, a partir de utilizar el sistema de proporción en su metodología proyectual, Palladio logró una *varietà* infinita de *formas* para sus proyectos arquitectónicos, como en especial sucede en la tipología de la villa, donde es evidente el humanismo palladiano como una reflexión pitagórico-platónico-aristotélico, concepción sustentada en la teoría retórica ciceroniana de la *concinnitas* que Vitruvio trasladó a la teoría arquitectónica en el concepto de *symmetria*, conceptos interpretados por Palladio con el principio de *compartimento*.

Por tal razón, en la arquitectura de Palladio parece observarse una fusión de estos principios ciceronianos que derivan de la doctrina platónica de las *ideas* y de la doctrina aristotélica de la *forma*. Esta reflexión que menciono, la pienso a partir de ver reflejado en la tipología de la villa su sentido práctico y la idea de la imitación, a través de la variedad de soluciones que presenta. La reflexión aristotélica se refleja si se considera que la arquitectura de Palladio es resultado de la experiencia, sin embargo, al mismo tiempo creo que la reflexión platónica, se expresa en la villa palladiana a partir de considerar la doctrina

platónica de las *ideas*. Es decir que, para la creación de la villa, Palladio necesariamente proyectó mediante su intelecto y concibió en su mente la imagen de la villa mediante el *disegno* interno, para después traducir la *idea* y *forma* de la villa mediante el *disegno* externo. En lo que concierne a la reflexión pitagórica, considero que Palladio mediante de los números y su concepto de la *bellezza*, expresó en sus dibujos y en su arquitectura las proporciones pitagóricas, es decir, las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas que encontró en el *Timeo* de Platón. Esto refleja la necesidad de Palladio basada en la concepción vitruviana de considerar la arquitectura como ciencia-arte, concepción que deriva de la idea clásica de *encyclopaedia* que Vitruvio tomó del concepto ciceroniano de *sapientia*. Así, la definición palladiana está basada en el método de la geometría, el *disegno* y la aritmética aplicados al proceso de diseño arquitectónico, como un proceso intelectual, creativo y de *praxis* arquitectónica.

Las proporciones le permitieron manejar el concepto de la *varietas* en conexión con los principios de *concinnitas*, *symmetria* y *compartimento* del que hablaron Vitruvio, Alberti y Barbaro en sus tratados, sobre la cual trataré más adelante. Sin embargo, aquí, el uso de la *varietas*, se puede observar en la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] mediante la distinción jerárquica de los volúmenes que componen la villa, es decir, la casa del propietario, las alas y los palomares. De este modo, la diversidad de *formas* y espacios ofrecen al usuario múltiples opciones creando espacios distintos, en tamaño y proporción, tanto en el interior, como en el exterior, con el objeto de crear *bellezza* y placer por medio de la vista.

°El concepto de *concinnitas* ciceroniana en la *Villa Barbaro*

Palladio con los dibujos en proyección ortogonal, ilustró el concepto de *bellezza* cuyo valor sistemático puso de relieve al hablar de la *forma*, pues, siempre aplicó en el proceso de la *disposizione*, la correspondencia geométrica y aritmética que debe existir en la *forma* arquitectónica entre las partes y el todo, esto es, la *concinnitas* ciceroniana que tanto Vitruvio trasladó al principio de *symmetria* y Alberti a la noción de *concinnitas*. Estas concepciones fueron aplicadas por Palladio en su teoría y *praxis* arquitectónica como se comprobará en la *Villa Barbaro* [fig. 2], pues pienso que esta villa es el *exemplum* de las

ideas comunes que Palladio y Barbaro consideraron en el proceso de diseño respecto a lo que expresaron en *I Dieci libri* y en *I Quattro libri*.<sup>718</sup>

Consecuentemente el proceso de interpretación del sentido retórico de la *concinnitas* se puede comprender por medio del dibujo de la *Villa Barbaro* [fig. 1] donde Palladio demostró no sólo la *idea* de la *belleza* clásica mediante la composición visual del sistema geométrico en proyección ortogonal y los números inscritos en la planta y el alzado que estructuran y representan las dimensiones y proporciones de la tridimensionalidad del edificio, sino también cómo aplicó las relaciones proporcionales de las partes y de la totalidad de la *forma* con relación a la unidad armónica básica del *Timeo*, pues la escala musical griega está expresada por las razones 6-8-9-12.<sup>719</sup>

En el dibujo de la planta de la villa [fig. 1] se puede observar que las proporciones entre el ancho y la longitud de las habitaciones se inscriben en lugares visibles, indicadas de acuerdo a la dirección horizontal o vertical del número. En el volumen central que corresponde a la casa del propietario, las habitaciones del frente tienen 12 de ancho y 20 de largo. Este volumen central de la villa está compuesto en las habitaciones centrales por la *Sala del Olimpo* que tiene un ancho de 18 por 20 de longitud [figs. 4, 51] y la *Sala a Crociera* que tiene un ancho de 12 por 20 de longitud [figs. 55, 56]. A los lados de la *Sala del Olimpo* se encuentran dos habitaciones, de lado izquierdo la *Stanza del Cane* [fig. 57] y del lado izquierdo la *Stanza della Lucerna*, las cuales tienen un ancho de 9 por 20 de longitud cada una y a los lados de la *Sala a Crociera* del lado izquierdo la *Stanza di Bacco* [fig. 53] y de lado derecho la *Stanza del Tribunale d'Amore*, las cuales tienen un ancho de 12 por 20 de longitud.

---

<sup>718</sup> Wittkower considera a Palladio como maestro en la aplicación de la *proporzionalità*, lo valora como paradigma de la aplicación de esta teoría en el espacio arquitectónico. De hecho plantea que, tanto Barbaro como Palladio creían firmemente que la proporción encerraba todos “los secretos del arte” y que teniendo en cuenta la amistad de Palladio con Barbaro y su comunidad de intereses, Palladio estaba “predestinado” a realizar en su *praxis* arquitectónica la *symmetria* vitruviana que tanto el arquitecto como el comitente creían. De hecho, afirma que Palladio debió conocer el *Timeo* en el marco de la amplia corriente neoplatónica renacentista, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 42, 182, 183.

<sup>719</sup> Sobre la teoría de la proporción platónica, cf. Platone, *Timeo*, *op. cit.*, 33b, p. 38. Para profundizar sobre la teoría de la proporción en relación al *Timeo*, Cicerón y Zarlino, asimismo un análisis sobre las proporciones en la arquitectura palladiana, véase Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 525-531; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 83-96, 190-199.



También a partir de la planta arquitectónica se puede distinguir que el frente del volumen central está formado por tres habitaciones, cada una tiene 12 de ancho, por lo tanto el total de la fachada, es decir, el *frontispicio* de la casa del propietario tiene 36 de ancho [fig. 62]. De la misma manera, en la parte correspondiente al volumen de las alas, dispuesto en eje en relación al cuerpo central, donde están ubicadas de izquierda a derecha, las habitaciones de la *Stanza del Cane*, la *Sala del Olimpo* y la *Stanza della Lucerna*, tienen un ancho de 9, 18, 9, lo cual da un total de 36 de ancho. Por lo que se deduce que el 12 es el módulo del edificio, por lo tanto las proporciones de este edificio se desarrollan en un mismo patrón armónico.

Las alas longitudinales dispuestas en los laterales y detrás del cuerpo principal [figs. 1, 2] están formadas por tres grupos de tres habitaciones cada uno: el grupo central de 9, 18, 9 de ancho y otros dos grupos laterales a éste, es decir, el volumen de las alas de 20, 10, 20 de ancho y el del volumen de los palomares de 16, 12, 16 de ancho. De este modo, las proporciones de cada parte de las habitaciones del cuerpo principal se corresponden entre sí a través de las relaciones de: 1:2:1; 2:1:2; 4:3:4.<sup>720</sup>

La fachada de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] se levanta geoméricamente a partir de la correspondencia entre la planta con el alzado y de la progresiva partición de las relaciones proporcionales. De hecho, las proporciones que consideró en la fachada se pueden construir con la representación geométrica del alzado [fig. 1] en unión con los dibujos hechos por Palladio del orden jónico [figs. 58, 59, 60] donde se puede visualizar claramente mediante los detalles de los dibujos en proyección ortogonal las proporciones que son necesarias para construir la *forma* y aspecto de dicho orden.

Queda claro con la confrontación visual del dibujo y del diseño realizado que Palladio tuvo la intención de mostrar en la composición de la lámina que ha considerado en la teoría y en la *praxis* el precepto vitruviano y albertiano de mantener la misma proporción en todo el edificio.

En la *Villa Barbaro* también se puede apreciar los conceptos de *concinnitas* y *symmetria* que Palladio consideró al escribir sobre el principio de *compartimento-simmetria*

---

<sup>720</sup> Para el análisis de las proporciones geométricas, aritméticas y armónicas en la *Villa Barbaro*, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 177, 178; Erik Forssman, "Palladio e Daniele Barbaro", *op. cit.*, p. 78; Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, *op. cit.*, pp. 83-96.

de las habitaciones más *–bellas y proporcionadas*” que guardan el *decoro* a partir de sus *formas*:

—Las habitaciones deben ser *compartite* a uno y otro parte de la entrada de la sala y se debe advertir que las de la parte [*parte*] derecha correspondan [*corrispondano*] y sean iguales a las de la izquierda, en tal modo que el *fabrica* sea igual en una parte [*parte*] como en otra, y los muros reciban por igual la carga de la cubierta”.<sup>721</sup>

A partir de lo expresado por Palladio y teniendo de referencia el dibujo de la planta y el alzado y el edificio realizado de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2], se puede comprobar que las habitaciones laterales de las alas y de las habitaciones de los palomares de la izquierda, se corresponden con los de la derecha y respetan así las mismas medidas tanto en su ancho como en su longitud, así como en su altura. Esto se vincula también con la tríada de la *firmitas, utilitas y venustas* vitruviana, pues Palladio precisó que en el diseño se debe considerar la correspondencia de las habitaciones a partir del eje de la sala para que de este modo, los muros reciban la misma carga, estableciendo así, la disposición de los espacios, no sólo en relación a la *bellezza* de la *forma* arquitectónica, sino también al uso y estructura de la misma.

De este modo, queda claro otro aspecto que resulta de la aplicación sistemática de la *symmetria* y *proportio* vitruviana, la *varietas* en las dimensiones de la planta, el alzado y la sección, lo cual le permitió a Palladio crear múltiples combinaciones de números y de dimensiones fundamentados en las proporciones geométricas, aritméticas y armónicas. Esto se puede apreciar en la correspondencia de sus dibujos, en la concreción de su arquitectura y en las precisas relaciones geométricas y proporcionales expresadas en las *figuras* de la planta, alzado y en la realización de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2].

Así, a partir de utilizar el sistema de proporción en su metodología proyectual, Palladio logró una *varietà* infinita de *formas* para sus proyectos arquitectónicos, como en especial sucede en la tipología de la villa, donde es evidente el humanismo palladiano como una reflexión pitagórico-platónico-aristotélico, concepción sustentada en la teoría retórica

---

<sup>721</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro I, 21, p. 69: *—Le stanze deve essere compartite dall'una e l'altra parte dell'entrata e della sala, e si deve avvertire che dalla parte destra corrispondano e sia uguali a quelle dalla sinistra, in tal modo che la fabrica sia così uguale in una parte come nell'altra, et i muri sentano il carico del coperto ugualmente*”.

ciceroniana de la *concinnitas* que Vitruvio trasladó a la teoría arquitectónica en el concepto de *symmetria*, conceptos interpretados por Palladio con el principio de *compartimento*.

Por tal razón, en la arquitectura de Palladio parece observarse una fusión de estos principios ciceronianos que derivan de la doctrina platónica de las *ideas* y de la doctrina aristotélica de la *forma*. Esta reflexión que menciono, la pienso a partir de ver reflejado en la tipología de la villa su sentido práctico y la idea de la imitación, a través de la variedad de soluciones que presenta. La reflexión aristotélica se refleja si se considera que la arquitectura de Palladio es resultado de la experiencia, sin embargo, al mismo tiempo creo que la reflexión platónica, se expresa en la villa palladiana a partir de considerar la doctrina platónica de las *ideas*. Es decir que, para la creación de la villa, Palladio necesariamente proyectó mediante su intelecto y concibió en su mente la imagen de la villa mediante el *disegno* interno, para después traducir la *idea* y *forma* de la villa mediante el *disegno* externo. En lo que concierne a la reflexión pitagórica, considero que Palladio mediante de los números y su concepto de la *bellezza*, expresó en sus dibujos y en su arquitectura las proporciones pitagóricas, es decir, las proporciones armónicas, geométricas y aritméticas que encontró en el *Timeo* de Platón. Esto refleja la necesidad de Palladio basada en la concepción vitruviana de considerar la arquitectura como ciencia-arte, concepción que deriva de la idea clásica de *encyclopaedia* que Vitruvio tomó del concepto ciceroniano de *sapientia*. Así, la definición palladiana está basada en el método de la geometría, el *disegno* y la aritmética aplicados al proceso de diseño arquitectónico, como un proceso intelectual, creativo y de *praxis* arquitectónica.

Las proporciones le permitieron manejar el concepto de la *varietas* en conexión con los principios de *concinnitas*, *symmetria* y *compartimento* del que hablaron Vitruvio, Alberti y Barbaro en sus tratados, sobre la cual trataré más adelante. Sin embargo, aquí, el uso de la *varietas*, se puede observar en la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2] mediante la distinción jerárquica de los volúmenes que componen la villa, es decir, la casa del propietario, las alas y los palomares. De este modo, la diversidad de *formas* y espacios ofrecen al usuario múltiples opciones creando espacios distintos, en tamaño y proporción, tanto en el interior, como en el exterior, con el objeto de crear *bellezza* y placer por medio de la vista.

## °VII.6.2 EL ORNAMENTO EN I QUATTRO LIBRI: EL ORNATUS CICERONIANO EN PALLADIO

En la retórica clásica, el *ornatus* es una de las *virtutes* de la *elocutio* que atiende a la estética del discurso donde se ornamentan las *ideas*, pues es el ornato del lenguaje que da esplendor, produciendo placer en sí mismo y efecto útil a la persuasión. Por tal razón, tiene por objeto la *belleza* del discurso, comprende la selección [*electio*] de palabras y su combinación en la *compositio* respecto a las *figuras* [ζρήκαησ-*skhēmata*], la disposición [*dispositio-collocatio*], la *concinntas*, la *proportio* y el ritmo [*numerus*].<sup>722</sup> Cicerón también determinó que el *ornatus* está estrechamente asociado el *decorum* y la *compositio* en el proceso de la *elocutio*, ya que en la teoría filosófica se vinculó el concepto de lo conveniente o apropiado [ἡὸ πζέπνλ-*to prépon*] con la *belleza*.<sup>723</sup> Por ello Cicerón identificó al *decorum* como principio que interviene para establecer el correcto uso del *ornatus* en la *elocutio*, como la categoría que controla la correcta selección de las *figurae* en el *ornatus* y marca también el límite entre la buena y mala *inventio*. En lo que concierne a la *compositio* se inscribe dentro del *ornatus* la cual pasa a constituir una virtud de su proceso, pues comprende los principios estéticos de la *concinntas* y el *numerus* ya que consiste en el arte de colocar y combinar con armonía y elegancia las palabras de forma proporcionada y rítmica de manera que todas las partes del discurso sean armónicamente uniformes.<sup>724</sup>

Cicerón trató el método del *ornatus* oratoria vinculada con la distinción de *res* y *verba* que implica el proceso de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*:

—En cuanto a la disposición [*conlocata*] de las palabras [*verba*], éste contribuye a la ornamentación [*ornatum*], siempre que proporcione alguna simetría [*concinntatis*], la cual desaparece al cambiar el orden de las palabras [*verba*], aunque permanezca la misma *idea* [*sententia*]. [...] En definitiva, el

---

<sup>722</sup> En *Retórica*, Aristóteles relacionó el ornato [θόζκνο-*kosmos*] con los términos de lo apropiado [ἡὸ πζέπνλ-*to prépon*] y proporción [*αλαινγία- analogia*] al hablar sobre la expresión adecuada [ἡὸ πζέπνλ-*to prépon*] donde la analogía o proporcionalidad [*αλαινγία*] se relaciona tanto a los elementos formales entre sí de la elocución [*τέμηλεξίς*], como a la adecuación de esta última con los hechos a los que remite en la *inventio*. Cf. Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, libro III, 11-1408 a, pp. 153-15. Para profundizar que el término griego θόζκνο-*kosmos* equivale al *ornatus* retórico, cf. Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric...*, *op. cit.*, pp. 242-244.

<sup>723</sup> Sobre la relación de la *belleza* en el *decorum* como cuestión que tiene su referencia en la teoría filosófica del *aptum*, cf. Elisabetta Di Stefano, —‘altro sapere...’, *op. cit.*, p. 24.

<sup>724</sup> Sobre la *compositio* como virtud del *ornatus* y sobre su relación con el concepto de *concinntas* en la teoría retórica de Cicerón cf. *Retórica a Herenio*, [*Rhetorica ad Herennium*], introducción, *op. cit.*, p. 239; Aldo Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1972; Marie-Luce Chênerie, —‘Concinntas et compositio’’, *op. cit.*, pp. 53-72.

orador sencillo, con tal de que sea elegante, no debe ser osado en la creación de palabras [...] moderando el uso de *figuras* del los ornamentos, de palabra y de pensamiento [*ornamentis et verborum et sententiarum*] [...] lo cual debe ser definido a partir de lo conveniente [*decoro*] [...] se recurrirá también, pero con un poco de reserva, a esa simetría [*concinnitatem*] que da brillo a la colocación [*conlocationem*] de palabras [*verborum*], por medio de las *figuras* que los griegos llamaron *ζρήκαηα-skhēmata*, palabra utilizada también para las *figuras* de pensamiento [*sententiarum ornamenta*]”.<sup>725</sup>

De este modo, puso de relieve no sólo la relación entre el proceso de la *dispositio-collocatio* y las *res-sentiantia* y *verba*, pues determinó que sirve al *ornatus* siempre que se considere la *concinnitas*, la cual existe si se respeta el orden de las palabras, sino también habló sobre las *figuras* [*ζρήκαηα-skhēmata*] de pensamiento y las de las palabras las cuales deben ser definidas tomando en cuenta el *decoro*.

Esta concepción ciceroniana del *ornatus* vinculado a la *belleza* del discurso con los términos de *inventio*, *dispositio-collocatio*, *concinnitas*, *proportio* y *decorum* también la utilizó Palladio con respecto al ornamento arquitectónico que tomó de la teoría arquitectónica vitruviana y albertiana para sustentar el concepto *volgare* de *ornamento*. Por un lado, a través del principio vitruviano de *ornamentum* que se halla en estrecha conexión con los conceptos de *symmetria*, *proportio* y *decor* y, por el otro, mediante el principio albertiano de *ornamentum* vinculado con los conceptos de *concinnitas*, *proportio* y *aptum*.

Esta terminología fue interpretada por Palladio con los términos en *volgare* de *ornamento*, *compartimento*, *proporzione* y *decoro*. Si se establecen las relaciones conceptuales entre los términos retóricos y arquitectónicos clásicos resulta lógico pensar que el término *ornamento* de Palladio asumió el concepto del *ornatus* retórico.

Precisamente, para comprender esta relación hay que profundizar en el significado del concepto del *ornamentum* en el *De re aedificatoria* de Alberti, quien formuló que para la apariencia estética de un edificio, hay que tener en cuenta la *belleza* [*pulchritudo*] y el ornamento [*ornamentum*]”.<sup>726</sup> Al respecto formuló al referirse al ornamento [*ornamentum*] de los edificios:

---

<sup>725</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador* [*Orator*], *op. cit.*, 80-83, pp. 69-71. Para el texto en latín ver, Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, 80-83, p. z

<sup>726</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro V, 2, pp. 446-447.

—Quien quiera saber con exactitud en qué consiste realmente el ornamento [*ornamentum*] de los edificios [*aedificiorum*], debe entender que eso se consigue y depende no de los grandes gastos, sino principalmente del ingenio [*ingenii*]. Pero quien tenga buen juicio no deseará ser superado por nadie en cuanto a que el artista contratado sea objeto de elogio por el cuidado de la construcción, su diligencia, prudencia y recto juicio, factores, que ilustran la disposición [*partitio*] y la armonía del diseño [*lineamentorum conventio*], es decir, la clase más importante y esencial del ornamento”.<sup>727</sup>

En el pasaje Alberti consideró al igual que Cicerón la relación conceptual entre la *dispositio*, *concinntas* y *ornamentum*, al referirse que la *disposición* define la relación de la posición del ornamento en el edificio de acuerdo con el lugar que le corresponde.<sup>728</sup> Sin embargo, también subrayó la relación entre *partitio* y *lineamentorum conventio* que se refiere al dibujo arquitectónico, en el sentido que las líneas y ángulos determinan la estructura formal del edificio entendida como la armonía de las partes para obtener la *belleza*.<sup>729</sup>

Esta concepción albertiana, Palladio la tuvo en cuenta en un pasaje donde habló respecto a la *forma* y los ornamentos de los templos antiguos que tradujo mediante el *disegno* y planteó la relación entre los términos de *forma*, *ornamento*, *proporzione*, *armonia*, *convenienza* y *disegno*:

—Estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornamentos [*ornamenti*] que nos sean posibles, y edificarlos de tal modo y con tal proporción [*proporzione*] que todas las partes [*parti*] juntas aporten una suave armonía [*armonia*] a los ojos [*occhi*] de los que miran, y que cada una de por sí sirva al uso [*uso*] al cual será destinada a partir de la conveniencia [*convenienza*][...] Yo quiero demostrar en este libro la *forma* [*forma*] y los ornamentos [*ornamenti*] de muchos templos antiguos [*tempii antichi*], de los cuales todavía se ven las ruinas, y han sido traducidos por mí en *disegno* [...] Pero en cuanto a los ornamentos [*ornamenti*], es decir basas, columnas, capiteles, cornisas y cosas similares,

---

<sup>727</sup> Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro IX, 1, pp. 782, 783: —Sed sic statuo, verum certumque *aedificiorum ornamentum* qui recte volet advertere, intelligent profecto non opum impedio sed vel maxime *ingenii* ope comparari atque consistere. At volet contra, qui bene consultus sit, in artificis diligentia et consilii iudiciiue laudibus a nemine uspiam superari ex quo omnis *partitio* et *lineamentorum conventio* mirifice comprobetur, quod ipsum *ornandi* genus praecipuum primariaumque est”.

<sup>728</sup> Para profundizar en Cicerón sobre la relación entre las *virtutes elocutionis* de la *ornatus* y *decorum* con la *compositio*, *numerus* y *concinntas* en el *De re aedificatoria* de Alberti, cf. Richard F. Tobin, —Leon Battista Alberti: Ancient Sources..., *op. cit.*, pp. 71-84.

<sup>729</sup> Para un estudio en el *De re aedificatoria* sobre el tema del *ornamentum* y sobre que la *partitio* y *lineamentorum conventio* se refieren al dibujo arquitectónico, asimismo, que las líneas y ángulos determinan la estructura formal del edificio para obtener la *belleza*, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

no he incluido nada mío, pero han sido medidos [*misurati*] por mí de diversos fragmentos [*fragmenti*] encontrados en los lugares donde estaban los templos”.<sup>730</sup>

Al referirse al estudio que efectuó de los fragmentos de los templos de los antiguos, Palladio relacionó al igual que Alberti, la *forma* y el *ornamento* con los principios retóricos de *dispositio*, *concinnitas*, *ornamentum* y *decorum*, pues estableció respecto a la *dispositio*, la conexión con los principios de *forma* y *disegno*. En lo que concierne a la *concinnitas*, al señalar que la *armonia* surge a partir de la *proporzione* que guardan las partes de los *ornamenti* en relación al *decoro*. Acerca del *decorum*, al referir que debe existir una *convenienza* de los *ornamenti* respecto a la tipología del edificio, bajo los cuales se han de entender los elementos arquitectónicos como las basas, columnas, capiteles y cornisas en el *frontispicio*, entre otros similares, elementos formales utilizados por Palladio para el diseño de las villas, iglesias y palacios, como es el caso de la *Villa Barbaro* y el *Tempietto Barbaro* [figs. 2, 3]. De este modo queda claro que para Palladio el *ornamento* no se limita a los elementos arquitectónicos individuales, sino que afecta a toda la composición del edificio.

Alberti continuó desarrollando el tema del *ornamentum* en relación a la *pulchritudo* y el *decorum*. Por ejemplo, existe otro pasaje donde habló con respecto al elemento arquitectónico de la columna donde señaló que ésta es el ornamento principal en la arquitectura:

–En todo el arte de construir, el ornato [*ornamentum*] es constituido sin duda de las columnas [...] La columna confiere *belleza* [*pulchritudo*] y *decoro*, y no es fácil dar una idea de la riqueza que los antiguos le han dado, para conferirle la máxima elegancia”.<sup>731</sup>

Palladio siguió de cerca esta doctrina albertiana, puesto que expresó: –es conveniente que pasemos a los ornamentos [*ornamenti*], de los cuales ninguno mayor recibe la *fabbrica* de aquel que le dan las columnas [*colonne*] cuando son situadas en los lugares convenientes

---

<sup>730</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro IV, *Proemio*, p. 250: –Siamo tenuti a fare in tutti quelli *ornamenti* che por noi siano possibili, et in modo e con tal *proporzione* edificarli, che tutte le parti insieme una soave *armonia* apportino agli *occhi* de' riguardanti e ciascuna da per se all' *uso* al quale sarà destinata a partire della *convenienza* [...] Io son per dimostrare in questo libro la *forma* e gli *ornamenti* di molita *tempii antichi*, de' quali ancora si veggono le ruine e sono da me statu ridotti in *disegno*[...] Ma, quanto agli *ornamenti*, cioè base, colonne, capitelli, cornici e cose simili, non vi ho posto alcuna mio, ma sono stati *misurati* da me da diversi *fragmenti* ritrovati ne' loughi ove erano essi tempii”.

<sup>731</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L' Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro VI, 13, p. 520.

[*convenevoli*] y con *bella* proporción [*bella proporzione*] en todo el edificio”.<sup>732</sup> Aquí también se deja entrever la aplicación del concepto del *ornatus* retórico en relación a la *concinnitas* y al *decorum* que utilizó Cicerón, pues Palladio no sólo evidenció mediante el uso de la terminología de *ornamento*, *decoro* y *bella proporzione* dicha concepción retórica, sino también que los órdenes eran elementos fundamentales en la representación del carácter armónico de la arquitectura e indispensables en la consideración de su *bellezza*.

No cabe duda de que Palladio también trasladó las concepciones de Alberti acerca del *ornamentum* y de la *varietas* para la composición de su arquitectura, puesto que para Alberti:

–El modo de decorar un edificio debe ser definido con precisión [...] no dejar ningún elemento, en alguna parte de la obra, poco cuidado o exento de elaboración artística, todavía no me parece conciliable dar a todo la misma perfección y riqueza de ornamentación [*ornatum*]; se debe recurrir a la variedad [*varietas*] [...] La decoración se da al unir ornatos [*ornamenta*] más ricos a otros de valor más escaso, pero se armonizarán con artística composición”.<sup>733</sup>

Cabe destacar de este párrafo, la afirmación principal de que en el diseño del edificio no debe de faltar la *varietas* en relación al *ornamentum*, para que así en todas sus partes los ornamentos, ya sean la columna, cornisa, escultura, estuco o pintura mural se compongan y se correspondan entre sí, a través de la diversidad. De este modo se puede relacionar esta concepción con la *concinnitas* albertiana pues planteó que se deben armonizar los elementos arquitectónicos mediante la diversidad de ornamentación en la composición artística. Sobre la *varietas* trataré más adelante, sin embargo aquí es importante destacar que la tradujo con el término volgare de *varietà*.

Palladio, al igual que Alberti, consideró los *ornamentos* como los órdenes arquitectónicos no sólo como elementos fundamentales en la representación del carácter armónico de la arquitectura, sino también como indispensables en la consideración de la *bellezza* arquitectónica. Por ejemplo, Palladio al hablar sobre los cinco órdenes, determinó que la *forma* de éstos se presenta con características propias que no pueden ser alteradas sin

---

<sup>732</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 12, p. 27: “È *convenevole* che passiamo agli *ornamenti*, de' quali niuno maggiore recibe la *fabbrica* di quello che le danno le *colonne* quando sono situate ne' luoghi *convenevoli* e con *bella proporzione* a tutto l'edificio”.

<sup>733</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L' Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro IX, 9, pp. 848-851.



afectar el *decoro*, lo cual ha observado en los edificios de la arquitectura clásica por tal motivo los tradujo mediante el *disegno*:

—Gico son los órdenes, de los cuales los antiguos se sirvieron, y son el toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. [...] Yo daré detalladamente las medidas [*misure*] de cada uno, no tanto según enseña Vitruvio cuanto según las he observado [*avertito*] en los edificios antiguos [*edifici antichi*], pero primero diré aquellas cosas que universalmente a todos convienen [*convengono*].”<sup>734</sup>

Palladio dejó testimonio visual mediante los dibujos que hizo de los órdenes, como el orden jónico [fig. 58, 59], pues al referirse a las medidas que dio detalladamente de los órdenes, aludió a los conceptos clásicos de *dispositio*, *concinnitas*, *proportio* y *decorum* con respecto al *ornatus*, puestos que estos implican la relación de las partes con el todo tomando en cuenta lo adecuado con respecto a la tipología, cuestiones que se piensan y expresan mediante el dibujo en proyección ortogonal como se puede ver en los dibujos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] donde representó los ornamentos de esta estructura clásica.

Estos órdenes, los describió y dibujó Palladio a lo largo de su tratado [figs. 18, 19, 20, 60] enseñando de este modo visualmente por medio de sus dibujos en proyección ortogonal, cómo deben hacerse estos órdenes que proporcionan *ornamento*, *decoro* y *varietà* a los edificios, y los cuales utilizó para el *ornamento* de su arquitectura.

La referencia a la *belleza* que es visible en el objeto, viene entendida claramente en el *ornamento* palladiano. De aquí se explica el valor que Palladio dio al *ornamento* en las imágenes de su tratado y que dibujó invariablemente y diseñó para los edificios que llegaron a ser esenciales para lograr de manera evidente el *decoro* en su arquitectura.

#### °VII.6.3 LA VARIETÀ EN I QUATTRO LIBRI: LA VARIETAS CICERONIANA EN PALLADIO

Cicerón siguió el principio aristotélico de variedad *κεηοβνι η* en relación a la sensación de lo placentero [*γνπθύ*] respecto al ornato [*θόζκνο-kosmos*].<sup>735</sup> Por tal razón, el concepto estético de la *varietas* ciceroniana, está vinculada con el término de *delectet* que incluyó

---

<sup>734</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 12, p. 27: —Cinque sono gli ordini de' quali gli antichi si servirono, cioè il toscano, dorico, ionico, e composito. Io porrò partitamente di ciascuno di questi le *misure*, non tanto secondo insegna Vitruvio, quanto secondo c'ho *avertito* negli *edifici antichi*, ma prima dirò quelle cose che in universale a tutti *convengono*”.

<sup>735</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., libro I, 11-1371 a, p. 50.

dentro de la *virtus* de la *ornatus*.<sup>736</sup> Al respecto, Cicerón definió el precepto de *varietas* mediante un parangón entre el discurso y la pintura donde expresó este precepto como un elemento constitutivo para la creación de la *forma* que se relacionan con la *belleza* y con la composición del discurso:

–El discurso [*oratio*] se ornamenta [*ornatur*] en primer lugar merced a su género [*genere*] y a un como color [*colore*] y jugo suyo, [...] no depende de cada una de sus articulaciones: en el cuerpo [*corpore*] entero se contemplan estas cosas. Para que, además, esté el salpicado de esas flores de las palabras [*verborum*] y los pensamientos [*sententiarumque*], no debe ello estar parejamente vertido por todo el discurso [*omnem orationem*], sino diferenciado [*distinctum*] de manera tal que queden dispuestas [*disposita*] en una como decoración [*ornatu*], ciertas insignias y luces. [...] Por consiguiente debe elegirse [*eligendum*] que el género del decir [*Genus igitur dicendi*] [...] deleite [*delectet*] sin saciedad [*satiestate*]. Podemos juzgar que uno armonioso [*concinnam*], diferenciado, ornamentado [*ornatam*], festivo, sin intermisión, sin rectificación, sin variedad [*varietate*], aunque de preclaros colores esté pintado [*coloribus picta*] el discurso [*oratio*], no puede ser duradero en deleite [*delectatione*]. [...] pues los preceptos [*praecepta*] que para ornamentar [*ornandum*] se dan, [...] primero debe ser adquirida la selva de las cosas [*rerum*] y de los pensamientos [*sententiarum*] [...] ésta debe ser configurada [*formanda*] por la textura misma y el género del discurso [*genere orationis*], iluminada por palabras [*verbis*], variada [*varianda*] por los pensamientos [*sententiis*].”<sup>737</sup>

En el pasaje se advierte que Cicerón estableció no sólo la correspondencia precisa entre el *ornatus* con la *electio* y la *concinntas*,<sup>738</sup> sino que también describió la relación con la creación y concreción de la *forma* en el discurso a partir de considerar el principio de la *varietas* desde la *inventio*, es decir, en los pensamientos [*sententiis*] y expresada en las palabras [*verbis*], utilizando la *varietas* como una cualidad que da estructura a la composición del pensamiento.<sup>739</sup> En cuanto al término *delectare* que se une con la *varietas*,

---

<sup>736</sup> Para profundizar en el término *varietas* en la retórica, cf. Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 345; Brian Vickers, “Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>737</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador* [*De oratore*], *op. cit.*, libro III, xxviii, 96-103, pp. 177-180. Para un estudio con énfasis en los principios de *varietas* y *ornatus* en el párrafo en *De oratore*, cf. Elaine Fantham, “*Varietas and Satiestas: De oratore 3.96–103 and the limits of ornatus*,” in *Rhetorica*, 1988, pp. 276–280.

<sup>738</sup> Para profundizar en la *concinntas* en la teoría retórica y en la teoría arquitectónica del Renacimiento italiano, cf. Vagnetti, Luigi, “*Concinntas; riflessioni sul significato di un termine albertiano*”, en *Studi e documenti di Architettura*, 2 (1973), pp. 139-161.

<sup>739</sup> Sobre la *varietas* y el *ornatus* en Cicerón y su relación con el concepto de Aristóteles y de Teofrasto, cf. Marcus Tullius Cicero, *De Oratore, Book III*, edited by David Mankin, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 40. Cicerón trató en *De oratore* que en el proceso de la *inventio* es inútil sin el adecuado

en la retórica se relaciona con los *officia oratoris*, ya que todo el método del decir está apoyado para persuadir en tres cosas, enseñar [*docere*], deleitar [*delectare*] y mover [*movere*].<sup>740</sup> En otro pasaje, Cicerón planteó la relación entre la *varietas* y la *delectatio* en el proceso de la *dispositio*, al explicar que la composición del discurso lo principal es dar placer, a partir de considerar varios métodos de disposición.<sup>741</sup>

Así, el concepto retórico de *varietas* que se refiere en el discurso a la multiplicidad de las partes y los recursos en la unidad orgánica fue aplicado en la teoría del arte del Renacimiento italiano como la variedad apropiada se logra a partir de no excederse en cantidad y calidad para lograr una conveniente persuasión, asociado a lo agradable debido al efecto de variación. De esta manera, la *varietas* se estableció como un rasgo característico del virtuosismo del artista.<sup>742</sup>

Ciertamente, la teoría artística del Renacimiento consideró la *varietas* como parte fundamental del proceso artístico la *varietas*, pues poseía un valor retórico, y como la mayoría de los valores retóricos estaba abierta a la reinterpretación y adaptación en términos metafóricos visuales.

Alberti interpretó para la teoría arquitectónica en el *De re aedificatoria* el principio retórico de *varietas* mediante una analogía entre la música y la arquitectura con el propósito de enfatizar la idea de equilibrio que debe existir en el proceso de diseño entre las partes y su correspondencia de los elementos con base en el concepto de diversidad en la unidad de la *forma* geométrica para logra una perfecta armonía en el edificio. El siguiente pasaje describe con mayor precisión el concepto de *varietas* en la composición arquitectónica:

—Tampoco quisiera que todas las partes sean diseñadas [*perscribi*] con una idéntica dirección y definición de líneas, de modo que en nada se diferencien entre sí, en cambio, será placentero si unas son más grandes, otras más pequeñas, otras de dimensiones intermedias. En consecuencia, también

---

tratamiento de lo descubierto, por lo que debe existir en su proceso el principio de la *varietas*, para que exista una variedad de exposición, afianzamiento de lo argumentado, para una hábil y gradual transición de un argumento a otro, cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro III, xlv, 176-178, p. 208.

<sup>740</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro II, xxvii, 115, p. 4; Marco Tulio Cicerón, *Bruto: de los oradores ilustres [Brutus]*, op. cit., xlix, 184-185, p. 68; Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 35, 50, 76-77. Sobre la relación entre la *varietas* y *delectare*, cf. Brian Vickers, —Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance”, op. cit., p. 55.

<sup>741</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, op. cit., IV, 12, p. 6.

<sup>742</sup> Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 140, 141.

unas partes gustarán si están formadas de líneas [*lineis*] rectas [*rectis*], otras de líneas curvas [*flexis*], y otras, si están definidas por rectas y curvas. Sin duda alguna, el condimento agradable de todas las cosas es la variedad [*varietas*] que se basa en la unidad y en la correspondencia recíproca entre elementos diferentes entre sí. En efecto, también en la música cuando a las voces graves responden las agudas, y entre aquellas y éstas, resuena la media con perfecta armonía, de la variedad [*varietate*] de las voces se crea una condición de proporción [*proportio*] y uniformidad entre los sonidos que incrementa el placer de escuchar lo que deleita el ánimo; y de igual forma sucede en todas las obras que contribuyen a conmover y poseer el ánimo”.<sup>743</sup>

Más significativo todavía es que Alberti definiera en términos geométricos el concepto ciceroniano de la *varietas* como la construcción geométrica del espacio arquitectónico a través de la diversidad de líneas, es decir, la variedad en el proceso de diseño en cuanto a los principios de *figura*, *forma*, tamaño y proporción. En este caso, la *varietas* albertiana tiene la connotación retórica, pues es claro que esta formulación sigue la definición de la *varietas* ciceroniana.

Precisamente este concepto estético de *varietas* expuesto por Alberti, se vincula con una reflexión de Barbaro hecha en su texto de *Della Eloquenza*, pues al referirse al *Arte*, relacionó que la *bellezza* de las palabras y su *ornamento* necesitan del principio de la *varietà*.<sup>744</sup> Paralelamente a este pensamiento, fue en el ámbito de la teoría arquitectónica donde Barbaro manifestó esta analogía de una manera más explícita que Alberti respecto al aspecto visual de la *idea* y *forma* arquitectónica:

–En la Arquitectura se debe advertir que el ojo [*occhio*] tenga su parte y junto con la *varietà* de los aspectos [*aspetti*], según la *figura* y las *formas* [*figure, & forme*] diversas [*diverse*] de los templos, se dé placer, veneración y autoridad a los edificios. Y así como la oración [*oratione*] tiene *formas* e *ideas* [*forme, & idee*] diversas [*diverse*] para satisfacer a los oídos [*orecchie*], así tiene la Arquitectura [*Architettura*] los aspectos y *formas* [*aspetti, & forme*] para satisfacer a los ojos [*occhi*].”<sup>745</sup>

<sup>743</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 9, pp. 66-69. Sobre un estudio de la *varietas* en el *De re aedificatoria* con respecto al tema del espacio arquitectónico, la *forma* geométrica y los principios de *concinnitas* y *proportio*, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, op. cit., pp. 38-39, 43-44, 50.

<sup>744</sup> Daniele Barbaro, *–Della Eloquenza*”, op. cit., p. 359.

<sup>745</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, 1, p. 115: –Nell'Architettura egli si deve avvertire, che l'occhio habbia la parte sua, & con la varietà degli aspetti secondo la *figure, & forme diverse* de i Tempi si dia diletto, veneratione, & autorità alle *opere*. & se come la *oratione* ha *forme, & idee diverse* per soddisfare alle *orecchie*, così habbia l'Architettura gli *aspetti, & forme* sue per satisfacer a gli *occhi*.”

Creo que es esta afinidad del principio de la *varietà* la que explica el aspecto del concepto retórico en la arquitectura, pues en este pasaje, Barbaro puso de relieve importantes aspectos conceptuales y formales fundamentados mediante la terminología retórica. Por tal razón, es importante señalar dos cosas, la primera es que para Barbaro y Palladio, la *varietà* en la arquitectura se puede obtener mediante la diversidad y variedad de aspectos de las *figuras y formas* con el objeto de crear placer por medio de la vista, cuestión que implican tanto el dibujo geométrico de las *species dispositionis* vitruvianas de la planta, el alzado y la sección, como el principio de la *eurythmia* que se refiere a la armonía visual de la tridimensionalidad del edificio. La segunda, es que la *varietà* en la oratoria se obtiene en por medio de la diversidad de *formas e ideas* para satisfacer los oídos.

Así, conforme a la lógica de esta afinidad retórica, Barbaro expresó que el concepto de la *varietà* de la arquitectura clásica es la unidad en la diversidad y que se puede observar en los templos, sobre lo cual Palladio lo comprobó visualmente con los dibujos de los templos clásicos como se puede apreciar si se comparan los dibujos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 17], los del *Tempio di Marte Ultore* [figs. 18, 19, 20] y los dibujos del *Tempio de la Fortuna Virili* [fig. 60].

Y aquí es donde se explica que el concepto de la *varietà* palladiana no sólo está perfecta concordancia con lo que viene a ser la *varietas* albertiana, sino que también corresponde conceptualmente con la *varietas* retórica.

○○○○ EL CONCEPTO DE <i>VARIETAS</i> RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA		
<b>RETÓRICA</b>		
- <i>varietà</i> en la oración	- <i>idee y formas</i> diversas	-satisfacen los oídos
<b>ARQUITECTURA</b>		
- <i>varietà</i> en la arquitectura	- <i>idee, figuras y formas</i> diversas <i>-idee della dispositione</i> = planta, alzado y sección	-satisfacen los ojos

Evidentemente Palladio consideraba estos conceptos, lo dijo explícitamente cuando introdujo los términos de *intelletto, inventione, bellezza, forma, proporzione* y *varietà*, aplicándolos a la arquitectura:

—Y por dirigir el intelecto [*intelletto*] a conocer las *bellas* y proporcionadas *formas* [*belle e proporzionate forme*] de los templos, y por obtener muchas, nobles y variada [*varie*] *inventione*, de las cuales un lugar y tiempo sirviéndose podamos conocer en la obra como se debe y pueda variar

[*variare*] sin apartarse de los preceptos del arte, y que tal variación [*variazione*] sean laudable y graciosa [*grazioza*]”.<sup>746</sup>

Así, la *varietas* se manifiesta como un principio indispensable para que el intelecto conozca las *bellas* y proporcionadas *formas* de los templos de la Antigüedad y mediante su estudio se pueda interpretar para una variada *inventio*. Esto se vincula con la *varietas* retórica, si ahora se recuerda que Cicerón determinó que para la creación y concreción de la *forma* en el discurso se debe considerar el principio de la *varietas* desde la *inventio*. Lo interesante aquí, es que Palladio, no solamente siguió de cerca los conceptos de Barbaro y Alberti, sino que aparte interpretó claramente los conceptos de la *bellezza*, *inventio*, *forma*, *varietà*, *proporzio* y *ornamento* mediante las *formas*, la dignidad y la gracia que se hallaban presentes en los *fragmentos* de los templos clásicos. Como se ve, el significado de estos principios palladianos corresponde a la concepción retórica de *pulchritudo*, *inventio*, *forma*, *varietas*, *proportio* y *ornatus*. Por medio de estas características presentes en dichos *fragmentos*, Palladio consideró que era posible hallar una variada *inventio*, en la cual se deben respetar los preceptos del arte dejados por los antiguos para la obtención de la *bellezza* y perfección en la arquitectura. Al respecto escribió volvió a escribir en el siguiente pasaje donde refirió a los dibujos que hizo de las estructuras clásicas:

—Aunque el variar [*variare*] y las cosas nuevas a todos dan placer [*piacere*], no se debe hacer contrario a los preceptos del arte [*precetti dell' arte*] y contra aquello que la razón nos demuestra [*ragione ci dimostra*]; así, aunque se ve [*vede*] que los antiguos variaron [*variarono*], nunca se apartaban de ciertas reglas universales y necesarias del arte [*arte*], como se verá [*ragione ci dimostra*] en mis libros de antigüedades”.<sup>747</sup>

Esta idea del conocimiento de la *varietà* a partir de su estudio de los edificios de la Antigüedad y de su construcción geométrica de la *forma* mediante el *disegno*, le permitió a Palladio establecer que, si bien la *varietà* es un factor indispensable para la distinción formal y jerárquica en la arquitectura, a través de la cual él mismo experimentó con las

---

<sup>746</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro IV, *Proemio*, p. 250: —E per indirizzar l'intelletto al conoscere le belle e proporzionate forme de' tempj, e per capitare molte nobili e varie *inventio*, delle quali a luogo e tempo servendosi possano far conoscere nelle opere come si deve e si possa *variare* senza partirsi da' precetti dell' arte, e quanto simili *variazione* sia lodabile e *grazioza*”.

<sup>747</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 20, p. 68: —E benché il *variare* e le cose nuove a tutti debbano *piacere*, non si deve però far ciò contra i *precetti dell' arte*, e contra quello che la *ragione ci dimostra*, onda si vede che anco gli antichi *variarono*, nè però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell' arte, come si vederà ne' miei libri dell' antichità”.

*formas* y los espacios, se deben tener siempre presente los preceptos del arte dejados por los antiguos para mantener la unidad dentro de la diversidad.

#### **°VII.6.4 EL DECORO EN I QUATTRO LIBRI: EL DECORUM CICERONIANO EN PALLADIO**

El *aptum o decorum* en la retórica clásica consiste en la elaboración perfecta del discurso, ya que tiene el propósito de hacer que el discurso sea armónico y adecuado al lugar, a los destinatarios y al tema, cuestión que se considera desde la *inventio*, tanto en su orden en la *dispositio* como en su construcción elocutiva *virtus elocutionis*,<sup>748</sup> aspecto que Cicerón definió al establecer que el orador debe observar lo conveniente no sólo en las *ideas* sino en las palabras.<sup>749</sup> Es decir, que debe considerar el *decorum* de las partes del discurso así como en su totalidad en todo el proceso retórico, desde la *inventio*, la *dispositio* hasta la *elocutio*.

Cicerón también determinó tres aspectos que se tornan fundamentales para la concepción renacentista del *decorum*. El primero se refiere al *decorum* como categoría estética estrechamente asociada al *ornatus* en el proceso de la *elocutio*, ya que relacionó el *aptum* con la *belleza*.<sup>750</sup> Así, el *decorum* interviene para establecer el correcto uso del *ornatus* en la *elocutio*, como la categoría que controla la correcta elección de las *figuras* [ζρήκαησ-skhēmata] en el *ornatus* y marca también el límite entre la buena y mala *inventio*.<sup>751</sup> El segundo, se relaciona a la consideración del término *decorum*, como honestidad y virtud, del cual nacen la gracia, el placer y la *belleza*, e insistió en la categoría del *decorum* definido en analogía con la *concinntitas*. El tercero, comprende la idea del *decorum* en relación al uso y a la estratificación social.<sup>752</sup>

Así pues, el *decorum* del discurso se identificó con la perfección en el cumplimiento apropiado de los recursos y cualidades del lenguaje, con la corrección gramatical, la

---

<sup>748</sup> Para profundizar sobre el *decorum*, cf. Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric...*, *op. cit.*, pp. 117, 217 y 463.

<sup>749</sup> Cf. Marco Tulio Cicerón, *El orador [Orator]*, *op. cit.*, 71, pp. 64-65.

<sup>750</sup> Sobre la relación de la *belleza* con el *decorum* como cuestión que tiene su origen en la teoría filosófica del *aptum* y su aplicación en la teoría arquitectónica del Renacimiento, cf. Elisabetta Di Stefano, «'altro sapere...», *op. cit.*, pp. 24, 31, 41, 43, 48, 55-56, 64. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 53-55, 58.

<sup>751</sup> Marco Tulio Cicerón, *El orador [Orator]*, *op. cit.*, 71-74, pp. 64-66. Para un estudio del *decorum* vinculado con el *ornatus* en la *elocutio* y su relación con la *inventio* en el Renacimiento, cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, p. 58; Elisabetta Di Stefano, «'altro sapere...», *op. cit.*, p. 56.

<sup>752</sup> Para profundizar en el término *decorum* en Cicerón, cf. Marcus Tullius Cicero, *Orator*, *op. cit.*, xxi, 70, xxii, 74, pp. 356, 357, 360, 361.

claridad expresiva y principalmente con el *ornato* conveniente, así como con el ritmo y variedad de estilos para lograr una *belleza* formal y funcional.

En el pensamiento del Renacimiento con base en el *decorum* retórico se desarrolló en la teoría del arte, la doctrina de *aptum*, bajo la cual cabe entender lo que es *conveniente* y *adecuado*. El *decorum*, es decir, lo *conveniente* fue un principio estético y ético que se consideró en la teoría arquitectónica de la Antigüedad y se recuperó en la teoría arquitectónica del Renacimiento.<sup>753</sup> Ciertamente, el concepto de *decorum* en la retórica interviene para establecer el correcto uso de los *ornamenta* verbales. Esta concepción fue aplicada en la arquitectura por Vitruvio, quien lo interpretó con la categoría de *decor*, el cual definió como el correcto aspecto de la obra a partir del ornamento que debe corresponder al uso del edificio, en donde cada miembro debe estar compuesto con *belleza*.<sup>754</sup> De lo cual se deduce que este concepto vitruviano interviene para determinar una jerarquía de la *belleza* mediante la adecuada correspondencia de las partes y al distribuir el ornamento en modo conveniente al tipo de edificio, según el grado social a quien está destinado y según la actividad que será desarrollada en cada espacio. De este modo, el *decor* definido por Vitruvio establece lo que se puede llamar una *tipología* en la arquitectura, en relación al uso y a la estratificación social, que seguramente retomó de Cicerón, en particular de la jerarquía social y de la clasificación propuesta en el *De officiis*.

Barbaro retomaría el planteamiento del *decorum* ciceroniano, relacionando así los términos de *bellezza*, *ornamento* y *decor* dentro de la categoría del *decor* vitruviano:

–Diré que la *bellezza* y el *decor* es la relación de toda la obra con su apariencia [*aspetto*], y aquello, que está bien, para la obra, sirviendo al uso [*usanza*], y la *commodità* de la naturaleza [*natura*] [...] porque el *decoro* se refiere a las cosas y a las personas en aquella parte que es conveniente [*convenevole*], es relación de *ornamento*, y honestidad”.<sup>755</sup>

---

<sup>753</sup> Manfredo Tafuri expone que la equivalencia ciceroniana entre lo *honesto* y lo *útil*, fue fundada en un concepto rico de implicaciones para los ideales armónicos perseguidos por las artes visuales, y agrega que estos temas Barbaro los absorbió en *I Dieci libri*, lo cual me da pie para pensar que Palladio los asimiló a partir de su colaboración con Barbaro. Cf. Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>754</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, 5, pp. 118-119. Para Payne, el concepto de *decor* fue uno de los más usados en la teoría arquitectónica del Renacimiento, cf. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 35-41.

<sup>755</sup> Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro I, 1, p. 36: –Dire che la *bellezza*, & *decoro* è relatione di tutta l'opera allo *aspetto*, & aquello, che sta bene in l' opera, servendo l'*usanza*, & la *commodità*



El concepto de *decor* vitruviano y la interpretación de Barbaro de éste, le permitió a Palladio distinguir entre ciertos géneros de edificios en la arquitectura, según sus funciones y usos; de tal manera que fijó una tipología determinada para el palacio, la villa, la iglesia y el teatro. Estos principios del *decor* vitruviano exigen que cada una de las partes o espacios del edificio se adapten al usuario y al uso determinado al que está destinado. Al mismo tiempo se establece una relación entre el *decoro* y la *belleza* a partir del correcto uso de los ornamentos que corresponden a los distintos espacios en relación al concepto de *eurythmia* y *symmetria* como cuestión de la cualidad visual de la obra concretada en su totalidad en la *forma* expresada en el dibujo geométrico y como edificio construido.

La noción del término retórico *decorum* se puede localizar en *I Quattro libri* de Palladio,<sup>756</sup> quien interpretó el *decor* vitruviano a través de los términos de *decoro*, *commodità* o *convenienza* que se deben observar en los templos a través del *ornamento*:

–Si en alguna *fabrica* se debe poner esfuerzo y habilidad para que sea distribuida con *bella* dimensión [*misura*] y proporción [*proporzione*] sea *compartita* ésta es, sin duda alguna, la de los templos. [...] Por lo que, si los hombres al *fabricarsi* sus propias viviendas ponen grandísimo cuidado en encontrar excelentes y expertos arquitectos y artífices idóneos, con mayor razón están obligados a poner mucha más atención al edificar las iglesias. Y si en aquéllas atienden principalmente a la comodidad [*commodità*], en éstas deben considerar la dignidad y grandeza de quien ha de ser invocado y adorado. [...] Estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornamentos [*ornamenti*] que nos sean posibles, y edificarlos de tal modo y con tal proporción [*proporzione*] que todas las partes [*parti*] juntas aporten una suave armonía [*armonia*] a los ojos [*occhi*] de los que miran, y cada una de por sí sirva convenientemente para el uso que se le destine”.<sup>757</sup>

---

de la *natura* [...] perche il *decoro* si riferisce alla *cose*, & alle *persone* in quella parte che è *convenevole*, & d'*ornamento*, & *onestà*”.

<sup>756</sup> Sobre las equivalencias conceptuales en la teoría retórica de Aristóteles y de Cicerón entre los términos *decorum*, *convenientia*, *decentia*, *dignitas*, *aptum*, *quid deceat* y *modus*, cf. O. B. Hardison, Leon Golden, *Horace for Students of Literature. The ars Poetica and its tradition*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1995, pp. 35, 36, 51-52 y 393; Sobre la interpretación del *decor* vitruviano en Palladio con los términos *decoro*, *commodità* o *convenienza*, cf. Robert Tavernor, *The Four Books on Architecture*, op. cit., pp. 389-390.

<sup>757</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro IV, p. 251: –Se in *fabrica* alcuna è da esser posta opera et industria, accioché ella con *bella misura* e *proporzione* sia *compartita*, cioè senza alcun dubbio si deve fare nei tempii. [...] Per il che, se gli uomimi nel *fabricarsi* le proprie abitazioni usano grandissima cura per ritrovare eccellenti e periti architetti e sofficianti *artefici*, sono certamente obligati ad usarla molto maggiore nell edificar le chiese; e se in quelle alla *commodità* principalmente attendono, in queste alla *dignità* e grandeza di chi ha da esservi invocato et adorato devono riguardare. [...] Siamo tenuti a fare in loro tutti quelli *ornamenti* che per noi siano possibili, et in modo e con tal *proporzione* edificarli, che

Es significativo que en el pasaje, Palladio vinculó el término *decoro* con los principios de *ornamento*, *commodità*, *bellezza*, *compartimento* y *armonia* que se deben observar en los edificios de acuerdo al uso. En el caso de la tipología de los templos se debe tener en cuenta la dignidad y grandeza de quien ha de ser adorado. En el caso de los edificios privados, en relación a la clase social del propietario. También estableció el concepto vitruviano de *symmetria*, *ordinatio* y *eurythmia* al señalar el uso de la *proporzione* y *compartimento* en conexión a la *bella misura* para la obtención de la *bellezza*.

Palladio también trató explícitamente el tema del *decor* vitruviano al hablar de las *formas* y los *lugares* de los templos y el *decoro* que debe observarse en ellos, al tomar en consideración que en la arquitectura de la Antigüedad, no sólo se tuvo en cuenta la elección del lugar donde se debían construir los templos, sino también la elección de la *forma* y *figura*, asimismo, la elección de los *ornamentos* convenientes en las iglesias:

—Bs antiguos tuvieron en consideración lo que convenia [*convenisse*] a cada uno de sus dioses, no sólo al elegir [*eleggere*] los lugares en los que se debían *fabbricare* los templos, sino también al elegir [*eleggere*] la *forma* [*forma*]. [...] Así leemos en los antiguos que en el edificar los templos, se ingeniaron [*ingegnarón*] para observar el *decoro* [*decoro*], en el cual consiste una *bellissima* [*bellissima*] parte de la arquitectura. Para guardar el *decoro* [*decoro*] con respecto a la *forma* [*forma*] de los templos elegiremos la más perfecta [*perfetta*] y excelente; y visto que tal es la circular, porque entre todas las *figure* [*figure*] es simple, uniforme, igual, fuerte y espaciosa [*semplice, uniforme, eguale, forte e capace*], haremos los templos redondos [...] Deben hacerse con bellísimos [*bellissimi*] órdenes de columnas [*ordini di colonne*] y se debe dar a cada orden [*ordine*] sus propios y convenientes [*convenienti*] ornamentos [*ornamenti*]”.<sup>758</sup>

Aquí, es importante subrayar los términos utilizados por Palladio de *eleggere*, *ingegno* y *bellezza* que refieren a la *idea* ciceroniana de *imitatio*, *electio*, *ingegno* e *inventio* que tratamos al hablar de la *inventio* palladiana, lo cual está en analogía con el principio de

---

tutte le parti insieme una soave *armonia* apportino agli *occhi* de' riguardanti e ciascuna da per sè all'*uso* al quale sarà destinata convenevolmente serva”.

<sup>758</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, 2, pp. 253, 254: —Gli antichi riguardo a quello che si *convenisse* a ciascuno de' loro dei, non solo nell'*eleggere* i *luoghi* ne' quali si dovessero *fabbricare* i *tempii*, bensì anche al *eleggere* la *forma*. [...] Così leggiamo che gli antichi nell'*edificare* i *tempii* si *ingegnarón* di *osservare* il *decoro*, nel quale *consiste* una *bellissima* parte dell'*architettura*. Per guardare il *decoro* circa la *forma* de' *tempii*, *ellegeremo* la più *perfetta* e più *eccellente*; e conciosiachè la *ritonda* sia tale, perchè sola tra tutte le *figure* è *semplice, uniforme, eguale, forte e capace*, faremo i *tempii ritondi* [...] Devono esser fatti con *bellissimi ordini di colonne* e si deve a ciascun *ordine* dare i suoi *propri e convenienti ornamenti*”.

*imitatio* en relación al proceso de la *inventio* a partir de la elección del *modelo* para la creación artística y el principio de la *electio* para la composición de la *forma* del discurso. Siguiendo esta línea de pensamiento de esta tradición retórica en cuanto a proceso creativo, es por esto mismo que eligió la *forma* ideal era la circular de acuerdo al *decoro* de los templos, ya que es la que tiene todas sus partes iguales entre sí, al estar cada parte en el extremo igualmente alejado del centro, donde es clara la unidad y la relación de las partes con el todo, con lo que se logra la *bellezza* del edificio.

Cabe mencionar el hecho de que vinculó la *bellezza* de la *forma* en concordancia con los principios de *dispositio*, *decoro* y *ornamento*. Es interesante la relación que hizo Palladio entre el *decoro* y el *ornamento* la cual corresponde con la concepción retórica del *ornatus*, pues determinó no sólo que los órdenes de las columnas se deben diseñar, ya sea el orden jónico, dórico o corintio tomando en cuenta sus cualidades formales y sus convenientes ornamentos, sino también se refirió respecto a la *dispositio* en referencia a la apropiada colocación de las elementos arquitectónicos.

Este párrafo hay que tenerlo en mente cuando tratemos la conexión entre Palladio y Boullée en referencia a la *figura* circular que implica en geometría a la esfera, la cual fue considerada por ambos arquitectos como la *figura* más *perfecta* para los templos, debido no sólo a su cualidad espacial, sino también porque es la *forma* más *bella*, *perfecta*, simple, uniforme, igual, fuerte y espaciosa, concepción que de igual modo, Boullée formuló en su tratado de *Architecture: Essai sur l'Art*.<sup>759</sup>

Este contexto que he venido delineando, me permite afirmar que la noción del *decoro* en la arquitectura surge a partir del *decor* vitruviano que se interpretó en el Cinquecento, concepción vitruviana que deriva del *decorum* ciceroniano, por lo que cabe sugerir que para Palladio poseía la misma connotación retórica.

#### **°VII.6.5 EL ORNATUS, DECORUM Y VARIETAS EN LA FORMA Y ESPACIO ARQUITECTÓNICO DE LA VILLA BARBARO**

Al establecer Palladio el concepto de *ornamento* que se debe observar en los edificios privados, señaló que los espacios que conforman la villa deben considerarse los ornamentos apropiados según la calidad de quien tenga que habitarla. De ahí que, en la fachada

---

<sup>759</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], introduzione di Aldo Rossi, edizione a cura di Alberto Ferlenga, Torino, Giulio Einaudi, 2005, pp. 18-19.

principal de la casa del propietario fuese diseñada de acuerdo a este precepto, pues el *ornamento* en relación al *decoro* fue aplicado mediante el uso del *frontispicio*, el cual está compuesto por cuatro columnas del orden jónico [figs. 1, 62].

El *frontispicio* fue interpretado por Palladio, a partir del frente del templo clásico, como un motivo asociado a la *idea* de la dignidad y nobleza que adaptó a las fachadas de las villas [figs. 12, 20, 21, 60]. En la *Villa Barbaro* evidenció la concordancia que existe entre el *ornamento* que guarda el *decoro* con la conveniencia de la persona representada que ha de vivir en ella y que se debe de observar en los edificios privados.

Palladio consideraba que el *frontispicio* debía ejercer la siguiente función:

—He construido el *frontispicio* [*frontespizio*] en la fachada [*facciata*], principalmente de todas *fabriche* de las villas y también en algunas viviendas urbanas en las cuales están las puertas principales, porque tales *frontespicios* [*frontespizi*] indican la entrada de la casa y contribuyen a la grandeza y magnificencia [*magnificenza*] a la obra, haciendo de este modo la parte [*parte*] del frente más eminente de las otras partes [*parti*], además que pueden ser convenientes para los escudos de armas de los dueños que suelen colocar en el medio de la fachada [*facciate*]. Los antiguos las usaron también en sus *fabriche*, como se ve [*vede*] en los restos de los templos y de otros edificios públicos. Y por lo que he dicho en el proemio del libro primero es muy verosímil que tomasen la *inventione* y las razones [*ragioni*] de los edificios privados, esto es, de las casas. Vitruvio, en su tercer libro en el capítulo último, nos enseña [*insegna*] cómo se deben hacer”.<sup>760</sup>

Así, el empleo del frente del templo clásico en los edificios privados era, para él, un retorno legítimo a una antigua costumbre. Para formular dicha *inventione*, Palladio tomó como referencia como él mismo describió, tanto las descripciones vitruvianas como lo que se ve de los restos de las estructuras clásicas romanas. Esto se vincula con este proceso de interpretación que efectuó mediante el *disegno*, pues el ejemplo se halla en la *forma* del templo clásico, el ejemplo más significativo es el del *Pantheon* [fig. 12], sin embargo también se puede observar su estudio de este elemento arquitectónico en el templo *Tempio*

---

<sup>760</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 16, pp. 151, 152: —ho fatto in tutte le *fabriche* di villa et anco in alcune della città il *frontespizio* nella *facciata* dinanti, nella quale sono le porte principali, percioché questi tali *frontespizi* accusano l' entrata della casa e servono molto alla grandeza e *magnificenza* dell'opera, facendosi in questo modo la *parte* dinanti piu eminente dell'altre *parti*, oltra che riescono commodissimi per le insegne ovvero armi degli edificatori, le quali si sogliono collocare nel mezo delle *facciate*. Gli usarono anco gli antichi nelle loro *fabriche*, come si *vede* nelle reliquie dei tempii e di altri pubblici edifici, i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, e molto verisimile che pigliassero la *inventione* e le *ragioni* dagli edifici privati, cioe dalle case. Vitruvio, nel suo terzo libro al capitolo ultimo, ci *insegna* come si devono fare”

*di Marte Ultore* [fig. 18, 19, 20] y el *Tempio de la Fortuna Virili* [fig. 60], entre otros, estudiados por él mediante el dibujo en proyección ortogonal, donde claramente se observa su interés en la representación de los elementos y ornamentos que componen y definen dichas estructuras.

Así, la fachada del bloque central está rematado por el tímpano que esta sostenido por las cuatro columnas jónicas [figs. 65, 66] donde está ubicado los estucos que representan el escudo de armas de la familia Barbaro hechos por Alessandro Vittoria.

Lo importante es precisamente que el *frontispicio* es uno de los elementos característicos de la obra palladiana, con lo que este elemento en la villa fue una *innovación* de la *bellezza* asociada a la *virtud* que responde a los criterios humanistas, de magnificencia a través de la monumentalidad de la villa, en términos de un bloque tridimensional. De este modo, Palladio evidenció la relación proporcional fácilmente perceptible entre la longitud, la altura y la profundidad de un edificio, y la calidad al proporcionar una fachada al conjunto.

Considero que este razonamiento plasma la *idea* de la *inventio* retórica. Me baso en que Palladio halló el planteamiento general de la composición, que el arquitecto elabora mentalmente antes de la realización del dibujo, a través de sus investigaciones de las descripciones vitruvianas y de los *fragmentos* de la arquitectura clásica [figs. 9, 10, 11]. Así, este proceso lo condujo, de hecho, a *ennoblecer* la arquitectura de las casas privadas en el campo, mediante la adopción del principal motivo de la arquitectura sacra antigua, lo cual refleja su concepción del uso del principio retórico del *decorum* a través del *ornatus*.

También el *frontispicio* está sujeto a la idea albertiana de la relación del *ornamentum* y la *varietas*, lo cual se puede percibir en la relación de la casa del propietario con el resto del programa de la *Villa Barbaro* [figs. 1, 2]. Esta última destaca por su *ornamento* que es más rico que el *ornamento* de los espacios de servicios, y que las alas y demás lugares donde son más austeras en su ornamentación [figs. 63, 64], lo cual genera la *varietas* en la arquitectura.

De igual manera, lo mismo sucede con los espacios interiores de la villa, pues está *ornamentada* siguiendo el aspecto *formal* de la estructura arquitectónica, destacando las salas con los frescos de Veronese [figs. 4, 51, 53]. En la pintura mural de las salas, las

*figuras* representadas en estos espacios aluden a dioses y semidioses mitológicos, personificaciones de virtudes y musas [figs. 52, 53], que representan diversas características que reflejan las preocupaciones humanistas de Barbaro, Palladio y Veronese con respecto a las concepciones clásicas sobre la *idea* artística, el *ornamento* y las soluciones formales de la *villa all'antia*. Y esto explica la concepción de que se consideraban herederos de la Antigüedad greco-romana y el interés de concentrarse en recuperar los principios artísticos clásicos, puesto que, como se sabe, en el Renacimiento, los humanistas recordaron el parentesco entre las personificaciones y los dioses antiguos, e igual que se devolvió a los *olímpicos* su *forma* y *belleza* pretéritas, también la imagen alegórica había de aparecer al modo clásico.<sup>761</sup> También están representadas en los frescos de las salas y las habitaciones pinturas murales, esculturas, elementos arquitectónicos, retratos y paisajes [figs. 47, 48, 51, 54, 55, 56], sobre los frescos de Veronese trataré más adelante en el tema del *ornatus* pictórico. De este modo, los frescos de la *Villa Barbaro* cumplen con los conceptos de *ornatus*, *concinntas*, *decorum*, *varietas* retórica como factor indispensable de la distinción jerárquica que debe establecerse entre las partes conservando así la idea de la unidad en la diversidad.

Respecto a la *disposizione* de la *Villa Barbaro* pertenece la relación de todo el conjunto arquitectónico con la naturaleza de alrededor. Palladio en su descripción de la villa señaló la importancia del agua el cual ha evidenciado mediante un espejo de agua y la fuente diseñados detrás de la casa. Sin embargo, también al hablar del sitio que debe elegirse para diseñar la *fabriche* de las villas, hizo énfasis en que se ubicara próximas a un río [*fiume*], para el uso de las fuentes y de los jardines [*giardini*] con el propósito que son de gran utilidad [*utilità*] y *ornamento* pues ofrecen una *bella vista* [*bellissima vista*] y placer [*diporto*] a la villa.<sup>762</sup>

Aquí, en esta reflexión, Palladio puso de relieve importantes aspectos formales surgidos del Renacimiento que continuará desarrollando con respecto al aspecto visual en sus proyectos de sus villas, pues queda claro que para Palladio, esta idea de la relación entre naturaleza y arquitectura, resultaba esencial.

---

<sup>761</sup> Cf. Ernst Gombrich, *Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>762</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, *op. cit.*, libro II, XII, pp. 142-143.

Resulta significativo que respecto a la fuente labrada en la montaña [fig. 28] que describió Palladio, Vasari menciona en sus *Vite* que conoció la *Villa Barbaro* y, entre lo que describió, hizo notar que “el *nymphaeum*, los ornatos [*ornamenti*] de los estucos y las pinturas fueron hechos por maestros excelentes”.<sup>763</sup> Más significativo todavía es que Vasari distinguió la fuente de la villa con el término *nymphaeum*, el cual es un elemento de derivación romana y, posiblemente en este caso, su inclusión se debió a lo que se puede considerar como una cita de las villas y jardines clásicos, a través de la cual se pretendían imitar los *nymphaeum* de la Antigüedad descritos por Plinio y Vitruvio. Palladio lo situó sobre el eje central en la parte posterior de la villa que concluye con un semicírculo hacia las colinas y enmarca un manantial natural y además sirve de vista de *la Sala del Olimpo*. Está compuesto por un muro que tiene una dimensión de 12 de ancho respetando la proporción con las habitaciones del frente del edificio principal, que también tienen 12 de ancho, como se puede apreciar en el dibujo de la planta del tratado [fig. 1]. El *ornamento* del *nymphaeum* está basado en catorce esculturas encuadradas en nichos dispuestos en el semicírculo [figs. 67-68], las cuales se atribuyen a Marcantonio Barbaro.<sup>764</sup>

Siguiendo el tema de los jardines y los paisaje<sup>765</sup>s de los espacios exteriores de la villa, además del *nymphaeum*, Palladio diseñó los jardines ubicados enfrente de la villa. La primera impresión que se tiene de la *Villa Barbaro*, es que la llanura se abre articulándose con la geometría lineal del jardín [figs. 61, 69, 70] lo cual ayuda a enfatizar el sistema de la *symmetria* del eje central de la composición del edificio y de los elementos arquitectónicos, así como el aspecto escenográfico de la villa. A este eje de acceso paisajístico sirven de contrapunto las alargadas alas de servicio, que se desarrollan perpendicularmente al mismo.

La noción de *provecho-recreación* en relación al *ars-vivendi* y *domus* que expuso Alberti y que fue inspirada en Cicerón trascendió hasta Palladio en su concepción de la

---

<sup>763</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, op. cit.*, vol. VII, p. 530.

<sup>764</sup> Para un estudio sobre el programa escultórico del *Nymphaeum* de la *Villa Barbaro*, cf. Carolyn Kolb, “The Sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the Villa Barbaro at Maser”, in *Artibus et Historiae*, IRSA, pp. 15-40.

<sup>765</sup> Sobre un análisis del tema del paisaje en las villas palladianas, cf. Gabriele Gardini, “Andrea Palladio e la costruzione rinascimentale del paesaggio di villa”, in *Andrea Palladio e la costruzione dell'architettura*, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Architettura, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 61-68.

tipología de la villa, como traté anteriormente, concepción que significó una *renovatio* cultural en el sentido que se creó un nuevo tipo de relación con la naturaleza. Es por ello, que la *Villa Barbaro* fue creada como un retiro campestre y una factoría agrícola y, por consecuencia, dentro del programa arquitectónico, Palladio resolvió la actividad agrícola de la villa con el volumen de las alas longitudinales de servicio que enmarcan el bloque residencial que diseñó, guardando así el *ornamento* y respetando el *decoro*, según los principios vitruvianos de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.

Este argumento se complementa con la noción que Palladio planteó en otro pasaje respecto a la *forma* de la villa donde hizo referencia a la distribución de los espacios no sólo en relación al programa arquitectónico considerando los principios de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, sino también tomando en cuenta los principios clásicos de *concinntas*, *decorum*, *varietas* y *ornatus*:

–Se atenderá a la elegancia y decoro [*commoda*] y *compartizione* de las casas. Dos tipos de *fabriche* se requieren en la villa, uno para las habitaciones del propietario y de su familia, otro para custodiar las cosechas y los animales de la villa. La habitación del propietario [*abitazione del padrone*] se debe hacer teniendo en consideración a su familia y condición, y como se usa en las ciudades. Los pórticos para las cosas del campo se harán protegiendo las cosechas y los animales y junto a la casa del dueño [*casa del padrone*], de modo que en todo lugar se pueda andar a cubierto [...] además de que estos pórticos [*portici*] aportan mucho ornamento [*ornamento*]]”.<sup>766</sup>

En este fragmento, Palladio describió el complejo interno de la propiedad agrícola y de la actividad del propietario, en donde la villa no es sólo el lugar para dedicarse al estudio de las artes y a la contemplación intelectual, sino también la actividad productiva, según la idea de Alberti de la villa, puesto que fue él quien siguiendo el pensamiento clásico estableció en la teoría arquitectónica, el concepto filosófico y práctico de la vida en el campo.<sup>767</sup> Además, subrayó la distinción que concierne a los espacios, para el uso del

---

<sup>766</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 13, pp. 144-146: –Si atenderá al l'elegante e *commoda* *compartizione* sua. Due sorti di *fabriche* si richiedono nella *villa*: l'una per l'*abitazione del padrone* e della sua famiglia, l'altra per governare e custodire l'entrate e gli animali della villa. L'*abitazione del padrone* deve esser fatta avendo riguardo alla sua famiglia e condizione e si fa come si usa nelle città. I *coperti* per le cose di villa si farrano avendo rispetto alle entrate et agli animali et in modo congiunti alla *casa del padrone* che ogni luogo si possa andare al coperto [...] oltra che questi *portici* apportanno molto *ornamento*”.

<sup>767</sup> Alberti poseía un profundo conocimiento de la arquitectura clásica y fue él quien estableció el concepto práctico y filosófico de la vida en el campo, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op.



dueño y la familia y los lugares para la actividad agrícola. También Palladio insistió en el *ornamento* de los pórticos, las *loggie* que sirve para evidenciar la situación jerárquica de la casa del propietario. De este modo, determinó la apariencia de la *forma* de la villa vinculada a las partes que la componen en relación a la *belleza*, actividades y usos de los espacios.

Consecuentemente en la *Villa Barbaro*, la estructura, los elementos compositivos y la geometría de la *forma* arquitectónica, se caracteriza por las autonomía de las partes y sus interrelaciones: el bloque central, las alas laterales o *barchesse* y los palomares que si bien se articulan con independencia en la planta y el alzado, también dan continuidad espacial entre las superficies de las fachadas [figs. 1, 2, 71].

En la composición de la *Villa Barbaro* el cuerpo principal se proyecta hacia delante desde el plano de los arcos. Así, las *loggie* dispuestas longitudinalmente se rematan con palomares [figs. 1, 2, 71]. Son precisamente estos elementos los que sirven para enmarcar la casa del propietario y para evidenciar el espacio escenográfico creado a partir de todos los elementos de la villa, al mismo tiempo que sirven para que el dueño pueda acceder a las áreas de trabajo. Tanto las alas como los palomares, están unificados a través de los arcos que se encuentran a la misma altura, el volumen de las alas está compuesto por cinco arcos y el volumen de los palomares por una arcada triple [fig. 72]. El volumen de los palomares está ligeramente destacado en comparación con las alas. De este modo, Palladio distinguió la volumetría de la fachada y del conjunto a partir de la *varietas* en las alturas, del ornamento y de la proporcionalidad geométrica de la villa.

Los palomares están decorados en la clave de los arcos con mascarones de piedra y en los nichos de las *loggie* con esculturas de los dioses del Olimpo. Los relojes de sol con sus frontones rematan los palomares y sirven de *ornamento*. Se encuentran decorados con símbolos astrológicos que están empotrados en superficies cuadradas, delimitadas por arcos

---

*cit.*, libro V, 15, pp. 224-228. Para la casa ideal de en el campo, donde expresa una evocación de los placeres del campo, sus principios físicos, es decir geográficos, de la casa ideal, *cf.* Leon Batista Alberti, *Della Famiglia*, Florencia, *op. cit.*, p. 25.

ciegos [figs. 1, 72]. Puede verse aquí, la tendencia a darle a la *Villa Barbaro* un concepto sagrado, ya que la astrología tenía una significación considerable en el Renacimiento.<sup>768</sup>

En los *ornamentos* de la *Villa Barbaro* destacan los órdenes, los estucos del tímpano, las esculturas de las escaleras y de los nichos de las alas longitudinales, los remates de los edificios, los relojes de sol, los mascarones de piedra, la fuente del *nymphaeum* [fig. 63, 64, 67]. Resulta significativo el interés que tuvo Palladio de representarlos como se puede visualizar en el dibujo del alzado de la villa [fig. 1].

Palladio acentuó y distinguió el *ornamento* considerando el *decoro* del edificio principal no sólo con las cuatro esculturas que ubicó en los pedestales de las escaleras que representan a los dioses del Olimpo para acentuar el acceso y volumen de la casa del propietario [figs. 62, 63, 64], sino también a través del *frontispicio*, con sus elementos compositivos: el entablamento, el basamento, el capitel, el arquitrabe, la cornisa, las esculturas, el orden jónico, el friso con los estucos del escudo de la familia al centro de las *figuras* que representan una alegoría de la Paz y la Armonía que lo encuadran y, en los volúmenes de las alas, mediante su estructura porticada y su sencillo aspecto, así también con los palomares con sus arcadas y sus relojes de sol con sus frontones.

Así, Palladio integró perfectamente el diseño y el organismo de la villa, equilibrando los elementos estéticos, los funcionales y los representativos del conjunto. Por lo que el *ornamento* en la *Villa Barbaro*, tanto el arquitectónico como el pictórico, responde a la *magnificenza y dignità* de los Barbaro, guardando así una relación entre los principios clásicos de *ornatus, decorum, varietas y concinnitas*.

Otro ejemplo del *ornamento* se puede encontrar en Palladio, a partir de las tres esculturas diseñadas tanto en la fachada del frontón del cuerpo principal como en la del frontón de los palomares. Éstas se reparten en la cubierta siguiendo la tradición vitruviana del *ornatus, decor* y *symmetria* pues están dispuestas una en el centro y dos en los laterales para enfatizar el eje central de dichas fachadas.

---

<sup>768</sup> La astrología en el Renacimiento estaba considerada dentro de los estudios universitarios y formaba parte de las Artes liberales. Para profundizar con respecto al tema de la astrología en el Renacimiento, cf. Aby Warburg, *El Renacimiento pagano*, Madrid, Alianza, 2005; Paul Oskar Kristeller, "Ocho filósofos del Renacimiento italiano", *op. cit.*, pp. 30-80.

La escultura utilizada en sus fachadas se puede explicar con lo que expuesto por Vitruvio sobre los diferentes ornamentos [*ornamenta*], tomando como ejemplo la historia de cómo se originaron las Cariátides:

–Quienes en aquel momento ejercían como arquitectos, diseñaron en los edificios públicos unas esculturas [*statuas*] de matronas que soportaban todo el peso. [...] En consecuencia a partir de este hecho, colocaron esculturas de persas sosteniendo sus arquivoltas y ornatos [*ornamenta*] y, de esta forma, desarrollaron sus obras con excelentes variedades [*varietates*], a partir de este tema”.<sup>769</sup>

Al parecer Palladio tuvo presente este comentario, por lo que considero que manejó la *varietas* en su obra arquitectónica, al servirse del tema de la escultura de inspiración vitruviana.<sup>770</sup> Esto se puede demostrar a partir de su obra arquitectónica como en la *Villa Rotonda* [figs. 74, 75] y de los dibujos de su tratado como los de los templos de la Antigüedad [figs. 76, 77] que resultan ser prueba evidente de esta intención, encaminada a procurar que ningún edificio careciera de una decoración escultórica, diseñada y proporcionada de acuerdo con la *varietas*. Este *ornamento* se debía de ubicar en los lugares convenientes para que conservaran el *decoro* en su función estética. Es preciso considerar que este *ornamento* está inspirado en la arquitectura clásica como lo dejan ver sus dibujos en los que siempre ubicó las esculturas [figs. 10, 14, 18, 20, 40]. De lo anterior se puede deducir que la escultura formó parte de su lenguaje arquitectónico.

También en el dibujo de la *Villa Barbaro* se pueden ver claramente las esculturas en el alzado, tanto en los vértices, como en los remates del *frontispicio* [fig. 1, 78], así como en el remate de los palomares. Dichas esculturas tienen la peculiaridad de ser gigantescas en el dibujo en relación a la escala del edificio, lo que cabría preguntarse si esta desproporción tiene algún significado, teniendo en cuenta que para Palladio la cuestión de la relación de la partes con el todo era primordial. Tal vez se podría explicar este hecho con la idea de que exageró la dimensión de las esculturas para que no se perdieran con el asurado de los techos y evidenciar así, el *ornamento* a través de las esculturas, que no mencionó en su texto. Sin embargo, si confrontamos el dibujo [fig. 1] con la construcción de la *Villa Barbaro* [fig. 2], se observa que dichas esculturas no se realizaron, pero a pesar

---

<sup>769</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 90-93.

<sup>770</sup> Sobre el tema de *varietà* y *ornamento* en Palladio con respecto al pasaje de libro I, 1 de Vitruvio y a la retórica ciceroniana, cf. Margaret Muther D'Evelyn, –*Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius...*, *op. cit.*, pp. 157-174.

de ello, gracias a la lámina en el tratado quedan claras sus intenciones en relación al empleo de la escultura como *ornamento* en la arquitectura.

Para terminar, cuando Palladio se refirió a la descripción de las columnas en la *Villa Barbaro*, escribió que la fachada de la casa del propietario está diseñada mediante cuatro columnas de orden jónico. A la vista de este testimonio resulta convincente la concordancia que Alberti estableció entre el *ornamentum* y el *decoro*, y que Palladio trasladó al uso que hizo de la columna como el principal *ornamento* de su arquitectura. La columna de orden jónico, por tanto, es utilizada al igual que el *frontispicio*, como elemento diferenciador tanto estético como funcional [figs. 1, 2, 62].

#### **°VII.6.6 EL ORNATUS, DECORUM Y VARIETAS Y SU INTERPRETACIÓN EN LOS FRESCOS DE VERONESE EN LA VILLA BARBARO: PINTURA MURAL ALL'ANTICA**

En la *Villa Barbaro* considero que para el espacio pictórico de Veronese, fue creado para los frescos del *piano nobile* un programa artístico elaborado por Palladio y Barbaro con el propósito de unir los dos programas del *ornamento*: el arquitectónico y el pictórico, basado en la *imitatio* de la tradición clásica, en donde se empleó la *idea* de la *varietas* con relación a la *inventio* tanto en la composición arquitectónica como en la pictórica.

Se ha visto en el tema de la pintura mural *all'antica* que Barbaro, Palladio y Veronese hallaron en el tratado vitruviano, la concepción que necesitaban para crear un programa para la creación pictórica de Veronese en la *Villa Barbaro* [fig. 4]. Se ha mencionado también que Vitruvio, al referirse a la pintura mural en las villas, habló sobre las *invenciones* de los pintores de la época cuyos diseños se encontraban en los pasillos, en las salas y en las estancias. Vitruvio con respecto al *ornatus* y *decor* en la pintura mural en las villas escribió: —El ornamento [*ornatus*] de los enlucidos debe estar en correcta correspondencia con los métodos del decoro [*decoris rationes*], de modo que se adapte [*aptas*] a las características del lugar y a las diferencias de los distintos estilos [*generum*].”<sup>771</sup>

Barbaro, citando a Plinio y a Vitruvio, renovó para la teoría arquitectónica, los métodos de la pintura escenográfica clásica de la siguiente manera:

—La pintura [*pittura*] es ciertamente la imagen [*imagine*] de lo que existe o puede existir, como hombres, edificios, barcos, y otras cosas, que se tomen como *esempi*, para ser imitado [*imitato*] las

---

<sup>771</sup> Cf. Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VII, 4, 4, pp. 376-377.

*forma* [forme] y contornos [contorni] preciso de sus cuerpos [corpi]. A partir de esto los antiguos [antichi], que determinaron los principios del *ornamento* de los muros primero imitaron [imitarono] la diversidad [diuersità] del aspecto y de las disposiciones [collocatiōni] del revestimiento del mármol y después la variada [uarij] *compartimenti* de cornisas, triángulos y plantas, y sus relaciones entre sí. Después empezaron a hacer las *figuras* [figure] de los edificios [edificij] y de las columnas [colonne], e imitaron [imitare] los *frontispicios* alejados hacia el fondo y en perspectiva [prospettiva]. En los espacios abiertos como en las exedras debido a la anchura de los muros [pareti] diseñaron [disegnarono] los frentes de las escenas [scaenarum frontes] a la usanza trágica, cómica o satírica; en los paseos cubiertos, debido a la longitud de los espacios, ornamentaron [ornarli] con una variedad [uarietà] de jardines [giardini], expresando las imágenes [esprimendo le imagini] ciertas cualidades de los lugares [paesi]: pintando [dipingono] puertos, promontorios, costas, ríos, fuentes, canales, templos, bosques sagrados, montañas, ovejas y pastores. En algunas partes pintaban también historias de *figuras* grandes, con imágenes [simulacri] de Dioses, o con diferentes fabulas, tomadas siempre de la naturaleza [natura]. Estos *esempi*, son semejantes [simiglianti] a las cosas reales [cose uere],<sup>772</sup>

Lo importante de la descripción vitruviana de la pintura mural *all'antia* traducida por Barbaro, es precisamente el sistema de representación de la pintura de frescos concebida para la *ornamentación* de la superficie de los muros de la villa clásica. Características que Veronese renovó e interpretó, según lo establecido por Vitruvio, en cuanto a que había que buscar que el tema de la pintura fuera *conveniente* para ornamentar los muros de las villas en relación a la virtud del arte [uirtù dell' arti], el *decoro* y la *idea* de la representación de imágenes de cosas reales que se tomen como *esempio* para ser imitado la *forma* y contorno de sus cuerpos: hombres, edificios, barcos, paisajes, arquitecturas y temas mitológicos.

Además, esta concepción se relaciona con lo establecido por Alberti en el *De re aedificatoria* al hablar de la *belleza* y el *ornamento* arquitectónico donde señaló que la pintura mural se aplicará como *ornamento* en las paredes de las casas privadas [privatorum civium parietibus], donde se representarán la *belleza* de las regiones, puertos, escenas de pesca, la caza, de natación, diversiones rústicas, paisajes cubiertos de vegetación y flores.<sup>773</sup>

Estas características de la composición pictórica en la arquitectura de Vitruvio y de Alberti se reconocen precisamente en los frescos de la *Villa Barbaro*.

<sup>772</sup> Cf. Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura op. cit.*, pp. 319-320.

<sup>773</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria], op. cit.*, libro IX, 4, pp. 804-805.

Es en este punto, donde habría que enfatizar que Palladio escribió que la *bellezza* de la *forma* arquitectónica resulta de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y con el todo.<sup>774</sup> Por ello, en correspondencia con la concepción del *ornatus* retórico en la *forma* del discurso, Palladio creó un diálogo entre el espacio exterior y el interior de la *Villa Barbaro*: distinguió el *ornamento* exterior del que utilizó en el interior, y en el interior distinguió lo que es *ornamento* de lo que es arquitectura [figs. 2, 4]. Por tal razón, evidenció, por un lado, el contraste, entre la superficie de la geometría externa con el *frontispicio*, los pórticos, los palomares con los relojes de sol y las esculturas ubicadas en los laterales de las escaleras y, por el otro, la riqueza figurativa de los frescos y de los estucos del espacio interior de la villa.

A pesar de que Palladio no trató el tema de la pintura mural en la tipología de la villa y los palacios, siempre hizo referencia a los artistas y a las obras que calificó como *bellissima inventione*,<sup>775</sup> y donde siempre procuró citar al pintor, como es el caso del proyecto de casa de ciudad del conde Iseppo de Porti, donde se refirió a la obra de Veronese con estas palabras: «Los salones [...] están ornamentadas [*ornate*] con pinturas, y los más *bellos* estucados, realizados por el maestro Paolo Veronese, pintor excelente».<sup>776</sup> También en la descripción que hizo en su tratado de la *Villa Barbaro*, Palladio mencionó que los salones tienen una ornamentación profusa de estuco y pinturas.<sup>777</sup>

La concepción clásica del *ornamento* en el espacio interior de la villa a partir de la pintura mural fue aplicada por Veronese en los frescos de la *Villa Barbaro*, mismos que también son el *exemplum* de la integración entre el espacio arquitectónico de Palladio y el espacio pictórico de Veronese. Esta integración se logra mediante la afinidad entre los valores formales y visuales, y gracias a la concepción del espacio figurativo como espacio concreto. En este caso, dicha integración se puede observar en los frescos de la *Sala*

---

<sup>774</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro I, 1, p. 12: «La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiacché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare. Considerate queste cose nel disegno e nel modello».

<sup>775</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 3, p. 148: «La fabbrica del señor Francesco Badoero, en el Polinese, está ornamentada [*ornate*] di grottescos de *bellissima invención* [*bellissima inventione*] de Giallo Fiorentino».

<sup>776</sup> Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 3, p. 102: «Le stanze [...] sono *ornate* di picture e di stucchi *bellissimi* di mano di Paolo Veronese, pittore eccellentissimo».

<sup>777</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, op. cit., libro II, 14, pp. 151-152

dell'Olímpo donde, al parecer, Veronese no sólo siguió la idea que expresó Palladio de que la *Sala Corinthia*: –se debe decorar con ornamentos de estucos y pinturas”,<sup>778</sup> sino también por la responsabilidad compartida entre el comitente y artista y el deseo de Barbaro de *ornamentar* la villa *all'antia*.

Al confrontar el dibujo de la sala con el fresco de la *Sala dell'Olimpo* [figs. 79, 80] se puede apreciar que Veronese imitó esta lámina palladiana para respetar el *ornamento* propuesto por Palladio en relación al *decorum* del lugar.<sup>779</sup>

La composición del fresco propuesta por Veronese demuestra que es similar a la decoración arquitectónica propuesta por Palladio. También conviene hacer notar el paralelismo de los principios clásicos de *ornatus, concinnitas, varietas, decorum* aplicados por Palladio para la sala *Sala Corinthia* como manifestación de un modo de *ornamentación* legado de la Antigüedad. En este sentido, Veronese de igual forma, compuso el espacio pictórico en relación a la estructura arquitectónica con base al principio vitruviano de la *symmetria* en relación a las partes y el todo, pues pintó en los extremos de la pared, tanto las cuatro columnas corintias como las dos esculturas encuadradas en los nichos que representan las *figuras* alegóricas de la Paz y la Envidia, siguiendo no sólo la proporción palladiana, sino también la *idea* del *ornamento* mediante el orden clásico. De hecho, la postura y vestimenta de dichas esculturas es parecida a las esculturas dibujadas por Palladio en la sala corintia. Así, las columnas de orden corintio pintadas en la pared dan una sensación de profundidad a la habitación y la ilusión se ve acentuada por las imágenes en las esquinas y nichos con estatuas en el fondo.

La concepción clásica del *ornatus, concinnitas, varietas, decorum*, las manejó Veronese en la pintura, entendiendo la *belleza* en la composición pictórica no sólo en relación con las diversas escenas pintadas y su unificación en un todo, sino también en la variedad de temas representados, como en sala principal de la villa, la *Sala dell'Olimpo* [fig. 4], donde como es manifiesto, representó temas tanto mitológicos como alegóricos [fig. 32], retratos al fresco como el de la *Giustiniani Barbaro* en el balcón de la bóveda [fig. 54], paisajes [fig. 32], elementos arquitectónicos [fig. 50] y esculturas [fig. 51] que hacen

---

<sup>778</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro II, 9, p. 135: –si doveva adornare con compartimenti di stucchi e di pitture”.

<sup>779</sup> Cf. Erik Forssman, –Palladio e la pittura a fresco”, in *Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 72-74.

de los muros un espacio articulado donde se pasa rápidamente de imágenes de retratos de la familia Barbaro captadas en vivo a otras alegóricas.

Resulta interesante que en la *Sala dell'Olímipo*, la pintura cobre intensidad de abajo hacia arriba, al pasar, por así decirlo del ámbito profano al sagrado.<sup>780</sup> En una balaustrada de las *loggias* que circunda la sala se aprecian diferentes *figuras* pintadas en tamaño natural y vestidos al estilo de la época, que parecen observar la vida cotidiana de la villa [fig. 81]. Entre las *figuras* se aprecian los retratos de *Giustiniani Barbaro* con su hijo menor, quienes se asoman desde la balaustrada y, en relación a ella, del lado izquierdo, aparece el niño y un papagayo, y al lado derecho se encuentra la nodriza y el perro. En el extremo con respecto al fresco de la *Giustiniani*, pintó a los otros dos hijos de la familia Barbaro, Francesco y Almorò Barbaro con las mascotas. Aquí, se puede observar con esta pintura que Veronese puso de relieve importantes aspectos formales surgidos del Renacimiento que continuará desarrollando visualmente en los frescos de la villa. Me refiero a que utilizó la perspectiva desde abajo no sólo para desplegar y dilatar las *figuras* sobre la superficie sino para dar la sensación de un espacio más extendido y profundo. Es necesario comprender que la perspectiva desde abajo elimina los planos intermedios, proyecta directamente las imágenes de los primeros planos sobre el fondo y pone a todos los colores en relación con la luminosidad del cielo, así, la perspectiva en la superficie despliega las *figuras* y revaloriza todos los colores locales, los timbres cromáticos, la luz misma, se reduce por encima de los colores.<sup>781</sup>

Por encima de esta balaustrada, en el fresco de la bóveda [fig. 81], el programa iconográfico de la gran sala destaca con una representación de los dioses del *Olimpo*, en cuyo centro, en el octágono central para caracterizar de la armonía universal dispuso en la composición como figura principal la deidad de la Sabiduría rodeada de dioses del firmamento con sus atributos: Júpiter, Marte, Apolo, Venus, Mercurio, Diana y Saturno. En las esquinas, figuran los elementos: el Aire, el Fuego, la Tierra, el Agua, es decir, Juno, Vulcano, Cibeles y Neptuno. También pintó las estaciones en los lunetos, donde no sólo aparecen el Invierno y la Primavera representados con las *figuras* de Venus, Vulcano,

<sup>780</sup> Cf. Nicola Ivanoff, «Il sacro ed il profano negli affreschi di Maser», in *Ateneo Veneto*, 1961, pp. 99-104.

<sup>781</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco, El arte italiano e Miguel Ángel a Tiepólo*, vol. II, Madrid, Ediciones Akal, 1987, p. 204.



Prospertina y las Horas, sino que también aludió al Verano y Otoño con las *figuras* de Ceres, Hércules niño, las Ninfas y Baco. Además, en la bóveda aparecen representadas en los cuatro compartimentos rectangulares las *figuras* del Amor, la Fecundidad, la abundancia y la Fortuna.<sup>782</sup>

Resulta significativo que todas estas imágenes de carácter mitológico se encuentran en la planta que permite el acceso al *nymphaeum* y a su fuente [figs. 67-68], pues como se sabe en la tradición grecolatina eran monumentos consagradas a las ninfas.

Para Veronese la representación del paisaje fue no sólo un principio constitutivo de la expresión artística de la *Villa Barbaro*, sino también la consideró como categoría del arte clásico en relación al legado existente desde la Antigüedad entre el paisaje y la pintura.

Esta concepción se puede ejemplificar con la incidencia del tema del paisaje en el sistema decorativo de los muros en las cuatro esquinas de la *Sala del Olimpo*, los cuales están enmarcados por los elementos arquitectónicos de columnas de orden corintio con Estas perspectivas que amplían el espacio de la sala [figs. 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89]. En ellos pueden verse diversos programas de la pintura mural clásica que ya comenté al hablar sobre el tema del paisaje: escenas de la vida cotidiana entre las antiguas ruinas con escenas de caza [figs. 82, 83], parejas a pie [figs. 84, 85], representaciones de puertos [figs. 86, 87, escenas pastoriles [figs. 88, 89].

Sin embargo, esta *idea* clásica del paisaje la llevó a cabo en todas las habitaciones, como por ejemplo se puede observar en el fresco de la *Stanza del Tribunale dell'Amore* [fig. 90] donde el paisaje de la ventana se complementa con los paisajes representados por Veronese. Es importante recordar que la contemplación de los paisajes en la cultura latina viene considerada por la visión de la *belleza* en relación con los elementos naturales y para el cumplimiento de la *virtus*.<sup>783</sup>

---

<sup>782</sup> Para un estudio del programa iconográfico de la *Sala dell'Olimpo*, cf. Richard Cocke, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", *op. cit.*, pp. 226-246; Luciana Crosato Larcher, Considerazioni sul programma iconografico di Maser, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1982, pp. 1-14; A. Medea, Guida agli affreschi, in *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, introduzione di B. Berenson, Milano, 1960, pp. 85-195.

<sup>783</sup> Cf. Gabriele Gardini, "Andrea Palladio e la costruzione rinascimentale del paesaggio di villa", *op. cit.*, p. 61.

En los muros que corresponden al fresco de la *Giustiniani* y al fresco donde se reconocen los retratos de Francesco y Almorò Barbaro, aparecen en cada pared, dos *figuras* sobre los tímpanos de las puertas enmarcadas por las columnas corintias [figs. 91, 92]. A partir de estas imágenes, es posible comprobar que el concepto clásico de *concinntas* y *symmetria* está aplicado aquí, no sólo en relación a la cuestión bidimensional de la superficie del muro, sino también respecto a la tridimensionalidad el espacio arquitectónico, pues estas dos superficies están en correspondencia armónica en relación al principio de *varietas* clásica de variedad de las *formas* mediante la diversidad en la composición de las proporciones de las partes y la unidad de las *figuras* que componen la totalidad de la *Sala del Olimpo*.

Veronese asoció en un mismo espacio los retratos de la familia Barbaro, las representaciones mitológicas de los lunetos y de la bóveda, la representación en los nichos de esculturas y de elementos arquitectónicos como las columnas de orden corintio, de la arquitectura entendida no como fondo, sino como elemento activo en la composición pictórica y los paisajes en los laterales de los muros, en la parte inferior, que evocan una visión del paisaje que rodea a la *Villa Barbaro* [figs. 61, 69, 70].

De esta manera, se puede ver en términos retóricos de la *concinntas*, *varietas*, *decorum* y *ornatus* en cuanto al concepto clásico de la *idea* de la *belleza* que en la *Villa Barbaro*, tanto Palladio como Veronese, respetaron la *idea* vitruviana y albertiana de decorar un edificio tomando en cuenta la *idea* de la villa *all'antia*, en donde no dejaron ningún elemento exento de elaboración artística.

En lo que concierne al proceso creativo pictórico, cabe suponer que Veronese se valió de muchas directrices teóricas expresadas por Alberti en *De pictura* y por Dolce en el *Dialogo della pittura*. Aquí es necesario recordar que, Dolce adecuó los términos retóricos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* a la actividad del pintor en los términos de *inventione*, *disegno* y *colorito*, sin embargo, no se va a profundizar al respecto en este estudio.<sup>784</sup> Lo

---

<sup>784</sup> Cf. Richard Cocke, —Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser”, *op. cit.*, pp. 226-246; Lodovico Dolce, *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, *op. cit.*, p. 150. Sin embargo, habría que precisar que la relación entre retórica y pintura en el Renacimiento ha sido tratada en innumerables estudios, cf. John R. Spencer, —Ut Rhetorica pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting”, *op. cit.*, pp. 26-44; Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 17-202; D. R. Edward Wright, —Structure and Significance in Dolce's L' Arentino”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, The American Society for Aesthetics,

que me interesa destacar es que Veronese y Palladio sabían de la relación que se estableció en la teoría del arte entre los procesos creativos de la retórica y la pintura, asimismo, de la arquitectura respecto a la composición de la *forma* en el espacio pictórico y en el espacio arquitectónico.

Considero que en el proyecto de la *Villa Barbaro* se expresan una serie de coincidencias entre las afirmaciones teóricas de la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *concinntas*, *ornatus*, *varietas* y *decorum* y los valores arquitectónicos y pictóricos concretamente realizados.

#### **°VIII. EL LEGADO DE LA RETÓRICA CLÁSICA; TRASCENDENCIA, EDUCACIÓN PALLADIANA Y LA FUERZA DE LAS IMÁGENES EN ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE Y ALDO ROSSI**

##### **°VIII.1 EL LEGADO DEL CONCEPTO DE *DISEGNO* Y DE LA METODOLOGÍA PROYETUAL PALLADIANA EN BOULLÉE Y ROSSI**

En la introducción orientaba hacia la idea que con base en los conceptos de los términos de *forma*, *figura*, *idea* y *disegno* palladianos, así como, con sus dibujos y metodología proyectual, es posible deducir una lectura coherente de los dibujos de Boullée y Rossi como legado del proceso creativo ciceroniano con énfasis en la *innovación* y *educación palladiana*.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que la *innovación* de Palladio que se puede observar en el llamado *palladianismo* que como fenómeno cultural persiste a través del tiempo; y es todavía posiblemente del todo predecible por el contenido tanto de su obra arquitectónica como de su tratado, ciertamente como una *virtud*, pero tal vez, también como una intención del propio Palladio, pues es preciso recordar dos cosas, por un lado, que no sólo propuso sus diseños como guía para los arquitectos que vendrían después de él, sino también planteó sus dibujos en proyección ortogonal como el medio mediante el cual se iba a entender tanto los preceptos de la arquitectura clásica, como la nueva manera de hacer arquitectura y, por el otro, que en su contexto intelectual, el *disegno* implicó, como ya se ha indicado repetidas veces, el concepto del proceso clásico de *inventio* y *dispositio*.

Se debe, además tener en cuenta que, la idea de la divulgación de su pensamiento mediante la relación imagen-texto de su *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri* entra en el

---

1987, pp. 273-283; D. R. Edward Wright, —Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institut, 1984, pp. 52-71.

ámbito de la cultura de las imágenes que se manejó en la Italia Septentrional y en el centro de Venecia.<sup>785</sup> Y es evidente que Palladio tuvo el propósito de utilizar los descriptivos dibujos geométricos en el tratado para comunicar tanto su arquitectura como la arquitectura de la Antigüedad romana, los cuales no sólo le bastaron para divulgar sus *ideas* arquitectónicas, sino para proponerlas como *exempla*.

Esto explica que el tratado de *I Quattro libri* de Palladio circuló en numerosas reediciones y traducciones, y permite comprender que a lo largo de los siglos, los edificios de Palladio fueron conocidos e interpretados sólo a través de sus dibujos en proyección ortogonal y no de la experiencia directa. De este modo, es claro que su tratado es el impulso que el mismo Palladio dio al *palladianismo* y a la *educación palladiana*.<sup>786</sup> Como resultado de esto, Boullée y Rossi, entre otros, crearán una arquitectura diversa y nueva a partir de tomar como modelo la arquitectura palladiana y la arquitectura clásica dibujada por Palladio.

Así, la interpretación de este lenguaje arquitectónico de los dibujos palladianos se explica en Boullée y Rossi, si se consideran dos aspectos: por un lado, la reflexión sobre la importancia que Palladio le dio a la imagen visual en correspondencia a su teoría arquitectónica y, por el otro, se refiere al concepto de *disegno* palladiano, el cual, como dibujo geométrico, proceso cognitivo y de comunicación que deriva del pensamiento ciceroniano aplicado por Palladio a la *forma* arquitectónica, concepción que expresó mediante los dibujos de sus proyectos [fig. 1], de los levantamientos de los edificios de la Antigüedad [figs. 12, 13, 18, 19, 20] y de los dibujos de las reconstrucciones de la arquitectura clásica en proyección ortogonal [fig. 9, 10, 11] como pensamiento y expresión de la *idea* y *forma* arquitectónica.

Por tanto, la analogía que sugiero, se construye en este análisis como un diálogo dinámico entre la memoria y la creatividad, entre la historia y la actualidad. Es decir que, el argumento se basa en el dibujo palladiano, el cual, representa el proceso de diseño como lenguaje del arquitecto y, a partir de esto considerar que los dibujos de Boullée y Rossi son la reflexión de la *forma* y espacio arquitectónico palladiano, pues, como sistema abstracto

---

<sup>785</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo", *op. cit.*, p. 13.

<sup>786</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, "Palladio e Palladianismo" *op. cit.*, p. 4; Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", *op. cit.*, pp. 8-13.

de visualización de las *ideas* arquitectónicas, donde se integran tanto la conceptualización como la concreción de la *forma* mediante el dibujo [figs. 1, 2]. Esta expresión sistemática fue resuelta por Palladio con la aplicación del método de la geometría en su concepto de *disegno*.

#### °LA INTERPRETACIÓN DE LA FORMA PALLADIANA EN BOULLÉE Y ROSSI: TRADICIÓN CLÁSICA Y CREATIVIDAD

La *forma* palladiana en conexión al concepto de *disegno* fue comprendida por Boullée y Rossi no sólo por la deducción del lenguaje conceptual palladiano de la *forma* arquitectónica realizada y construida mediante los dibujos de sus proyectos, los cuales introdujo en *I Quattro libri*, sino también, por la comprensión de la teoría arquitectónica de Palladio, inferida de la imagen y composición de esta *forma* y espacio arquitectónico, a través del lenguaje geométrico del método y sistema del dibujo en proyección ortogonal, entendido como *idea* y abstracción de la creación estética y de la creatividad intelectual del lenguaje palladiano.

La conexión conceptual entre Palladio, Boullée y Rossi se explica a partir de pensar a Palladio como *artista innovador*, si se tiene en cuenta que el lenguaje conceptual de la *forma* palladiana respecto al concepto de *idea* y *disegno*, implica la creatividad intelectual y la capacidad inventiva, pues, comprende el proceso creativo de la *idea* mental y la traducción material de la *idea* y *forma* palladiana en el dibujo en proyección ortogonal.

También esta reflexión sobre la *innovación* palladiana se relaciona con su metodología proyectual, la cual, trasciende en Boullée y Rossi, si se considera, la importancia del concepto de *imitatio* ciceroniana aplicado por Palladio, al proceso de selección y creatividad arquitectónica en cuanto a la *forma*, concepción que fue utilizada en su teoría arquitectónica, su concepto de *disegno*, dibujos y obra arquitectónica.

Precisamente, la trascendencia del lenguaje palladiano se refiere en Boullée y Rossi no sólo como concepción estética, sino también como el sistema de pensamiento que confronta la teoría con la imagen, aspecto que, como se trató, el *disegno* fue considerado por Palladio como el medio para transmitir las *ideas* y el conocimiento en la arquitectura, asimismo, como expresión de conceptos abstractos que sugieren la interpretación y que en la arquitectura están comprendidos en la *forma* como *idea* y la *forma* material mediante las

*figuras* de la planta, alzado y sección en proyección ortogonal [figs. 1, 12, 13, 14, 14, 16, 17, 18, 19, 20].

#### **VIII.1.1 LA IMAGEN COMO IDEA. PALLADIO Y LOS DIBUJOS DE ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE: PROJET POUR UN CÉNOTAPHE À NEWTON Y PROJET DE BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS**

°BOULLÉE Y SUS FUENTES CLÁSICAS-RENACENTISTAS: ARQUITECTURA Y *STUDIA HUMANITATIS-ENCYCLOPAEDIA*

El problema de la relación entre Palladio y los dibujos Boullée, se explica si se tiene en cuenta que la cita palladiana en el caso de este arquitecto francés es más abstracta, ya que la referencia más bien es conceptual, por tanto, no se pretende a partir de visualizar el uso de elementos palladianos en la obra boulleana como referencias explícitas,<sup>787</sup> sino más bien, a partir de una interpretación abstracta de los conceptos, la *forma* y el espacio arquitectónico palladiano en cuanto al concepto de *imitatio* clásica. Esto quiere decir que dicha relación, la pienso como una analogía cualitativa de la *forma* palladiana, sustentada en la arquitectura dibujada por ambos arquitectos.<sup>788</sup> Considerando esto, el análisis de la *affinità elettive* palladiana en Boullée, se realiza tanto en relación con su pensamiento formulado en su tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* como a través de la composición de sus diseños expresados en los dibujos del *Projet pour un Cénotaphe à Newton* [fig. 5] y en el dibujo del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* [fig. 6],<sup>789</sup> en conexión con el pensamiento y los dibujos del *Pantheon* de Palladio [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17] y el edificio del *Tempietto Barbaro* [fig. 3], tomados como *exempla* de la continuidad de sus reflexiones teóricas y estéticas. Este análisis en Boullée se aplicará posteriormente vinculado al análisis del dibujo del *Progetto per la Biblioteca di Seregno* [fig. 8] de Aldo Rossi.

---

<sup>787</sup> Se suele vincular a Palladio con un contemporáneo a Boullée, el arquitecto Claude Nicolas Ledoux, la referencia que se establece en Ledoux es a partir de visualizar el uso de elementos palladianos en los diseños de este arquitecto francés del siglo XVIII. Cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 11; Anthony Vidler, *Ledoux*, Madrid, Akal, 1994, pp. 67, 89, 96, 113, 123, 130; Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, *op. cit.*, pp. 139, 152, 158, 168.

<sup>788</sup> Sobre los pocos estudios que hacen alguna mención sobre la conexión entre la obra de Palladio y Boullée, al respecto, cf. Joachim Gaus, —Eenue-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire by Jean Marie Pérouse de Montclos”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1971, p. 165; Adolf Max Vogt, —Orwell's —Nineteen Eighty-Four” and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians, 1984, pp. 60 y 62.

<sup>789</sup> En los folios de los *Papiers de Boullée* están los dibujos y el tratado *Architecture: Essai sur l'Art* que Boullée redactó entre 1796-1797, obra que dejó como legado a Francia en la Bibliothèque Nationale de Paris.

Los argumentos para establecer la conexión entre Palladio y Boullée se sustentan en su contexto intelectual y su formación arquitectónica, ya que, los estudios e investigaciones de Boullée sobre la arquitectura están basados en una formación intelectual con enfoque enciclopédico desde el punto de vista de la *encyclopaedia* vitruviana, lo que influyó de manera decisiva en la concepción teórica de su tratado y en su concepción del diseño arquitectónico.<sup>790</sup>

A este respecto, es importante mencionar que Jacques-François Blondel fue el primer maestro de Boullée, quien es considerado junto a Piranesi, como uno de los que con sus tratados y sus enseñanzas sentó las bases para la concepción arquitectónica y la *revolución formal* en Boullée.<sup>791</sup> Por un lado, Blondel fue quien no sólo impulsó en sus discípulos en la escuela de arquitectura que fundó en París, la *Académie Royale d'Architecture* y en su texto de *Cours d'Architecture* que se debía establecer los principios de diseño fundamentados en los principios clásicos, esto es, en un estudio basado en la teoría vitruviana, en la tradición enciclopédica de erudición clásica y en el estudio de los edificios de la Antigüedad,<sup>792</sup> sino que también promovió que se debía considerar a Palladio como modelo para estudiar su teoría, dibujos y obra arquitectónica, al cual, de hecho, dentro de programa académico de la *Académie Royale d'Architecture*, lo consideró junto a Vitruvio, donde también incluyó la teoría arquitectónica de Barbaro, Scamozzi y Alberti.<sup>793</sup> Por el

---

<sup>790</sup> Respecto al tema de la formación enciclopédica en la arquitectura en la época de Boullée, cf. Anthony Gerbino, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, New York, Routledge, 2010, pp. 4, 149, 161-165, 169, 187.

<sup>791</sup> Cf. Philippe Madec, *Boullée*, Madrid, Akal, 1997, p. 19-20; Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, op. cit., pp. 17, 58.

<sup>792</sup> Cf. Anthony Gerbino, —Architecture and the encyclopedia: Blondel as reader and collector”, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, New York, Routledge, 2010, pp. 166-191.

<sup>793</sup> Jacques-François Blondel, arquitecto, urbanista, teórico francés quien tuvo como discípulos a Boullée y Ledoux, entre otros. Blondel es principalmente conocido por fundar en 1743 en París, la escuela de arquitectura *École des Arts*, asimismo, por su obra teórica de *Cours d'Architecture* donde escribió sobre Palladio. En relación al tema de Palladio en conexión con Boullée, en el capítulo de Kaufmann de *Etienne-Louis Boullée. Los profesores. Jaques-François Blondel*, menciona que Blondel en su publicación de su *Cours d'Architecture* escribió que admiraba a Palladio no por su clasicismo, sino porque veía en su obra los principios básicos de la jerarquía, lograda a partir de la simetría y de las interrelaciones espaciales conservando su unidad formal. De hecho, señala que Blondel exhortó a sus discípulos, como Boullée, a considerar a Palladio como un modelo por su aplicación de los principios clásicos, la cualidad pictórica de sus composiciones, en cuanto a la visión panorámica y por la correspondencia que cuidó en su obra entre los interiores y el entorno. Cf. Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, op. cit., pp. 61-64. Para profundizar en el interés de Blondel por el tratado y la obra de Palladio, cf. Joseph Rykwert, *The Dancing Column...*, op. cit., pp. 35-36, 52; Emil Kaufmann, —Contribution of J. F. Blondel to Mariettés

otro, definió la arquitectura como un arte creativo, la cual enfatizó, tiene que ser claramente distinguida del proceso de construcción.<sup>794</sup>

Ahora bien, existe el dato de los libros que contenía su biblioteca, lo cual, puede también servir como testimonio de su conocimiento y de su pensamiento, pues, en ella figuran los textos de Platón y Aristóteles, y los tratados de teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Palladio. Efectivamente, la formación arquitectónica de Boullée está fundamentada principalmente no sólo los estudios que hizo de Vitruvio, Alberti y Palladio, entre otros, sino también en su estudio de los edificios clásicos.<sup>795</sup>

De hecho, Boullée mencionó a Vitruvio, Blondel y Perrault en su *Essai sur l'Art* donde éste último, como se sabe, tradujo al francés el tratado vitruviano en *Les dix livres d'architecture de Vitruve*.<sup>796</sup> Esto comprueba un total conocimiento de la teoría arquitectónica vitruviana. Y efectivamente conocía el tratado de Palladio, pues, su maestro Blondel fue quien revisó tanto la traducción que se hizo al francés de *I Quattro libri* y de hecho supervisó que la calidad de los dibujos palladianos fuera la misma que la de los originales.<sup>797</sup>

Lo significativo de esto es que la analogía entre retórica y arquitectura, en relación al proceso creativo, se puede reconstruir en Boullée, si se tiene en cuenta que esta analogía fue el fundamento conceptual de la teoría arquitectónica de Vitruvio, Alberti y Palladio y por tanto, Boullée pudo haberla extraído de su estudio de estos tres tratadistas, incluso

---

Architecture Francaise”, in *Art Bulletin*, 1949, pp. 58 y 59; Claude Mignot, “Palladio et l’architecture française du XVII siècle une admiration critique”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, pp. 107-115; Anthony Gerbino, *François Blondel...*, *op. cit.*, pp. 41-70, 166-191.

<sup>794</sup> Cf. Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture*, París, Desaint, 1771, vol III y IV, pp. xiv, viii; Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, *op. cit.*, pp. 62-116.

<sup>795</sup> También en su biblioteca figuran los libros del físico y filósofo Newton, de autores contemporáneos como Montesquieu, Voltaire, Piranesi, Rousseau, Condillac, Diderot, Condorcet, Baillo, Bufón, Piranesi y Perrault entre otros. Para los textos de su biblioteca, la formación arquitectónica de Boullée basada en el estudio de la Antigüedad tanto de los edificios clásicos como en la teoría arquitectónica vitruviana, asimismo, en su estudio de la obra de Palladio, cf. Philippe Madec, *Boullée*, *op. cit.*, p. 12; Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 18, 145.

<sup>796</sup> Sobre la referencia de Vitruvio, Blondel y Perrault en su tratado, cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull' arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, *op. cit.*, pp. 5-7; Robin Middleton, “Jacques François Blondel and the *Cours d'Architecture*”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press, 1959, pp. 141. Sobre la traducción al francés del tratado *De architectura* de Perrault, Cf. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures. Seconde édition reveuë, corrigée & augmentée. Par M. Perrault, Jean-Baptiste Coignard*, París, 1683. Sobre Perrault, véase W. Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, Bruselas, 1980.

<sup>797</sup> Cf. Anthony Gerbino, *François Blondel...*, *op. cit.*, pp. 148-165.



también, de los dibujos palladianos, pues, el mismo Palladio señaló que en sus dibujos se pueden ver los preceptos tanto Vitruvio como Alberti, fuentes que el mismo Palladio mencionó, utilizó para su concepción de la arquitectura.

°BOULLÉE Y SU CONCEPTO DE ARQUITECTURA EN *ARCHITECTURE: ESSAI SUR L'ART. ARTE Y RAZÓN EN EL PROCESO DE DISEÑO DE LA FORMA BOULLEANA: IMITATIO, INVENTIO, DISPOSITIO* Y LOS PRINCIPIOS CLÁSICOS DE *IDEA, FORMA, VENUSTAS, SYMMETRIA, VARIETAS Y PROPORATIO*

°El concepto de la arquitectura de Boullée: tradición clásica de la teoría y *praxis* en el arte

En la teoría formulada por Boullée en *Architecture: Essai sur l'Art* sus dibujos se puede deducir su actitud respecto de la tradición arquitectónica clásica y la arquitectura palladiana, pensamiento que se refleja en su composición de sus dibujos y en su diseño arquitectónico a partir de lo cual se puede interpretar su arquitectura, ya que sus *ideas* expresadas a través del dibujo se ven claramente reflejadas en su texto, por lo que ambos clarifican su teoría arquitectónica.<sup>798</sup> Mi argumento se basa en que Boullée al igual que Palladio mediante el lenguaje del método y sistema del dibujo arquitectónico no sólo le permitió analizar y diseñar una variedad de edificios, sino también le permitió expresar las *ideas* arquitectónicas que corresponden tanto con su teoría como con las descripciones que hizo de los dibujos de sus proyectos. Es necesario recordar que esta relación entre imagen y texto se refiere a la tradicional relación de imagen-texto utilizada por Palladio en su tratado.

---

<sup>798</sup> Boullée es considerado como un *arquitecto visionario*. Helen Rosenau define a Boullée como uno de los precursores de la arquitectura *moderna*, a pesar del periodo del historicismo que separa sus diseños de la arquitectura de Le Corbusier y la de la Bauhaus. De hecho, señala que los proyectos de Boullée trascendieron en el tiempo y espacio como la continuación lógica de las *formas* antiguas considerándolas como fuentes estéticas, sobre lo cual coinciden Kaufmann y Jean-Marie Pérouse. En este sentido, Louis Kahn expone la tesis de que resulta importante que Boullée en su obra arquitectónica no empleó el lenguaje de los órdenes clásicos, sino volúmenes geométricos puros inspirados en la arquitectura clásica, por su monumentalidad, por lo que afirma que el punto de vista de Boullée era inequívocamente *revolucionario*, cuyo anhelo subraya, no fue mantener la tradición, sino rehacer esos principios en sí mismos. No obstante, señala que Boullée no tuvo muchos seguidores en su tiempo, ya que las *formas* arquitectónicas con las que expresó sus ideales fueron abandonados en la arquitectura del siglo XVIII, sin embargo, enfatiza que estas *formas* trascenderán hasta la arquitectura del siglo XX. Por su parte, Alberto Ferlanga subraya que la fuerza de las ideas y de los proyectos de Boullée son el resultado de una renovada concepción de la arquitectura y que la particularidad de su legado nace de la experiencia proyectual y la reflexión teórica expresada en sus dibujos y su obra *Architecture: Essai sur l'Art*. Cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 7; Louis Kahn, "Introducción", en *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu, Lemagny, Houston*, 1967, p. 15; Alberto Ferlanga, "Il tempo dell'Architettura", *op. cit.*, pp. VII-X. Sobre estudios críticos respecto a los dibujos y obra teórica de Boullée, cf. Riccardo Pacciani, "Retorica e Sublime: aspetti del 'progettare grande' di Boullée", in *Psicon: rivista internazionale di architettura*, Centro Studi di Architettura OUROBOROS, Firenze, 1976; Pérouse De Montclos, Jean Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728 - 1799): de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.

En este sentido, es significativo que Boullée también utilizó la relación de imagen-texto para explicar a través de lo visual y lo teórico sus intenciones arquitectónicas.

Boullée en su tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* definió la arquitectura como arte, al igual que Palladio en *I Quattro libri*, estableció explícitamente la relación entre teoría y *praxis* en el arte de la arquitectura, al señalar que primero se concibe y después se realiza la composición de la *forma* en el proceso de diseño. Al respecto, Boullée concretó su concepción de la imagen arquitectónica de la siguiente manera:

—¿Qué cosa es la arquitectura? [...] Necesita primero diseñar [*concevoir*] para poder después realizar [*effectuer*], primero se concibe la imagen [*image*] que se produce en la mente [*esprit*], es esta creación [*création*], lo que constituye la arquitectura, la cual podemos definir, en consecuencia, el arte de idear, diseñar y de llevar a la perfección [*perfection*] un edificio [*edifice*].”<sup>799</sup>

Se explica así que el proceso creativo arquitectónico de la *forma* boulleana comprende tanto las propiedades formales como las conceptuales del edificio. Para Boullée, el arte de la arquitectura es producto de la mente, del proceso intelectual y creativo de la *forma* que precede la cuestión material.

Las fuentes de esta concepción del diseño arquitectónico, se pueden percibir en la afinidad del concepto de la *dispositio* e *inventio* vitruviana y el concepto de *disegno* palladiano, en el sentido de su doble valor. Por un lado, *disegno* como actividad mental y, por el otro, *disegno* como representación artística, afinidad reforzada, como se ha señalado antes, por la concepción de la retórica ciceroniana que, inspirándose en la filosofía, constituyó y proporcionó el vocabulario de una estética general en cuanto a proceso creativo de la *forma*.

No es de extrañar que la afinidad en el proceso creativo entre la *dispositio-inventio* y el *disegno* fuera reconocida por Boullée en su sistema compositivo. Su afirmación clásica-renacentista se evidencia en el siguiente pasaje donde habló de la *belleza* del arte de

---

<sup>799</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 5. Para la traducción al español de los párrafos de Boullée me apoyé en la traducción al italiano que hizo Aldo Rossi como un primer acercamiento de la interpretación rossiana del pensamiento del arquitecto francés. Las traducciones del texto al español de aquí en adelante, corren a cargo por parte de la autora. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 119. Para un análisis de Aldo Rossi de este pasaje de Boullée, *cf.* Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, in *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], edizione a cura di Alberto Ferlanga Torino, Torino, Giulio Einaudi, 2005, p. XXX.

la arquitectura y estableció las relaciones conceptuales entre los principios de *forma*, *imagen*, *disposición*, *belleza* y *naturaleza*, lo cual se vincula con lo que expresó respecto a la arquitectura como creación que constituye y se define como el arte de *idear*, *diseñar* y llevar a la *perfección*, la composición del edificio a partir de la imagen que primero se concibe y produce en la mente y después se realiza en el dibujo:

–He definido la arquitectura como el arte de formar las imágenes [*images*] a través de la disposición [*dispositions*] de los cuerpos [*corps*]. Los efectos [*effets*] de los cuerpos [*corps*] derivan de la disposición [*dispositions*] de las masas [*masses*] [...] consiste también en la capacidad de reunir toda la *belleza* [*beauté*] de la naturaleza [*nature*], para colocarla en un edificio [*edifice*]].<sup>800</sup>

Similarmente, esta concepción boulleana de la arquitectura está basada del mismo modo que Palladio, en el estudio de la naturaleza. Esta observación confirma una vez más que dicho estudio se fundamenta en el concepto de *imitatio* clásica, sobre lo cual, ya se ha mencionado, se vincula con el proceso de selección de la *inventio* que se piensa y concreta en la *dispositio* respecto al *modelo* para la creación artística donde se resuelven las soluciones conceptuales y formales del diseño del edificio.

°Boullée y la naturaleza como imagen de la *belleza* y *perfección* de la *forma*: *imitatio*, *inventio*, *dispositio*, *arte*

Ciertamente, Boullée comprendió que el proceso del arte se relaciona con la imitación de la naturaleza, por lo tanto, se centró en imitarla y se dio cuenta de que la *virtud* en la arquitectura se consigue mediante la interpretación de las imágenes de la naturaleza en la composición arquitectónica, sobre lo cual, Boullée concluyó con la siguiente observación:

–Entiendo por arte [*art*] todo lo que tiene por objeto la imitación [*imitation*] de la naturaleza [*natura*]. [...] El arquitecto debe ser capaz de manejar la naturaleza [*natura*], con sus *bellas* virtudes [*beaux vertus*] debe producir el efecto [*effet*] de sus imágenes [*images*]].<sup>801</sup>

Es esencial destacar la idea fundamental que presentó en el pasaje acerca del estrecho vínculo entre la imitación de la naturaleza y la arquitectura que tiene tanto herencia del concepto de la *imitatio* de la Antigüedad como también del Renacimiento italiano.<sup>802</sup>

---

<sup>800</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 113. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>801</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 14. Sobre una reflexión de Aldo Rossi en cuanto al tema de la imitación en el texto de Boullée, cf. Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII.

<sup>802</sup> Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 47-48. Respecto a la relación arquitectura-naturaleza que deriva de la tradición clásica en Boullée, cf. Riccardo Pacciani, *Retorica e Sublime...*, *op. cit.*, p. 49.

Su afirmación clásica se evidencia en el siguiente pasaje al fundamentar que la naturaleza [*natura*] es la imagen de la perfección [*image de la perfection*] donde las cosas han adquirido la precisión [*précision*] de las formas [*forme*] gracias al orden [*ordre*], composición [*composition*] y disposición [*disposition*] de los cuerpos [*corps*]:

–En la imitación de la naturaleza [*imitatio de la nature*], el arte [*arte*] de realizar grandes imágenes [*grande image*] en arquitectura [*architecture*] consiste en disponer [*disposer*] los cuerpos [*corps*] que forman [*former*] el conjunto [*ensemble*] general en modo [*manière*] que tengan una gran cantidad de juego. [...] En general, el orden [*ordre*] de las cosas debe estar dispuesto [*combiné*] en modo tal que se pueda, de una sola mirada [*oeil*], abrazar la multiplicidad [*multiplicité*] de los objetos [*objects*] que lo componen [*composent*]. [...] Necesita que la luz [*lumière*], difundándose sobre la totalidad de los cuerpos [*corps*], produzca los efectos [*effets*] más amplios, más eficaces, más variados y abundantes [*variés et le plus multipliés*]. [...] Son estas imágenes grandiosas [*images étendues*] que he tratado de producir [*produire*] en varios de mis proyectos [*projects*]; como en el *Cénotaphe à Newton*. En ellos he intentado poner en la obra [*œuvre*] todos los medios [*moyens*] que me ha ofrecido la naturaleza [*nature*] y el arte [*art*] para hacer en la arquitectura [*architecture*] el arte de lo grandioso [*tableau du grand*].”<sup>803</sup>

Así, con esta reflexión en términos retóricos, se puede inferir que razonamiento y diseño se presentan como unidad del proyecto y constituyen un sistema, pues, es claro que determinó que se debe observar la naturaleza para extraer los principios del arte de la arquitectura, cuestión que refirió al proceso creativo, al señalar que se deben utilizar los elementos arquitectónicos, los cuales, no sólo insistió que las formas que componen la totalidad del edificio, se deben ordenar y disponer de tal modo que se pueda de una sola mirada comprender la variedad de los objetos que lo componen, sino que también afirmó que, él aplicó este conocimiento y sistema de diseñar a sus proyectos como en el diseño del *Cénotaphe à Newton*.<sup>804</sup>

Si bien Boullée señaló en sentido retórico-estético que se debía imitar la naturaleza [*nature*] como fuente de la belleza [*beauté*], también escribió sobre la imitación respecto al tema de la enseñanza de la arquitectura en relación con la imitación de la forma arquitectónica, lo cual, también en el proceso artístico se fundamenta en los principios

---

<sup>803</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull' arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 30, 32. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>804</sup> Sobre la percepción de Rossi del concepto de naturaleza en la arquitectura de Boullée, *cf.* Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, *op. cit.*, pp. XXV, XXXV, XXXVII; XXXIX, XL- XLI.

clásicos de *imitatio* y *electio* en lo que se refiere, como ya he indicado en el concepto de la *imitatio* en Palladio, al estudio de los edificios como modelos a imitar.<sup>805</sup>

Existe una reflexión similar en el *Architecture: Essai sur l'Art* en referencia a la afinidad clásica de lo visible donde Boullée explicó, por un lado, que los estudiantes de arquitectura deben estudiar los ejemplos [*exemples*] del arte [*art*] dados por el profesor, el cual, les debe mostrar y poner ante los ojos [*yeux*] los diseños [*dessin*] de grandes hombres, pues mediante el conocimiento [*savoir*] que se adquiere a través de estudiarlos, aprenderán a leer y ver la naturaleza [*natura*]. Asimismo, mencionó que a partir de tal método [*méthode*] el alumno reconocerá que de la naturaleza [*natura*] deriva la *belleza* del arte [*beauté de l'art*] y aprenderá de la arquitectura, a través de dibujar-diseñar [*dessiner*], los principios de *belleza* [*beauté*], conveniencia [*commodité*], ornamento [*ornement*], proporción [*proportion*], orden [*ordre*] y estilo [*style*]. Mientras que, por el otro, Boullée determinó que cada artista capta individualmente la *belleza* [*beauté*] de la naturaleza [*natura*] según su inclinación [*inclination*], sobre lo cual subrayó que las creaciones [*productions*] del hombre de genio [*génie*] se revelan [*annoncent*] siempre por medio de la aplicación [*application*] que él hace de la naturaleza [*nature*] a su propio arte [*arte*].<sup>806</sup>

Esta propuesta formal que describió sobre el tema de la *imitatio* en el proceso composición, de diseño, Boullée la llevó a cabo mediante su estudio que hizo de la teoría arquitectónica vitruviana y palladiana, así como del análisis que hizo de los edificios de la Antigüedad y de Palladio. De hecho, él hizo mención de esta *imitatio* que llevó a cabo de los edificios de la Antigüedad, como del edificio del *Pantheon* y el *Colosseo* de Roma, sobre los cuales describió como los edificios más *bellos* de Italia por su disposición [*disposition*] y sus proporciones [*proportions*] de su arquitectura.<sup>807</sup>

---

<sup>805</sup> Respecto a un comentario de Rossi sobre el sistema de enseñanza en la arquitectura de Boullée, cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, p. XXXIX.

<sup>806</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, *op. cit.*, pp. 111-115 y 123-124. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 140-144.

<sup>807</sup> Para las descripciones de Boullée en su tratado del *Pantheon* y del *Colosseo* de Roma, cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, *op. cit.*, pp. 41, 72-78. Para las referencias de la arquitectura clásica y la arquitectura palladiana en Boullée, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 10, 14, 16, 20-23; Robin Middleton, "Archeologia e l'influenza dell'architettura classica", in *Architettura dell'ottocento*, Electa Editrice, Milano, 1980, pp. 62-80; Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, *op. cit.*, pp. 35, 55. Sobre la mención de Boullée

°Boullée y la herencia de la tradición clásica de los principios vitruvianos: *idea, forma, figura, venustas, ordinatio, symmetria, varietas y proportio*

Vitruvio y Palladio, quienes consideraron la *symmetria* como la armonía entendida en la conmensurabilidad de del edificio y sus partes, concepto que aplicaron al proceso de diseño de la *forma* en relación con la *idea* de la *belleza*, el método proporcional y la geometría. Boullée, en la misma línea de pensamiento, expresó en su tratado que su arquitectura está diseñada a partir de la *symétrie*,<sup>808</sup> la cual en el proceso creativo tomó en cuenta para la obtención de la *belleza* [*beauté*] del edificio, incluso, la distinguió como donde nacen los principios constitutivos de la arquitectura, de tal manera formuló: —El orden [*ordre*] debe manifestarse y regir en toda la composición [*combinaisons*] que se funda sobre la *symétrie*”.<sup>809</sup>

Más aún, Boullée al hablar del las *ideas* [*idée*] y aspecto [*aspect*] de la *formas* [*forme*] y las *figuras* [*figures*] de los cuerpos [*corpe*], las asoció con las impresiones [*impressions*] que se sienten ante la visión [*vue*] de los objetos en razón [*raison*] de su evidencia [*evidence*], a partir de lo cual definió que, la *symétrie* es la imagen [*image*] del orden [*ordre*] y de la perfección [*perfection*] y esa imagen nos agrada porque tiene el carácter de la evidencia [*évidence*].<sup>810</sup>

De hecho, con respecto a la *idea* de la *belleza*, planteó de nueva cuenta, al determinar de las cualidades [*qualités*] que pertenecen a la *belleza* [*beauté*], a la *symétrie* como la imagen del orden [*image de l'ordre*] y la unión armoniosa [*bel ensemble*], sobre lo cual precisó que la primera impresión [*impression*] que nos da la vista [*vista*] de un monumento arquitectónico nace de su conformación [*formation*] del conjunto [*ensemble*], donde no sólo se percibe la disposición de su totalidad pues, es necesario recordar que estableció que la arquitectura es el arte de formar las imágenes [*images*] a través de la

---

sobre el análisis que hizo de los edificios de la Antigüedad para sus proyectos, cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 87, 108.

<sup>808</sup> Sobre el concepto vitruviano de *symmetria* en Boullée y en el la teoría arquitectónica francesa del siglo XVIII, cf. Riccardo Pacciani, —Retrica e Sublime..., *op. cit.*, p. 51; Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 18, 20 y 25.

<sup>809</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 23-24. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 122. Para el concepto de la *symmetria* vitruviana en Boullée, cf. Werner Szambien, *Symetrie, goût, caractère: Théorie et terminologie de l'architecture à l'age classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, pp. 61-78.

<sup>810</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 17-19. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 121.

disposición [*dispositions*] de los cuerpos [*corps*], sino que también, en lo que concierne a la *symétrie*, señaló que el arte [*art*] de hacer lo monumental en la arquitectura proviene de una combinación [*combinaison*] ingeniosa [*ingénieuse*] de las partes [*parts*] con el todo [*tout*].<sup>811</sup>

Desde este punto de vista, es evidente que, la concepción de la *symétrie* de Boullée es paralela a la concepción de la *symmetria* de Vitruvio, de la *concinnitas* de Alberti y de la *simmetria-compartimento* de Palladio.<sup>812</sup>

°El concepto de *forma* en el pensamiento y proceso de diseño de Boullée a partir de la metodología proyectual palladiana

Al igual que Palladio, para Boullée, lo fundamental en la arquitectura era el proceso intelectual de la concepción y composición de la *forma* arquitectónica.

La reflexión sobre la *forma*, Boullée la dedujo de las *ideas* de las *figuras* de los *cuerpos* y la fundamentó con los principios de *régularité*, *symétrie*, *variété*, *harmonie* y *proportion*, no sólo como esencia de los cuerpos, sino como categorías arquitectónicas de la *forma* y del espacio.<sup>813</sup> Respecto a la *forma* y su relación con los preceptos de *symétrie*, *variété*, *harmonie* y *proportion*, Boullée formuló así este concepto fundamental:

–Después de haberme dado cuenta de que la regularidad [*régularité*], la *symétrie* y la variedad [*variété*] constituían las *formas* [*formes*] de los cuerpos regulares [*corps réguliers*], he visto que la proporción [*proportion*] residía en todas estas propiedades [*propriétés*] reunidas. [...] Por tanto, la armonía [*harmonie*] de los cuerpos [*corps*] nace de la reunión [*réunion*] y de la perfecta relación de todas sus proporciones [*proportions*].<sup>814</sup>

Así, definió en términos geométricos que la *forma* en la arquitectura deriva de principios clásicos-renacentistas, pues, es claro que la terminología de *symétrie*, *variété*, *harmonie* y *proportion* está estrechamente vinculada con los principios vitruvianos de *symmetria*,

---

<sup>811</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 110-111, 113. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 140, 141.

<sup>812</sup> Sobre que el principio latino de *concinnitas* de Alberti fue interpretado por Blondel y Boullée al francés con los términos de: *harmonie*, *symétrie*, *grace*, *correspondance*, cf. François Blondel, *Cours d'architecture*, *op. cit.*, vol. III, p. 731. Respecto a las nociones de *symmetria* vitruviana y *concinnitas* albertiana en la teoría arquitectónica de Boullée y Blondel, cf. Anthony Gerbino, *François Blondel...*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>813</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 17. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>814</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 18-19. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 121.

*varietas* y *proportio*, así como también, con la noción de la *concinntas* albertiana,<sup>815</sup> los cuales, es importante recordar que en la Antigüedad y Renacimiento se vincularon con el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Más importante aún, es recordar que estos principios y conceptos clásicos de este proceso unitario y metódico, fueron analizados y aplicados por Palladio en su teoría y *praxis* arquitectónica, por un lado, mediante su estudio que realizó de la teoría vitruviana y de los edificios de la Antigüedad romana, y, por el otro, dichos principios los tradujo con los términos de *compartimento*, *varietà*, *armonia* y *proporzione* en conexión a la noción de *disegno*. Estos conceptos, como se ha señalado, Palladio los interpretó en su proceso de diseño y demostró con sus dibujos en proyección ortogonal cómo se interpretan las *formas* de la Antigüedad, no sólo en el estudio que realizó de las estructuras clásicas como el dibujo del levantamiento del *Pantheon* [figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17], sino también en sus propios diseños como el de la *Villa Barbaro* [fig. 1], los cuales denotan su metodología proyectual. Dibujos que Boullée conoció a partir de su estudio del tratado de *I Quattro libri* de Palladio.

No es de extrañar que la afinidad entre la terminología vitruviana y palladiana fuera reconocida por Boullée. Su afirmación clásica y renacentista se evidencia en su concepción de los principios de *proportion*, *régularité*, *symétrie* y *variéte*, pues, definió que a través este, nace de la armonía [*harmonie*] de los cuerpos [*corps*].

Así, Boullée explicó que la *proportion*, no sólo es el efecto [*effet*] que se origina precisamente de la *régularité*, la *symétrie* y la *variéte*, sino también añadió que, es una de las fuentes primarias de la *belleza* [*beauté*] en la arquitectura, además, estableció que la proporción y la armonía de los cuerpos [*proportion et l'harmonie des corps*] están establecidos en la naturaleza [*nature*]. En cuanto a la *régularité*, definió que produce la *belleza* [*beauté*] de la *formas* [*forme*]. La *symétrie* es, para Boullée, no sólo el orden [*ordre*]

---

<sup>815</sup> Para la interpretación de Blondel de la *symmetria*, *eurythmia*, *analogia*, *proportio* y *venustas* de Vitruvio y de la interpretación de Barbaro respecto al tema de la *symmetria* y *proportio* vitruviana en su *Cours d'Architecture*, cf. François Blondel, *Cours d'architecture*, op. cit., vol. III, pp.727-730. En cuanto a la interpretación de Blondel sobre la *concinntas* del libro IX, 5 del *De re aedificatoria* de Alberti, cf. François Blondel, *Cours d'architecture*, op. cit., vol. III, pp. 730-735. Respecto a los párrafos de Alberti del *De re aedificatoria* donde habló de las relaciones conceptuales entre los principios de *natura*, *imitatio*, *pulchritudo*, *corpus*, *forma*, *figura*, *numerus*, *finitio*, *collocatio* y *proportio* para explicar el concepto de *concinntas*, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro IX, V, pp. 810-816.



y la *belleza* [*beauté*] de todo, sino también es la imagen del orden [*image de l'ordre*] y la unión armoniosa [*bel ensemble*]. La *variété*, según Boullée, es lo que genera las diversas fachadas [*faces*] gracias a las cuales los ojos [*yeux*] las diferencian. De hecho, estableció en términos retóricos y palladianos la idea de la variedad [*variété*] en relación con la *invenzione* de las imágenes [*images*] y *formas* nuevas [*manière nuove*] vinculado a la imaginación [*imagination*]. En lo que respecta a la concepción de *ordre*, Boullée determinó que éste debe manifestar y regir en toda la composición que se funda en la *symétrie*, pues, ésta comprende todo lo que complace a nuestros sentidos [*sens*], debido a que el orden [*ordre*] agrega el placer [*plaisir*] que se procura con la analogía [*analogie*], el acuerdo [*accord*], la variedad [*variété*] y la armonía [*harmonie*], las cuales son la resultado de la imagen de orden [*image de l'ordre*].<sup>816</sup>

No obstante, si bien su concepción deriva de preceptos clásicos y renacentistas, también es necesario considerar que Boullée en la naturaleza encontró la noción de las *figuras* de los cuerpos regulares [*figure des corps réguliers*] y las referencias formales, que a través del estudio de la geometría interpretó para la composición de la *forma* arquitectónica, pues es claro su interés en diseñar en la articulación de las *formas* geométricas puras.

Así, puso de manifiesto que sus nociones se fundamentan en la tradición platónica-euclidiana-vitruviana. Él mismo escribió sobre la esencia de los cuerpos [*essence des corps*] y sus propiedades [*propriétés*], donde volvió a enfatizar que mediante la *régularité*, *symétrie*, *variété*, *harmonie* y *proportion* se determina y compone, la *forma* y *figura* [*forma et figura*] de los cuerpos regulares [*corps réguliers*], esto es, los sólidos platónicos: el cubo, pirámide, cono, cilindro y esfera.<sup>817</sup>

Una vez más, resulta importante destacar este aspecto filosófico-geométrico-arquitectónico de la tradición grecolatina, pues aclara algo sobre la terminología y

---

<sup>816</sup> Sobre los párrafos donde definió los principios de *proportion*, *régularité*, *symétrie*, *variété* y *proportion* y *ordre*, cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 18, 24, 32, 110. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 121, 122, 124, 140. Sobre el principio de *régularité* de Boullée derivado de la tradición platónica, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>817</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 17. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 121.

formulaciones boullianas. En resumen, Platón definió al universo como una realidad creada, ordenada y dispuesta de manera racional, corpórea y sensible, donde la *belleza* [*θαῖος*] se configura como una composición con base en una *proporción* [*ἀλαινγία*], *orden* [*ἡρμῆ*] y *disposición* [*δηάημῆ*] claramente definida, es decir, no sólo se limitó a determinar la correspondencia en la *forma* [*εἶδον*] entre las partes entre sí y el todo, sino también estableció la *idea* [*ιδέα*] de la *belleza* y *perfección* en el universo. Así con este pensamiento sobre la armonía y la unidad en el universo, Platón le confirió al cuerpo del mundo una precisa y armónica estructura geométrica-aritmética.

Se comprende, entonces, que estos conceptos boullianos derivan del sistema filosófico planteado por Platón en su *Timeo*. Sin embargo, es importante destacar que este pensamiento platónico, como ya se ha señalado, fue interpretado, trasladado y adaptado al proceso creativo de la *forma* ciceroniana y en cuanto a lo que aquí me interesa enfatizar, es que este proceso ciceroniano fue interpretado y aplicado en la teoría arquitectónica vitruviana y palladiana en el proceso de diseño de la *forma* arquitectónica.

Creo que esta correspondencia conceptual entre la teoría arquitectónica de Vitruvio, Palladio y Boullée permite explicar el legado del proceso retórico clásico en la teoría arquitectónica de la Antigüedad, del Renacimiento italiano y del siglo XVIII en Francia.

°La forma-figura palladiana del cuerpo esférico en la arquitectura boulliana: *exemplum* de los principios de *beauté, perfection, régularité, symétrie, variété* y *proportion*

Conviene hacer notar que Boullée estableció que el cuerpo esférico es el ejemplo [*exemple*] de la síntesis y expresión de todas las propiedades de los cuerpos [*propriétés des corps*], en otras palabras, de los principios de *beauté, perfection, régularité, symétrie, variété* y *proportion*, lo cual no sólo denota una concepción geométrica y estética de la *forma*, sino también describió, de igual modo que Palladio, vinculado con la geometría, *belleza* y *perfección* de la esfera y la *figura* circular para la composición la *forma* arquitectónica. Boullée reflexionó así al respecto:

–Se ha demostrado geoméricamente [*géométriquement*] que la esfera [*sphère*] es un poliedro infinito. El hecho es que, de la *symétrie* más perfecta [*parfaite*] deriva la variedad [*variété*] más infinita. [...] Otras ventajas del cuerpo esférico [*corps sphérique*] consisten en que desarrolla ante nuestros ojos [*yeux*] el área máxima de superficie [*surface*], lo que hace que sea más majestuoso; tiene la *forma* [*forme*] más simple [*simple*]: la *belleza* [*beauté*] que proviene de su superficie es sin interrupción alguna; y une todas estas cualidades [*qualités*] que da la gracia, pues, el contorno

[*contour*] que dibuja [*dessine*] este cuerpo [*corp*] es tan suave. De todas estas observaciones, deriva que el *cuerpo esférico* [*corps sphérique*], en todos los aspectos, es la imagen [*image*] de la *perfección* [*perfection*]. Reúne en sí, la geometría y *simmetria* exacta [*exacte*], la más *perfecta* regularidad [*parfaite régularité*], la variedad [*variété*] más grande, tiene el mayor desarrollo, su *forma* [*forma*] es la más simple [*simple*], su *figura* [*figure*] se ve dibujada [*dessinée*] por el contorno [*contour*] más agradable [*agréable*]; Finalmente es el cuerpo [*corp*] favorito para los efectos [*effets*] de la luz [*lumière*]. [...] Tales son la ventajas singulares que derivan de la naturaleza [*nature*] y que tienen en nuestros sentidos [*sens*] un poder ilimitado”.<sup>818</sup>

Aquí Boullée reveló sus fuentes clásicas y renacentistas en su búsqueda de la aplicación en sus proyectos de las *formas* elementales en la arquitectura.<sup>819</sup> Por un lado, es clara la semejanza entre Boullée y Palladio en cuanto a la importancia de la elección de la *forma* o *cuerpo* para la composición arquitectónica, pues es necesario recordar que Palladio al hablar sobre la *forma* de los templos de la Antigüedad, se refirió a la *figura* circular y a la esfera como las más perfectas y *bellas* debido a su cualidades espaciales, pues, determinó que entre todas las *formas* y *figuras* son las más simples, uniformes, iguales, fuertes y espaciales.<sup>820</sup> Por el otro, Boullée también enfatizó la cuestión visual de la *forma* no sólo en relación a la *belleza*, *symétrie* y *variété* que se percibe en el cuerpo esférico, al referir que esta *forma* desarrolla ante los ojos la máxima superficie, tanto la del interior como la superficie del exterior, sino que también distinguió que su *figura* es representada a través del dibujo en sección, el cual, como ya traté en Vitruvio y Palladio, permite la lectura del espacio que comprende la superficie comprobando así su visibilidad. Por tal razón, es importante resaltar que en este pasaje, el dibujo geométrico lo interpretó con el término *contour*, el cual, como se sabe, en la teoría del arte del Renacimiento se vinculó el concepto de *contorno* con el término *disegno*, concepción renacentista utilizada por Boullée, pues, lo relacionó del mismo modo con los principios de *figure*, *forme* y *dessein*.<sup>821</sup>

<sup>818</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, op. cit., pp. 18-19. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, op. cit., p. 121.

<sup>819</sup> Para la referencia de Platón y Euclides en Boullée, cf. Philippe Madec, *Boullée*, op. cit., p. 12; Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, op. cit., p. 66.

<sup>820</sup> Cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro IV, 2, pp. 253, 254. Sobre la conexión entre los párrafos de Palladio y Boullée, cf. Adolf Max Vogt, —Owll's Nineteen Eighty-Four..., op. cit., pp. 60 y 62; Joachim Gaus, —Etienne-Louis Boullée..., op. cit., pp. 57, 146, 158-167.

<sup>821</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, op. cit., p. 19. Sobre la importancia de la relación entre *dessin* y *dessein* en el contexto de la teoría arquitectónica de Boullée y Blondel, cf. Thomas W. Gaehtgens, *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris, Maison des

Así, el análisis de la *forma* de Boullée está basado en las *figuras* geométricas que asume de la naturaleza en sus variadas manifestaciones, donde la *forma* arquitectónica es definida mediante la abstracción geométrica de los dibujos de las *figuras* de la planta, el alzado y la sección que representan la totalidad del espacio arquitectónico mediante las figuras que a su vez representan las superficies del edificio donde cada *forma* es visiblemente delineada.<sup>822</sup>

Es probablemente esta formulación geométrica de la esfera la que explica cinco aspectos que se tornan fundamentales dentro de las reflexiones de la *forma* arquitectónica en el proceso de diseño de Boullée: la imitación de la naturaleza, el concepto de *forma* y *figura*, el sistema de la composición arquitectónica basada en los principios de *beauté*, *perfection*, *régularité*, *symétrie*, *variété* y *proportion* el concepto de dibujo y la racionalidad del proyecto.

Sin embargo, en cuanto al concepto de *caractère* sobre el cual no voy a profundizar aquí,<sup>823</sup> coincido con Aldo Rossi que se refiere al aspecto tipológico de la arquitectura derivada de Palladio, en el sentido del concepto de la *forma* en relación al *decoro*.<sup>824</sup>

°El concepto de dibujo, el diseño arquitectónico y la relación imagen-texto palladiano en Boullée: *idea della figura y forma, espace, disposition, dessein* como pensamiento y expresión de los principios boulléanos de *beauté, perfection, régularité, symétrie, variété, proportion y caractère*

Boullée, al igual que Vitruvio y Palladio, planteó la importancia de *dessein* de la planta [*plan*], del alzado [*élévation-façade*] y de la sección [*contour-profil*] realizados para

---

Sciences de l'Homme, 2001, p. 322; Carole Lévesque, *A propos de l'inutile en architecture*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 229. Sobre los conceptos de *contorno* y *disegno* en referencia al dibujo del contorno de la superficie en la teoría del arte del Renacimiento, asimismo, para un análisis de las relaciones conceptuales entre los términos *disegno*, *circumscriptio* y *fimbriae*, cf. Patricia Solís Rebolledo, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria...*, op. cit., pp. 16-17, 35.

<sup>822</sup> Para el concepto geométrico de *forma* de Boullée en referencia a la teoría platónica, cf. Riccardo Pacciani, —Retrica e Sublime..., op. cit., pp. 50, 53 y 55.

<sup>823</sup> Para la definición de Boullée del principio de *caractère*, cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, op. cit., pp. 29-34.

<sup>824</sup> Cf. Aldo Rossi, —Introduzione a Boullée”, op. cit., pp. XXVII, XXXV, XLI. Para la relación en la teoría arquitectónica francesa del siglo XVIII del principio francés de *caractère* con los principios clásicos de *decorum*, *convenientia*, asimismo, con los principios renacentistas de *decoro-convenienza*, cf. Werner Szambien, —Bienséance, convenance et caractère”, in *Les cahiers de la recherche architecturale CLASSICISME*, France, Editions Parenthèses, 1985, pp. 38-43; Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique: essai d'anthologie critique*, pp. 417-419.

expresar el proceso el creativo de la composición [*composition*] de la *forma* arquitectónica.<sup>825</sup>

En este sentido, Boullée expuso de modo similar a Palladio, por un lado, que la imagen [*immagine*] de sus proyectos [*projects*] puede ser concebido con sus *desseins* que dan las *ideas* de las *formas* [*idée des formes*], conocimiento que se complementa con las descripciones [*descriptions*] hechas de sus proyectos en su tratado, como es el caso del dibujo del *Projet de Cénotaphe de Newton* [fig. 5] y del dibujo del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* [fig. 6]. Por el otro, Boullée siguiendo la línea de pensamiento palladiano, estableció la relación imagen-texto, al señalar que los escritos [*mémoire*] que agregó para explicar sus *desseins* en planta, alzado y sección de sus proyectos [*projects*] son necesarios para formular un juicio [*jugement*] de sus creaciones [*productions*].<sup>826</sup> De hecho, enfatizó esta idea del aspecto visual de sus edificios, al plantear que iba a hacer una descripción de sus *desseins* ya que con las *idée des formes* no se puede entender la inmensidad del espacio [*espace*].<sup>827</sup> No obstante, si bien hizo énfasis en lo que se refiere este aspecto, pienso que la inclusión que siempre hizo en sus dibujos de la representación de la *figura* humana para establecer la escala del edificio, clarifica esta reflexión de la composición de *belleza* de la *forma* respecto a las dimensiones monumentales del espacio que determinan el carácter del edificio.

Resulta interesante constatar que mediante ejemplos, Boullée mostró, del mismo modo que Palladio, cómo la relación entre los *dessein* de sus proyectos [*projects*] y sus descripciones [*descriptions*], desempeña un papel importante en su discurso arquitectónico, pues, a través de ambos, es como se conoce y comprende no sólo su concepción de la arquitectura, sino también su proceso de diseño y su obra arquitectónica, pues, queda claro que el concepto que Boullée utilizó de *dessein-description* para expresar las *ideas* y la

---

<sup>825</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 18, 19, 80, 82, 90, 123. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture, op. cit.*, pp. 121, 134, 136, 143. Sobre la importancia en Boullée de los dibujos geométricos de la planta, alzado y sección para el diseño de sus proyectos, cf. Philippe Madec, *Boullée, op. cit.*, pp. 12-13; Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture, op. cit.*, pp. 73-79.

<sup>826</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 80. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture, op. cit.*, p. 134.

<sup>827</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 90. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture, op. cit.*, pp. 136.

*forma* de los proyectos, enfatizan sus intenciones no sólo de cada uno de sus diseños, sino también de su proceso creativo.

Por ello, el análisis de la arquitectura, desde el punto de vista del sistema compositivo de Boullée, se basa precisamente en la explicación de este sistema, tanto de su estructura de su pensamiento como de la composición lógica de su arquitectura sustentada en el *dessein*, concepción que sugiero deriva del concepto palladiano de *disegno*.

Finalmente, se debe tener en cuenta dos cosas: la primera, no hay razón para dudar que la arquitectura de Boullée se define a través de los conceptos de *art, natura, imitation, image, project, idée, forme, figure, disposition, dessein, beauté, perfection, régularité, symétrie, variété, proportion, lumière y caractère*, los cuales, él mismo estableció que no sólo los aplicó a su proceso de diseño, sino también que se pueden ver claramente expresados y representados en los dibujos de sus proyectos que complementan el texto *Architecture: Essai sur l'Art*. La segunda, es evidente que las reflexiones de los pasajes que seleccioné del tratado permiten un entendimiento del vínculo entre la teoría vitruviana-palladiana y la teoría de Boullée respecto al tema del legado retórico del proceso creativo de la *forma* del discurso, a la vez que revelan el pensamiento estético y geométrico de este arquitecto, concepción que él mismo enfatizó que aplicó y representó en el proceso compositivo de sus proyectos y dibujos, como se verá más adelante en la relación imagen-texto que utilizó para explicar la composición arquitectónica del *Projet pour un Cénotaphe à Newton* y del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*.

°EL DISEÑO DEL PROJET POUR UN CÉNOTAPHE À NEWTON DE BOULLÉE. EL PANTHEON DE ROMA Y LOS DIBUJOS DE PALLADIO: INVENTIONE, IMITATIO Y DISEGNO

El *Cénotaphe à Newton* fue proyectado por Boullée para un edificio conmemorativo a Isaac Newton en 1784, sobre el cual escribió con respecto al diseño del monumento funerario dirigiéndose al físico y matemático inglés de la siguiente manera:

–He querido caracterizar [*caractériser*] tu sepultura con la *figura* de la tierra [*figure delle terre*]. Al igual que los antiguos [*anciens*] y en la ambición de rendirte homenaje, he rodeado [la *figura* del

*cénotaphe*] con flores y cipreses. El interior [*intérieur*] de esta sepultura está diseñado [*conçu*] con el mismo espíritu”.<sup>828</sup>

Lo importante de este pasaje es que Boullée habló en términos estéticos-geométricos de la *figura* y el espacio interior del cenotafio, asimismo, estableció en esta tipología, la referencia específica de la arquitectura de la Antigüedad.

De hecho, al hablar de este género de edificio, Boullée trató dos aspectos que me interesan: el primero se relaciona con el tema de la tipología del cenotafio, puesto que en su descripción, lo vinculó en un sentido conceptual, formal y metodológico con la tipología del templo [*temple*]. Además especificó que el artista [*artiste*] debe dar forma a las *ideas* [*tracer les idées*] de acuerdo al uso que se propone, por lo tanto, es necesario que estos monumentos estén diseñados [*conçus*] para perpetuar la memoria [*mémoire*] de aquellos a los cuales están pensados.<sup>829</sup> El segundo se refiere al tema del proyecto arquitectónico como proceso creativo, ya que estableció la cuestión que en el arte de la arquitectura existe una distancia que separa la concepción [*conception*] de un proyecto [*projet*] de su ejecución [*exécution*].<sup>830</sup>

Boullée especificó en su tratado respecto a la concepción y referencia formal del proyecto del *Cénotaphe à Newton*, al hablar de la naturaleza y los ejemplos de los edificios de la Antigüedad como sus fuentes conceptuales y visuales para la composición arquitectónica. Esta concepción la enfatizó en el siguiente párrafo donde al recapitular sobre los principios constitutivos del arte de la arquitectura, puntualizó que los aplicó a sus diseños de los monumentos funerarios sobre lo cual dejó testimonio arquitectónico-visual con sus dibujos en proyección ortogonal:

---

<sup>828</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 85-87. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 136. Kaufmann señala que el proyecto del *Cenotafio a Newton* es el proyecto más célebre y representa uno de los iconos de la llamada arquitectura *visionaria*, ya que afirma que el alcance de la imaginación de Boullée se hizo evidente en este proyecto. *Cf.* Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée...*, *op. cit.*, pp. 35, 55.

<sup>829</sup> Según Argan señala que en arquitectura, la tipología no es tanto la representación de una imagen a copiar perfectamente, sino más bien, tomar como *modelo* una tipología arquitectónica como referencia abstracta de acuerdo con la cual cada arquitecto puede concebir obras que no se asemejen nada entre sí. Para un estudio del tema de la tipología arquitectónica, *cf.* Giulio Carlo Argan, —Sobre el concepto de Tipología Arquitectónica”, en *Historia de la arquitectura: Antología crítica*, Madrid, Blume, 1984, pp. 48-50.

<sup>830</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 83-84. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 135.

—Co el *Cénotaphe à Newton* traté de hacer la más grande de todas las imágenes [*images*], aquélla de la inmensidad [*immensité*]; [...] Finalmente, lo que yo llamo la arquitectura de las sombras [*architecture des ombres*] es un hallazgo artístico [*découverte d'art*] que me pertenece y lo ofrezco a los que me sucedan en la carrera de las artes [*carrière des arts*]”.<sup>831</sup>

Al final de lo cual, Boullée añadió la siguiente observación:

—Es aconsejo a aquellos que quieren dedicarse a la arquitectura de estudiar cuidadosamente mis producciones [*productions*], para meditar en ellas, así como en mis escritos, antes de sacar ninguna opinión; a continuación, se siga el ejemplo de los antiguos [*exemples tirés des anciens*], como yo lo hice y de la naturaleza [*nature*] que nos ofrece una fuente inagotable, de la cual todos extraemos incesantemente”.<sup>832</sup>

Evidentemente, Boullée en estas reflexiones de la creación artística, se dirigió a los estudiantes de arquitectura, al igual que Palladio, no sólo con la intención explícita respecto a que tomen sus proyectos como el del diseño del *Cénotaphe à Newton* y su tratado para que sean estudiados e interpretados, sino también que consideren como *modelos* los edificios clásicos y la naturaleza para extraer las *ideas* arquitectónicas.

Respecto al principio de la imitación de la naturaleza, del que he hablado anteriormente, fundamental dentro de la argumentación de Boullée es el hecho de que se debe observar la naturaleza para extraer los principios del arte de la arquitectura, en el sentido de que es donde las cosas han adquirido la precisión de las *formas* gracias al orden, composición y disposición de los cuerpos. Por tal motivo concluyó que en la arquitectura en relación al proceso creativo, las *formas* que componen la totalidad del edificio, al igual que en la naturaleza, se deben ordenar y disponer de tal modo que se pueda de una sola mirada comprender la variedad de los objetos que lo componen. Lo importante es precisamente que Boullée dijo explícitamente que este conocimiento y sistema de diseño fue aplicado por él a sus proyectos, sobre lo cual distinguió al proyecto del *Cénotaphe à Newton*.<sup>833</sup>

---

<sup>831</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 108. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>832</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 108. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>833</sup> *Cf.* Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 30, 32. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 123-124.



Ahora bien, en lo que concierne a la características formales del *Cénotaphe* en relación con la tradición arquitectónica clásica, Boullée consideró este monumento en analogía a la tipología del templo, por ello, al hablar en su tratado sobre los templos de la Antigüedad [*temples anciens*], hizo énfasis en el edificio de la *Rotonde* de Roma. En su descripción de esta estructura clásica, distinguió dos cuestiones importantes para el proceso creativo en relación al tema de la imitación arquitectónica: la primera se relaciona con lo expresado por él en su tratado respecto que calificó el edificio del *Pantheon* como una obra de arte [*œuvre de l'art*], sobre el cual enfatizó que lo admira por *forma* basada en una noble disposición [*noble ordonnance*] y por las proporciones [*proportions*] de su arquitectura; la segunda se refiere a lo que señaló respecto a la concepción de esta estructura clásica en el contexto arquitectónico del siglo XVIII francés, pues, cuestionó que siendo un edificio citado y admirado por todos los escritores célebres, es extraordinario que tal ejemplo [*exemple*] de *perfección y belleza* [*perfection et beauté*] no se ha sido aún imitado [*imité*] en Francia.<sup>834</sup> En este sentido, la percepción de Blondel en *Cours d'architecture* aclara el valor que se le dio a este edificio en la teoría arquitectónica, ya que, su maestro describió y dibujó el edificio del *Pantheon* de manera semejante a la descripción y dibujos que Palladio hizo de dicha estructura, más aún, determinó que el *Temple de la Rotonde* es la más perfecta [*parfait*] y *bella* [*beau*] composición [*composition*] de la Antigüedad [*Antiquité*].<sup>835</sup>

Precisamente, lo importante de esto, es que si bien, Boullée no identificó en su descripción del *Cénotaphe à Newton* qué fuente formal había tomado para su diseño, no obstante, si se admite que, por un lado, señaló que en la Antigüedad y en la naturaleza había encontrado las referencias conceptuales y estéticas para sus diseños y, por el otro, estableció la analogía del *cenotafio* con el templo, aspecto que se vincula con la tipología del templo del *Pantheon* de Roma, sobre el cual mencionó debía de ser imitado por la

---

<sup>834</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 41. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>835</sup> Al respecto del edificio del *Pantheon*, Blondel que no hay nada más sorprendente y que le haya dado tanto placer que el reflexionar sobre la estructura del *Temple de la Rotonda*, ya que se dio cuenta que todas sus partes se unen con artificio maravilloso en la totalidad de la composición por lo cual sus proporciones no sólo son uniformes, sino que le confieren ser el más *perfecto* y *bello* edificio que queda de la Antigüedad. Para la descripción, dibujo y proporciones de Blondel del *Pantheon* que tituló igual que Palladio como *Proportios du Temple de la Rotonda*, cf. François Blondel, *Cours d'architecture*, *op. cit.*, pp. 402-402, 748-754.

belleza y perfección de su *forma*, disposición y proporciones, entonces, resulta posible considerar esta estructura clásica como *modelo* y referencia conceptual y abstracta para el diseño del *Cénotaphe à Newton*.

<sup>o</sup>El concepto de *disegno* y la relación imagen-texto de Palladio en la descripción en *Architettura: saggio sull'arte*: analogía visual entre los dibujos del *Projet pour un Cénotaphe à Newton* y los dibujos palladianos del *Pantheon*

El vínculo significativo que podría justificar considerar el templo del *Pantheon* como *modelo* del *Cénotaphe à Newton*, es asociarlo con la importancia que se le dio a los dibujos de Palladio que incluyó en *I Quattro libri* y a la obra palladiana en el contexto de la tratadística arquitectónica y en los procesos de enseñanza de la *Académie Royale d'Architecture* en el contexto intelectual de Boullée.

También podrían fundamentar esta hipótesis las siguientes consideraciones. El primer argumento, Boullée lo expuso claramente cuando al hablar de los monumentos funerarios [*monuments funéraires*], refirió que para el diseño del *Cénotaphe* se basó en la composición espacial de los edificios de la Antigüedad, pues, señaló que siendo este género de proyecto [*espèce de production*] el monumento principal, el templo de la muerte [*temple de la mort*] y la *imagen* de la arquitectura enterrada [*le tableau de l'architecture ensevelie*], por ello, lo había diseñado al modo de los antiguos [*instar des anciens*].<sup>836</sup>

El segundo argumento respecto a considerar el edificio del *Pantheon* como referencia formal boulleana, se puede explicar si se toman en cuenta las relaciones e implicaciones visuales de las imágenes que evidencian una similitud de pensamiento respecto a la composición de la *forma* arquitectónica como referencias inteligibles.

Los dibujos palladianos del *Pantheon* como reflexión formal y geométrica de la tipología del templo clásico en el diseño del proyecto del *Cénotaphe à Newton*, se puede comprobar si se analizan los dibujos de ambos arquitectos. Pues, resulta interesante constatar visualmente que en la composición del *Cénotaphe à Newton* es clara la referencia conceptual clásica del *Pantheon*, si se confrontan los dibujos de Boullée [figs. 93, 94, 95, 96] con los dibujos palladianos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 17], asimismo, con el edificio

---

<sup>836</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architettura: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 86-87. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 136.

construido [figs. 21, 23] e incluso con la interpretación de esta estructura clásica de Palladio en el *Tempietto Barbaro* [fig. 3].

La reflexión formal y espacial de Boullée hace que sus diseños se presenten como una restitución respecto a la Antigüedad romana interpretada por Palladio, pues, como se ha visto, el análisis que hizo del edificio del *Pantheon* mediante los dibujos en proyección ortogonal, le permitió interpretar la esencia de este edificio clásico en el *Tempietto Barbaro*. Aquí, es preciso recordar que en el contexto intelectual de Boullée, fue Palladio quien demostró cómo se interpretan las *formas* de la arquitectura clásica romana en el estilo del Renacimiento tanto con sus dibujos de su tratado como con sus diseños realizados.

Por tanto, mediante esta confrontación visual se puede inferir que lo que tomó de estos *modelos* fue la tradición de lo monumental, así como la geometría de las *formas* clásicas, ya que se puede identificar la similitud de la disposición de la planta y el espacio centralizado. Asimismo, la *forma* de la esfera de la cúpula, la creación conceptual del espacio, la disposición de la planta, el manejo de la luz cenital que tomó del *oculus*, la *symétrie* de las tres partes del edificio: de la planta circular, de la fachada y del espacio interior de la esfera, y las relaciones proporcionales del lenguaje clásico tanto en la disposición de las partes de la *forma* como en las correspondencias entre las partes que la componen.

Ahora bien, Boullée continuó enfatizando la noción de imagen-texto en su tratado. Por tal motivo hizo hincapié que recurrió a la descripción [*description*] del *Cénotaphe à Newton* para enfatizar el concepto y las intenciones artísticas de su proyecto representado en los *dessein* mediante los cuales se tiene la *idea* de las *formas* [*idée des formes*]:

—La *forma* interior [*forme intérieure*] de este monumento [*monument*] es, como se puede ver [*voit*], la de una vasta esfera [*sphère*] a cuyo centro de gravedad accedemos por medio de una abertura [*ouverture*] practicada en el basamento, sobre el que la tumba está situada. La ventaja inigualable de tal *forma* [*forme*] es que permite de cualquier lado [*côté*] mirar, [así como en la naturaleza], se percibe [*aperçoit*] únicamente una superficie continua [*surface continue*] que no tiene ni principio ni fin. Esta *forma* no ha sido utilizada nunca antes y sólo conviene [*convient*] a este monumento [*monument*]. La tumba es el único objeto material. La iluminación [*lumière*] de este monumento [*monument*], que debe ser similar [*semblable*] a la de la noche, es producida por las estrellas. [...] Estas estrellas están representadas y formadas [*figurés et formés*] [en el *Cénotaphe à Newton*]

mediante pequeñas aberturas [*ouvertures*] perforadas en embudo en el exterior de la bóveda [*voûte*]. [...]. La luz del día, penetrando, a través de tales aperturas [*ouvertures*], en este interior [*intérieur*] oscuro, dibuja [*dessine*] todas las *formas* trazadas sobre la bóveda [*voûte*] con luz brillante y resplandeciente”.<sup>837</sup>

Esta cita no sólo constituye un ejemplo de dos aspectos que se vinculan con el tema de la *forma*. El primero se refiere al planteamiento hecho por Boullée sobre sus intenciones de diseño al establecer la relación imagen-texto, pues, en su tratado es claro que hizo referencia a la correspondencia teórica y visual que existe entre los dibujos que diseñó para expresar la totalidad de la *forma* de este edificio centralizado, con las descripción del mismo para explicar los dibujos y clarificar su composición arquitectónica. Aquí, también es significativo resaltar la manera en que el texto y el dibujo en la obra Boullée se sustentan y se integran, constituye, al igual que en Palladio, un sistema racional, estético, elocuente y eficaz para explicar sus *ideas* arquitectónicas y como medio de expresión de su proceso de diseño.

El segundo aspecto se refiere al proceso creativo de la *forma* y su visualización mediante los dibujos y la descripción de ésta, ya que el mismo Boullée en su pasaje subrayó que se puede ver en los dibujos que el *Cénotaphe à Newton* está diseñado mediante la *figura* del círculo y la *forma* de la esfera [fig. 97]. Sin embargo, también se puede percibir a través de este dibujo que la *forma* de la esfera se eleva sobre una estructura de planta circular, es decir, mediante tres cilindros circundados en los diversos niveles, siguiendo la tradición de la arquitectura clásica, por hileras de cipreses. Este basamento compuesto por los cilindros con sus muros concéntricos y los cipreses recuerda la *forma* de la tradición romana del monumento funerario del *Mausoleo de Augusto* [fig. 98] el cual también fue diseñado con base en una estructura con planta circular.

Ahora bien, siguiendo la lógica de la afinidad clásica-palladiana en el *Cénotaphe à Newton* de Boullée, como indiqué antes, la interpretación abstracta del *modelo* del templo de la Antigüedad fue generada a partir de su estudio de la geometría de las *formas* clásicas que hizo mediante los dibujos en proyección ortogonal del *Pantheon* de Palladio.

---

<sup>837</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull' arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 90-91. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 136-137.

El punto clave de la analogía entre los elementos compositivos de ambas estructuras resulta todavía más evidente si comparamos los dibujos de la planta, el alzado y la sección del *Cénotaphe* y del *Pantheon*, donde la composición visual de la cualidad sistemática de los dibujos construye y describe lo visible del proceso creativo del diseño arquitectónico.

En el dibujo de la planta en proyección ortogonal del *Pantheon* de Palladio [fig. 17] se puede apreciar un edificio de planta centralizada y circular donde la circunferencia como *figura* geométrica rige el diseño de este templo de la Antigüedad. Como puede verse, esta concepción clásica del mismo modo se encuentra en el diseño de la planta del *Cénotaphe à Newton* de Boullée [fig. 93], donde se observa la misma jerarquía de considerar a la *figura* circular como elemento formal y estético a partir del cual se genera la totalidad del edificio. De esta manera, se refuerza y verifica visualmente, la similitud en ambos edificios de la aplicación de los principios vitruvianos de *dispositio* y *symmetria*.

Por ejemplo, en el caso del *Pantheon*, la disposición geométrica de la planta, la fachada y sección [figs. 12, 13, 17], clarifica la correspondencia existente entre las *figuras*, las *formas*, proporciones y dimensiones monumentales de los elementos arquitectónicos que lo componen.

En este sentido, esto puede reconstruir geoméricamente con la tridimensionalidad del *Cénotaphe à Newton*, puesto que en el alzado como imagen de la fachada [fig. 94], Boullée dibujó en correspondencia a la planta [fig. 93], la escala monumental de la esfera del *Cénotaphe* donde acentuó la articulación sistemática de las *formas* y la *symétrie* del proyecto mediante la disposición de cuatro círculos concéntricos.

Por ello, evidenció en la planta [fig. 93], el eje de *symétrie* con la línea que dibujó en sentido longitudinal, representando al mismo tiempo en el plano horizontal, la *figura* y *forma* de la esfera. De esta manera, en la misma imagen, se puede visualizar tanto la mitad del muro circular del lado izquierdo que implica la parte interior de la esfera, como la mitad de la superficie curva del lado derecho que implica el techo de la misma.

En este sentido, en el dibujo del alzado [fig. 94], Boullée hizo énfasis en el eje de *symétrie* con la abertura del acceso, asimismo, con el muro cilíndrico de la periferia que se corta en la misma proporción del radio de la esfera para evidenciar su monumentalidad, lo cual consigue expresar con la representación de las escaleras, de las figuras humanas y los

cipreses determinando así, la escala del edificio. Así, la fachada está compuesta por la *figura* del círculo y las superficies cilíndricas de los tres muros, con lo cual contrastó y realzó el contorno de la *forma* geométrica de la esfera y determinó el *caractère* del edificio en referencia al templo clásico.

La relación con el *Pantheon* se percibe claramente en el *Cénotaphe* si se establece la conexión visual entre la composición de ambas estructuras mediante los dibujos de la planta, la fachada y la sección donde Boullée interpretó de éste edificio clásico lo siguiente: primero, la composición de las *figuras* y los volúmenes mediante diversos cuerpos puros integrados armoniosamente en un diseño unitario; segundo, la aplicación del espacio circular cubierto con una bóveda semiesférica del monumento romano; tercero, la frontalidad del edificio; cuarto, el concepto de luz cenital, y quinto, el concepto de lo monumental.

En el dibujo de la perspectiva de la fachada principal del *Cénotaphe à Newton* [fig. 5], es muy similar al dibujo del alzado en proyección ortogonal [fig. 94], tal vez con el propósito de no deformar la *figura* del círculo que implica la *forma* de la esfera como *imagen* de la *perfección*. En la perspectiva, Boullée manifestó, al igual que en el alzado, la intersección entre las *figuras*, la *symétrie* axial, las proporciones y la *variété* de los volúmenes mediante la composición monumental de los cuerpos puros. En este dibujo, para valorar la *forma* de la esfera, Boullée destacó mediante la disposición de las *figuras* y el uso de luz y sombras, las superficies curvas del edificio que determinan la articulación de la composición de la fachada con el propósito de subrayar la intersección, proporciones y perfección de las *figuras* geométricas. Más aún, estableció la relación del edificio con el paisaje que representó donde el edificio puede ser contemplado por todos sus lados.

Resulta significativo que, es sobre todo el espacio interno del *Cénotaphe à Newton* el que presenta una notable analogía con la *forma* geométrica de la esfera en relación con la tradición clásica de lo monumental que fue utilizada en el diseño del *Pantheon* para la creación del espacio arquitectónico. En ambos edificios, las cualidades espaciales, la disposición y las características formales son similares.

Especialmente, esto se puede visualizar con los dibujos palladianos del alzado y la sección en conexión con la planta del *Pantheon* [figs. 12, 13]. Precisamente aquí, es

importante recordar que la sección de este templo clásico fue dibujada por Palladio con el propósito de representar el espacio interno y su composición constituida por la *forma* de un cilindro cubierto por una semiesfera.

En este dibujo de la sección del *Pantheon* [fig. 13] se puede percibir las proporciones geométricas del edificio, no sólo las del muro del cilindro, cuya altura es igual al radio de la semiesfera, sino que también como se puede ver en el dibujo palladiano de la planta [fig. 17], la altura total del edificio es igual al diámetro del círculo, por lo que se puede inscribir una esfera completa en el espacio interior.

Esta concepción del espacio interior también se observa en los dibujos del alzado y sección en conexión con la planta del *Cénotaphe à Newton* [figs. 94, 95, 93], donde claramente el espacio interior está compuesto por una esfera. Para representar el espacio interior Boullée describió en su tratado que hizo dos dibujos en sección para mostrar la *figura* del círculo que representa la esfera, en donde creó un efecto de día [fig. 95] y otro de noche [fig. 96], no sólo para estudiar el interior y exterior del edificio en su verdadera *forma* y magnitud a escala, sino para la visualización del mismo. Así, con los dibujos en sección definió con precisión la totalidad de la *forma* y el espacio del *Cénotaphe à Newton*.<sup>838</sup>

Ahora bien, cabe subrayar que, en la descripción de este monumento funerario, Boullée determinó dos aspectos referentes a la *forma* de la *esfera*: primero, que sólo es conveniente en este monumento; segundo, que no había sido utilizada antes. Si bien, es cierto, como se sabe y se puede visualizar en el dibujo de la sección del *Pantheon* de Palladio [fig. 13], en la Antigüedad, la *forma* de la esfera fue utilizada para la composición del espacio del templo del *Pantheon*, en este sentido, podría decirse que Boullée interpretó la concepción del espacio interior que se genera por la cúpula inscrita en un cilindro, al actualizarla, renovó el lenguaje arquitectónico clásico de dicha *forma* y el concepto del espacio clásico de este templo.

Como se recordará, Boullée en su tratado describió la bóveda del *Cénotaphe à Newton*, donde distinguió que, por un lado, en el dibujo en sección transversal de día [fig. 95] se puede ver la esfera cuya *forma* interior de este monumento permite visualizar de

---

<sup>838</sup> Cf. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [Architecture: Essai sur l'Art], op. cit., pp. 90-91.

cualquier lado de ésta una superficie continua y, por el otro, señaló que en el dibujo se puede advertir que al igual que la naturaleza, representó la iluminación producida por las estrellas mediante pequeñas aberturas en la bóveda en las que la luz penetra en el interior dibujando la *forma* de dicha bóveda.

El concepto de la luz cenital de la bóveda del *Cénotaphe à Newton*, creo, es una interpretación del lenguaje clásico del *Pantheon*.<sup>839</sup> Lo que yo sugiero, por lo tanto, es que la interpretación abstracta de las aberturas en la bóveda la sugiere la solución expresada en el dibujo en sección hecho por Palladio de esta estructura clásica [fig. 13]. Esta reflexión, con la confrontación de dicho dibujo palladiano y la vista interior del edificio [fig. 23], donde se puede distinguir claramente tanto el *oculus*, esto es, el lucernario en la bóveda, como el manejo de la luz cenital que define y enfatiza la curvatura de la semiesfera de la cúpula mediante el contraste de luz y sombra. Esta concepción, Boullée la renovó con los orificios que diseñó en la parte superior de la esfera, lo cual se puede considerar como una *innovación* en el sentido de la *imitatio* clásica respecto a la selección y modificación del esquema de composición del elemento del *oculus* del *Pantheon* de Roma. En consecuencia, Boullée trasladó su interpretación del *oculus* a otro esquema compositivo pero dentro de la tipología del templo.

Así, Boullée en el proceso de selección de elementos arquitectónicos clásicos tomados del *Pantheon*, la abstracción del dibujo palladiano orienta la estructura básica del nuevo diseño donde el proyecto boulléano se convierte en una nueva interpretación en el sentido de la *innovación*, lo cual, ciertamente, puede advertirse con claridad en el lenguaje arquitectónico de este arquitecto francés.

En este punto, es aquí como las descripciones y la confrontación entre los dibujos de la planta, el alzado y la sección del *Cénotaphe à Newton* [figs. 93, 94, 95] con los dibujos palladianos del *Pantheon* [figs. 12, 13, 17] e incluso con el edificio construido [fig. 21, 23], se explica visualmente y teóricamente tanto el vínculo entre la Antigüedad, Palladio y Boullée como la cuestión respecto a cómo se adaptaron y utilizaron los principios ciceronianos trasladados a la arquitectura clásica con los principios vitruvianos de

---

<sup>839</sup> Cf. Sobre la interpretación del concepto de luz en Boullée como una *innovación* del lenguaje clásico, cf. Robin Middleton, —'Archeologia e l'influenza dell'architettura classica", *op. cit.*, pp. 62-64.



*imitatio, imago, forma, figura, dispositio, idea, peritus graphidos, venustas, perfectionis, symmetria, proportio y varietas*. Éstos fueron traducidos al *volgare* y empleados por Palladio en su tratado, diseños, dibujos y metodología proyectual. Mientras que para Boullée dichos términos fueron interpretados con la terminología de *imitation, image, forma, figura, disposition, idée, dessin-dessein, beauté, perfection, régularité, symétrie, proportion y variéte* y aplicados en su proceso de diseño y en sus proyectos mediante una concepción geométrica y estética de la *forma* que tiene su origen en el proceso creativo de la *forma* ciceroniana.

Si ahora se recuerda que Boullée determinó como ejemplo de la síntesis y expresión de todos estos principios es la *forma* de la esfera y la *figura* del círculo se puede admitir la hipótesis del legado de la retórica clásica en el proyecto del *Cénotaphe à Newton*. A esto hay que añadir que Boullée enfatizó la cuestión visual de la *forma* de la esfera, no sólo en relación con la *belleza, symétrie y variéte* que se percibe en el cuerpo esférico, al referir en su tratado que esta *forma* desarrolla ante los ojos la máxima superficie, tanto la del interior como la superficie del exterior, sino que también distinguió que su *figura* es representada a través del dibujo en sección, el cual, como ya traté en Vitruvio y Palladio, permite la lectura del espacio interior comprobando así: su visibilidad.

Por ejemplo, en el proyecto del *Cénotaphe à Newton*, la *variéte* se puede percibir fácilmente con las distintas *formas y figuras* utilizadas en el diseño como se observa en el dibujo de la planta, la fachada y a sección [figs. 93, 94, 95] donde la esfera, el cilindro, el círculo, los distintos diseños de escaleras y de aberturas, asimismo, la luz difundiéndose en estas *formas* generan las diversas fachadas.

Después de todo, es difícil no ver en los dibujos de Boullée, la herencia de la arquitectura de la Antigüedad romana que, en el Cinquecento, había dibujado Palladio. Sólo así se puede comprender su interpretación geométrica de la esfera, no sólo en la correspondencia conceptual de la *figura, forma* y espacio arquitectónico, sino también en la correspondencia del método geométrico y proporcional que existe entre los dibujos de la planta, el alzado y la sección, como expresión bidimensional de la composición y la coherencia visual de la *forma* arquitectónica y de las partes entre sí y el todo del edificio.

Se llega, así, a observar que, el análisis teórico del tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* y la confrontación de imágenes, tomados en conjunto, prueban que en el *Cénotaphe à Newton*, Boullée utilizó en su proceso de diseño, no sólo el legado del proceso creativo ciceroniano, sino que también empleó un sistema de analogías como cuestión creativa partiendo de procesos lógico-formales.

Es así como en cuanto a la *forma*, tal como la concibió Boullée, se explica el proceso de diseño como un sistema creativo-estético que deriva de la tradición clásica.

°EL PROYECTO DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS DE BOULLÉE Y LA FORMA Y EL ESPACIO DEL PANTHEON DE ROMA EN LOS DIBUJOS DE PALLADIO: INVENTIONE, IMITATIO Y DISEGNO

°La fuente conceptual y formal del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*: el legado de la Antigüedad y el Renacimiento italiano

El proyecto de ampliación de la *Bibliothèque Nationale* fue diseñado por Boullée sobre un edificio preexistente en 1785, con el cual, escribió en su tratado, quiere contribuir al desarrollo del arte, a la ciencia y el patrimonio literario. El siguiente fragmento describe con mayor precisión el pensamiento de Boullée con respecto a su proceso conceptual:

–Si existe un tema destinado a apasionar a un arquitecto y al tiempo mismo, a estimular su genio [*génie*], se trata del proyecto [*project*] de una biblioteca pública [*Bibliothèque publique*]. [...] La entrega de este proyecto consistió en la adaptarme a los edificios existentes, encontrando el modo de conseguir una disposición adecuada [*distribution convenable*]. [...] El escrito que sigue, que es aquel que yo he adjuntado a mis dibujos [*desseins*] cuando presento mis obras [*ouvrages*], ofrece las aclaraciones necesarias para expresar un juicio [*jugement*] de esta creación [*productions*]. [...] El monumento [*monument*] más precioso [*précieux*] de una Nación es indudablemente aquél que contiene todos los conocimientos adquiridos a través del tiempo. La sola descripción [*description*] de esta obra demostrará sin duda la veracidad de mis declaraciones”.<sup>840</sup>

Precisamente aquí, Boullée anunció, al igual que hizo con el proyecto del *Cénotaphe à Newton*, por un lado, su idea de la tipología de la biblioteca donde identificó el uso de este edificio para conservar el legado de la cultura del pasado y, por el otro, volvió a referir la idea de imagen-texto para explicar mediante lo que se visualiza con el lenguaje del dibujo y la cuestión teórica y descriptiva de sus proyectos, sus intenciones arquitectónicas. Con ello

---

<sup>840</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 79, 80, 82. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 134-135.

Boullée articuló su pensamiento conceptual-lógico-creativo-estético, cuya aplicación sistemática será el punto de partida de cada proyecto.<sup>841</sup>

Para formular el concepto del diseño de la *Bibliothèque Nationale*, Boullée tomó como referencia tanto las reflexiones expresadas en su tratado sobre teoría y proceso de diseño arquitectónico, como las referencias formales de la Antigüedad y del Renacimiento que él estableció en su descripción de este edificio: el arco del triunfo, la tipología de la basílica clásica romana, el anfiteatro y la pintura de *La escuela de Atenas* de Rafael.<sup>842</sup> Así, Boullée puso de relieve no sólo las diferentes maneras de integrar las *formas* clásicas y renacentistas en dicho proyecto, sino que también planteó visualmente, del mismo modo que hizo Palladio, un proceso de interpretación del legado de la Antigüedad y el Renacimiento italiano.

No obstante, si bien Boullée no mencionó como fuente conceptual y formal el edificio del *Panteón* de Roma [fig. 21], es importante hacer notar dos cuestiones: la primera se refiere a lo que expresó en la tipología de la Basílica, puesto que, distinguió al *Panteón* como el edificio más perfecto y *bello* de la Antigüedad por su composición, perfección de la *forma*, disposición y proporciones. Esto implica la reflexión de que se puede considerar la composición del *Panteón* de Roma como *modelo* y referencia conceptual y abstracta para el diseño de la *Bibliothèque Nationale*. La segunda concierne a la posibilidad de considerar que el diseño espacial y estructural de la *Bibliothèque Nationale* se basa en este edificio clásico. Interpretación que sugiero, Boullée desarrolló a partir del proceso de abstracción y cualidad geométrica-conceptual-visual y estética de este sistema de conocimiento y como abstracción conceptual del lenguaje que implican los dibujos palladianos del *Pantheon* en proyección ortogonal, en el sentido que estructuran, articulan, dan *forma* y muestran la tridimensionalidad de esta *forma* clásica. Por tal motivo, se puede justificar que, en este proyecto la cita de este edificio clásico es abstracta, conceptual y concreta.

A partir de la confrontación visual entre los dibujos del *Pantheon* de Palladio [figs. 12, 13, 17] con los dibujos de Boullée del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* [figs.

---

<sup>841</sup> Para un análisis de Aldo Rossi del proyecto de la *Bibliothèque Nationale de Paris* de Boullée cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, pp. XXXII-XXXIV.

<sup>842</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 79, 83. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, pp. 134-135.

6, 99, 100, 101] puede demostrarse convincentemente que, el arquitecto francés tomó como *modelo* el *Pantheon* y lo que interpretó para su diseño de este edificio clásico fue: la relaciones geométricas y proporcionales de los elementos arquitectónicos, la *symétrie*, la monumentalidad, la iluminación del *oculus* y el sistema de los casetones de la bóveda. La cita del *oculus* del *Pantheon*, la interpretó adaptándola a la *figura* rectangular de la planta. Asimismo, Boullée, al igual que en el *Cénotaphe à Newton*, aplicó en la composición de la biblioteca, los principios vitruvianos que interpretó con los términos de *imitation*, *image*, *forma*, *figura*, *disposition*, *idée*, *dessin-dessein*, *beauté*, *perfection*, *régularité*, *symétrie*, *proportion* y *variété* como se verá a continuación.

°El concepto de *disegno* y la relación imagen-texto de Palladio en la descripción en *Architecture: essai sur l'art*: analogía visual entre los dibujos del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* y los dibujos palladianos del *Pantheon*

En la descripción de la *Bibliothèque Nationale de Paris* en *Architecture: essai sur l'art* Boullée describió el proyecto de la siguiente manera:

–Este proyecto [*project*] consiste en la transformación [*transformer*] del patio, que mide cien metros de largo por noventa de ancho, en una inmensa basílica [*Basilique*] iluminada desde arriba [*éclairée par le haut*], que acumulará todo nuestro patrimonio literario. [...]. Esta basílica [*Basilique*] ofrece la imagen [*image*] más magnífica y sorprendente jamás vista [...] La simple observación [*inspection*] de la planta [*plan*] mostrará [*apercevoir*] una distribución [*distribution*] cuya disposición [*disposition*] se convierte en simple y noble”.<sup>843</sup>

La relación en que el texto y el dibujo sustentan y se integran en el proceso de diseño de Boullée, constituye un sistema donde se concentra la expresión teórica y artística de su arquitectura.

Ciertamente, en el dibujo de la planta de la *Bibliothèque Nationale* [fig. 99] se observa que su concepción arquitectónica, consiste en una gran sala rectangular en analogía al concepto clásico de la basílica romana, donde la galería se dispone de modo que se puede ver la totalidad del espacio, enfatizando la *forma* de la planta por la serie de columnas y por el concepto de la disposición de las gradas en rectángulos concéntricos en *forma* de terrazas donde se encuentran los libros en el sentido del Anfiteatro romano.

---

<sup>843</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 82. Para el párrafo en francés, *cf.* Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 135.

Boullée continuó la descripción de la *Bibliothèque Nationale* con las siguientes observaciones, donde cabe destacar que mencionó las referencias clásicas del Anfiteatro, la Basílica, el Arco del Triunfo y la estatua de Minerva:

–Pensé que nada hubiera sido mayor, más noble y un aspecto [*aspect*] más hermosos a la vista que un amplio anfiteatro de libros [*amphithéâtre de livres*]. He imaginado [*figure*], en este vasto anfiteatro [*amphithéâtre*], las personas ubicadas en diferentes niveles y dispuestas de manera [*distribuées de manière*] que los libros se pasan de mano en mano, sin temor a los riesgos relacionados con el uso de las escaleras. Este magnífico anfiteatro [*superbee amphithéâtre*] está coronado por un orden [*ordre*] arquitectónico diseñado [*conçu*] de manera que, lejos de distraer la atención del espectáculo de los libros, contribuye simplemente a la decoración [*décoration*] necesaria para conferirle a este bello lugar [*beau lieu*] aún mayor esplendor y nobleza. Esta Basílica [*Basilique*] termina con dos especies [*espèces*] de Arcos de Triunfo [*Arcs de Triomphe*], en los que podrían estar dispuestos dos estatuas alegóricas [*statues allégoriques*]. Ciertamente, sería apropiado hacer que una de los dos representase la estatua de Minerva [*statue de Minerve*]].<sup>844</sup>

Esta descripción se puede reconstruir con la representación visual que implican los dibujos de la planta, sección y perspectiva del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, no sólo la cuestión de la imagen de la biblioteca que describió Boullée, sino también la tridimensionalidad de la misma.

En los dibujos en sección longitudinal y transversal de la *Bibliothèque Nationale* [figs. 100, 101] se puede visualizar la *symétrie* de la planta y del espacio interior, la dimensión tanto de la basílica iluminada mediante la gran abertura del lucernario en la bóveda de cañón corrido como la dimensión de éste y la composición de los casetones en la superficie de la bóveda. De igual modo, se distingue la disposición de los diferentes niveles que ha dispuesto en el anfiteatro de libros como una solución tipológica y el pórtico constituido por columnas jónicas. Al confrontar estas dos imágenes de la *Bibliothèque Nationale* [figs. 100, 101] con la imagen del *Pantheon* [fig. 13, 23], creo que la similitud es bastante notoria.

Como se recordará, Boullée en la descripción que hizo para enfatizar lo que se visualiza en los dibujos escribió que la basílica termina en los muros laterales en dos especies del arco del triunfo. En el dibujo en sección transversal [fig. 101, 102], Boullée

---

<sup>844</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull' arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, pp. 82-83. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 135.

hizo notar la abstracción e interpretación de los elementos [fig. 103] que constituyen dicho monumento, del cual tomó la composición tripartita de las aberturas, rematadas por el entablamento soportado por columnas jónicas como se puede advertir es similar si se analiza y toma como ejemplo el Arco del triunfo de Constantino del dibujo de la fachada que Palladio hizo de dicho edificio [fig. 104].

En el dibujo de la perspectiva de la *Bibliothèque Nationale* [fig. 6] se concreta la imagen visual que se visualiza y construye con la composición de las *figuras* de los dibujos de Boullée en proyección ortogonal [figs. 99, 100, 101], pues se observa de igual modo, la tridimensionalidad del espacio interior del edificio, donde expuso en detalle el lucernario en la bóveda de cañón corrido, el pórtico de columnas jónicas, el arco del triunfo en los dos muros que componen el espacio y donde dibujó dos estatuas alegóricas, la cual una de ellas representa convenientemente a Minerva, en el sentido que se relaciona con la tipología de la biblioteca, ya que es la imagen y personificación de la representación de la sabiduría en la Antigüedad.<sup>845</sup> Además, también se puede apreciar en esta imagen, la disposición de los diversos niveles donde situó personas, para dar tanto la idea de la escala como de la monumentalidad del espacio interno.

Es significativo que, en *Essai sur l'Art* Boullée escribió sobre la referencia pictórica del Renacimiento sobre lo cual señaló que le sirvió como *idea* [*idée*] para el diseño de la *Bibliothèque Nationale* con la siguiente reflexión: «Profundamente impresionado por la concepción sublime de *La escuela de Atenas* de Rafael [*L'école d'Athènes par Raphaël*], he buscado introducirla en la obra; y es probable que a esta *idea* [*idée*] es que debo mi éxito”.<sup>846</sup>

Si bien Boullée ha demostrado visualmente en el diseño de la *Bibliothèque Nationale* cómo interpretó las *formas* clásicas, también refirió mediante ésta descripción, su concepción e interpretación de la composición de la pintura de Rafael, restituida por él como fuente conceptual de su proyecto, pues, vistos en conjunto, ambas imágenes parecen expresar el mismo principio de la concepción del espacio

---

<sup>845</sup> Sobre Minerva como representación de la sabiduría, cf. Ernst Gombrich, «Iones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte», *op. cit.*, p. 217.

<sup>846</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], *op. cit.*, p. 79. Para el párrafo en francés, cf. Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, *op. cit.*, p. 134.

Esto se puede apreciar si se confronta la pintura de *La escuela de Atenas* de Rafael [fig. 105] con la perspectiva de *Bibliothèque Nationale* [fig. 106], pues, se pone de manifiesto la similitud en ambas imágenes del uso de la luz cenital, la bóveda de cañón corrido compuesta de casetones, la *symmetria* y la monumentalidad del espacio. Aquí, con este dibujo en perspectiva, Boullée puso de relieve estos aspectos formales surgidos en el Renacimiento que continuará desarrollando visualmente en los dibujos y descripciones de sus proyectos.

En este contexto, se sabe que la pintura de Rafael constituye una unidad entre la Antigüedad y el Renacimiento en relación a la cultura humanista. Esta referencia no es ajena en la composición y el proceso conceptual de la biblioteca de Boullée, por ello, ésta se convierte en un gran espacio indivisible con galerías superpuestas, iluminado desde lo alto, accesible en todos sentidos por su analogía con la tipología de la basílica y del templo del *Panteón* de Roma.<sup>847</sup>

Boullée demostró esta interpretación de la Antigüedad y Renacimiento del humanismo rafaeliano con la disposición espacial y el diseño del lucernario mediante una bóveda de cañón corrido para iluminar el espacio interior de la sala de la biblioteca al igual que la espacialidad y la luz cenital de la arquitectura representada por Rafael en la pintura. También representó, en el espacio interior de la sala, lectores, personajes con toga en varias actividades, alcanzando libros o conversando de manera similar que los personajes de la pintura.

Lo importante aquí, es que tanto la cita arquitectónica clásica como la pictórica del Renacimiento evidencian que la interpretación de la *imitatio* en Boullée es similar a la de Palladio, ya que la aplicación en el diseño de estas referencias es conceptual y, por tanto la abstracción de las *ideas* que representan los dibujos en estos dos arquitectos sugiere la idea de *innovación*.

En resumen: en la composición de la *forma* y el espacio arquitectónico del proyecto del *Cénotaphe à Newton* [fig. 5] y el proyecto de la *Bibliothèque Nationale de Paris* [fig. 6] es clara y convincente la cita clásica tanto del *Pantheon* [figs. 12, 13, 17] como de los

---

<sup>847</sup> Para un análisis de la relación entre la pintura de Rafael y el diseño de la *Bibliothèque Nationale* de Boullée, cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, p. XXXIII.

principios vitruvianos de *forma*, *figura*, *inventio*, *dispositio*, *idea*, *symmetria*, *venustas*, *proportio* y *varietas*, asimismo, la interpretación de la metodología proyectual palladiana en cuanto a proceso creativo y de diseño y a los conceptos palladianos de *forma*, *figura*, *inventione*, *idea*, *bellezza*, *proporzione* y *disegno*. Es claro que existe una analogía conceptual entre los dibujos de Palladio y Boullée como concepto y expresión del proceso de diseño, asimismo, la aplicación en los dibujos de los principios vitruvianos que Palladio aplicó en su arquitectura y que Boullée interpretó para su concepción de la *forma*.

Después de todo, lo anterior expuesto permite plantear la analogía entre Palladio y Boullée respecto al concepto de *forma* y *disegno* que tiene su origen en la cuestión de la *inventione* palladiana y su metodología proyectual traducida en su teoría, dibujos y obra arquitectónica, al entender que el énfasis en Boullée se centró con respecto a Palladio, por un lado, en el proceso mental del proceso creativo y la traducción de éste en el dibujo geométrico, el cual preexiste en toda traducción concreta del edificio en cuanto a concepto. Por el otro, dicho aspecto me permitió plantear no sólo la trascendencia e *innovación* de la presencia de los dibujos del tratado de Palladio, sino también el concepto de *disegno* como método y medio para analizar la espacialidad de los edificios de la Antigüedad, en especial los dibujos del *Pantheon*, asimismo, la espacialidad palladiana, tanto de sus proyectos que quedaron como *ideas* de edificios no construidos así como de los dibujos de su obras arquitectónicas.

Ciertamente, el método de los dibujos en proyección ortogonal que Palladio utilizó para expresar la totalidad de la *forma* tanto el espacio interior como exterior, a través del cual estudió, compuso y dispuso el diseño de la imagen mental que tradujo en la *forma* arquitectónica, se puede pensar también en la visualización de la arquitectura en Boullée.

Esta importancia y concepción palladiana del dibujo geométrico en proyección ortogonal clarifica la idea de que Boullée lo tuvo en cuenta, ya que sus proyectos y expresados sólo por medio de dibujos trascendió por sus reflexiones escritas y sus *ideas* dibujadas, de lo cual hay que hacer énfasis en la capacidad de los dibujos arquitectónicos como la expresión de la cualidad teórica y artística de la arquitectura no construida, como lo es el proyecto imaginado de Boullée.



Finalmente, para comprender la relación entre Palladio y Boullée, se debe tomar en cuenta que el espacio es un concepto fundamental en la arquitectura, donde la abstracción geométrica de la *forma* y *figura* como representación del edificio, plantea un problema en el sentido que sugiere la interpretación creativa debido al lenguaje abstracto del dibujo geométrico de las *figuras* de la planta, alzado y sección. Gracias a esta abstracción bidimensional que implica una cuestión tridimensional, considero comprensible que la conexión entre Palladio y Boullée no haya sido tratada desde esta perspectiva. De este modo, la interpretación que establecí es teórica, abstracta y conceptual, es decir, no sólo desde el punto de vista de las *ideas*, sino también desde el punto de vista formal y espacial.

También mi intención ha sido demostrar que se puede concebir la presencia del legado del proceso creativo clásico en Boullée, si se toma en cuenta tanto los tratados de teoría arquitectónica como el sistema de pensamiento y enseñanza respecto al proceso de diseño que marcaron el pensamiento del contexto boulleano del siglo XVIII francés.

#### °VII.1.2 LA IMAGEN COMO IDEA. PALLADIO Y LOS DIBUJOS DE ALDO ROSSI: INTERNO CON TEATRO DEL MONDO Y PROGETTO PER LA BIBLIOTECA DI SEREGNO

El argumento de la relación entre Rossi y Palladio en cuanto al legado del proceso creativo de la *forma* de la retórica clásica y arquitectura, surge y se apoya a partir de cuatro aspectos. El primero, parte del postulado y demostración de Callebat sobre la retórica clásica en la teoría arquitectónica del *De Architectura* de Vitruvio, donde al final de su análisis plantea en la conclusión, la posibilidad de considerar el proceso retórico en el lenguaje arquitectónico actual, pues, expone que si se confrontan los principios retóricos con los escritos teóricos de los arquitectos *modernos* como Le Corbusier y Aldo Rossi, se puede entender y comprobar la permanencia e incluso las relaciones entre los principios que unen a la arquitectura y la retórica sobre los cuales reconoció: los procesos de la *inventio* y la *dispositio* como estructuración intelectual, estética y compositiva, las *figuras* de la composición, el sistema racional, los principios estéticos de referencia en función de la persuasión que se fundamenta en la *belleza* y *conveniencia*.<sup>848</sup>

El segundo aspecto, se sustenta en las reflexiones expresadas por Rossi en el discurso que tituló *Un'educazione palladiana* y en la entrevista realizada en *Architecture*,

---

<sup>848</sup> Cf. Louis Callebat, —*Rétorique et Architecture dans le De Architectura de Vitruve*”, *op. cit.*, p. 46.

*Furniture and Some of My Dogs*, donde establece su conexión con el pensamiento y obra palladiana. En el discurso, Rossi argumenta el parangón que existe entre su arquitectura y la arquitectura de Palladio, lo cual ejemplifica y documenta visualmente con varios dibujos de sus proyectos, pero especialmente con el dibujo del *Interno con teatro del mondo* [fig. 7].<sup>849</sup> En la entrevista evidencia su concepción de la arquitectura de Palladio, lo cual me sirve para demostrar la aplicación de la metodología proyectual palladiana en su proceso de diseño, en consecuencia: el legado del proceso creativo clásico.<sup>850</sup>

El tercero aspecto, en cuanto a la analogía conceptual y formal entre Palladio y Rossi para comprender el legado del proceso retórico, se relaciona con la selección que hice de los dibujos de Rossi para este estudio. Dicha selección se propone como un medio para construir la conexión con Palladio y, asimismo, con Boullée. Desde este punto de vista, esta idea se fundamenta a partir de la concepción del propio Rossi de citar como sus predecesores tanto a este arquitecto vicentino del siglo XVI, como a este arquitecto francés del siglo XVIII, definiéndolos a ambos, como *arquitectos racionales*.<sup>851</sup> Lo que me interesa resaltar aquí, es el sistema creativo y compositivo de la *forma* arquitectónica fundamentado por Palladio en el proceso retórico clásico que aplicó en sus reflexiones teóricas y en los principios fundamentales de la arquitectura no sólo como razonamientos estéticos y conceptuales que expresó y tradujo en sus dibujos, sino también donde mostró su *idea* del proceso creativo respecto al diseño arquitectónico, aspecto que tanto Boullée como Rossi percibieron, y por ello, se da la distinción e importancia del dibujo en ambos arquitectos, como lenguaje intelectual, visual, estético y de expresión de la arquitectura.

El cuarto aspecto se relaciona con el planteamiento de Tafuri respecto a que considera que Rossi fundamenta su arquitectura en la creencia de la permanencia de la *forma* arquitectónica. Por tanto, para el desarrollo de su proceso creativo, afirma que este arquitecto italiano estudia los *modelos* que dentro de un contexto específico le ofrecen

---

<sup>849</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, pp. 8-13.

<sup>850</sup> Cf. Aldo Rossi, Bernard Huet, —Architecture, Furniture and Some of My Dogs”, in *Perspecta, Architects. Process. Inspiration*, The MIT Press on behalf of Perspecta, 1997, pp. 106-110.

<sup>851</sup> Sobre la afirmación de Rossi de considerar como sus predecesores a Palladio y a Boullée, cf. Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, *op. cit.*, pp. 15-16; Aldo Rossi, Bernard Huet, —Architecture, Furniture and Some of My Dogs”, *op. cit.*, pp. 95-113; Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, translated by Lawrence Venuti London, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1981, pp. 34, 46-47, 51, 68, 77, 114, 115.

constantes formales, los cuales los convierte en arquetipos con el fin de fundar métodos lógicos de análisis y proyección. Asimismo, Tafuri subraya el análisis histórico, la función de la imagen arquitectónica y los dibujos de Rossi, puesto que evidencian su proceso de diseño donde la *forma* es objeto de estudio mediante la abstracción tipológica.<sup>852</sup>

°ALDO ROSSI Y PALLADIO EN ARCHITECTURE, FURNITURE AND SOME OF MY DOGS

El interés de Aldo Rossi en la obra y pensamiento palladiano es muy claro, él mismo define a Palladio en *Architecture, Furniture and Some of My Dogs* como un ejemplo cercano a su pensamiento. De hecho, opina que la complejidad de Palladio se comprende a partir de la coexistencia de la profunda racionalidad de sus edificios, con una experiencia de la construcción que distingue como la correspondencia a la sencillez constructiva y expresiva de la obra palladiana. Dicha obra, explica, se relaciona con su pensamiento, en donde su arquitectura se reconoce por la *forma* y no por la materia, cuestión que refiere a los dibujos palladianos. En este sentido, Rossi expone que los dibujos de Palladio representan el espíritu de sus edificios. Más aún, los califica como la *geometría de la memoria y obras del pasado* representadas a partir de este lenguaje arquitectónico de la *forma*, el cual, por su cualidad geométrica la *forma* puede ser interpretada. Asimismo, a partir de estos planteamientos, Rossi explica que el ejemplo de Palladio demuestra que una vez que los principios fundamentales de la arquitectura han sido creados, se mantendrán y desarrollarán durante muy largos períodos de tiempo. Esto es en parte, señala, lo que la arquitectura moderna quería alcanzar, sin embargo, su fracaso notorio fue debido al hecho de que eligió una ruptura en lugar de representar la continuidad.

Esta reflexión de la *forma* como la *geometría de la memoria*, no la expongo pensando que Rossi es una *copia* de Palladio, sino basándome en la propia noción que expresa Rossi. Ésta radica en que al haber adquirido los elementos fundamentales de la arquitectura, fue lo que le permitió desarrollar su propia personalidad en el lenguaje de la arquitectura, pues al comprender estos principios cada uno pueda desarrollar su propio

---

<sup>852</sup> Cf. Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. 298 y 307. Alberto Ferlenga afirma que la obra de Rossi afirma su concepción del uso de los materiales de la historia, los cuales según la concepción rossiana pueden dar soluciones para la arquitectura. Cf. Alberto Ferlenga, —hs estadios del proyecto”, en *Aldo Rossi*, Electa, Madrid, 1993, pp. 13-18.

estilo.<sup>853</sup> Por tanto, a partir de dicha concepción de Rossi sobre Palladio, así como de él mismo, es viable sugerir una posible explicación para desarrollar esta idea de la trascendencia del pensamiento, de los dibujos y obra palladiana en los dibujos rossianos.

°ROSSI Y PALLADIO: IDEA, FORMA, DISEGNO, EDUCAZIONE PALLADIANA-AFFINITÀ ELETTIVE. ARQUITECTURA, RAZÓN Y MEMORIA

Aldo Rossi en el discurso de *Un'educazione palladiana*, expuso principalmente tres conceptos básicos que se encuentran estrechamente vinculados en su pensamiento y arquitectura con el legado arquitectónico de Palladio.<sup>854</sup> El primero se refiere a su formación arquitectónica que estableció en conexión a la arquitectura palladiana. El segundo se vincula con lo que determinó respecto a su concepción de la arquitectura de Palladio y lo que él llamó su *affinità elettive* con este arquitecto lo que remite a la noción de la *imitatio* clásica. El tercero se relaciona con la distinción que hizo respecto a su concepción sobre el *palladianismo* y la *educazione palladiana*. Es importante destacar que lo que atañe a ésta última, la explicó con ejemplos visuales mediante los dibujos de sus diseños y obras construidas sobre los cuales hizo una serie de descripciones, a partir de las cuales explica y fundamenta lo que entiende por *educazione palladiana* en su obra arquitectónica.

°Rossi y Palladio. La noción de *educazione palladiana* y *affinità elettive*: la analogía de la *forma* como *modelo*

Rossi resalta al inicio de su discurso que, la conexión que suele establecerse entre la arquitectura palladiana y su arquitectura se explica si se considera la relación que debe existir entre la historia de la arquitectura y el proceso de diseño. Esto, hace hincapié, es muy importante tanto para los historiadores como para el diseño, ya que considera que un conocimiento estrictamente filológico de la historia, la arquitectura y el arte en general no explica la disciplina y la actividad del arquitecto.

En este sentido, esto se complementa con lo que Rossi escribió en *I quaderni azzurri* respecto al tema de la *imitazione*, donde enfatizó que las *formas* arquitectónicas se procesan en el tiempo y se convierten en patrimonio común del arquitecto y, por ello

---

<sup>853</sup> Cf. Aldo Rossi, Bernard Huet, —Architecture, Furniture and Some of My Dogs”, *op. cit.*, pp. 106-110; Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>854</sup> Aldo Rossi fue invitado al *Corso sull'Architettura Palladiana* en Vicenza donde impartió el discurso que título como *Un'educazione palladiana*, el cual fue transcrito en la *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Andrea Palladio di Vicenza*, cf. Aldo Rossi, —Un'educazione palladiana”, *op. cit.*, pp. 8-13.

mismo, se crean y quedan como un conocimiento transmisible. Este aspecto, subraya, en la arquitectura es muy importante, pues, afirma que este hecho para Palladio le permitió la máxima creatividad y por ello, interpretó y transformó la referencia clásica de los edificios de la Antigüedad en su arquitectura.<sup>855</sup>

Precisamente, Rossi sobre esta referencia conceptual de Palladio que se observa en su arquitectura la define como *educazione palladiana*, pues, enfatiza que en efecto, no existe ciertamente una relación *mecánica* o una *copia* entre él y la arquitectura de Palladio, sino más bien una *affinità elettive* y una voluntad de profundizar en los temas palladianos.<sup>856</sup>

La *affinità elettive* que Rossi considera que existente en su obra y la de Palladio se puede ver claramente de manera literal en cuanto a lo *figurativo* y lo bidimensional en su dibujo en proyección ortogonal del proyecto para la reconstrucción del teatro *La Fenice* en Venecia de 1997 [fig. 107], donde en el espacio de la *Sala nuova* introduce como fachada interior [figs. 108, 109], un fragmento del edificio del *Palazzo della Ragione* de Palladio en Vicenza [fig. 110] con la intención que él mismo describe: no sólo porque es *bella*, sino también porque reproduce esa extensión del mundo veneciano, es decir, como un intento de reconstruir en el edificio la historia del mundo Véneto y de la ciudad a la que pertenece que implica la cuestión que existe entre la historia y la invención.<sup>857</sup>

Así, como se puede apreciar en el dibujo de la planta y en la sección rossiana de la *Sala nuova* del teatro [fig. 108], asimismo, en el dibujo rossiano del proyecto del *La Fenice* [fig. 107], Rossi reproduce en el espacio interior, la fachada principal del palacio palladiano, donde, a través la disposición de las superficies y el manejo de sombras que representan el muro y los sistemas de aberturas del edificio palladiano, enfatiza la tridimensionalidad del diseño del *Palazzo della Ragione* y la idea del espacio escenográfico palladiano.

De este modo, Rossi siguiendo la composición de la fachada palladiana [fig. 110], diseñó y representó, como se puede ver en la confrontación de los dibujos del *Palazzo della*

---

<sup>855</sup> Cf. Aldo Rossi, *I quaderni azzurri: 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Milano, Electa, 1999.

<sup>856</sup> Cf. Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", *op. cit.*, p. 9.

<sup>857</sup> Cf. Aldo Rossi, "Teatri, Teatrini e spazi scenici", in Aldo Rossi e Venezia: il teatro e la città, Milano, Unicopli, 2002, pp. 27-44.

*Ragione* de Palladio [figs. 111, 112] y los dibujos de *Sala nuova* del teatro *La Fenice* de Rossi [fig. 108],<sup>858</sup> asimismo, en la realización del proyecto [fig. 109], los elementos arquitectónicos que la definen: la disposición de las *loggie* o pórticos con las pilastras, las aberturas de los arcos, de las columnas y de los círculos que componen el sistema tripartito de las aberturas palladianas, esto es, la abertura central con un arco de medio punto asentado sobre dos arquivadas que a su vez están apoyadas en columnas, mientras que las aberturas laterales son adinteladas [figs. 113, 114].

Incluso Rossi, enfatizó los ejes verticales que caracterizan el edificio, tanto los ejes de las columnas que componen los arcos como los ejes de las pilastras, de hecho, al igual que Palladio, distinguió las columnas y pilastras que en las *loggia* de la planta baja son de orden dórico y en la planta alta de orden jónico. De igual manera, utilizó para su diseño, no sólo los *oculi* que Palladio dispuso en los intersticios de los arcos como elementos que enfatizan el efecto de luz y sombra, sino también las cornisas, las balaustradas y el friso de triglifos y metopas en el arquivado que separa las plantas de la fachada.

Los dibujos de *La Fenice* no sólo manifiestan la búsqueda y reflexión sobre la educación palladiana en Rossi, sino también, es innegable que constituyen un puntual paralelo *figurativo* del sistema de la composición y metodología proyectual de Palladio.

Esto se explica, si se considera la *affinità elettive* de los dos arquitectos de la arquitectura clásica.<sup>859</sup> Pues como se sabe, el pórtico con las arcadas flanqueadas por aberturas rectangulares menores, es una estructura que aparece por primera vez en los arcos de los triunfos romanos, como se puede apreciar en el *Arco de Constantino* [fig. 115], el cual Palladio hizo el levantamiento y dibujó en proyección ortogonal [fig. 104]. En el caso de Rossi, el concepto de la *affinità elettive* se comprueba con la interpretación de la arquitectura palladiana, reflexión que se convierte para ambos en una continua sugerencia de paradigmas de *fragmentos* de *formas* como *memoria* estética del lenguaje arquitectónico del pasado.

---

<sup>858</sup> Sobre la descripción y dibujos de Palladio en el capítulo que tituló como *Basiliche de "nostri tempi e de" disegni di quella di Vicenza*, cf. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, op. cit., libro III, XX, pp. 238-40.

<sup>859</sup> Cf. Chiara Visentin, *Aldo Rossi a Borgoricco*, a cura di Chiara Visentin, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 56.

Ahora bien, volviendo a la referencia conceptual de Palladio que se observa en su arquitectura, Rossi enfatiza que existe una *educazione palladiana* en su obra arquitectónica porque considera que algunos aspectos de la obra de Palladio son hoy extremadamente actuales. Los argumentos que plantea se refieren a lo que concierne directamente al diseño: la cuestión de la tipología y el estudio de la planta de los edificios, aspectos que subraya se tienen en la mente. Esto lo ejemplifica con el análisis hecho por Palladio de los edificios clásicos mediante el dibujo donde a partir de este proceso de abstracción y de asimilación trasladó la tipología del templo romano a una concepción de la tipología de la villa de la aristocracia vicentina y de la iglesia, pues tomó el *frontispicio* y lo aplicó como una *invenzione*, no sólo a las fachadas de las villas como se puede distinguir en la *Villa Barbaro* [fig. 2], sino también a las fachadas de las iglesias como en el *Tempietto Barbaro* [fig. 3].<sup>860</sup>

Lo que interesa resaltar aquí, es que Rossi refuerza la idea que traté sobre el proceso intelectual de la *inventio* en conexión a la *imitatio* ciceroniana aplicada al proceso creativo arquitectónico como la *idea* mental, donde la selección y esencia de los *modelos* se toman para ser interpretados en nuevas creaciones, como el mismo Palladio escribió del estudio que hizo de las *belle inventioni* de los edificios clásicos. Interpretación que aplicó a su diseño como una variación de las *formas* de la Antigüedad calificada por él mismo como la *usanza nuova o bella maniera*.<sup>861</sup>

°ROSSI Y EL CONCEPTO DE DISEÑO DE PALLADIO: EDUCAZIONE PALLADIANA, IMITAZIONE, FORMA Y DISEÑO

Para Rossi, el concepto de *educazione palladiana* se origina a partir de la teoría y los dibujos de Palladio. Basándose en los dibujos palladianos, propone que con éstos, Palladio se aseguró de un tipo de repetición y de interpretación de su arquitectura. Esto lo conecta con dos aspectos que se interrelacionan en referencia al *palladianismo* y a la *educazione*

---

<sup>860</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 9. Sobre el pensamiento de Rossi de la *forma* del templo clásico como una interpretación e *invenzione* aplicada en la villa palladiana, cf. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, pp. 37-38.

Para profundizar en el traslado del templo de la Antigüedad romana a la villa palladiana, cf. Manfredo Tafuri, “Commitenza e tipologia nelle ville palladiane”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1969, pp. 120-136.

<sup>861</sup> Sobre la concepción de Palladio de las frases *usanza nuova* y la *bella maniera*, cf. Erik Forssman, “Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio”, *op. cit.*, pp. 254-255.

*palladiana*: la *imitazione* y la cuestión de lo *classico* que usualmente precisa se utiliza para definir la arquitectura palladiana.<sup>862</sup>

Sin embargo, Rossi plantea por un lado, que si bien existen muchos edificios en *estilo palladiano* en todo el mundo que distingue como *palladianismo*, especialmente los de Inglaterra y los Estados Unidos como las obras de Adam a Edimburgo y Luigi Cagnola, entre otros, éstos no han logrado interpretar a Palladio, pues establece que tienen un visión particular de la obra palladiana que califica de *ignoranza*. Por ello explica que el problema de la *imitación* en Palladio es la convivencia de una racionalidad profunda del edificio con una experiencia de la construcción, lo que implica una complejidad de interpretar la arquitectura palladiana y precisamente esto es lo que ignoran los arquitectos que diseñan al *estilo palladiano*.<sup>863</sup>

Así, Rossi para establecer el parangón entre su arquitectura y la arquitectura de Palladio, argumenta dos cuestiones. La primera, que Palladio no es sólo el arquitecto de las villas que parte de una realidad del Véneto, del muro liso, de las ventanas sencillas, sino que existe una mayor complejidad que evidencia las múltiples posibilidades de la obra de Palladio, muchos aspectos de interpretación que ahora están abiertos a la crítica y al proceso de diseño arquitectónico.

La segunda, define que la sencillez expresiva de Palladio es para él una de las cuestiones más interesantes de la arquitectura, sobre lo cual puntualiza que está hablando desde el punto de vista arquitectónico sin adentrarse en el análisis histórico, ni filológico de este problema, pues, explica que la arquitectura es una continuidad que tiene en Palladio un momento de confirmación. Señala que al entender Palladio como la arquitectura una cuestión profesional, por tanto la interpretación de su obra debe ser de *oltre professionalità* para expresarse realmente.<sup>864</sup> Al respecto refiere a la teoría palladiana donde señala que Palladio con la frase: *“la fabbrica se riconosce per la forma e non per la materia”*, enfatizó la

---

<sup>862</sup> Sobre la mención de Ackerman por parte de Rossi sobre el tema de la *imitazione* y lo *classico* en Palladio, cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 9. Sobre la referencia que hace Rossi de la imitación y lo clásico en Palladio de Ackerman, cf. James Sloss Ackerman, “Palladio: in che senso classico?”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1994, 11-22. Sobre la imitación en Palladio y Rossi a partir de la idea del *fragmento*, cf. Federica Visconti, *Architettura razionale: 1973-2008*, a cura di Federica Visconti, Renato Capozzi, Napoli, Clean, 2008, pp. 27 y 62.

<sup>863</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>864</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 10.



cualidad intelectual del proceso de diseño, concepción que él tuvo en mente al tomar como *modello* su arquitectura.

Esta reflexión de Rossi es importante pues refiere al concepto de *forma* en relación con el proceso de diseño de la *inventione* y *disposizione* en conexión al *disegno* palladiano donde se piensa y expresa mediante la *figura* geométrica la composición del edificio en su totalidad.<sup>865</sup> A la vez, para Rossi, el *disegno* es la cualidad y el método en la cual investiga, reflexiona y expresa el diseño del edificio. El proceso de *disegno*, para él, es la representación y prefiguración de la tridimensionalidad del concepto y composición de la *forma* determinada en la *figura*, es decir, la imagen de la mente que en el proceso creativo se reduce mediante el sistema geométrico de las *figuras*, conocimiento paralelo a la reflexión teórica que como formulación definitiva explica el diseño arquitectónico, ya que, la abstracción del dibujo como proceso que permite una identificación más inmediata entre el *disegno*, *modello* y la realidad de lo que es posible, lo cual, afirma es una experiencia que se debe experimentar como aprendizaje.<sup>866</sup>

El *disegno*, entonces, para Rossi representa no sólo los hechos esenciales del proceso de diseño, sino también los hechos esenciales que constituyen la arquitectura, pues no sólo es donde se ponen los fundamentos, sino también es el medio y lenguaje de la realidad arquitectónica.

°ROSSI Y EL CONCEPTO DE DISEGNO DE PALLADIO: LA IDEA Y FORMA DEL PROYECTO EN LA ARQUITECTURA COMO SIGNO, DIBUJO Y DISEÑO EN EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Ejemplo de lo anterior, Rossi lo expone claramente en el proceso de proyecto, al plantear un parangón entre la arquitectura palladiana y sus proyectos mediante las imágenes que él considera está visualmente representado cómo adaptó los *modelos* que tomó de Palladio: el dibujo del *Interno con teatro del mondo* [fig. 7], el dibujo de estudio del *Progetto per un edificio in Landsberger Alle a Berlino* [fig. 116] y el dibujo de *Il municipio di Borgoricco* [fig. 117].

---

<sup>865</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>866</sup> Cf. Aldo Rossi, *Disegni*, a cura di Germano Celant, Skira editrice, Milano 2008, pp. 26-27.

Esta analogía conceptual y visual que plantea lo fundamenta con la reflexión de la *forma* palladiana sobre lo cual subraya la cualidad intelectual de sus edificios y dibujos: “Palladio dice que aquello que importa es la *forma* y no la materia”.<sup>867</sup>

A partir de tal pensamiento palladiano, Rossi explica y describe las *immagine* y *educazione palladiana* que se puede visualizar en los dibujos de sus proyectos como una traducción de lo que seleccionó de los *fragmentos* y diseños del pasado lo que también llama *educación formal, imagen y memoria* del proceso de diseño.<sup>868</sup>

°La analogía conceptual de la *forma* de Palladio y de Rossi: el dibujo del *Progetto per un edificio in Landsberger Allee a Berlino*

En el proyecto del *Edificio in Landsberger Alle a Berlino* [fig. 116], Rossi describe los elementos que tomó e interpretó de la *forma* palladiana: la estructura de la planta renacentista y la abertura del *palazzo* con el sistema de las columnas que triplicó en tres plantas. Si bien no señala la fuente, es evidente que se refiere al *Pallazzo Chiericati* [figs. 118, 119] de Palladio, en el cual como se puede ver en el dibujo palladiano del tratado [fig. 117], dispuso un doble orden de *loggias*, las aberturas con las columnas en las esquinas tienen el propósito de enfatizar mediante esta transparencia, la distinción entre la superficie del cuerpo central y las alas laterales. Solución formal tomada por Palladio del foro romano. Así, Rossi, aunque en dimensión y articulación diversa, es claro que siguió el razonamiento del esquema del diseño de Palladio.

°La analogía conceptual de la *forma* de Palladio y Rossi: el diseño y dibujo de estudio de *Il Municipio di Borgoricco*

Respecto al diseño del *Municipio di Borgoricco* [fig. 120], Rossi explica que en sus primeras *ideas* tenía muy presente la imagen de *Palazzo della Ragione* de Palladio [fig. 110], pues de alguna manera considera que éste edificio expresa este mundo Véneto. Sin embargo, plantea que si se observa el edificio realizado del *Municipio di Borgoricco*, no se puede llamar una *obra palladiana*, más tal vez se puede llamar una obra legada de la *educazione palladiana*.

---

<sup>867</sup> Cf. Aldo Rossi, “Un’educazione palladiana”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>868</sup> Para profundizar en la concepción de *frammento, educazione formale* y *memoria* en Rossi, cf. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica, op. cit.*, p. 32; Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, op. cit.*, p. 7; Camilla Casonato, “La teoria nel segno: Rossi e Boullée, disegni tra ragione e memoria”, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 66-71.

Desde el punto de vista tipológico y conceptual, el dibujo y el edificio de *Borgoricco* [figs. 120, 122] enlazan directamente con el sistema formal de la *Villa Barbaro* como se puede apreciar en el dibujo y el edificio de este diseño palladiano [figs. 121, 123].<sup>869</sup> Así, Rossi, análogamente a la villa palladiana consideró para su diseño: la *symmetria* axial de la planta y la fachada, asimismo, el cuerpo principal compuesto en dos plantas con un acceso principal al frente y flanqueado por los porticados laterales, esto es, el elemento de la *loggia*.

° La analogía conceptual de la *forma* de Palladio y Rossi: el dibujo de *Interno con teatro del mondo*  
Rossi en su discurso *Un'educazione palladiana* señala que la imagen del *Teatro del Mondo* [fig. 124] parte de la idea que manifiesta sobre su concepción y peculiaridad de la obra y el Véneto palladiano.<sup>870</sup> Por ello, establece que el edificio del *Teatro del Mondo* lo diseñó para la Bienal de Venecia en 1979-1980 donde su concepto se basa en su interpretación de los dibujos y la arquitectura de Palladio.<sup>871</sup>

Rossi ejemplifica y documenta visualmente la *educazione palladiana* de este edificio con el dibujo de su proyecto de *Interno con teatro del mondo* [fig. 7]. Con esta imagen, Rossi explica y demuestra, por un lado, su idea de la arquitectura en cuanto al proceso de diseño del *Teatro del Mondo* [fig. 125] mediante la visualización de la representación arquitectónica de la *forma* para expresar la *idea* y esencia de la composición del teatro y, por el otro, evidencia en dicha imagen sus referencias conceptuales y formales tomadas de la arquitectura palladiana. Pero precisamente lo más significativo es esto, que el concepto de *disegno* palladiano en relación a la *inventio* y la *imitatio* retórica se puede observar claramente en Rossi, pues visualmente es evidente la cita de la *forma* palladiana como fuente de pensamiento y conexión con el espacio arquitectónico de dos iglesias de Palladio que introdujo en la imagen del *Interno con teatro del mondo* [fig. 7].

---

<sup>869</sup> Sobre la referencia de la villa palladiana en el proyecto de *Il [redacted]*, cf. Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", *op. cit.*, pp. 11-12; Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi*, Electa, Madrid, 1993, p. 31; Chiara Visentin, *Aldo Rossi a Borgoricco*, *op. cit.*, pp. 1-72. Para un estudio de la analogía entre el diseño del *Municipio di Borgoricco* de Rossi y el diseño de la *Villa Barbaro* de Palladio sustentado en la teoría arquitectónica de Daniele Barbaro y de ambos arquitectos, cf. Chiara Visentin, "Un'opera palladiana. La villa di Borgoricco", in *Aldo Rossi a Borgoricco*, a cura di Chiara Visentin, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 41-55.

<sup>870</sup> Cf. Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", in *Bolletino del C.I.S.A.*, 2001, p. 9.

<sup>871</sup> Para profundizar en el diseño del edificio *Il Teatro del Mondo* de Rossi, cf. Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, a cura M. Brusatin e A. Prandi, Cluva, Venezia 1982.

Al seguir la línea de pensamiento palladiano de que lo que importa en el proceso de diseño es la *forma* y no la materia, Rossi respecto al proceso del diseño del *Teatro del Mondo* [fig. 7] expresa que la arquitectura palladiana nace de la observación de la arquitectura veneciana que define como *venezianità*. En este sentido, para él un ejemplo claro de esto, es el edificio de la *Zitelle* [figs. 126, 127] y el edificio del *Tempietto Barbaro* [fig. 3], donde la cúpula fue diseñada por Palladio según el sistema bizantino-turco-otomano. De hecho, Rossi afirma que este sistema que tomó Palladio lo interpretó para su arquitectura junto con su concepción de la arquitectura clásica y la de sus contemporáneos convirtiéndolo en legado de la historia de Venecia.<sup>872</sup>

Estas imágenes son altamente expresivas de una relación de Palladio con el *locus*, esto es, con el sitio, como se puede ver en la iglesia de la *Zitelle* en Venecia [figs. 126, 127] y en la iglesia del del *Tempietto Barbaro* en Maser-Treviso [figs. 26, 27]. Lo que Rossi ve es siempre una incorporación de Palladio de las iglesias con la ciudad y la iglesias con las villas del campo, pues, el sitio o lugar, el *locus*, es también el *locus* urbano como en el caso del *Teatro del Mondo* [fig. 124]. Y establece que nadie puede llamar su *Teatro del Mondo* como una obra palladiana pero tal vez pueden llamarla como una legado de una *educazione palladiana* por el estudio y la búsqueda de entender el sentimiento, el *feeling* de esta arquitectura palladiana y de Venecia.<sup>873</sup>

Esto, señala Rossi, es precisamente esta concepción de *venezianità* de Palladio lo que quiere que se relacione con el edificio del *Teatro del Mondo*. Por ello, él explica que hizo el dibujo de estudio de *Interno con teatro del mondo* [fig. 7] donde junto con su *Teatro del Mondo* [figs. 124, 125] construido en 1979, representó precisamente a escala dos iglesias de Palladio: el *Tempietto Barbaro* [fig. 3] construido en Maser entre 1579-1580 y *Santa Maria della Presentazione* también conocida como *Le Zitelle* [fig. 126] construida en Venecia entre 1777-1580.

Como se puede apreciar en la imagen [fig. 128], Rosssi determina de modo explícito, la analogía conceptual de la *forma* de su proyecto [fig. 129] con la fuente

---

<sup>872</sup> Para profundizar acerca de la tradición de la cúpula bizantina en las iglesias palladianas, cf. Rudolph Wittkower, —*Santa María della Salute*”, en *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1981, p. 160.

<sup>873</sup> Cf. Aldo Rossi, —*Un’educazione palladiana*”, *op. cit.*, pp. 11-12.

palladiana, a partir de la inclusión que hizo del dibujo de la fachada del *Tempietto Barbaro* y de la fachada de la iglesia *Le Zitelle* de Palladio. No obstante, mientras que en los alzados que representan la *forma* de edificio se inclinó por enfatizar en ambas fachadas, no sólo la cualidad del dibujo geométrico en proyección ortogonal, sino que también están dispuestas de manera significativa en la composición de la imagen pues las ubica en primer plano: el edificio del *Tempietto* lo dispuso a la izquierda y el de la *Zitelle* a la derecha donde la referencia visual que establece con la cita palladiana se puede confrontar con los edificios construidos [figs. 130, 131]. A diferencia de las iglesias palladianas, el dibujo del *Teatro del Mondo*, Rossi lo representó en perspectiva ubicándolo en segundo plano detrás del dibujo del *Tempietto*. La diferencia de la representación gráfica, la proyección ortogonal de las fachadas palladianas y la perspectiva de la fachada del edificio rossiano, me hacen suponer que la bidimensionalidad de las *figuras* de los dibujos palladianos vistos como *geometría de la memoria* son *formas* de pensamiento que generan nuevas interpretaciones y combinaciones las cuales introdujo en otro contexto formal.

Rossi demuestra esto último en los alzados de las fachadas del *Tempietto* y la *Zitelle*, pues están dibujadas en proyección ortogonal, en proporción y a escala, de la misma manera que lo hizo Palladio en los dibujos de obra arquitectónica y de la Antigüedad incluida en su tratado. Lo significativo aquí, es que de estos dos edificios palladianos no existen los dibujos en proyección ortogonal, sin embargo, la referencia visual que quiere establecer con su *modelo* es clara. La única diferencia radica en la inclusión de las sombras para enfatizar la volumetría y los diferentes planos de los que están compuestos ambos edificios que componen el espacio escenográfico palladiano los cuales están en proporción con el edificio construido [fig. 7]. Así pues, Rossi con esta representación del espacio escenográfico palladiano muestra lo que tomó para su diseño del *Teatro del Mondo* [fig. 124, 125], esto es, la disposición de los planos como pantallas escenográficas, el escalonamiento de las *formas* que dispuso, la *symmetria*, los remates, la planta central y la monumentalidad como elementos análogos de composición.

Con este dibujo de *Interno con teatro del mondo* [fig. 7], Rossi muestra claramente los *modelos* que utilizó para componer el *Teatro del mondo*, pues en la imagen se pueden apreciar las referencias visuales de los edificios de Palladio como *fragmentos* compositivos

que él mismo define como *fragmentos del pasado* como referencias arquitectónicas de su obra. Así demuestra no sólo los elementos formales que adscribe a la *forma* en su diseño, sino que diseña sobre el *fragmento*.<sup>874</sup> Esta idea del *fragmento* la utilizó Palladio al hablar de los *fragmenti antichi* de las *belle inventioni* de la arquitectura clásica que tradujo al *disegno*.

Otro ejemplo de la relación conceptual y formal entre la iglesia de *Le Zitelle* de Palladio con el *Teatro del mondo* de Rossi, lo constituye el dibujo de *8ª Biennale Venezia Architettura* [fig. 132] de 1985 y el dibujo de *L'alba alla Giudecca con il Teatro del Mondo* [fig. 133], donde la iglesia es el edificio predominante debido a la importancia del monumento pues aparece en muchos de sus dibujos y es esencial para la Venecia de Rossi. En la primera imagen [fig. 132], Rossi definió con pocas líneas, la esencia de las fachadas de ambos edificios en proyección ortogonal, los cuales dispuso en segundo plano. Estos dos edificios, los relacionó visualmente con la *figura* que aparece en primer plano del tradicional *León de San Marcos* como símbolo tradicional de Venecia y de la región del Véneto. A diferencia de esta imagen, en el dibujo de *L'alba alla Giudecca con il Teatro del Mondo* [fig. 133] decidió representar al igual que en la imagen de *Interno con teatro del mondo* [fig. 7], el edificio de la *Zitelle* con sombras y en proyección ortogonal, mientras que el *Teatro del Mondo* lo representó en perspectiva.

El legado de Palladio y de la arquitectura veneciana del que habla Rossi también se puede ver en la imagen del *Teatro del Mondo* contextualizado en con el edificio de *Santa María della Salute* de Baldassare Longhena en el Canal de la Giudecca [fig. 124]. Tanto Aldo Rossi como Wittkower han señalado que el diseño de la *Zitelle* de Palladio sirvió de inspiración a Longhena en su obra antes mencionada. Lo interesante en esta foto es que evidencia la presencia de la arquitectura palladiana a través de otras arquitecturas y que

---

<sup>874</sup> Para una explicación sobre la noción del *fragmento* de Aldo Rossi, cf. Ciorra Pippo, "Aldo Rossi's Palazzo dello Sport", in *Journal of Architectural Education*, Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, 1992, p. 147; Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, op. cit.*, p. 7; Federica Visconti, *Architettura razionale...*, *op. cit.*, pp. 27 y 62.

dicha relación se puede confrontar con el dibujo del diseño de estudio *Interno con teatro del mondo* de Rossi donde incluye la iglesia *Le Zitelle*.<sup>875</sup>

Por último, Rossi concluye su concepción de la *educazione palladiana* en su arquitectura al comentar: —Palladio es o uno de los pocos, poquísimos arquitectos en donde es presente el significado de la naturaleza, el significado de la obra más también una inquietud hacia lo clásico y hacia el futuro”.<sup>876</sup>

Así, a la luz de todo lo anteriormente expuesto, adquiere sentido la idea de la trascendencia y estudio de la metodología proyectual palladiana como legado de la retórica clásica, pues el mismo Rossi afirma con ejemplos concretos la *imitazione* que hizo de la arquitectura y pensamiento palladianos. Asimismo, a partir de sus propios *esempi*, él mismo ejemplifica visualmente que utilizó el mismo proceso de diseño de Palladio, pues es claro que mediante el proceso del dibujo, interpretó la esencia de la *forma* de la arquitectura palladiana y la aplicó a su composición arquitectónica.

°ALDO ROSSI Y BOULLÉ. PROGETTO PER LA BIBLIOTECA DI SEREGNO: METODOLOGÍA PROYECTUAL PALLADIANA

En la introducción al tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* y en su *Autobiografia scientifica*, Rossi expresó que la obra teórica, los dibujos y el diseño de Boullée son una de sus fuentes y *modelos* a la hora de diseñar su arquitectura. En cuanto a la obra teórica y los diseños boulleanos, destaca que le interesa proponer el sistema de Boullée como un sistema para la composición arquitectónica.<sup>877</sup>

Lo importante aquí de este pensamiento rossiano donde vincula su arquitectura con la de Boullée, es precisamente que evidencia tres temas que se relacionan con la trascendencia de la metodología proyectual de Palladio. En primer lugar, la relación e importancia de la tradicional imagen-texto en la arquitectura. Esto implica en segundo lugar, la importancia y trascendencia de la tradición representativa de la *forma* clásica-palladiana, es decir, el dibujo como lenguaje de las *ideas* y las *intenciones* arquitectónicas. Y en tercer lugar, la importancia del dibujo como pensamiento, estructura, expresión y

---

<sup>875</sup> Wittkower afirma que *Le Zitelle* de Palladio le sirvió de inspiración a Baldassare Longhena en su obra de *Santa María della Salute* en Venecia construida en 1631. Para un análisis de la arquitectura palladiana en la concepción de la arquitectura de Longhena, cf. Rudolf Wittkower, —*Santa María della Salute*”, *op. cit.*, p. 160.

<sup>876</sup> Cf. Aldo Rossi, —*Un'educazione palladiana*”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>877</sup> Cf. Aldo Rossi, —*Introduzione a Boullée*”, *op. cit.*, p. XV; Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, *op. cit.*, pp. 46-47.

abstracción de la composición arquitectónica y su trascendencia en el arte que se ejemplifica con la *innovación* que Rossi considera, posee el arte de Boullée.

Efectivamente, el interés particular de Rossi en Boullée, es claro, ya que él hizo la traducción y la introducción de la obra teórica de *Architecture: Essai sur l'Art* de Boullée.<sup>878</sup> De hecho, él mismo establece en su *Introduzione* al texto de este arquitecto del siglo XVIII, tres conceptos básicos de lo que yo podría llamar en Rossi, una *educación boulléna* que me sirve para comprobar su *affinità elettive* por Boullé tanto de su pensamiento como de su sistema compositivo.

En cuanto a la primera concepción sobre Boullée, Rossi expresa que la teoría boulléna ofrece un interés particular para quienes están convencidos de la necesidad de que en la actualidad se haga una lectura de una arquitectura basada en principios lógicos, asimismo, para quienes sostienen que el diseño arquitectónico se crea y construye, en gran parte, en el desarrollo de una serie de proposiciones o *ideas*.<sup>879</sup>

Respecto a la segunda concepción, Rossi califica a Boullée como *arquitecto racionalista*, pues considera que este arquitecto francés ha construido un sistema lógico de la arquitectura. Esta concepción de Rossi parte de considerar que Boullée se propuso verificar dichos principios continuamente en los diferentes dibujos de sus proyectos. Con ello hace hincapié en que la racionalidad del proyecto consiste en adherirse a este sistema. Esto se debe, según Rossi, a que en su obra teórica, argumentación y diseño no sólo se establecen como la unidad del diseño que constituyen un sistema, sino también fundamentan la relación entre la lógica y el arte con énfasis en el poder estético y expresivo de la *forma*.<sup>880</sup>

---

<sup>878</sup> Sobre la introducción de Aldo Rossi del texto de *Architecture: Essai sur l'Art* de Boullée, cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, pp. XXV-XLIII.

<sup>879</sup> Cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, p. XXV.

<sup>880</sup> Sobre un análisis de Aldo Rossi del texto de *Architecture: Essai sur l'Art* y la obra de Boullée, cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, pp. XXV-XLIII. Para un análisis sobre el interés de Aldo Rossi en Boullé respecto a su concepción teórica de la arquitectura, así como con énfasis en un estudio de sus dibujos como construcción lógica, racional y con relación a la cuestión estética y emocional de la *forma* en la arquitectura, cf. Camilla Casonato, "La teoria nel segno: Rossi e Boullée...", *op. cit.*, pp. 66-71. En cuanto al interés de Aldo Rossi en Boullée, cf. Alberto Ferlanga, "Aldo Rossi e il mondo che verrà", in *Étienne-Louis Boullée Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, a cura di Alberto Ferlanga Torino, G. Einaudi, 2005, pp. X-XVII.



En cuanto a la tercera concepción, parte de la afirmación de Rossi sobre el gran interés que siente por Boullée como teórico, además del interés que le ofrece como artista por sus obras, pues, argumenta que para Boullée, primero, la arquitectura es un arte y lo esencial para él es la composición de la *forma* arquitectónica, segundo, porque enfatiza su rechazo a identificar el pensamiento de la arquitectura con la obra construida, pues, señala que al hablar de la arquitectura boullénana, se debe hablar sobre el modo de hacer arquitectura, de sistema compositivo, de diseño, concepción de diseño que Boullée expresó mediante el dibujo prescindiendo de la realización constructiva.<sup>881</sup>

° El *exemplum* de la metodología proyectual palladiana en Rossi: *Progetto per la Biblioteca di Seregno*  
Rossi afirma que el método lógico y compositivo de Boullée es aplicado sistemáticamente en cada uno de sus diseños.

En su dibujo del *Progetto per la Biblioteca di Seregno* [fig. 8], Rossi manifiesta sus fuentes como referencias conceptuales de su proyecto, pues visualmente es claro que toma como *modelos* tanto la pintura de *La escuela de Atenas* de Rafael [fig. 105] como el diseño del dibujo del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* de Boullée [fig. 6].

La importancia de la imagen de la *Biblioteca di Seregno*, es que sirve como ejemplo del pensamiento y proceso de diseño palladiano si se tiene en cuenta que Rossi introduce de modo explícito, los *fragmentos* de la obra de Boullée y de Rafael en la composición de su dibujo como referencias visuales para establecer las relaciones formales y temáticas alrededor de su proyecto. Es decir, me refiero al método palladiano que implica el estudio de los *fragmenti* de los dibujos de las *reconstrucciones de las ruinas clásicas*, en donde mediante los dibujos de la planta, el alzado y la sección en proyección ortogonal [figs. 9, 10, 11], Palladio estudió e interpretó los *fragmentos* de las partes de las estructuras de la Antigüedad que le interesaban estudiar.

Al igual que Palladio, Rossi visualmente muestra tanto su proceso de diseño como sus referencias conceptuales por medio de la composición del dibujo *Progetto per la Biblioteca di Seregno* [fig. 8] a partir de los detalles de *fragmentos* que indican relaciones visuales con cuatro croquis que representan su proyecto de la Biblioteca: el dibujo de la

---

<sup>881</sup> Cf. Aldo Rossi, "Introduzione a Boullée", *op. cit.*, pp. XXV, XXXI, XXXII.

planta y del alzado en proyección ortogonal, el dibujo en perspectiva con sombras y el dibujo en perspectiva esquemático.

Como se puede apreciar, el dibujo de la planta la ubica a la derecha y en el extremo inferior de la composición de la imagen. Con este dibujo bidimensional, Rossi no sólo representa la *idea* de la totalidad de la *forma* de la *Biblioteca di Seregno*, donde evidencia las *figuras* geométricas que componen el edificio, sino que también enfatiza el eje longitudinal que indica el concepto clásico de *symmetria* que rige el diseño de Boullée.

El dibujo del alzado, lo dispone en la parte superior izquierda de la imagen, el cual corresponde y está en proporción con respecto al dibujo de la planta. Es por ello que el alzado, resulta ser la vista lateral de la fachada de la biblioteca y del mismo modo que la planta, lo dibuja mediante pocas líneas para representar el aspecto de las partes que componen el proyecto. De esta manera la unión de los dibujos de la planta y el alzado construyen la esencia y la cualidad de la tridimensionalidad de la *forma* del edificio, tanto en el sentido conceptual como formal.

El dibujo de la perspectiva de la izquierda que constituye el proyecto de la *Biblioteca di Seregno* está definido con sombras con la intención de representar el volumen del edificio y las *formas* geométricas consideradas para el diseño.

La perspectiva esquemática de su proyecto fue dispuesta en la parte superior de lado izquierdo, la cual es similar a la perspectiva con sombras, pero en ésta distingue solamente los volúmenes que componen la totalidad del edificio a través del contorno de las *formas*.

En la parte superior en el extremo de la derecha de la imagen de la *Biblioteca di Seregno* [fig. 8] establece la fuente y referencia visual con el dibujo que representa la interpretación del espacio del *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris* de Boullée [fig. 6] tomado como *modelo* en el sentido de la *imitatio* clásica para su concepto de la tipología de la biblioteca. Una comparación entre los dibujos de la *Biblioteca di Seregno* Rossi [figs. 134, 136] y la *Bibliothèque Nationale* Boullée [fig. 135] muestra la similitud de ambos dibujos y el proceso de selección de imágenes con valores conceptuales-estéticos.

Es importante destacar que con este *fragmento* de la perspectiva de la biblioteca de Boullée, Rossi elige expresar mediante la síntesis de la imagen abstracta de una biblioteca del siglo XVIII, la concepción del espacio interior del diseño de su biblioteca. Esto se

puede comprobar visualmente, pues se observa en ambos proyectos, tanto en el dibujo en perspectiva de la izquierda de Rossi, como los dibujos en sección longitudinal y sección transversal de Boullée [figs. 100, 101] que utilizaron de manera análoga para el diseño del techo de la biblioteca, la bóveda de cañón corrido.

Esta referencia del espacio interior, Rossi lo asocia con otra interpretación de la sala de la biblioteca de Boullée representada con un dibujo en perspectiva en la parte central y debajo de la perspectiva con sombras del lado izquierdo del proyecto rossiano [fig. 8]. En ella puede verse, la *symmetria*, la monumentalidad y geometría del espacio, asimismo, que la bóveda de cañón corrido domina todo el proyecto. Rossi sobrepuso los trazos de ambos dibujos para establecer a partir de la transparencia de las *formas* la conexión con las *ideas* de Boullée. También muestra la analogía establecida con los muros interpretados por Boullée en su dibujo en sección transversal [figs. 101, 102, 103] a partir de la referencia clásica del Arco del Triunfo [fig. 104], concepción que Rossi asimila a partir de la abstracción que logra en las fachadas interiores de la biblioteca, abstracción que se comprende con esta perspectiva del centro de la parte inferior [fig. 8].

Hay además en la imagen de la *Biblioteca di Seregno* de Rossi [fig. 8] un dibujo en el extremo superior izquierdo con el que identifica también la referencia que hizo con el pensamiento del Renacimiento italiano donde aludió a la pintura de *La escuela de Atenas* de Rafael [fig. 105]. Resulta interesante la selección de la escena de Platón y Aristóteles como síntesis de la totalidad de la obra rafaeliana y ahora restituida por él como fuente conceptual de su proyecto, pues asocia de manera análoga con el espacio clásico de la basílica y la amplitud de la bóveda de la escuela de Atenas [figs. 137, 138].

Conviene hacer notar que Boullée escribió en su *Essai sur l'Art* que se inspiró en la pintura de la *Escuela de Atenas* de Rafael para el proyecto de la *Bibliothèque Nationale*. Esto es significativo pues evidencia que Rossi tuvo en cuenta la descripción hecha por Boullée de su proyecto y supo visualizar la intención de Boullée sobre la interpretación abstracta que hizo de esta pintura. De hecho, Rossi hizo una descripción en su introducción al tratado boulléano sobre el proceso conceptual y el diseño de Boullée para este proyecto de la biblioteca, donde destacó que la biblioteca fue asociada por este arquitecto francés a

una solución figurativa lo cual constituye una unidad entre –antico e moderno” y la –scelta di una cultura umanistica”, lo cual representa el sistema mismo de su proceso de diseño.<sup>882</sup>

Así, la referencia de Rafael de Boullée, la reconstruye Rossi con un dibujo que ubica entre los dibujos del alzado en proyección ortogonal y la perspectiva de su proyecto, donde aparecen las dos *figuras* principales de pintura de Rafael, los filósofos Platón y Aristóteles, que representan las diversas concepciones del mundo. Esta referencia coincide con la visión ilustrada de Boullée para la tipología de la biblioteca en cuanto a la herencia tanto del conocimiento clásico como el humanista. Por ello, Rossi en el extremo superior derecho relaciona el proyecto de este arquitecto francés con las *figuras* de Platón y Aristóteles en el extremo izquierdo, para mostrar a partir de estas dos citas su proyecto de biblioteca y la sustentación conceptual de la misma.

Es importante señalar que a partir del estudio realizado por Rossi del dibujo del proyecto de Boullée [fig. 6], el cual, como no se construyó, se puede considerar como un *proyecto teórico-conceptual*, aspecto que puede ser interpretado como parte del método y del sistema de pensamiento palladiano. Ya que esto refiere a los dibujos que Palladio incluyó en su tratado para la *memoria* de los que estudian arquitectura, donde él subrayó que en ellos dejó constancia y se observan los principios clásicos de los edificios romanos. Esto aplicado en Rossi, significa que al igual que Palladio, él plantea y desarrolla visualmente sus *ideas* como se puede ver en el dibujo del *Progetto per la Biblioteca di Seregno* [fig. 8] no sólo a partir de su análisis de obras del pasado, sino también con relación a su interpretación de las mismas. Así, estos dibujos rossianos, no sólo constituyen el *ejemplo* de la aplicación del método del dibujo en proyección ortogonal palladiano para el estudio de las *figuras* geométricas de los *modelos* seleccionados, sino que también explica por qué motivo este método describe las *ideas* de la *forma* arquitectónica.

Tales reflexiones y confrontación de imágenes sacan a la luz que la composición de la imagen del dibujo de Aldo Rossi del *Progetto per la Biblioteca di Seregno* implica el concepto de *disegno* de Palladio así como su metodología proyectual, pues en el dibujo Rossi analizó la *forma* geométrica, lo cual se puede ver a través del estudio que hizo de la

---

<sup>882</sup> Para un análisis de Rossi de la relación entre la pintura de Rafael y el diseño de la *Bibliothèque Nationale* de Boullée, cf. Aldo Rossi, –Introduzione a Boullée”, *op. cit.*, p. XXXIII.

planta, la sección transversal y longitudinal de la biblioteca de Boullée [figs. 99, 100, 101]. De esta manera, al igual que Palladio hizo con los dibujos de sus reconstrucciones [fig. 9, 10, 11], Rossi mostró didácticamente no sólo el proceso de diseño en la arquitectura para la conceptualización de la *idea* de la *forma*, sino también la noción de la *imitatio* clásica en referencia a seleccionar el *modelo* para su interpretación.

Este análisis es importante para fundamentar la comprensión de la *forma* geométrica a través de proyectos y obras construidas de arquitectos predecesores tomados como *modelos* según la inclinación natural de cada arquitecto. La imagen representa así, la abstracción en un doble sentido: la abstracción propia que describe el dibujo rossiano, así como la abstracción de la interpretación de Rossi de un estudio y comprensión del lenguaje Boullé a través de su proyecto dibujado. Lo anterior, sugiero, es una combinación del método y la selección, dicha combinación representa el estilo de cada arquitecto y la *imitatio* es el medio para ese fin. Esto se relaciona con el proceso creativo retórico vinculado y las *facultas orandi*, lo cual comprende el proceso de selección e interpretación de las obras de los predecesores que se efectúa en el intelecto en la *inventio*. Estos procesos para la creación y materialización de la *forma*, Vitruvio los aplicó al proceso creativo arquitectónico en relación a las *species dispositionis*. Teoría que trascendió en el pensamiento y metodología proyectual palladiana mediante la concepción del principio de *disegno*.

Precisamente, el pensamiento conceptual de los dibujos de Palladio, Boullé y Rossi, como *idea*, imagen y representación artística que implica conceptos abstractos, son la expresión visible de un dibujo geométrico mental, y por tanto, se aproximan, como mencioné en la introducción, a la cuestión didáctica y de proceso de diseño que considero derivan de los dibujos palladianos como legado del concepto que surge del estrecho vínculo entre las *facultas orandi* y el proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Así, una de las características que me interesa de este modo de pensamiento, se comprueba, por un lado, con el análisis de los dibujos de dichos arquitectos, pues, es evidente que no existe una *copia* de los diseños palladianos, sino que existe una relación conceptual y semejanza formal construida, no sólo mediante los dibujos entendidos por estos arquitectos, como lenguaje y sistema de pensamiento creativo, proceso que demostré

e insisto, una vez más, se sustenta en la noción de *disegno* palladiano que deriva y tiene su fundamento en los conceptos de *inventio*, *dispositio*, *idea*, *figura*, *forma* e *imitatio* ciceroniana, los cuales, ya mencioné en varias ocasiones, fueron aplicados en la *inventio* y *dispositio* vitruviana, sino también se construye a través de la comprensión de la metodología proyectual y la teoría palladiana expresada en los dibujos en proyección ortogonal, asimismo, en el estudio de la teoría de *I Quattro libri*.

Por el otro, dicho legado en Palladio, también demuestra que mediante el proceso complejo de abstracción que implica el dibujo arquitectónico, genera no sólo asociaciones conceptuales y de diseño, sino también relaciones visuales con referencias arquitectónicas que se utilizan para el proceso compositivo en la arquitectura. Por tanto, considero, que la confrontación que hice con los dibujos de Palladio, Boullée y Rossi, evidencia, siguiendo la reflexión rossiana, que existe una *affinità elettive*, en otras palabras, un estudio de los modelos seleccionados según la afinidad estética de cada arquitecto.

Por consiguiente, esta afinidad demuestra la correspondencia entre el pensamiento abstracto y la visualización artística de la metodología proyectual de Palladio que interpretaron tanto Boullée como Rossi para su proceso de diseño. Asimismo, esta relación conceptual entre los dibujos de Palladio y Aldo Rossi me permitió plantear una reflexión sobre la actualidad de la metodología proyectual palladiana en torno a la idea de entender ésta como un legado del proceso creativo de los *officia oratoris*.

#### **°IX. CONCLUSIONES**

La interpretación de este estudio y el análisis de los *exempla* demuestran, por un lado, el conocimiento y aplicación de los conceptos del proceso creativo de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en *I Quattro libri*, los dibujos y la arquitectura de Palladio y, por el otro, muestran que utilizó dicho proceso retórico para estructurar y definir su metodología proyectual con respecto al proceso creativo de la *forma* en la arquitectura. Si bien se llegó a esta conclusión, estoy consciente de que estoy limitada por las diferencias entre mis categorías, supuestos y valores, por ello, fue precisamente que se analizó, el pensamiento, los conocimientos y las estructuras conceptuales y sistemas de representación tanto de Palladio, Vitruvio, Alberti y Barbaro, para poder reflexionar y reconstruir el proceso retórico clásico que se utilizó en la teoría del arte del Renacimiento italiano.

Aunque es imposible resumir en una conclusión simple la complejidad de lo que implicó en Palladio la herencia clásica de la retórica ciceroniana, resulta claro que su pensamiento y arquitectura derivan de este conocimiento. No obstante, en este sentido en cada capítulo se incluyó tanto una serie de diagramas como síntesis de los principios expuestos y una serie de conclusiones parciales respecto a los temas tratados.

Precisamente la conclusión sobre el pensamiento y arquitectura palladiana son inequívocamente conceptualizados desde la perspectiva ciceroniana, se evidenció en Palladio en el hecho de que estableció en su tratado, en primer lugar, como sus fuentes clásicas tanto a Vitruvio como a los monumentos de la Antigüedad. En segundo lugar, sus menciones que hizo de la teoría arquitectónica de Alberti, Vasari y Barbaro. En tercer lugar, su colaboración con éste último en la traducción y comentarios humanistas al *volgare* al texto vitruviano en *I Dieci libri*.

En consecuencia esto permitió explicar la aplicación del legado de la retórica clásica en la teoría, dibujos, diseño, y arquitectura palladiana, en el sentido de que manifiestan el interés y conocimiento de Palladio para reflexionar y explicar el proceso creativo arquitectónico, a la vez que evidencian la renovación, adaptación y uso de conceptos retóricos clásicos que están presentes en su noción del proceso arquitectónico como proceso de la *forma* intelectual que se traduce en el dibujo y en el edificio realizado. Así pues, se fundamentó que la relación de toda la sistematización entre la teoría y la *praxis* de la estética palladiana no sólo tiene su origen en proceso creativo retórico de los *officia oratoris* y las *facultas orandi*, sino también que a partir de concebir el proceso de diseño palladiano bajo el legado de la retórica clásica se puede tener una comprensión más unitaria de los elementos intelectuales, estéticos y formales que constituyen los conceptos palladianos, donde la rehabilitación y aplicación de tales conceptos retóricos en la teoría y *praxis* arquitectónica, le sirvieron como estructura y sistema para pensar y definir su metodología proyectual.

Para sustentar la afinidad entre las concepciones de Vitruvio y Palladio, se planteó dos aspectos. Por un lado, el legado del proceso creativo ciceroniano en Palladio se comprende por su necesidad de restituir la herencia clásica a partir de entender y definir desde el punto de vista clásico, a la arquitectura como arte-ciencia, con lo cual, como se

demostró, él fundamentó su conocimiento, *praxis* arquitectónica y lenguaje arquitectónico. Paralelamente se añade su voluntad didáctica de explicar y expresar este legado mediante su teoría, dibujos, diseños y obra arquitectónica. Por el otro, se situó el pensamiento de Palladio como humanista y teórico de la arquitectura para comprender su formación y contexto intelectual que se creó en la región del Véneto.

En este sentido, Palladio demostró con su pensamiento expresado en su tratado mediante su teoría y sus dibujos que profundizó en las investigaciones de su época sobre filosofía, retórica, geometría y teoría arquitectónica orientada en sentido humanístico. Consecuentemente, los análisis de los pasajes de la teoría de Vitruvio, Alberti, Vasari y Barbaro, asimismo, del propio Palladio, en confrontación con textos de la tradición grecolatina, aportaron argumentos en apoyo a la idea de que Palladio, siguiendo a Vitruvio y acorde con el pensamiento renacentista, adecuó y renovó en su tratado y obra arquitectónica, los conceptos y terminología retórica del proceso de composición de la *forma*.

El estudio de lo anterior permitió entender tanto a la experiencia visual y espacial palladiana, como su sistema de visualización y de composición, ya que, el conocimiento de estos aspectos ayudó a percibir y descubrir conexiones y tradiciones que en el contexto cultural y en el círculo humanístico de Palladio le eran familiares.

Palladio se centró esencialmente en el proceso de diseño para la concepción, composición y concreción de la *belleza y perfección* de la *idea* de la *forma* y el espacio arquitectónico, entendido por él, desde el plano de la formación de una teoría del diseño, como un sistema de pensamiento y como una cuestión interdisciplinaria. Para Palladio, la *forma* en la arquitectura es primera que la materia porque ésta no es expresión, si la *forma* no está primero en la mente de aquel que la diseña.

En su mente terminó de extraer los conocimientos de Vitruvio y de los *fragmentos* de la arquitectura clásica, por medio del sistema de pensamiento del método de la geometría aplicado al concepto de *disegno, idea, forma, figura y bellezza*, rigurosamente fundado en los principios que fueron definidos por Vitruvio, Alberti y Barbaro.

Así, se comprobó el legado retórico en el proceso creativo de la *forma* palladiana mediante la conexión de los conceptos expresados en su *I Quattro libri* y la traducción y



expresión de éstos en Palladio tanto en su estudio realizado a partir de los dibujos de los *fragmentos* de los edificios de la Antigüedad, así como con la realización del *Tempietto Barbaro* y con el dibujo y concreción arquitectónica de la *Villa Barbaro*.

De esta manera, se hizo especial hincapié en que la visualización de sus principios de arquitectura acontece siempre en las imágenes diseñadas y en las dimensiones de los dibujos en proyección ortogonal con el propósito sistemático y didáctico de evidenciar una visión unitaria del espacio escenográfico, así como su concepto del *disegno* como proyecto.

Se expuso que, la noción del *disegno* en Palladio se basó en la analogía establecida en la Antigüedad entre la teoría retórica de Cicerón y la teoría arquitectónica de Vitruvio respecto a los términos de *inventio*, *dispositio*, *specie dispositionis*, *ideae-ἰδέα* forma y *figura*, los cuales derivan del proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de Cicerón. Esto permitió examinar la *forma* desde una perspectiva predominantemente retórica, ya que los principios que fueron introducidos por Palladio en su teoría y *praxis* arquitectónica, se relacionan con la concepción de la *belleza* palladiana, aplicados y expresados por él a través de los dibujos que incluyó en su tratado. Aspecto que mostró la importancia de la presencia de dibujos en proyección ortogonal en el tratado de Palladio, y en especial en el estudio de la planta y el alzado del proyecto de la *Villa Barbaro*, lo cual se fundamentó con la propia idea de Palladio de unificar la imagen-texto, que caracteriza su obra, lo cual permitió analizar la *forma* arquitectónica y la espacialidad palladiana construida a través del dibujo geométrico bidimensional que expresa la cuestión tridimensional.

La *innovación* de Palladio, se orientó fundamentalmente: en su concepción de la *forma* y el espacio; su comprensión e interpretación del lenguaje y la *forma* clásica que aplicó tanto a su teoría como a su práctica arquitectónica; la geometría entendida como arte, ciencia y método para pensar y expresar el proceso de *disegno*; su concepción del espacio *escenográfico* con la posible interpretación de la perspectiva vitruviana de la *scenographia*; la concepción de las tipologías de los templos, palacios y las villas; la *innovación* de utilizar sus dibujos en proyección ortogonal como lenguaje del arquitecto, como medio para expresar las *ideas* y *formas* arquitectónicas y ejemplificar el proceso de diseño.

En el análisis sobre la trascendencia y educación palladiana como legado de la retórica clásica, se demostró que los conceptos de *bellezza*, *forma*, *disegno* e *idea* se tornan fundamentales dentro de las reflexiones de la estética y proceso de diseño palladianos, puesto que precisamente lo significativo del aspecto didáctico de la imagen de sus proyectos que incluyó en su tratado, esto es, el dibujo geométrico en proyección ortogonal, fue estimulante y persuasivo para generar una *educación palladiana*, pues estableció de manera visual su teoría y *praxis* arquitectónica.

Esta concepción estética del *disegno* como pensamiento abstracto y visualización artística, pienso que se sigue utilizando para la concepción estética en el proceso de diseño actual, por tanto, a partir de las reflexiones sobre el *disegno* palladiano, se analizaron dichos principios arquitectónicos del Cinquecento en el tratado de *Architecture: Essai sur l'Art* y los dibujos de Étienne-Louis Boullée, y los textos y dibujos de Aldo Rossi en confrontación con la teoría y los dibujos de Palladio,

Así, fue posible reflexionar en torno a una lectura sobre la base de la construcción y traslación del proceso retórico en el lenguaje arquitectónico de Boullée y Rossi. Mediante este análisis se comprobaron las relaciones entre los principios que unen a la arquitectura y la retórica desde la perspectiva de la trascendencia y *educación palladiana*. Pues, es necesario subrayar que este proceso sistemático de relaciones sobre *modelos* visuales tomados por medio de *figuras* geométricas que representan la unidad y esencia de la *forma* arquitectónica en el sistema de proyección ortogonal, generan analogías conceptuales que se transforman en conceptos abstractos y en imágenes para componer en la arquitectura.

Finalmente, el proceso creativo de la *forma* del discurso, no sólo permite comprender el Renacimiento italiano en el contexto de la teoría y *praxis* arquitectónica, sino también explica ciertos fenómenos, hasta ahora no tomados en cuenta que iluminan a su vez el proceso de diseño actual y los procesos cíclicos de la interpretación de las *ideas* y *formas* arquitectónicas.

Palladio, así como los artistas y humanistas en la teoría del arte italiano de los siglos XV y XVI, consideraron como ideas fundamentales para estructurar un sistema para el arte y como una visión intelectual del proceso artístico de creación y de la creatividad del artista.

## °X. BIBLIOGRAFÍA

### \*°FUENTES PRIMARIAS

- Alberti, Leon Battista, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino e traducción de Giovanni Orlandi, con introducción e notas de Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966.
- \_\_\_\_\_, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550.
- \_\_\_\_\_, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, Cambridge and London, The MIT Press, 1988.
- \_\_\_\_\_, "De pictura", in *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, testo di *De pictura* in volgare e latino, vol. III, Bari, 1973.
- \_\_\_\_\_, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- Aristóteles, *Retórica*, Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2010.
- \_\_\_\_\_, *Retórica*, Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Poética*, Introducción, versión y notas de de Juan David García Bacca, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2012.
- \_\_\_\_\_, *Metafísica*, Introducción, traducción y notas de de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, 1994.
- Barbaro, Daniele, *I Dieci libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro [1567]*, facsimile con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987.
- \_\_\_\_\_, *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileienseis, multis edificiorum, horologiorum el machinarum descriptionibus et figuris*, Venetiis, apud Franciscum Senenses et Joan Cruger Germano, Anno 1567, è dedicata al cardinale Antonio Persenet de Granville, già allievo dello studio di Padova.
- \_\_\_\_\_, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia. Con due tavole, l'una di tutto quello si contiene per i capi nell'opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza*, Venice, Francesco Marcolini, 1556.
- \_\_\_\_\_, "Della Eloquenza [1557]", dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia. Nuovamente mandato in Luce da Girolamo Ruscelli. A i signori Academici Costanti di Vicenza", in Weinberg, Bernard, ed., *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, pp. 337-451.
- Bartoli, Cosimo, *L'architettura di Leon Batista [sic] Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Accademico Fiorentino*, Venice, 1565.
- Blondel, François, *Cours d'architecture*, Paris, Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675-1683.
- Boullée, Étienne-Louis, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, introduzione di Aldo Rossi, edizione a cura di Alberto Ferlanga, Torino, Giulio Einaudi, 2005.
- Cicerón, Marco Tulio, *Acerca del orador [De oratore]*, Introducción, versión y notas de Amparo Gao Schmidt, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995.
- \_\_\_\_\_, *De la partición oratoria [De partitione oratoria]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2000.
- \_\_\_\_\_, *El orador perfecto [Orator]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1999.
- \_\_\_\_\_, *El orador [Orator]*, traducción, introducción y notas de E. Sanchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubell, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1939.
- \_\_\_\_\_, *Cuestiones académicas [Academica]*, Introducción, notas y traducción de Julio Pimentel, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1990.
- \_\_\_\_\_, *De la invención retórica [De inventione]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1997.
- \_\_\_\_\_, *De los fines de los bienes y los males [De fibus bonorum et malorum]*, Introducción, edición, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2003.

- \_\_\_\_\_, *Tópicos [Topica]*, Introducción, versión y notas de Bulmaro Reyes Coria, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Bruto: de los oradores ilustres [Brutus]*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2004.
- \_\_\_\_\_, *Acerca de los deberes [De officiis]*, Introducción, versión y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2009.
- \_\_\_\_\_, *Retórica a Herenio, [Rhetorica ad Herennium]*, introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2010.
- \_\_\_\_\_, *Retórica a Herenio, [Rhetorica ad Herennium]*, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Ad C. Herennium de ratione dicendi: Retorica ad Herennium*, [Cicero], with an English translation by Harry Caplan, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1954.
- Cicero, Marcus Tullius, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, William Heinemann, London, Loeb Classical Library, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Orator*, ed. and trans. H. M. Hubbel, London, Loeb Classical Library, 1939.
- Dolce, Ludovico, *L' Arentino, ovvero dialogo della pittura*, Venice, 1557, edn. Cit. Mark W. Roskill, *Dolce's Arentino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, New York University Press, 1968.
- Dolce, Ludovico, Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, in *Trattati d'arti del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Paola Barocchi, tomo I, Bari, Laterza, 1960.
- Euclides, *Elementos: Libros I-XIII*, Introducción de Luis Vega, traducción y notas de María Luisa Puertas Castaños, Madrid, Gredos, 1994.
- Palladio, Andrea, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980.
- \_\_\_\_\_, *I Quattro libri dell' Architettura*, Venedig: Dominico de Franceschi 1570, Reprint, Mailand: Ulrico Hoepli 1980.
- \_\_\_\_\_, *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield, London, The MIT Press, 2001.
- Platón, *Timeo*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Gorgias*, Introducción, versión y notas de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008.
- \_\_\_\_\_, "Fedro [Phaedrus]", en *Diálogos socráticos*, estudio preliminar por Ángel Vassallo, México, Cumbre, 1977.
- \_\_\_\_\_, *La Repubblica*, introduzione, traduzione e note di Francesco Fronterotta, Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2011.
- \_\_\_\_\_, *La República*, Introducción, introducción y versión de Antonio Gómez Robledo, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2011.
- Plinio el Viejo, *Storia delle arti antiche [Naturalis Historia]*, [libri VIII-XI], testo latino a fronte, curatore Maspero F., BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2000.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, Introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006.
- \_\_\_\_\_, *Institución oratoria [Institutiones oratoriae]*, Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, prólogo de Roberto Heredia Correa, México, Cien del Mundo, Conaculta, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, [Volume primo Libri I-IV], introduzione di Michael Winterbottom, traduzione e note di Stefano Corsi, Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, [Volume secondo Libri V-VIII], traduzione e note di Stefano Corsi (libri V-VI), e di Cesare Marco Calcante (libri VII-VIII), Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2008.
- \_\_\_\_\_, *La formazione dell'oratore [Institutio Oratoria]*, [Volume terzo Libri IX-XII], traduzione e note di Cesare Marco Calcante, Milano, BUR Rizzoli Classici Greci e latini, 2007.
- Varro, Marcus Terentius, *De lingua latina, libri qui supersunt ex codicum vetustissimarumque editionum auctoritate integra lectione adiecta; accedit index Graecorum locorum apud Priscianum quae*

- exstant ex codice monacensi supplementum editionis Krehlianae*, recensuit Leonhard Spengel, Berolini, Duncker et Humblot, 1826.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore arentino, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885.
- \_\_\_\_\_, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, presentación de Giovanni Previtali, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vitruvio Pollione, Marco, *Architettura [De architectura]*, [dai libri I-VII], Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, BUR Rizzoli, 2010.
- \_\_\_\_\_, *De Architectura, Libri X*, traduzione di Luciano Migotto, Roma, Studio Tesi, 2008.
- Vitruve, *De l'architecture*, Livre I, texte établi, traduit et commenté par Fleury Philippe, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Vitruve, *De l'architecture*, Livre III, texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.

#### \*°FUENTES SECUNDARIAS

- Acidini Cristina, Morolli Gabriele, *L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberto e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Italia, Mandragora Maschietto Editore, 2006.
- Ackerman, James Sloss, "Daniele Barbaro and Vitruvius", in *Architectural studies in memory of Richard Krautheimer*, Mainz, von Zabern, 1996, pp. 1-5.
- \_\_\_\_\_, "Imitation", in *Antiquity and its interpreters*, edited by Alina Payne, Ann Kuttner and Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 9-16
- \_\_\_\_\_, "Palladio: in che senso classico?", in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1994, 11-22.
- \_\_\_\_\_, *Palladio*, Harmondsworth, Madrid, Penguin, 1966.
- \_\_\_\_\_, *The villa: Form and ideology of country houses*, Princeton University, 1990.
- \_\_\_\_\_, "Daniele Barbaro and Vitruvius", in *Origins, Imitation, Conventions. Representation in the Visual Arts*, Cambridge, MA, & London, The MIT Press, 2012, pp. 217-234.
- Aiken, Jane Andrews, "Leon Battista Alberti's System of Human Proportions", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, pp. 68-96.
- Andrè, Jean-Marie, "La Rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le status culturel de la science", in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte, III*, Università degli studi di Urbino, Urbino, 1987, pp. 265-289.
- Angelini, Annarita, "Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro", in *Le origini della modernità, Lingaggi e saperi tra XV e XVI secolo*, a cura di Walter Tega, L. S. Olschki Editore, 1998, pp. 123-153.
- \_\_\_\_\_, *Sapienza, prudenza, eroica virtù. Il mediomondo di Daniele Barbaro*, Firenze, Olschki, 1999.
- Arenas, Cruz María Elena, *Hacia una Teoría General Del Ensayo: Construcción Del Texto Ensayístico*, España, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Argan, Giulio Carlo, "Palladio e Palladianismo", in *Discorso inaugurale delle manifestazioni peri l'IV Centenario della morte di Andrea Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, Vicenza, L' OTV STOCCHIERO, 1980, pp. 3-14.
- \_\_\_\_\_, *Il de pictura di Leon Battista Alberti*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di Manlio Brusatin, W. Dorigo, Roma, Viella, 1992, pp. 71-81.
- \_\_\_\_\_, *Renacimiento y Barroco, El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepolo*, vol. II, Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- \_\_\_\_\_, "La importanza del Sanmicheli nella formazione del Palladio", en *Venezia e l'Europa. «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte»*, Venezia, 12-18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 387-389.
- \_\_\_\_\_, "La fortuna de Palladio", in *Bolletino del C.I.S.A.*, XII, 1970, pp. 9-23.
- \_\_\_\_\_, "Il trattato *De re aedificatoria*", in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Rome-Mantoue-Florence, 25-29 avril 1972, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, S. 43-54.

- \_\_\_\_\_, "The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institute, 1946, pp. 96-121.
- Assunto, Rosario, "Introduzione all'estetica del Palladio", in *Bolletino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 9-26.
- Barocchi, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, tomo I, Milano-Napoli, Bari, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, tomo II, Milano-Napoli, Bari, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, tomo III, Milano-Napoli, Bari, 1977.
- Baroin, Catherine "Le rôle de la vue les arts de la mémoire latins", in *Etudes sur la vision dans l'antiquité classique*, édité par Laurence Villard, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2005, pp. 199-214.
- Battisti, Eugenio, "Il metodo progettuale secondo il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti", in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti: Atti del convegno di studi organizzato della città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana nel quinto centenario della basilica di Sant'Andrea e della morte dell'Alberti, 1472 - 1972*, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974, pp. 131-156.
- \_\_\_\_\_, "Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure rettoriche", in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 15.1973, pp. 211-232.
- Battisti, Eugenio, "Il concetto d'imitazione nel Cinquecento", in *Commentari*, 1956, pp. 86-104, 249-262.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996
- \_\_\_\_\_, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Beare, J. I. *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle*, Oxford, 1906.
- Becatti Giovanni, "Leon Battista Alberti e l'antico", in *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 55-72.
- Becatti, Giovanni *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 121-144.
- Bertelli, Carlo, "La composizione in Leon Battista Alberti: tra pittura e architettura", in *Casabella*, L, 1986, S. 52-60.
- Bialostocki, Jan, "The Power of Beauty. A Utopian Idea of Leone Battista Alberti", in *Studien zur tokanischen Kunst. Festschrift für Ludwing Henrich Heydenreich*, hrsg. V. Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München: Prestel, 1964, S. 13-19.
- Bonelli, R., "Lettera a Leone X", in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milán, 1978.
- Bonfanti, Enzo, "Elementi e costruzione: note sull'architettura di Aldo Rossi", in *Controspazio*, 1970, pp. 19-42.
- Boucher, Bruce, "Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, 2000, pp. 296-311.
- \_\_\_\_\_, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998.
- Brisson, Luc, *Interpreting the Timaeus-Critias, Proceedings of the IV Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, p. 266.
- Burns, Howard, "Ornamenti and ornamentation in Palladio's architectural theory and practice", in *Pegasus*, Venezia, 2009, pp. 37-84.
- Burns, Howard, *Palladio*, edited by Guido Beltramini and Howard Burns, London, Royal Academy of Arts, 2008.
- Callebat, Louis, "Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve", in *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, pp. 31-46.
- \_\_\_\_\_, "Problèmes formels de la vulgarisation scientifique et technique", in *LVL III*, 1992, p. 63-73.
- Camarero, Antonio, *La teoría etico-estética del decoro en la Antigüedad*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur., Edius, 1997.
- Celentano, Maria Silvana, Chiron Pierre, Noël Marie-Pierre, *Skhèma/Figura, Formes et figures chez les Anciens Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2004.

- Cantimori, Delio, —“Rhetoric and Politics in Italian Humanism”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 1937, pp. 83-102.
- Cellauro, Louis, —“Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron”, in *Papers of the British School at Rome*, 2004, pp. 293-329.
- Cevese, Renato, —“Il valore didattico dei modelli palladiani”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, VII, parte II, pp.208-214.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una introduzione di Liscio Magagnato, Vicenza, N. Pozza, 1971.
- Ciaravino, Joselita, *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno en Italie (XVème-XVIème siècles)*, Paris, Harmattan, 2004.
- Clark Kenneth, —“Leon Battista Alberti on Painting”, en *Proceedings of the British Academy*, 1994, S. 283-302.
- Coarelli, Filippo, —“La casa dell'aristocrazia romana second Vitruvio”, en *Munus non gratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius "De architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, hrsg. V. Hermann Geertmann, Jan J. de Jong, Leiden: BABESCH. Bulletin Antieke Beschaving, Supp. II, 1989, S. 178-187.
- Corbett, Edward P. J., —“The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric”, in *College Composition and Communication*, National Council of Teachers of English, 1971, pp. 243-250.
- Cocke, Richard, —“Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 226-246.
- \_\_\_\_\_, —“Venice, Decorum and Veronese”, in *Gemin*, 1990, pp. 241-255.
- Constant, Caroline, *Palladio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili 1988.
- Cranz, F. Edward, —“The *Studia Humanitatis* and *Litterae* in Cicero and Leonardo Bruni”, in *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History*, Edited by Joseph Marino and Melinda Schlitt, Rochester, University of Rochester Press, 2001, pp. 3-26.
- De Fusco, Renato, *Il codice dell'architettura. Antologia di trattasti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.
- Di Stefano, Elisabetta, —“L'altro sapere: bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti”, in *Centro Internazionale di Studi di Estetica*, Palermo, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Leon Battista Alberti e il doctus artifex*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, [Atti del XXI Convegno Internazionale, Pienza-Chianciano Terme, 2009], a cura di Luisa Secchi Tarugi, Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 321-330.
- \_\_\_\_\_, —“Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza”, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del „De re edificatoria“*, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45.
- D'Evelyn, Muther Margaret, —“Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius di Daniele Barbaro”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1999, pp. 157-174.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1994.
- Di Teodoro, Francesco P., —“Al confine fra autotraduzione e riscrittura. Le redazioni del commento vitruviano di Daniele Barbaro (1567)”, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di Marcial Rubio Arquez e Nicola D'Antuono, Il segno e le lettere. Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università degli Studi „G. d'Annunzio, Milano 2012, pp. 217-236.
- \_\_\_\_\_, —“Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento”, in *Palladio*, Centro Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, A cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 35-54.
- Degraff, Thelma B., —“Plato in Cicero”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Vol. 35, No. 2, 1940, pp. 143-153.
- Dross, Juliette, *Voir la philosophie: les représentations de la philosophie à Rome: rhétorique et philosophie de Cicéron à Marc Aurèle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Douglas, Alan Edward, —“The intellectual Background of Cicero's Rhetorica: A Study in Method”, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, edited by Hildegard Temporini, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 139-208.

- Dunn, Geoffrey D., *Tertullian's Adversus Iudaeos: A Rhetorical Analysis*, Washington, D. C. : Catholic University of America Press, 2008.
- Eck, Caroline van, —“Language, Rhetoric and Architecture in *De re aedificatoria*”, in *The Language of Architecture: Constructing Identity in European Architecture, 1000-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_, —“The Structure of *De re aedificatoria* Reconsidered”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians 1998, pp. 280-297.
- Faggin, G., —“Il mondo culturale veneto del Cinquecento e Andrea Palladio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 49-65.
- Fantham, Elaine, —“Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De Oratore 2. 87-97 and some related problems of Ciceronian Theory”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Press, 1978, pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_, —“Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ”, in *Classical Philology*, The University of Chicago Press, Vol. 73, No. 2 (Apr., 1978), pp. 102-116.
- \_\_\_\_\_, —“Varietas and Satietas: De oratore 3.96–103 and the limits of *ornatus*”, *Rhetorica*, 1988, pp. 276–280.
- \_\_\_\_\_, *Roman readings: Roman response to Greek literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Germany, Gruyter, 2011.
- \_\_\_\_\_, —“On the Use of Genus-Terminology in Cicero's Rhetorical Works”, in *Hermes*, Franz Steiner Verlag, 1979, pp. 441-459.
- Farber, Joseph, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980.
- Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Aldo Rossi*, Electa, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, —“Los estadios del proyecto”, en *Aldo Rossi*, Electa, Madrid, 1993, pp. 13-18.
- \_\_\_\_\_, —“Il tempo dell'Architettura”, in *Architettura. Saggio sull'arte*—Étienne-Louis Boullée, a cura di Alberto Ferlenga Torino, G. Einaudi, 2005, pp. VII-X.
- Fontana, Vincenzo, —“Arte e Isperienza nei trattati d'architettura veneziani del Cinquecento”, in *Architettura*, Kunstverlag, Muenchen-Berlin, 1978, pp. 49-72.
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture. A critical history*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Frézouls, Edmond, —“Vitruve et le dessin d'Architecture”, in *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques*. Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Leiden, 1985, pp. 213-230.
- Forssman, Erik, —“Visible Harmony. Palladio's Villa Foscari at Malconeta”, Stockholm, 1973.
- \_\_\_\_\_, —“Palladio e Daniele Barbaro”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, VIII, 1966, pp. 68-81.
- \_\_\_\_\_, —“Palladio e Vitruvio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IV, 1962, pp. 31-42.
- \_\_\_\_\_, —“Palladio e la pittura a fresco”, in *Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 71-76.
- \_\_\_\_\_, —“Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa. Interpretazione di un testo palladiano”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, XI, pp. 149-162.
- \_\_\_\_\_, —“Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, IX, 1967, pp. 243-256.
- Foster, Kurt W., Locher, Hubert, *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster and Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- Frézouls, Edmond, —“Vitruve et le dessin d'Architecture”, in *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques*. Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Leiden, 1985, pp. 213-229.
- Gábor Hajnoczi, —“Alberti Teorico del arte”, in *Nuova Corvina*, Budapest, 2014.
- \_\_\_\_\_, —“Principi vitruviani nella teoria della pittura di Leon Battista Alberti”, in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del „De re aedificatoria”*; Firenze, Ingenium, Olschki, 2007.
- Gaus Joachim, —“Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire by Jean Marie Pérouse de Montclos, Boullées Newton-Denkmal Sakralbau und Kugelidee by Adolf Max Vogt”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1971, pp. 158-167.
- Geertman, Herman, —“Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio”, in *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Rome, Ecole française de Rome, Palais Farnese, 1994, pp. 7-30.



- Gilbert, Neal Ward, *Renaissance Concepts of Method*, New York-London, Columbia University Press, 1960, pp. 3-66 y 164-179.
- Goldstein, Carl, "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", in *The Art Bulletin*, 1991, pp. 641-652.
- Gombrich, Ernst, *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Objetivos y límites de la iconología", en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 15.
- \_\_\_\_\_, "Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo", en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp. 68-129.
- \_\_\_\_\_, *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- \_\_\_\_\_, "La psicología y el enigma del estilo" en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- \_\_\_\_\_, *La historia del Arte*, Barcelona, México, Editorial Diana, 1995.
- \_\_\_\_\_, "A Classical Topos in the Introduction to Alberti's *De Pictura*", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), p. 173.
- Grant, Mary A., Converse Fiske, George, "Cicero's *Orator* and Horace's *Ars Poetica*", in *Harvard Studies in Classical Philology*, Department of the Classics, Harvard University, 1924, pp. 1-74.
- Grassi, Luigi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993.
- Hankins, James, *Plato in the Italian Renaissance*, Columbia Studies in the Classical Tradition, Leiden, New York, E.J. Brill, 1990.
- Hardison, O. B., Golden Leon, *Horace for Students of Literature. The ars Poetica and its tradition*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1995, pp. 35, 36, 51-52 y 393.
- Hardwick, Lorna, *Reception Studies. Greece and Rome New Surveys in the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 15 y 25-26.
- Hermans, Lex, "Built-in eloquence: rhetoric in architecture and the Villa Barbaro at Maser", in *Notizie da Palazzo Albani: rivista annuale di storia e teoria delle arti*, 2007, pp. 53-74.
- Howell, A. C., "Res et Verba: Words and Things", in *ELH*, The Johns Hopkins University Press, 1946, pp. 131-142.
- Huber, Margaretha, "Della prospettiva: sul rapporto tra "pensare" e "vedere" partendo dal Timeo di Platone", in *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di Rocco Sinisgalli, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 43-55.
- Jack, Mary Ann, "The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence", in *The Sixteenth Century Journal*, 1976, pp. 3-20.
- Kahn, Louis, "Introducción", en *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu, Lemagny*, Houston, 1967.
- Kaufmann, Emil, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, Mass, 1955.
- \_\_\_\_\_, "Contribution of J. F. Blondel to Mariettés Architecture Francaise", en *Art Bulletin*, 1949, pp. 58 y 59.
- \_\_\_\_\_, *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.
- Kemp, Martin, "From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento. Vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts", in *Viator*, 1977, pp. 347-398.
- Kemp, Wolfgang, "Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607", in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, pp. 219-240.
- Kennedy, George A., *A new history of classical rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Klaus Lankheit: "Il tempio della ragione", en *Disegni inediti di Boullée*, Introducción de Paolo Marconi, Parma, 1977.
- Krautheimer, Richard, "Alberti and Vitruvius", en *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, ii, Princeton, 1963, p.42-52.
- Kristeller, Paul Oskar, "Oslo filósofos del Renacimiento italiano", en *El pensamiento Renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- \_\_\_\_\_, "Philosophy and Rhetoric from Antiquity to the Renaissance", in Ders., *Renaissance Thought and its Sources*, Michael Mooney, New York, Columbia University Press, 1979, pp. 213-259.
- \_\_\_\_\_, "The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (I)", en *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, S. 496-527.
- \_\_\_\_\_, "The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II)", en *Journal of the History of Ideas*, XIII, 1952, S. 17-46.
- Kruff, Hanno-Walter, "Palladio and the North Italian Humanist", in *A history of architectural theory: from Vitruvius to the present*, Princeton, Architectural Press, 1994, pp. 83-92.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica literarias*, traducción Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- Hubert, Locher, "Alberti und Vitruv", in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster and Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, pp. 89-99.
- \_\_\_\_\_, "Leon Battista Alberti's Erfindung des Gemäldes aus dem Geist der Antike: der Traktat *De picture*", in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster and Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, pp. 75-108.
- La Rocca, Eugenio, "Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronologica", in *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, a cura di E. La Rocca, P. Léon, C. Parisi Presicce, Roma, 2008, pp. 223-242..
- Langer, Ullrich, "Invention", in *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*, edited by Glyn P. Norton, Cambridge University Press, 1999, pp. 136-144.
- Lee, Rensselaer Wright "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", in *The Art Bulletin*, 1940, pp. 197-269.
- López, Eire Antonio, *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones filológicas, 2005.
- Lücke, Hans-Karl, "Alberti, Vitruvio e Cicerone", in *Leon Battista Alberti*, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Milano, Olivetti, 1994, pp. 70-95.
- Mack, Peter, *A History of Renaissance Rhetoric, 1380-1620*, Oxford-Warburg Studies, The University of Chicago Press, 2011.
- Magagnato, Licisco, "Introduzione", in *I Quattro libri dell'Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980.
- \_\_\_\_\_, "I collaboratori veronesi di Andrea Palladio", in *Bolletino del C.I.S.A.*, X, 1998, pp. 170-87.
- Max Vogt Adolf, Donnell Radka and Bendiner Kenneth, "Orwell's "Nineteen Eighty-Four" and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians, 1984, pp. 60-64.
- McEwen, Indra Kagis, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2003.
- McKeon, Richard, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", in *Modern Philology*, Vol. 34, No. 1 (Aug., 1936), The University of Chicago Press, pp. 1-35.
- \_\_\_\_\_, "The Methods of Rhetoric and Philosophy: Invention and Judgment", in *Rhetoric: Essays in invention and discovery*, ed. Mark Backman, Woodbridge, CT, Oxbow press, 1987, p. 89.
- Madec, Philippe, *Boullée*, Madrid, Akal, 1997.
- Maggi, Stefano, "Vitruvio, la vita e l'opera" in *Architettura [De architettura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Rizzoli, Milano, 2003.
- Martin, Josef, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München, C. B. Beck, 1974.
- Massalin Paola, Branko Mitrović, "Alberti and Euclid/L'Alberti ed Euclide", in *Albertiana*, Olschki, 1998, pp. 165-247.
- Michel, Alain, "La théorie de la rhétorique chez Cicéron: éloquence et philosophie, in *Eloquence et Rhetorique Chez Cicéron*, Genève, Fondation Hardt, 1982, pp. 109-140.
- Middleton, Robin, "Jacques François Blondel and the *Cours d'Architecture*", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press, 1959, pp. 140-148.
- Mignot, Claude, "Palladio et l'architecture française du XVII siècle une admiration critique", in *Bolletino del C.I.S.A.*, pp. 107-115.

- Mitrović, Branko, "Palladio's Theory of Proportions and the Second Book of the "Quattro Libri dell'Architettura", en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, Vol. 49, No. 3, 1990, pp. 279-292.
- \_\_\_\_\_, "Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2003, pp. 321-339.
- \_\_\_\_\_, "Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura", in *The Sixteenth Century Journal*, 1998, pp. 667-688.
- \_\_\_\_\_, "Palladio's Theory of Proportions and the Second Book of the "Quattro Libri dell'Architettura", in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, 1990, pp. 279-292.
- \_\_\_\_\_, "The concept of form in Daniele Barbaro's commentary on Vitruvius", in *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory*, preface by Mario Carpo, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, pp. 58-62.
- \_\_\_\_\_, *Visuality for Architects: Architectural Creativity and Modern Theories of Perception and Imagination*, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory*, preface by Mario Carpo, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004.
- \_\_\_\_\_, "Palladio's Canonical Corinthian Entablature and the Archaeological Surveys in the Fourth Book of *I quattro libri dell'architettura*", *Architectural History*, SAHGB Publications Limited, 2002, pp. 113-127.
- Monfasani, John, "Humanism and Rhetoric", in *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 171-235.
- Morolli, Gabriele, "L'iperuranio in figura. Il disegno mentale da Alberti a Scamozzi", in *Il disegno luogo della memoria*, a cura di M.T. Bartoli, M. Bini, E. Mandelli, Firenze 1995, pp. 167-175.
- Mügler, Charles, *Dictionnaire historique de la terminologie géométrique des Grecs*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Murphy, James J., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Los Angeles, University of California Press, 1983, S. 126-173.
- Napolitano Valditara, Linda M., *Le idee, i numeri, l'ordine: La dottrina della mathesis universalis dall'Accademia antica al neoplatonismo*, Napoli, Bibliopolis, 1988, pp. 26-46.
- Navarra, Marco, "Il disegno strabico di Palladio", in *Quaderni Firenze Architettura. Le figure del comporre*, Firenze, Università degli studi di Firenze, dipartimento di Progettazione dell'architettura, 1998, pp. 30-37.
- Ong, Walter J., "System, space, and intellect in Renaissance symbolism, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XVIII, 1956, pp. 232-239.
- Pacciani, Riccardo, "Retorica e Sublime: aspetti del progettare grande di Boullée", in *Psicon: rivista internazionale di architettura*, Centro Studi di Architettura OUROBOROS, Firenze, 1976.
- Pagliara, Pier Nicola, "Vitruvio da testo a canone", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 7-85.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducción M. L. Balseiro, Madrid, Alianza Forma, 1975.
- \_\_\_\_\_, *La perspectiva como "Forma Simbólica"*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977.
- \_\_\_\_\_, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1987.
- Payne, Alina Alexandra, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Questione del ornamento. Palladio and the aesthetics of *Necessità*", in *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 170-213.
- \_\_\_\_\_, "Ut poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural criticism", in *Antiquity and its interpreters*, edited by Alina Payne, Ann Kuttner and Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 145-158.

- \_\_\_\_\_, –Alberti and the Origins of the paragone Between Architecture and the Figural Arts”, in *Alberti teorico delli arti*, Florence, L. Olschki, 2007, pp. 347-368.
- \_\_\_\_\_, –Architecture: Image, Icon or Kunst der Zerstreung?”, in *Das Auge der Architektur*, Berlin, Fink Verlag, 2010, pp. 3-39.
- \_\_\_\_\_, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, Yale University Press; May 2012.
- Peacock, John, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1995.
- Pérouse De Montclos, Jean Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728 - 1799): de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.
- Pignatti, Terisio, *Veronese*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- Pippo Ciorra, –Aldo Rossi's Palazzo dello Sport”, in *Journal of Architectural Education*, Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, 1992, pp. 147-149.
- Polansky, Ronald. *Aristotle's De anima*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Pollitt, Jerome Jerry, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- Porter, Stanley E. *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C.-A.D. 400*, Boston-Leiden, Brill, 2001.
- Portoghesi, Paolo, –Introduzione”, in *L'Architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione di Giovanni Orlandi, con introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1966.
- \_\_\_\_\_, *La mano di Palladio*, Torino, Allemandi, 2008.
- \_\_\_\_\_, *I disegni di Aldo Rossi –Cara Architettura*”, Milano, Motta, 1999.
- Puppi, Lionello, *Andrea Palladio: The complete Works*, New York, Rizzoli, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Palladio Drawings*, Rizzoli, New York, 1968.
- \_\_\_\_\_, –Painter, Sculptor, Architect... Paolo Veronese among the Sister Arts”, en *Veronese. Gods, Heroes and Allegories*, Milano, Skira Editore, 2004.
- \_\_\_\_\_, –Bibliografia e letteratura palladiana”, in *Palladio*, catalogo della mostra, Venecia s.d., pp. 173-190.
- \_\_\_\_\_, *Andrea Palladio, Opera Completa*, Milan, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Ut pictura poesis, La teoria humanistica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Rykwert, Joseph, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, England, MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, 1996.
- \_\_\_\_\_, –Translation and/or representation”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 1998, pp. 64-70.
- Rosenau, Helen, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976.
- Roskill, Mark W., *Dolce's „Arentino and Venetian Art Theory of the Cincuecento*, New York, New York University Press, 1968.
- Rossi, Aldo, –Introduzione a Boullée”, in *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture: Essai sur l'Art]*, edizione a cura di Alberto Ferlanga Torino, Torino, Giulio Einaudi, 2005, pp. XXV-XLIII.
- \_\_\_\_\_, –Un'educazione palladiana”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 2001, pp. 8-13.
- \_\_\_\_\_, Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Disegni*, a cura di Germano Celant, Skira editrice, Milano 2008.
- \_\_\_\_\_, *Autobiografia científica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998.
- \_\_\_\_\_, Venuti Lawrence, *A Scientific Autobiography*, London, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1981.
- Rossi Aldo and Huet Bernard, –Architecture, Furniture and Some of My Dogs”, in *Perspecta, Architects. Process. Inspiration*, The MIT Press on behalf of Perspecta, 1997, pp. 95-113.
- Sanvito, Paolo, –Il ruolo dei diagrammata e schemata nelle edizioni di Vitruvio a cura di Barbaro: di nuovo sull'architettura come scientia”, in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, a cura di E. Granuzzo e C. Occhipinti, 2012, pp. 13-37.
- Savi, Vittorio, *La arquitectura de Aldo Rossi*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 1975
- Scaglione, Aldo, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey*, Chapel Hill, NC.: University of North Carolina Press, 1972.
- \_\_\_\_\_, –Art. Compositio”, en *Historisches Wörterbuch der Rhetoric*, I, (1992), S. 300-305.

- Schrijvers, Petrus H., –Vitruve I, I, 1: explication de texte”, in *Manus non ingratiū: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius “De Architectura” and the Hellenistic and Republican Architecture*, ed. H. Geertman and J. J. De Jong, Leiden, 1987, pp. 49-54.
- Scranton, Robert L., –Vitruvius' Arts of Architecture”, in *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, The American School of classical, 1974, pp. 494-499.
- Senseney, John R., *The Art of Building in the Classical World. Vision, Craftsmanship, and Linear Perspective in Greek and Roman Architecture*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Smith, Christine, –The Art of Rhetoric and the Art of Architecture”, in *Architecture in the culture of early humanism: ethics, aesthetics, and eloquence: 1400-1470*, New York Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Solís, Rebolledo Patricia, *Alberti y la arquitectura a través del tratado De re aedificatoria: la composición, lineamenta y el proyecto en el siglo XV*, tesis de maestría, México, UNAM, 2008, pp. 1-54.
- Solmsen, Friedrich, –The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric”, *The American Journal of Philology*, Vol. 62, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1941, pp. 35-50.
- Spencer, John R., –Ut Rhetorica pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, pp. 26-44.
- Spranzi, Marta, *The Art of Dialectic Between Dialogue and Rhetoric: The Aristotelian Tradition*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Tafari, Manfredo, –La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, in *I Dieci libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro [1567]*, facsimile con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987, pp. XI-XL.
- \_\_\_\_\_, –Committenza e tipologia nelle ville palladiane”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 1969, pp. 120-136.
- \_\_\_\_\_, –Sansovino versus Palladio”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, XV, 1973, pp. 149-165.
- \_\_\_\_\_, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1996.
- \_\_\_\_\_, –Daniele Barbaro e la cultura scientifica del '500”, in *Cultura, scienze e tecniche nella Venezia del Cinquecento* (Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1987), pp. 55-81.
- \_\_\_\_\_, *Teorías e historia de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1982.
- Tavernor, Robert, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997.
- \_\_\_\_\_, –Brevity without obscurity: text and image in the architectural treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio”, in *The Rise of the Image. Essays on the Illustrated Art Book*, eds. Rodney Palmer and Thomas Frangenberg, Aldershot, 2003, pp. 105-133.
- \_\_\_\_\_, –Concinnitas in the Architectural Theory and Practice of L.B. Alberti”, Ph.D. Thesis, University of Cambridge, 1985.
- \_\_\_\_\_, –Concinnitas, o la formulazione della bellezza”, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, Milano, Electa, 1994, pp. 300-315.
- \_\_\_\_\_, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Teyssot, George, –Mimesis. Architettura come finzione”, in *Lotus International*, Milano, 1981, p.12.
- Thorndike, Lynn, –Renaissance or Prenaissance”, in *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, 1943, pp. 65-74.
- Tobin, Richard, –Leon Battista Alberti: Ancient Sources and Structure in the Treatises on Art”, Ph. D diss., Bryn Mawr College, 1979.
- Trentin, Annalisa, *La lezione di Aldo Rossi*, Bologna, Bononia University Press, 2008.
- Vagnetti, Luigi, –Concinnitas; riflessioni sul significato di un termine albertiano”, in *Studi e documenti di Architettura*, 1973, pp. 139-161.
- \_\_\_\_\_, *Disegno e Architettura*, Genova, Società Editrice Vitali e Ghianda, 1958.
- Vasoli, Cesare, –L'architettura come enciclopedia e filosofia dell'armonia: l'Alberti, il –De re aedificatoria” e la trasfigurazione architettonica” di grandi temi classici”, in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del –De re aedificatoria*’, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Firenze, Olschki, 2007, pp. 379-402.
- \_\_\_\_\_, *La dialettica e la retorica nell'Ummesimo. Invenzione e Metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.

- Vickers, Brian, "Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance", in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999, pp. 9-74.
- \_\_\_\_\_, *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- \_\_\_\_\_, "Rhetoric and Poetics", in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, edited by Charles Schmitt and Quentin Skinner, Cambridge University Press, 1988, pp. 715-745.
- Vidler, Anthony, *Ledoux*, Madrid, Akal, 1994.
- Visconti, Federica, *Architettura razionale: 1973 - 2008*, a cura di Federica Visconti, Renato Capozzi. Colloqui di Ivano La Montagna con Carlo Aymonino, Salvatore Bisogni, Gianni Braghieri, Antonio Monestiroli, Valeria Pezza, Uberto Siola, Daniele Vitale, Napoli, Clean, 2008.
- Vogt Adolf Max, Radka Donnell and Kenneth Bendiner, "Orwell's "Nineteen Eighty-Four" and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians, 1984, pp. 60 y 62.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005
- Ward, John O., "From Antiquity to the Renaissance: Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", en James J. Murphy (hrsg.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley, Los Angeles University of California Press, 1978, S. 25-67
- Weinberg, Bernard, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, G. Laterza 1970.
- Weinberg, Bernard, "Della Eloquenza, dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia. Nuovamente mandato in Luce da Girolamo Ruscelli. A i signori Academici Costanti di Vicenza", in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, pp. 337-451.
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949.
- \_\_\_\_\_, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Palladio and English Palladianism*, London, Thames & Hudson, 1974.
- \_\_\_\_\_, "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940, pp. 1-18.
- \_\_\_\_\_, "Sviluppo stilistico dell'architettura palladiana", in *Bolletino del C.I.S.A.*, I, 1959, pp. 74-78.
- Wolf, Gerhard, "The body and antiquity in Alberti's art theoretical writings", in *Antiquity and its interpreters*, ed. by Alina Payne; Ann Kuttner, Rebekah Smick, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 174-190.
- \_\_\_\_\_, "Le fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull'uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti", in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 263-274.
- Wright, D. R. Edward, "Structure and Significance in Dolce's L'Aretino", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, The American Society for Aesthetics, 1987, pp. 273-283.
- \_\_\_\_\_, "Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institut, 1984, pp. 52-71.
- Wundram, Manfred, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999.
- Zanardi, Bruno, "Grapihidis scientiam habere", in *Vitruvio e il disegno di architettura*, a cura di Paolo Clini, Marsilio-Centro di Studi Vitruviani, Venezia, 2011, pp. 61-84.
- Zorzi, Giangiorgio, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1958.
- \_\_\_\_\_, *I disegni delle opere palladiane pubblicate ne I Quattro libri e el loro significato rispetto alla opera eseguite*, in *Bolletino del C.I.S.A.*, III, 1961, pp. 1217.
- \_\_\_\_\_, "La interpretazione dei disegni palladiani", in *Bolletino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp. 97-111.

## °XI. LISTA DE ILUSTRACIONES

- Figura 1 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser, 1570: texto y dibujo en proyección ortogonal de planta y fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' "Architettura"*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il

Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.

- Figura 2 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, pp. 132-133.
- Figura 3 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 4 Paolo Veronese. *Villa Barbaro, Affreschi sulla parete occidentale della Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 22.
- Figura 5 Etienne-Louis Boullè. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 6: fachada, en Helen Rosenau, *Boullè & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 72.
- Figura 6 Etienne-Louis Boullè. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1785, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: interior del sala de lectura de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullè & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.
- Figura 7 Aldo Rossi. *Interno con teatro del mondo*, 1981: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 104.
- Figura 8 Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: boceto de estudio, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.
- Figura 9 Andrea Palladio. *Ricostruzione del Tempio della Fortuna Primigenia*, Palestrina: alzado de las terrazas y el templo, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.
- Figura 10 Andrea Palladio. *Ricostruzione del Mausoleo di Romolo sulla via Appia*: planta y fachada frontal y lateral, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.
- Figura 11 Andrea Palladio. *Ricostruzione del Teatro romano di Verona*: fachada frontal con sección, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.
- Figura 12 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 340.
- Figura 13 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: sección transversal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 345.
- Figura 14 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: sección longitudinal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 343.
- Figura 15 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: detalle de orden corintio y de los ornamentos del pórtico, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 347.
- Figura 16 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: detalle del interior del templo, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 346.
- Figura 17 Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: planta, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 339.
- Figura 18 Andrea Palladio. *Tempio di Marte Ultore*, Roma: planta y fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 269.
- Figura 19 Andrea Palladio. *Tempio di Marte Ultore*, Roma: planta, fachada frontal y sección transversal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 270.

- Figura 20 Andrea Palladio. *Tempio di Marte Ultore*, Roma: detalle de la planta, de la fachada frontal y sección transversal del templo, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 271.
- Figura 21 *Pantheon*, Rome: fachada frontal, en Marco Bussagli, *Rome: Art & Architecture*, Cologne, Konemann, 1999, p. 117.
- Figura 22 *Panteón*, Roma: detalle del portico de fachada lateral. [foto de la autora].
- Figura 23 *Panteón*, Roma: detalle del interior y de la cúpula. [foto de la autora].
- Figura 24 *Panteón*, Roma: detalle del interior. [foto de la autora].
- Figura 25 *Panteón*, Roma: detalle del pórtico de la fachada frontal, columnas corintias y entablamento: arquitrabe, friso y cornisa. [foto de la autora].
- Figura 26 Andrea Palladio. *Villa Barbaro y Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso: vista panorámica. [foto de Stefan Bauer].
- Figura 27 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: vista desde el acceso de la *Villa Barbaro*, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio*, New York, Tashen, 1999, p. 236.
- Figura 28 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: detalle del interior de las columnas corintias, los nichos con sus esculturas y las capillas, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 178.
- Figura 29 *Panteón*, Roma: detalle del interior de las columnas corintias, los nichos con sus esculturas y los tabernáculos. [foto de la autora].
- Figura 30 Andrea Palladio. *Ricostruzione del Mausoleo di Romolo sulla via Appia*: detalle de fachada frontal y lateral, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.
- Figura 31 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada lateral. [foto de la autora].
- Figura 32 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 134.
- Figura 33 Andrea Palladio. *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580; vista interior, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 105.
- Figura 34 Andrea Palladio. *Reconstruction of the scaenae frons of the Roman theatre*, from Book V of the *Barbaro Vitruvius*, 1556, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 102.
- Figura 35 Andrea Palladio. *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580: vista del *frons scaenae*, [foto de la autora].
- Figura 36 Andrea Palladio, *Arco de Septimius Severus*, alzado y planta del arco, Londres. R.I.B.A., XII, 6 r
- Figura 37 Andrea Palladio. *Design of the scaenae frons of the Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 102.
- Figura 38 *Villa della Farnesina*, ambulatorio F-G, Roma, siglo I a.C., en Monica Salvadori, —*Amenissimam parietum picturam*. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana”, in *Eidola*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 36.
- Figura 39 *Villa di Livia sul Palatino*, prima porta, Roma, siglo I a. C., en Helga, Freifrau von, Heintze, *Roman Art. The Universe of Art and Architecture*, New York, Universe Books, 1990, p. 114.
- Figura 40 *Villa di Agrippa Postumo*, Boscotrecase, en Monica Salvadori, —*Amenissimam parietum picturam*. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana”, in *Eidola*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 39.
- Figura 41 *Villa di Fannius Synistor*. Cubicolo M, Boscoreale, en Martin, Henig, *Roman Art. A Survey of the Visual Arts of Roman World*, London, Phaidon Press, 1983, p. 96.
- Figura 42 *Villa di Fannius Synistor*. Cubicolo M, Boscoreale, en Helga, Freifrau von, Heintze, *Roman Art. The Universe of Art and Architecture*, New York, Universe Books, 1990, p. 78.
- Figura 43 *Villa de los Misterios*, Pompeya, mitad del siglo I a. C., en Martin, Henig, *Roman Art. A Survey of the Visual Arts of Roman World*, London, Phaidon Press, 1983, p. 49.
- Figura 44 *Casa di Augusto sul Palatino*, *Stanze delle Maschere*, Roma: vista interior y detalle en



- Eugenio La Rocca, “Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronológica”, in *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, a cura di E. La Rocca, P. Léon, C. Parisi Presicce, Roma, 2008, p. 231.
- Figura 45 *Casa di Augusto sul Palatino, Stanze delle Maschere*, Roma: vista interior y detalle en Eugenio La Rocca, “Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronológica”, in *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, a cura di E. La Rocca, P. Léon, C. Parisi Presicce, Roma, 2008, p. 232.
- Figura 46 *Casa di Augusto sul Palatino, Stanze delle Maschere*, Roma: detalle, 25 a. C., en Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, [dai libri I-VII], Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, BUR Rizzoli, 2010, p. 220.
- Figura 47 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de columnas. [foto de la autora].
- Figura 48 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de marmol. [foto de la autora].
- Figura 49 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de estucos. [foto de la autora].
- Figura 50 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de arquitectura. [foto de la autora].
- Figura 51 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de esculturas. [foto de la autora].
- Figura 52 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle del techo y luneto. [foto de la autora].
- Figura 53 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala di Baccho*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de techo. [foto de la autora].
- Figura 54 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de retratos. [foto de la autora].
- Figura 55 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala a Crociera*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de paisaje. [foto de la autora].
- Figura 56 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala a Crociera*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de paisaje. [foto de la autora].
- Figura 57 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Stanza del Cane*, Maser-Treviso, 1560-1561, [foto de la autora].
- Figura 58 Andrea Palladio, dibujo del *Ordine ionico*, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 46.
- Figura 59 Andrea Palladio, detalle del dibujo del *Ordine ionico*, en Andrea Palladio *I Quattro libri dell'Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro I, 16, p. 53.
- Figura 60 Andrea Palladio, *Tempio de la Fortuna Virili*: alzado y detalle, en Andrea Palladio *I Quattro libri dell'Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 13, p. 307.
- Figura 61 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 62 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio*. [foto de la autora].
- Figura 63 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio* y ala derecha. [foto de la autora].
- Figura 64 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio* y ala izquierda. [foto de la autora].
- Figura 65 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del tímpano del *frontispicio*. [foto de la autora].
- Figura 66 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle de la columna jónica del

- frontispicio*. [foto de la autora].
- Figura 67 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: *Nymphaeum*. [foto de la autora].
- Figura 68 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle esculturas *Nymphaeum*, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio, 1508-1580: arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, New York, Taschen, 1999, p. 124.
- Figura 69 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso: detalle del jardín vista desde las *barchesse*, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 26.
- Figura 70 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso: detalle del jardín de la entrada de la villa y vista del paisaje del Véneto, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 26.
- Figura 71 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del cuerpo central, del ala o *barchessa* y del palomar de lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 72 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del interior de los arcos del ala o *barchessa* y del palomar de lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 73 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del palomar con el reloj de sol de lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 74 Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, 1565-1559: fachada principal, en Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004, p. 29.
- Figura 75 Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, 1565-1559: fachada principal, en Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004, p. 161.
- Figura 76 Andrea Palladio, *Tempio di Marte Ultore*, dibujo del detalle de la escultura en el *frontispicio*, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 31, p. 271.
- Figura 77 Andrea Palladio, *Tempio di Nettuno*, d detalle del dibujo de la fachada del templo de la escultura en el *frontispicio*, en en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 31, p. 400.
- Figura 78 Andrea Palladio, *Villa Barbaro*, Maser, 1570: detalle del dibujo en proyección ortogonal de la fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.
- Figura 79 Andrea Palladio, *Sala Corinthia*: dibujo, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, 9, p. 135.
- Figura 80 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, *fresco de la Stanza del Tribunale dell'Amore*: detalle de paisajes y detalle de la vista de la ventana mostrando el paisaje de la villa, en Richard Cocke, –Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, p. 21.
- Figura 81 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*: detalle de bóveda. [foto de la autora].
- Figura 82 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista del paisaje del muro orientado hacia el este del lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 83 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de vista del paisaje del muro orientado hacia el este del lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 84 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista del paisaje del muro orientado hacia el este del lado izquierdo. [foto de la autora].
- Figura 85 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de vista del paisaje del muro orientado hacia el este del lado izquierdo. [foto de la autora].
- Figura 86 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado derecho. [foto de la autora].

- Figura 87 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de vista del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado derecho. [foto de la autora].
- Figura 88 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado izquierdo. [foto de la autora].
- Figura 89 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de vista del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado izquierdo. [foto de la autora].
- Figura 90 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Stanza del Tribunale dell'Amore*: detalle de paisajes y detalle de la vista de la ventana mostrando el paisaje de la villa, en Richard Cocke, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, p. 21.
- Figura 91 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista de las dos figuras dispuestas sobre el tímpano de la puerta del muro orientado hacia el este. [foto de la autora].
- Figura 92 Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista de las dos figuras dispuestas sobre el tímpano de la puerta del muro orientado hacia el oeste. [foto de la autora].
- Figura 93 Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 5: planta, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 70.
- Figura 94 Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 7: alzado de fachada principal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 73.
- Figura 95 Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 8: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 70.
- Figura 96 Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 9: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 71.
- Figura 97 Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 7: detalle del alzado de fachada principal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 73.
- Figura 98 *Mausoleo de Augusto*, Roma: vista aérea, en Fabio Betti, "Il Mausoleo di Augusto. Metamorfosi di un monumento", in *Mausoleo di Augusto. Demolizioni e scavi. Fotografie 1928/1941*, a cura di F. Betti, A. M. D'Amelio, R. Leone, A. Margiotta, Milano, Electa, 2011, p. 27.
- Figura 99 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 40: planta, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.
- Figura 100 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 34: sección longitudinal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.
- Figura 101 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 42: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.
- Figura 102 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 42: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.
- Figura 103 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1785, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: detalle de interior del sala de lectura de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.
- Figura 104 Andrea Palladio. *Rilievo architettonico dell'Arco di Costantino di Roma*. Vicenza, Musei

- Civici, D. 12, inventario 1950.
- Figura 105 Rafael. *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura, en Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 144.
- Figura 106 Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1785, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: perspectiva de interior de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.
- Figura 107 Aldo Rossi. *Ricostruzione del teatro La Fenice*, 1989: dibujo de estudio, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 423.
- Figura 108 Aldo Rossi. *Sala nuova del teatro La Fenice*, 1989: dibujo de la planta y la sección longitudinal, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 424.
- Figura 109 Aldo Rossi. *Sala nuova del teatro La Fenice*, 1989: dibujo de la planta y la sección longitudinal, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 424.
- Figura 110 Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 111 Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: dibujo en proyección ortogonal de la planta y la fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro III, 20, p. 239.
- Figura 112 Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: detalle de dibujo en proyección ortogonal de la fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro III, 20, p. 240.
- Figura 113 Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: detalle de la fachada frontal. [foto de la autora]. Fig. 114. Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: detalle de la fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 114 Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: detalle de la fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 115 *Arch of Constantine*, Rome, en Marco Bussagli, *Rome: Art & Architecture*, Cologne, Konemann, 1999, p. 151.
- Figura 116 Aldo Rossi. *Progetto per un edificio in Landsberger Alle a Berlino*: dibujo de fachada, en Aldo Rossi, —Uteudcazione palladiana”, in *Bolletino del C.I.S.A.*, 2001, p. 12.
- Figura 117 Andrea Palladio. *Pallazzo Chiericati*, Vicenza, 1548-1557: dibujo en proyección ortogonal de fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980,-libro II, 3, p. 101.
- Figura 118 Andrea Palladio. *Pallazzo Chiericati*, *Pallazzo Chiericati*, Vicenza, 1548-1557: vista de fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 119 Andrea Palladio. *Pallazzo Chiericati*, *Pallazzo Chiericati*, Vicenza, 1548-1557: vista de detalle de fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 120 Aldo Rossi. *Il municipio di Borgoricco*: dibujo de fachada, en Chiara Visentin, *Aldo Rossi a Borgoricco*, a cura di Chiara Visentin, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 47.
- Figura 121 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser, 1570: detalle dibujo en proyección ortogonal de fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.
- Figura 122 Aldo Rossi. *Il municipio di Borgoricco*: fachada principal, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 133
- Figura 123 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 124 Aldo Rossi. *Teatro del Mondo*, Venezia, 1979-1980, en Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 89.
- Figura 125 Aldo Rossi. *Teatro del Mondo*, Venezia, 1979-1980: dibujo en proyección ortogonal de

- planta, fachadas frontal y lateral en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 89.
- Figura 126 Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 127 Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: vista de la *Giudecca* Venezia fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 128 Aldo Rossi. *Interno con teatro del mondo*, 1981: detalle de dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 104.
- Figura 129 Aldo Rossi. *Teatro del mondo*, 1979: fachada, en 1979-1980, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 90.
- Figura 130 Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 177.
- Figura 131 Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: fachada frontal. [foto de la autora].
- Figura 132 Aldo Rossi. *8ª Biennale Venezia Architettura*, 1985: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 151.
- Figura 133 Aldo Rossi. *L'dba alla Giudecca con il Teatro del Mondo*, 1987: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 152.
- Figura 134 Foto superior. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.
- Figura 135 Foto de en medio. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, detalle de la perspectiva del interior de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.
- Figura 136 Foto inferior. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle del análisis de la *Bibliothèque Nationale* de Boullée, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.
- Figura 137 Foto inferior. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle de las figuras de Platón y Aristóteles, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.
- Figura 138 Rafael. *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura: detalle. [foto de la autora].



Fig. 2. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, pp. 132-133.





Fig. 3. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada frontal. [foto de la autora].

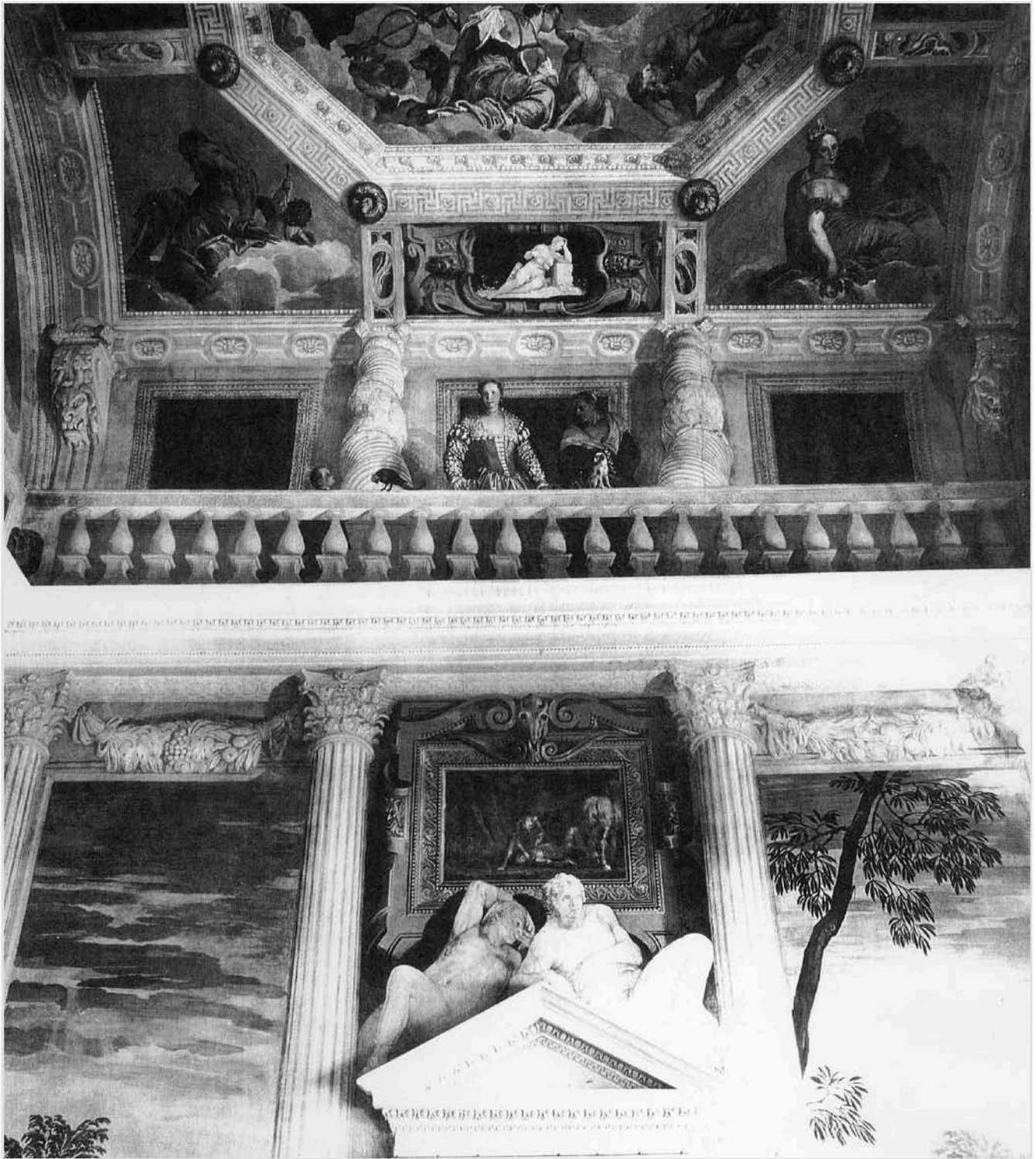


Fig. 4. Paolo Veronese. *Villa Barbaro, Affreschi sulla parete occidentale della sala dell'Olimpo, Maser-Treviso, 1560-1561*, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 22.



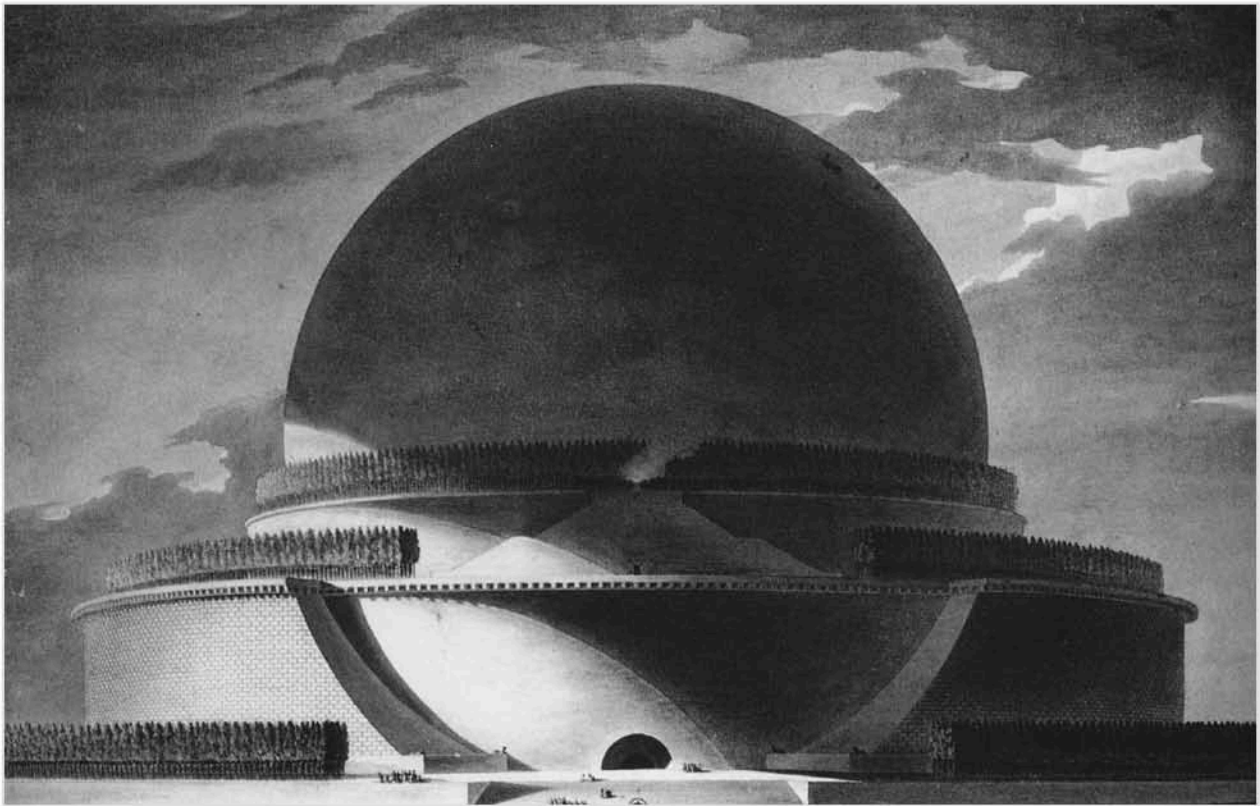


Fig.5. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 6: perspectiva de fachada principal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 72.

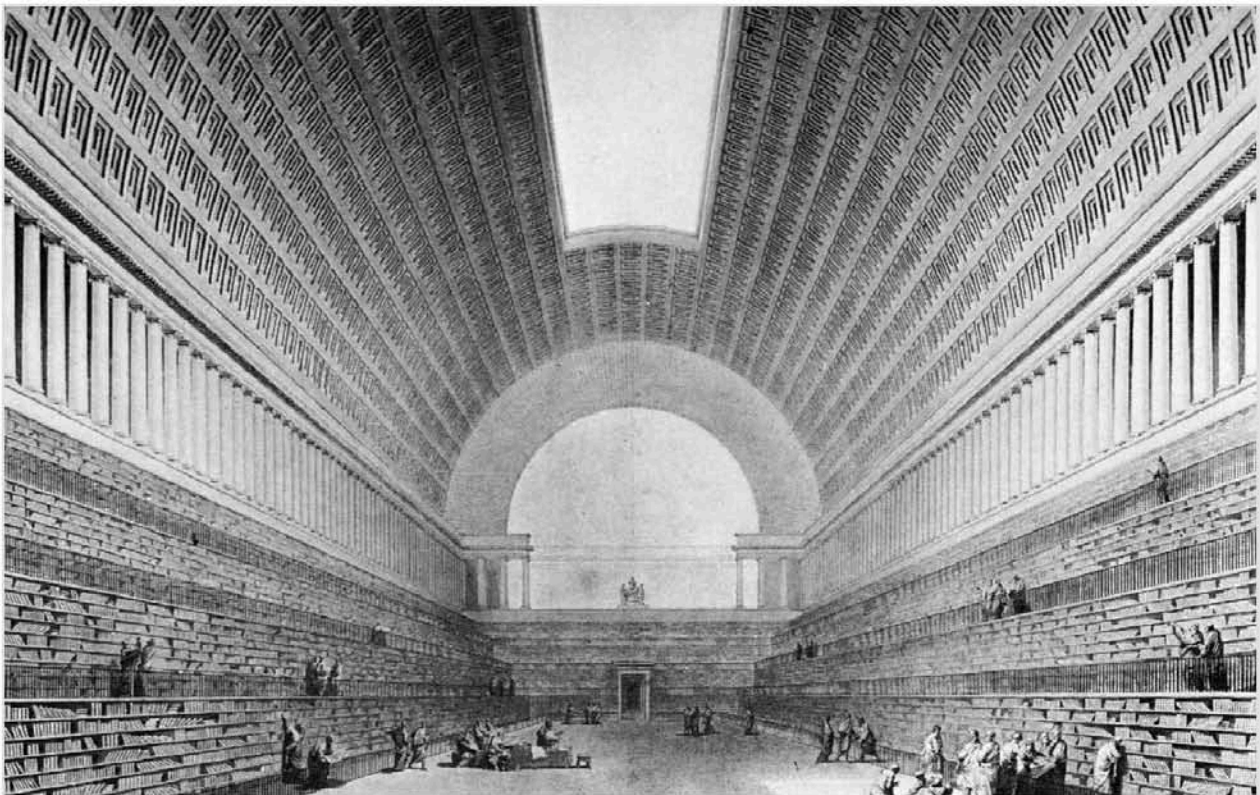


Fig.6. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1785, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: interior del sala de lectura de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.

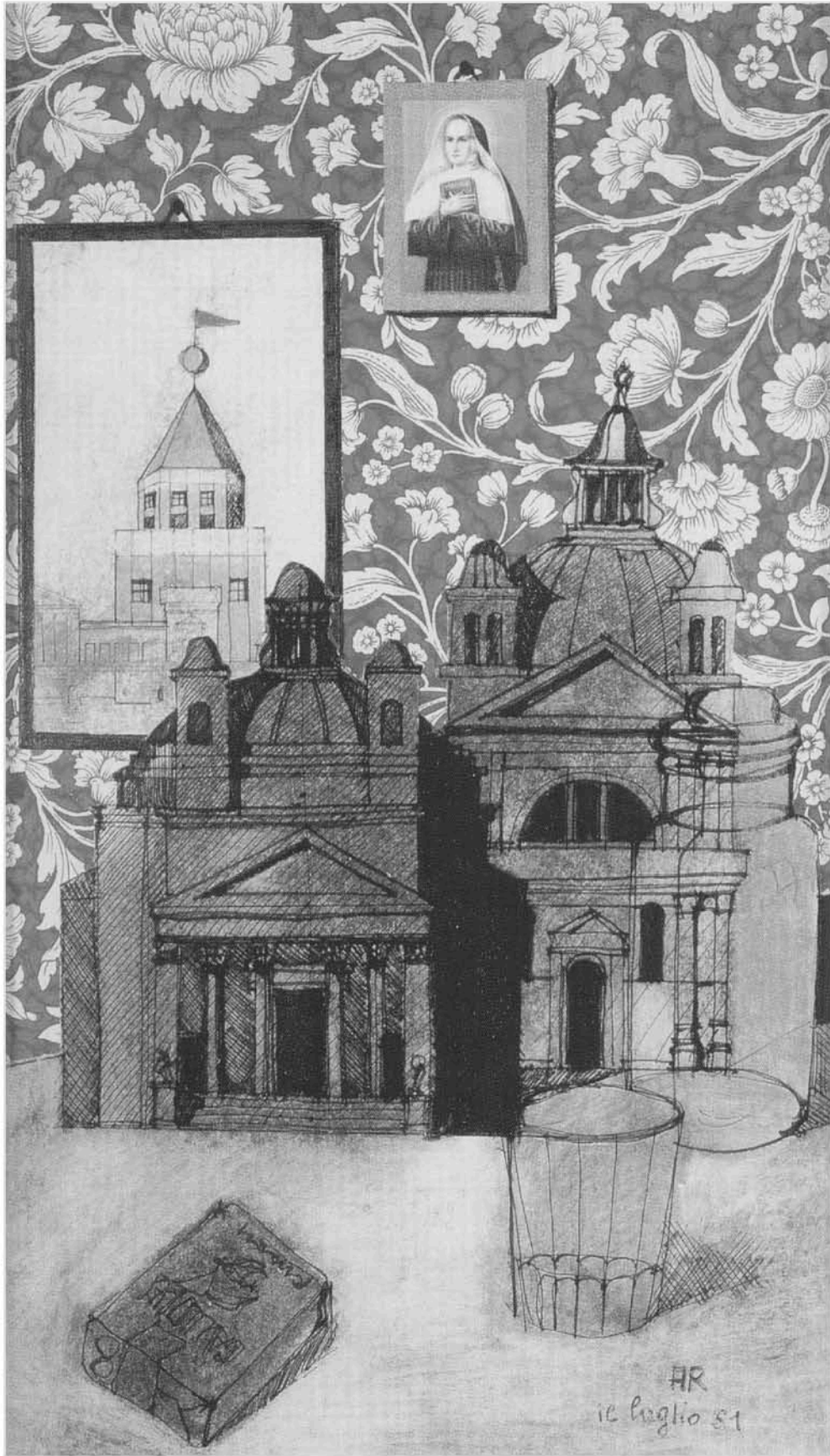


Fig. 7. Aldo Rossi. *Interno con teatro del mondo*, 1981: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 104.

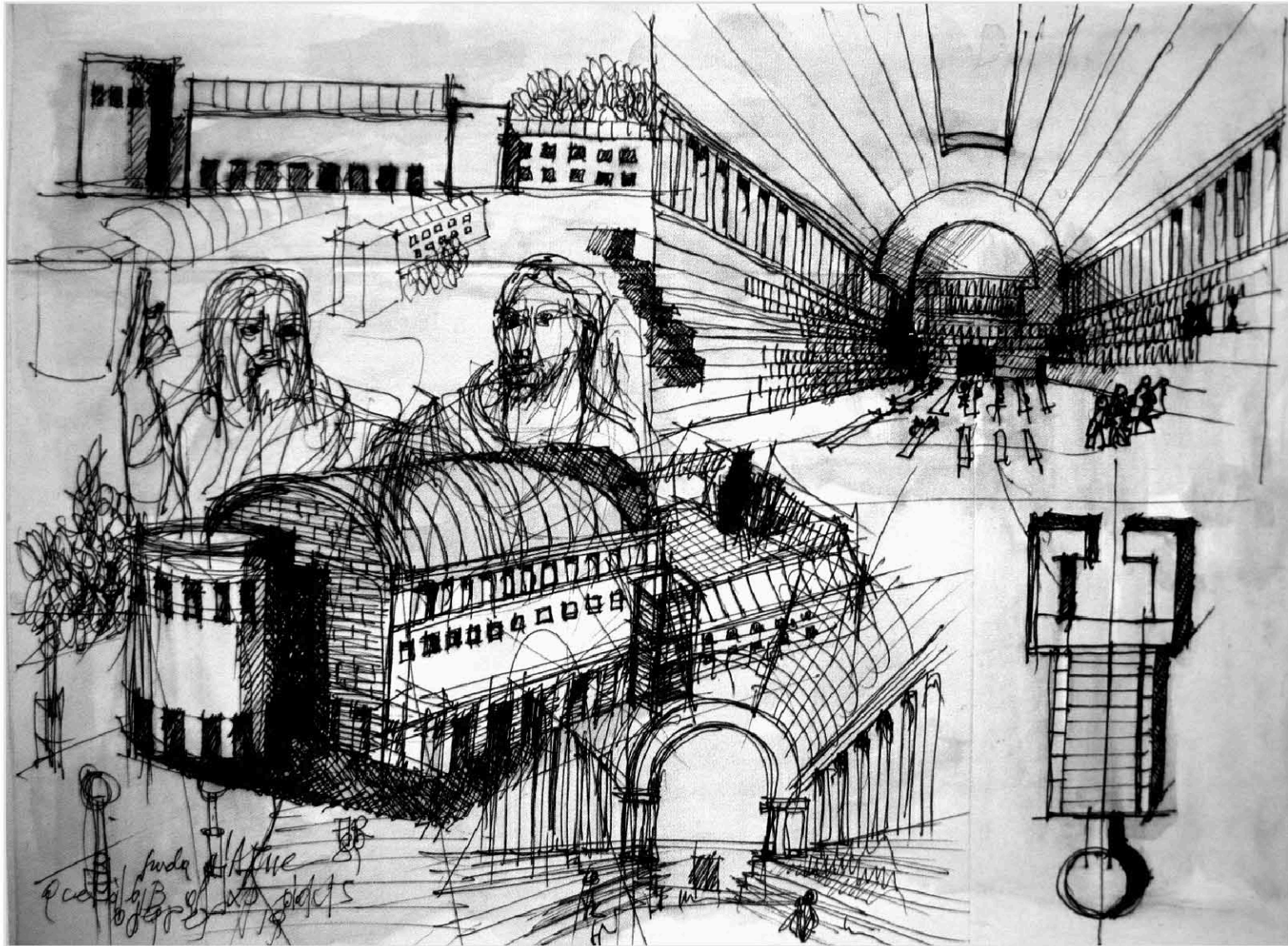


Fig. 8. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: boceto de estudio, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.



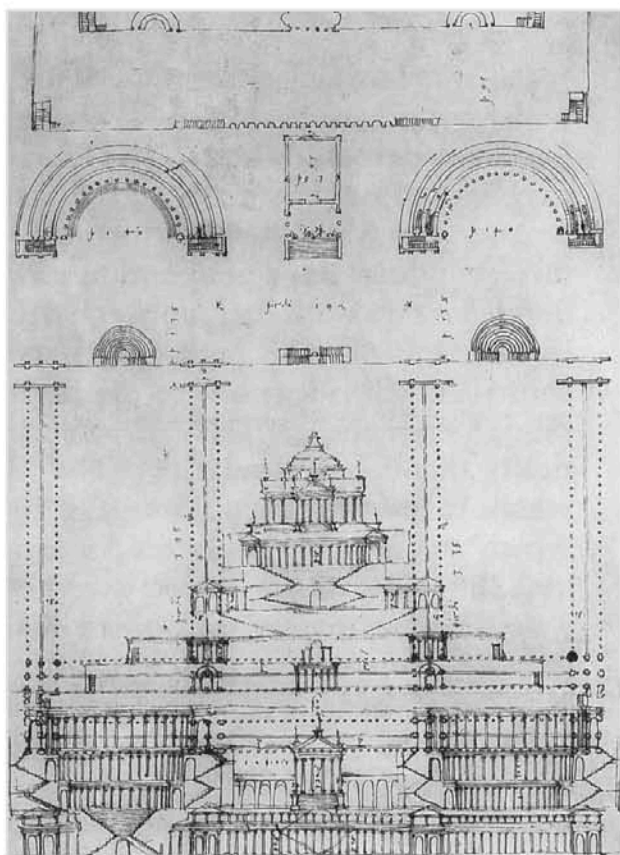


Fig. 9. Andrea Palladio. *Ricostruzione del Tempio della Fortuna Primigenia*, Palestrina: alzado de las terrazas y el templo, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.

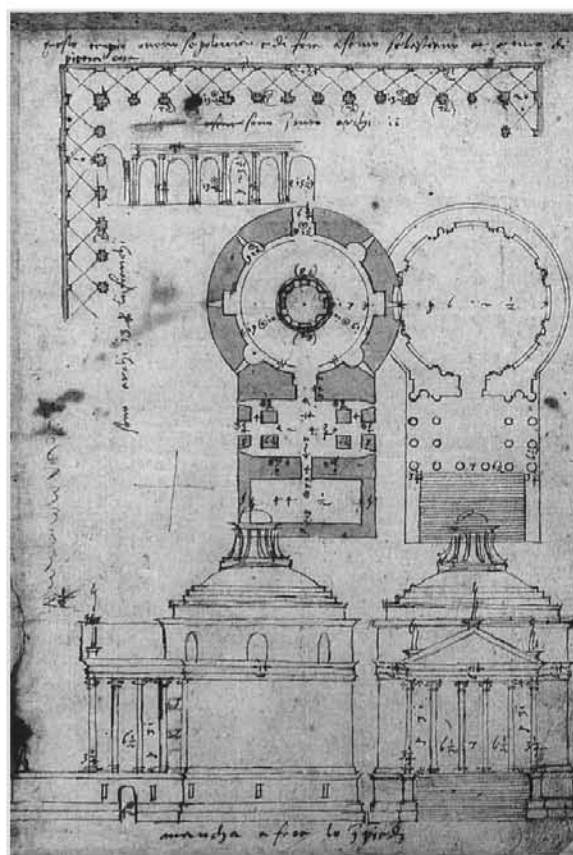


Fig. 10. Andrea Palladio. *Ricostruzione del Mausoleo di Romolo sulla via Appia*: planta y fachada frontal y lateral, en en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.

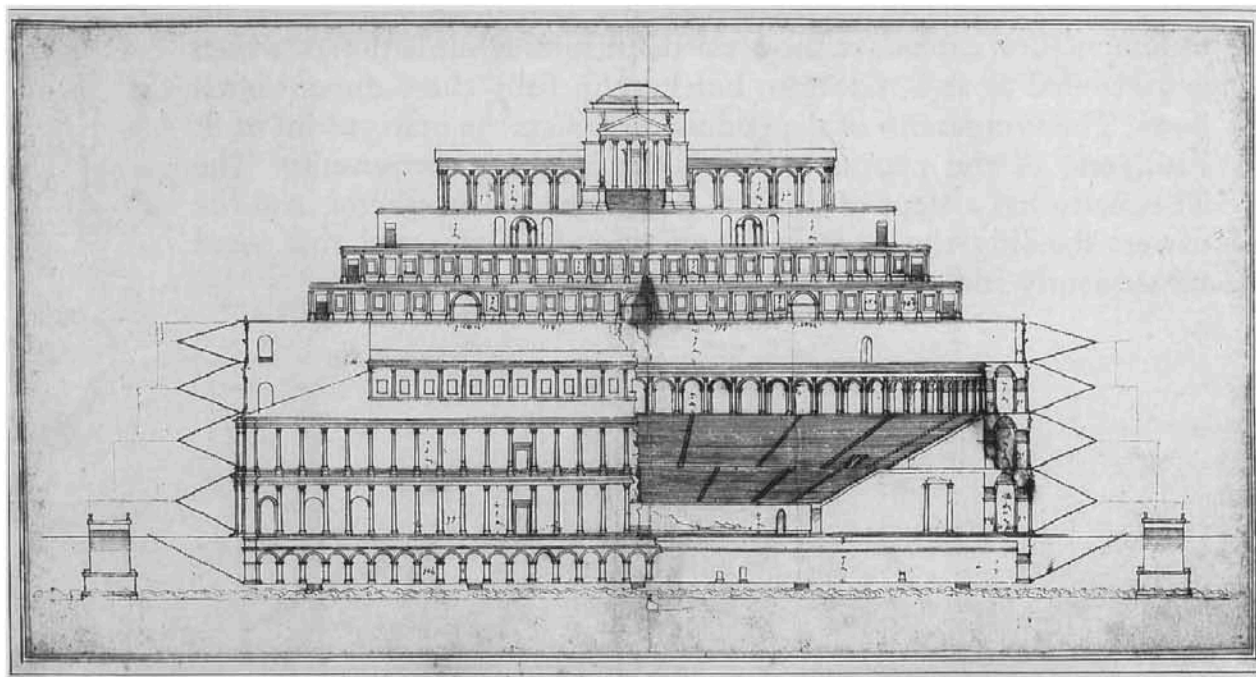
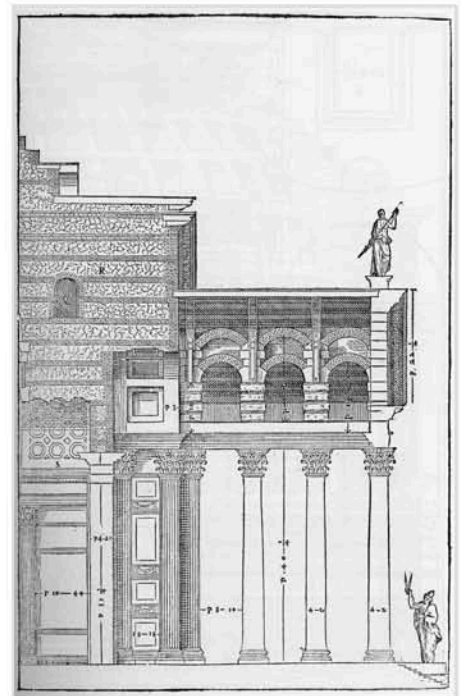
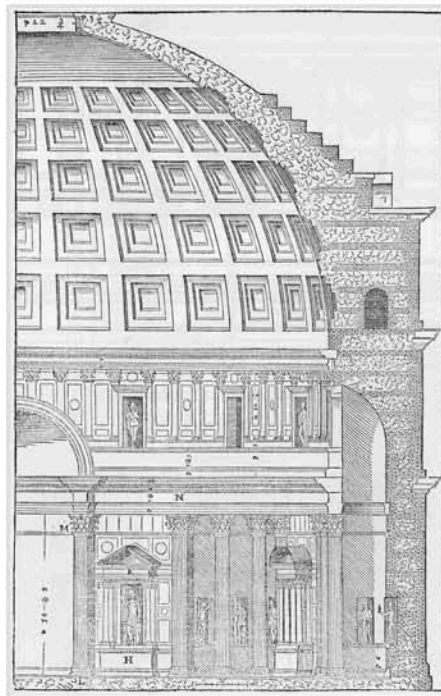
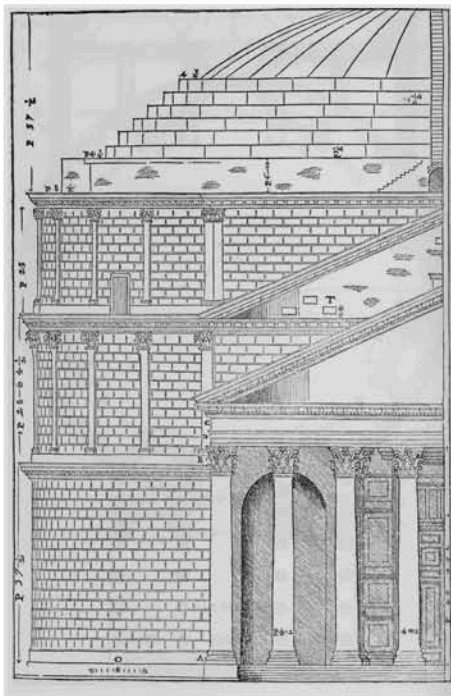
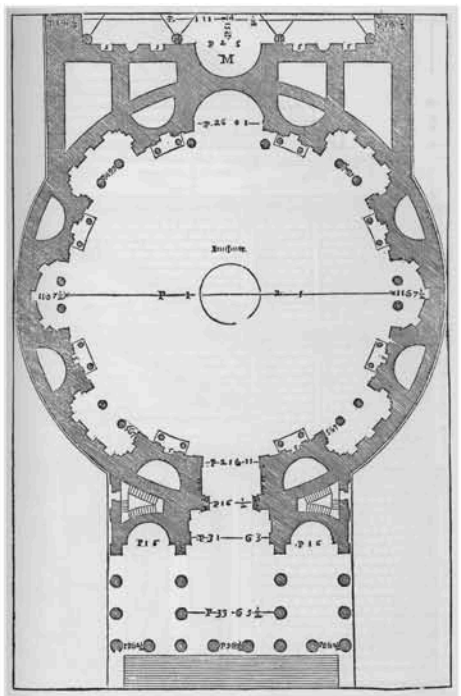
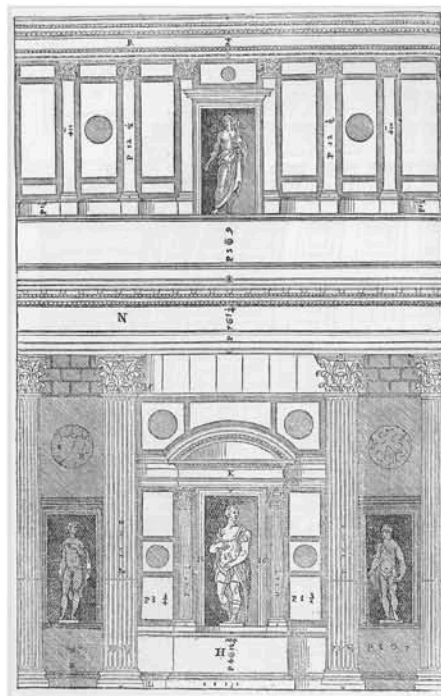
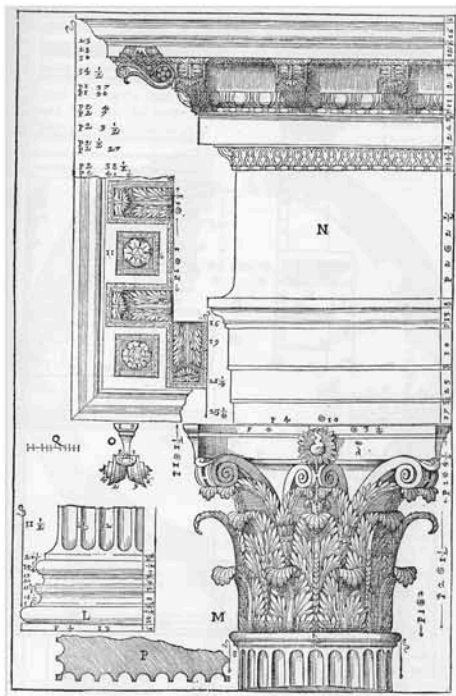


Fig. 11. Andrea Palladio. *Ricostruzione del Teatro romano di Verona*: fachada frontal con sección, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.



Figs. 12, 13, 14. Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: fachada frontal, sección trasversal y sección longitudinal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, pp. 340, 345, 343.



Figs. 15, 16, 17. Andrea Palladio. *Pantheon*, Roma: detalle de orden corintio y de los ornamentos del pórtico, detalle del interior del templo y planta, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, pp. 347, 346, 339.

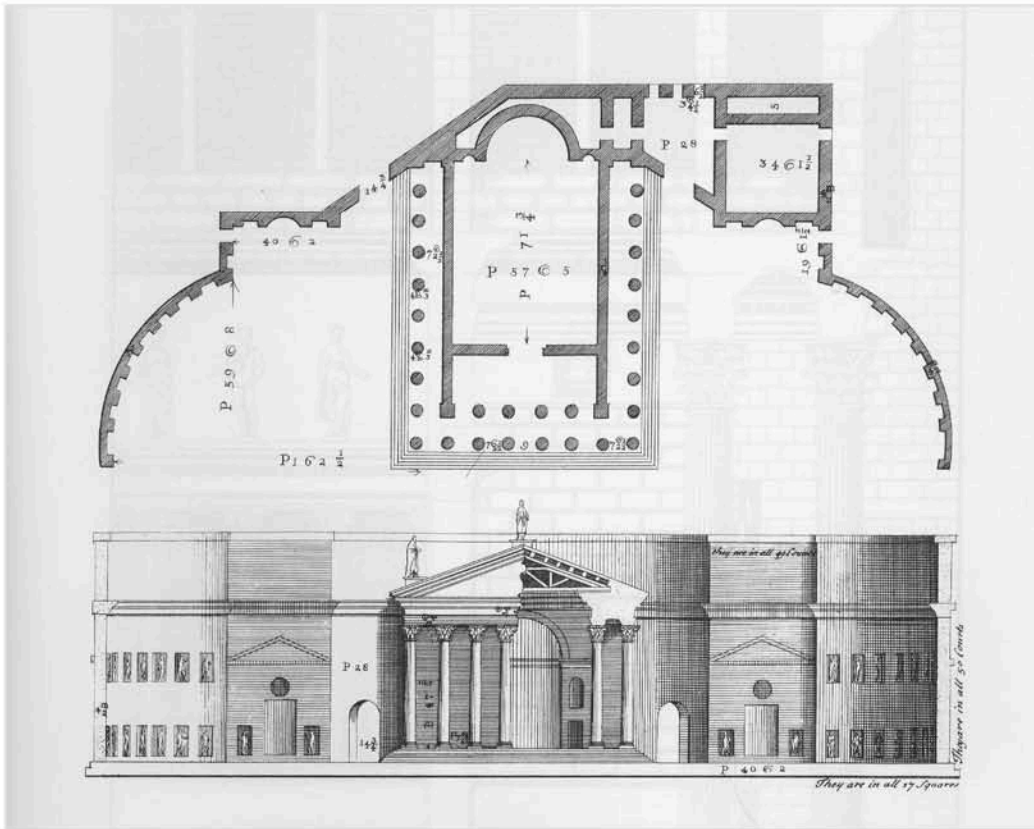
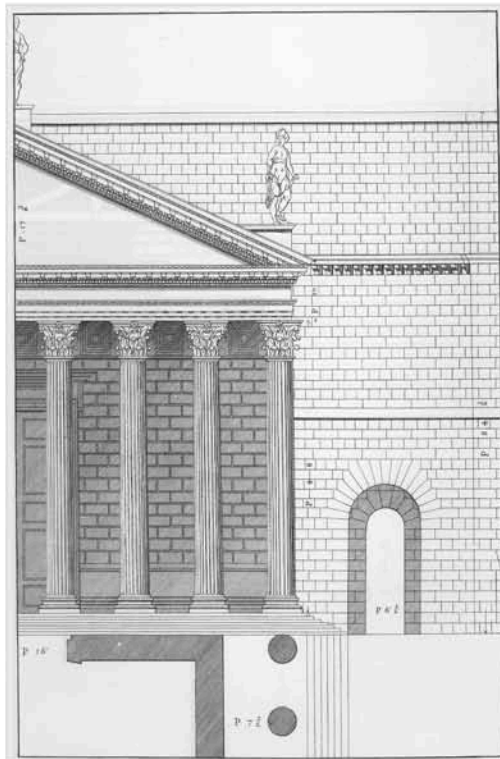
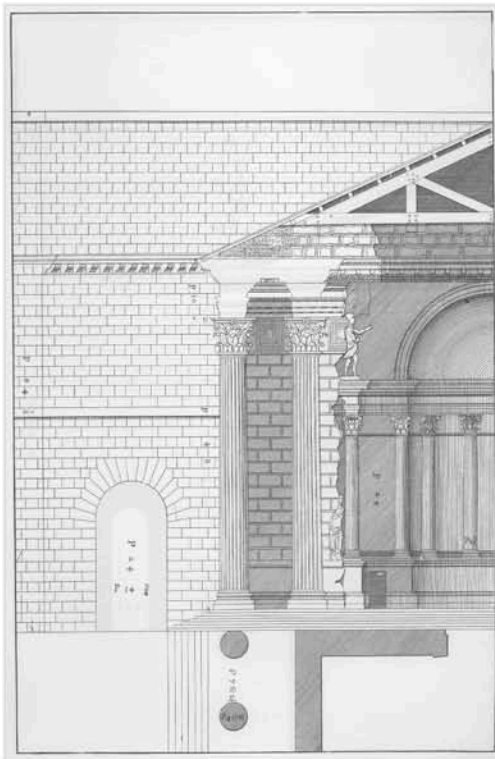


Fig. 18. Andrea Palladio. *Tempio di Marte Ultore*, Roma: planta, fachada frontal y sección trasversal , en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 269.



Figs. 19, 20. Andrea Palladio. *Tempio di Marte Ultore*, Roma: detalle de la planta, de la fachada frontal y sección trasversal del templo , en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, pp. 270, 271.

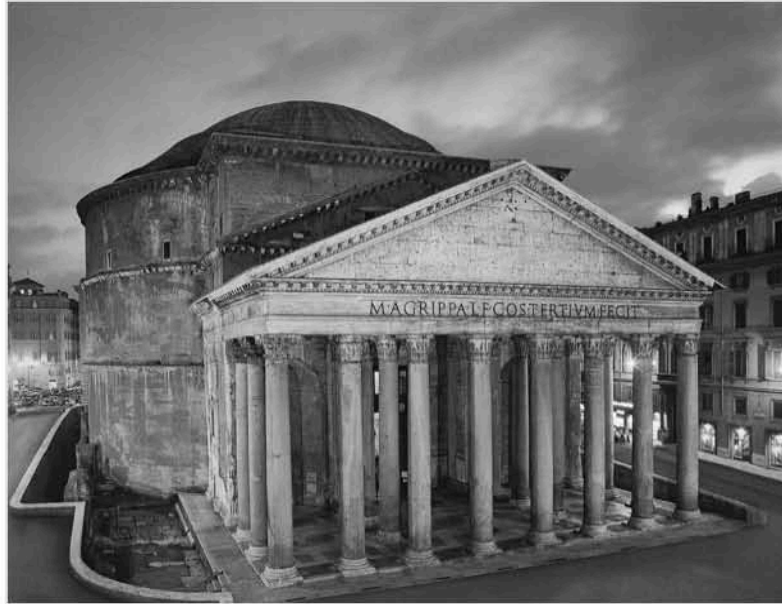


Fig. 21. *Pantheon*, Rome: fachada frontal, en Marco Bussagli, *Rome: Art & Architecture*, Cologne, Konemann, 1999, p. 117.



Fig. 22. *Panteón*, Roma: detalle del pórtico de fachada lateral. [foto de la autora].



Figs. 23, 24, 25. *Panteón*, Roma: detalle del interior y de la cúpula, detalle del pórtico de la fachada frontal, columnas corintias y entablamento: arquitrabe, friso y cornisa. [foto de la autora].





Fig. 26. Andrea Palladio. *Villa Barbaro y Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso: vista panorámica. [foto de Stefan Bauer].



Fig. 27. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: vista desde el acceso de la *Villa Barbaro*, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio*, New York, Tashen, 1999, p. 237.





Fig. 28. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: detalle del interior de las columnas corintias, los nichos con sus esculturas y las capillas, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 178.



Fig. 29. *Panteón*, Roma: detalle del interior de las columnas corintias, los nichos con sus esculturas y los tabernáculos. [foto de la autora].

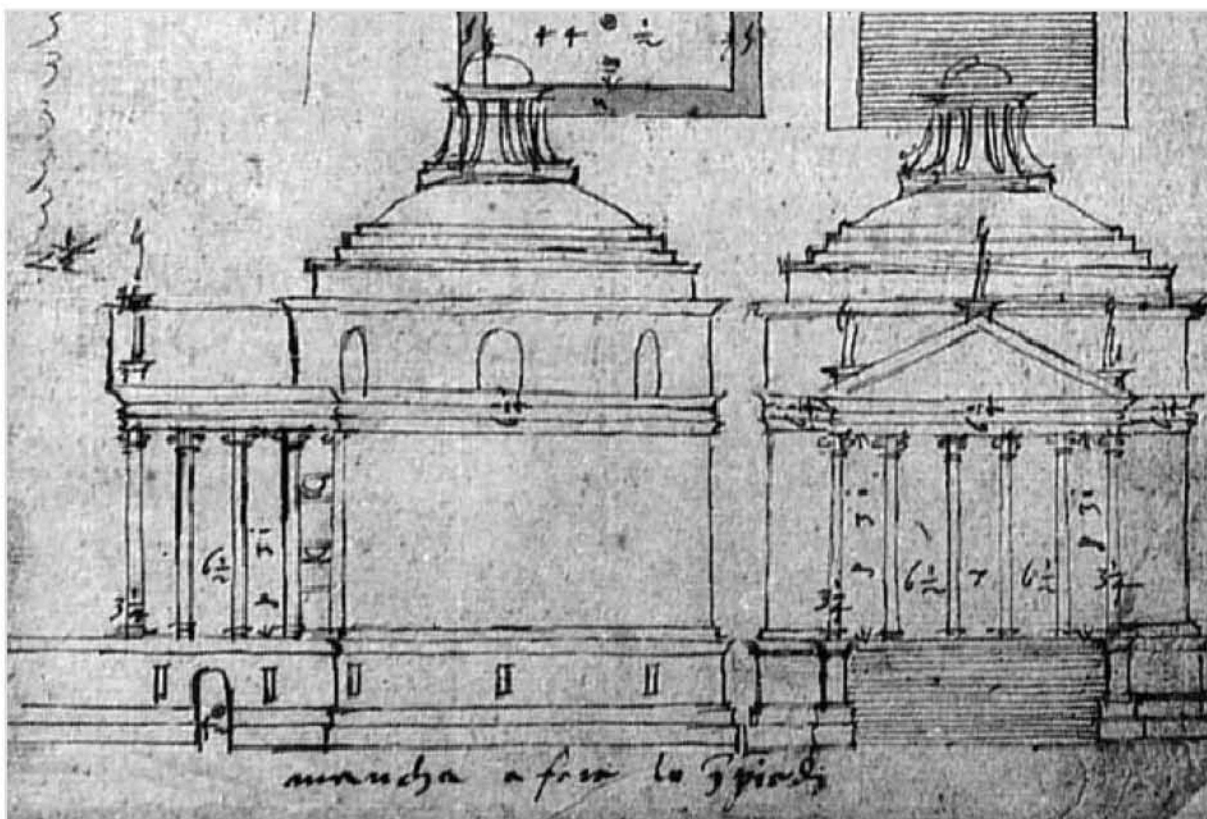


Fig. 30. Andrea Palladio. *Ricostruzione del Mausoleo di Romolo sulla via Appia*: detalle de fachada lateral y frontal, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 76.



Fig. 31. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso, 1580-1584: fachada lateral. [foto de la autora].



Fig. 32. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 134.

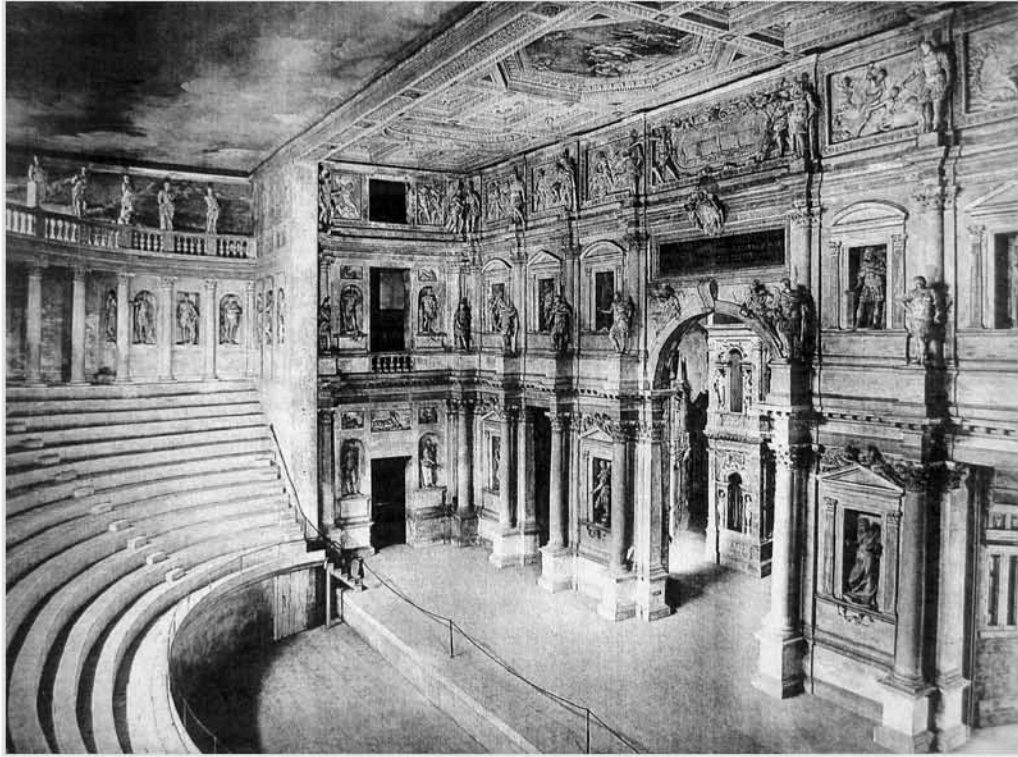


Fig. 33. Andrea Palladio. *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580; vista interior, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 105.

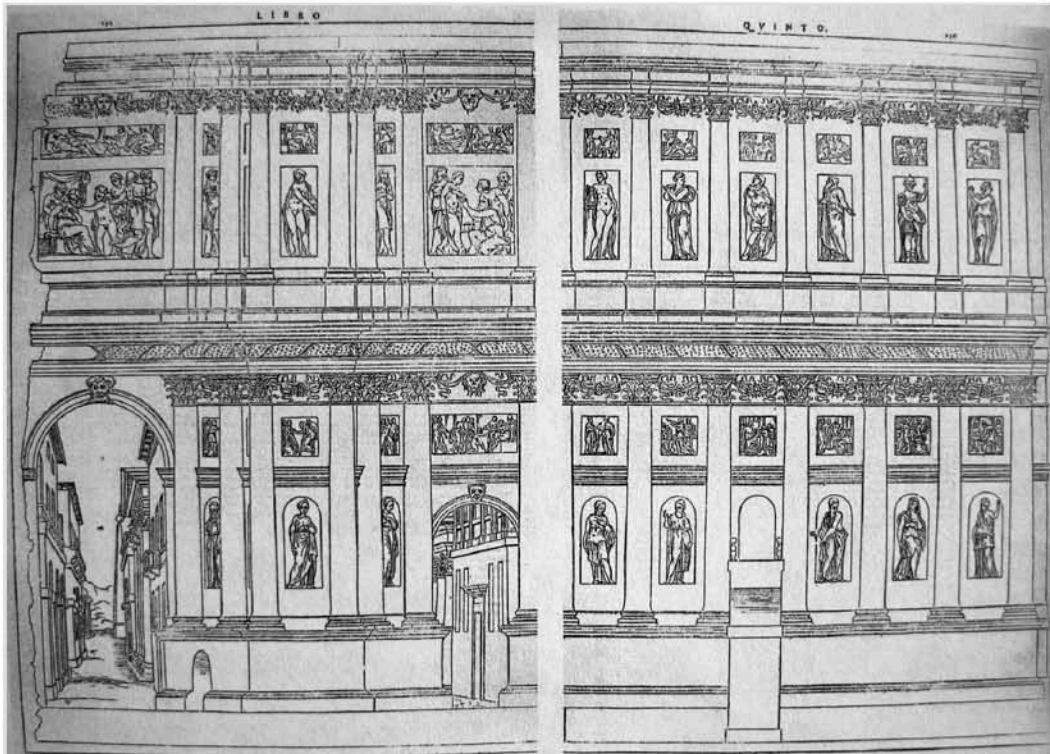


Fig. 34. Andrea Palladio. *Reconstruction of the scaenae frons of the Roman theatre*, from Book V of the Barbaro Vitruvius, 1556, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 102.





Fig. 35. Andrea Palladio. *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580: vista del *frons scaenae*. [foto de la autora].

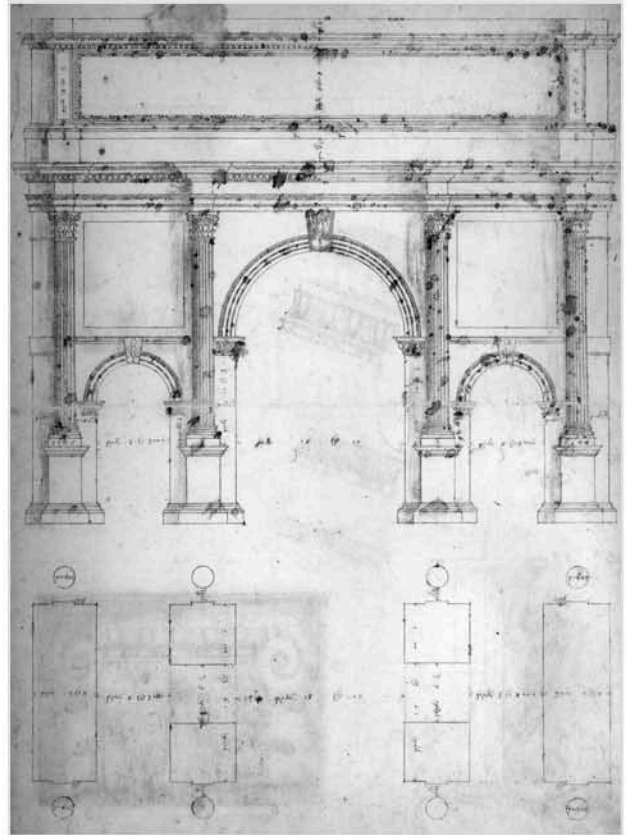


Fig. 36. Andrea Palladio, *Arco de Septimius Severus*, alzado y planta del arco, Londres. R.I.B.A., XII, 6 r.

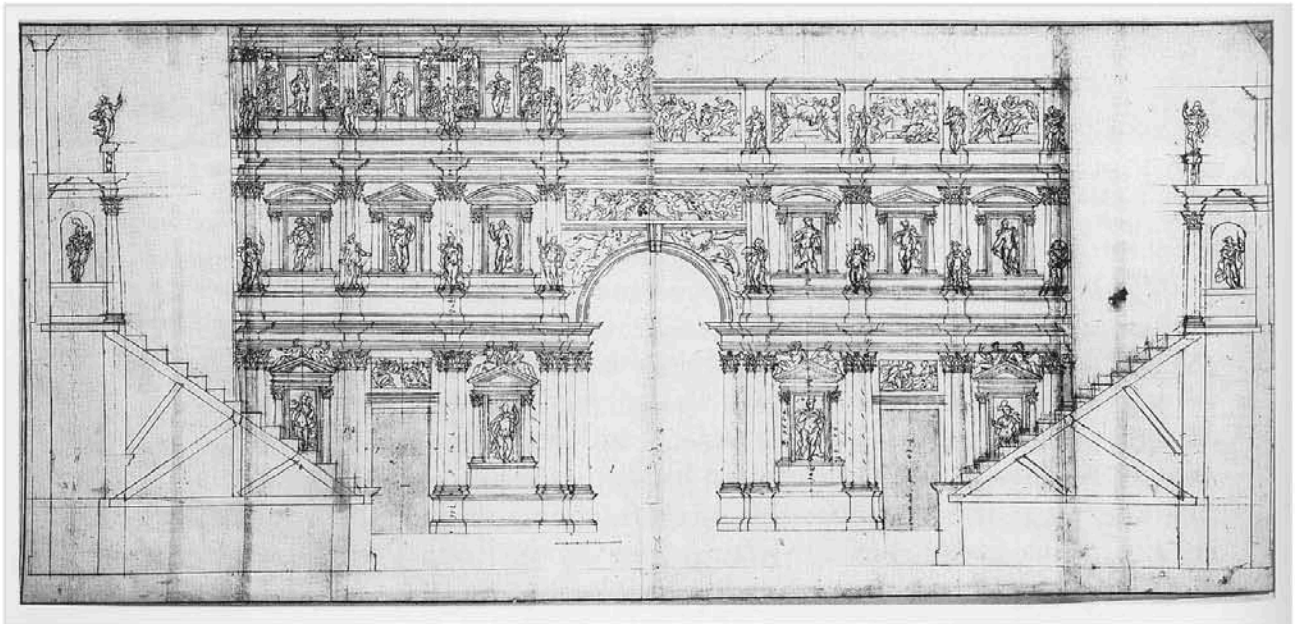


Fig. 37. Andrea Palladio. *Design for frons scaenae of the Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580, en Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 102.



Fig. 38. *Villa della Farnesina*, ambulacro F-G, Roma, siglo I a.C., en Monica Salvadori, "Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana", in *Eidola*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 36.

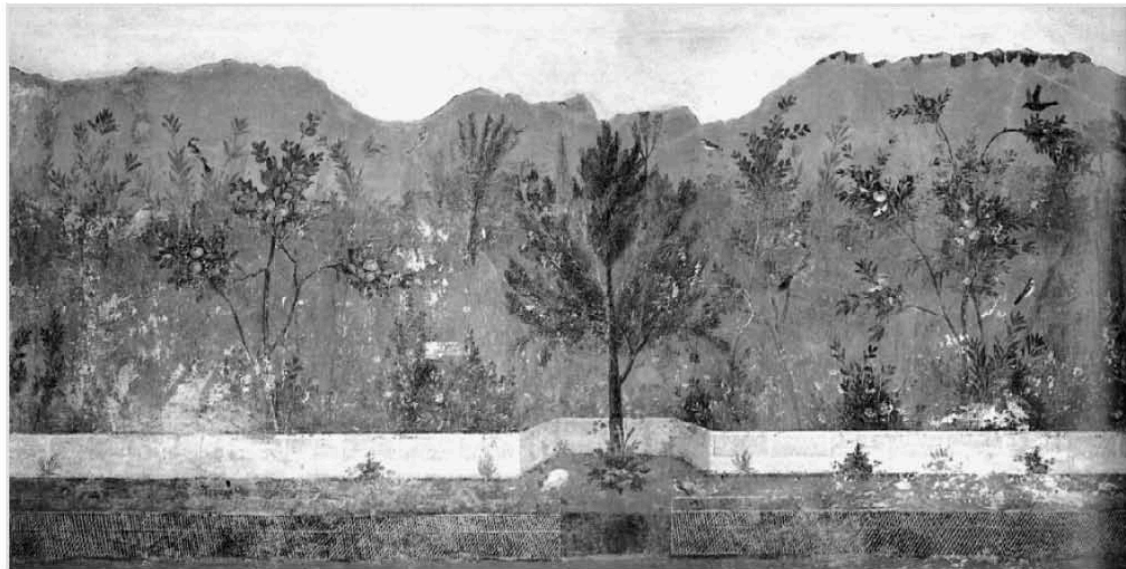


Fig. 39. *Villa di Livia sul Palatino*, Roma, en Helga, Freifrau von, Heintze, *Roman Art. The Universe of Art and Architecture*, New York, Universe Books, 1990, p. 114.



Fig. 40. *Villa di Agrippa Postumo*, Boscotrecase, en Monica Salvadori, "Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana", in *Eidola*, Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 39.



Fig. 41. *Villa di Fannius Synistor*. Cubicolo M, Boscoreale, en Martin, Henig, *Roman Art. A Survey of the Visual Arts of Roman World*, London, Phaidon Press, 1983, p. 96.



Fig. 42. *Villa di Fannius Synistor*. Cubicolo M, Boscoreale, en Helga, Freifrau von, Heintze, *Roman Art*, New York, Universe Books, 1990, p. 78.

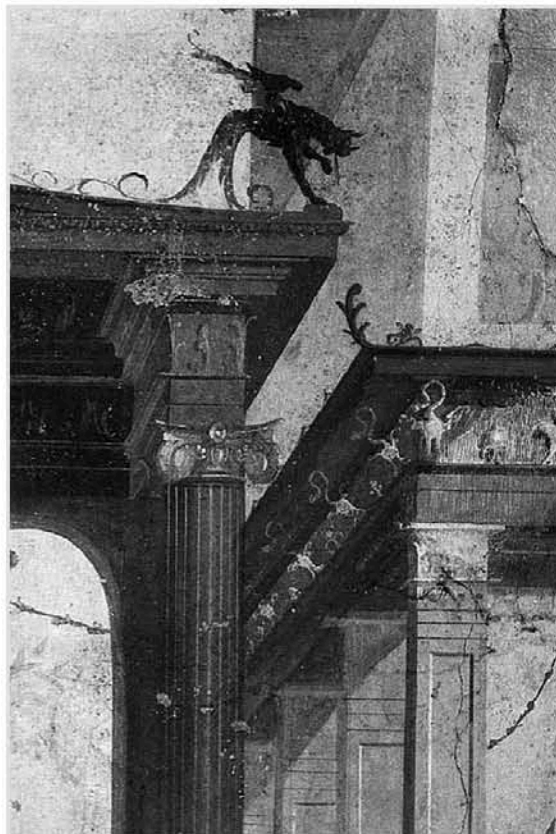
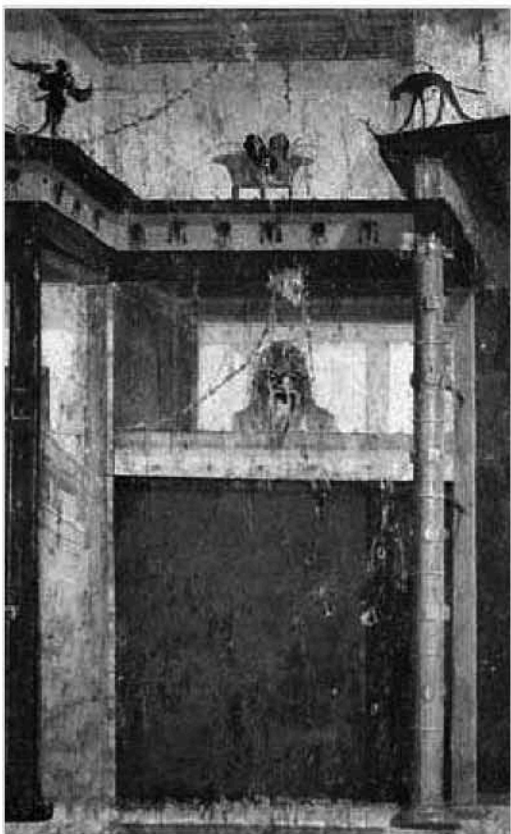


Fig. 43. *Villa de los Misterios*, Pompeya, I a. C., en Martin, Henig, *Roman Art. A Survey of the Visual Arts of Roman World*, London, Phaidon Press, 1983, p. 49.





**Figs. 44, 45.** *Casa di Augusto sul Palatino, Stanze delle Maschere, Roma: vista interior y detalle en Eugenio La Rocca, "Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronológica", in *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, a cura di E. La Rocca, P. Léon, C. Parisi Presicce, Roma, 2008, pp. 231-232.*



**Fig. 46.** *Casa di Augusto sul Palatino, Stanze delle Maschere, Roma: detalle, 25 a. C., en Marco Vitruvio Pollione, *Architettura [De architectura]*, [dai libri I-VII], Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, BUR Rizzoli, 2010, p. 220.*



Fig. 47. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle de columnas. [foto de la autora].



Fig. 48. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de marmol. [foto de la autora].



Fig. 49. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle de estuco. [foto de la autora].





Fig. 50. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: detalle de arquitectura. [foto de la autora].



Fig. 51. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle de esculturas. [foto de la autora].



Fig. 52. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle del techo y luneto. [foto de la autora].



Fig. 53. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala di Bacco*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle del techo. [foto de la autora].



Fig. 54. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle de retratos. [foto de la autora].



Figs. 55, 56. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala a Crociera*, Maser-Treviso, 1560-1561, detalle de paisajes. [foto de la autora].

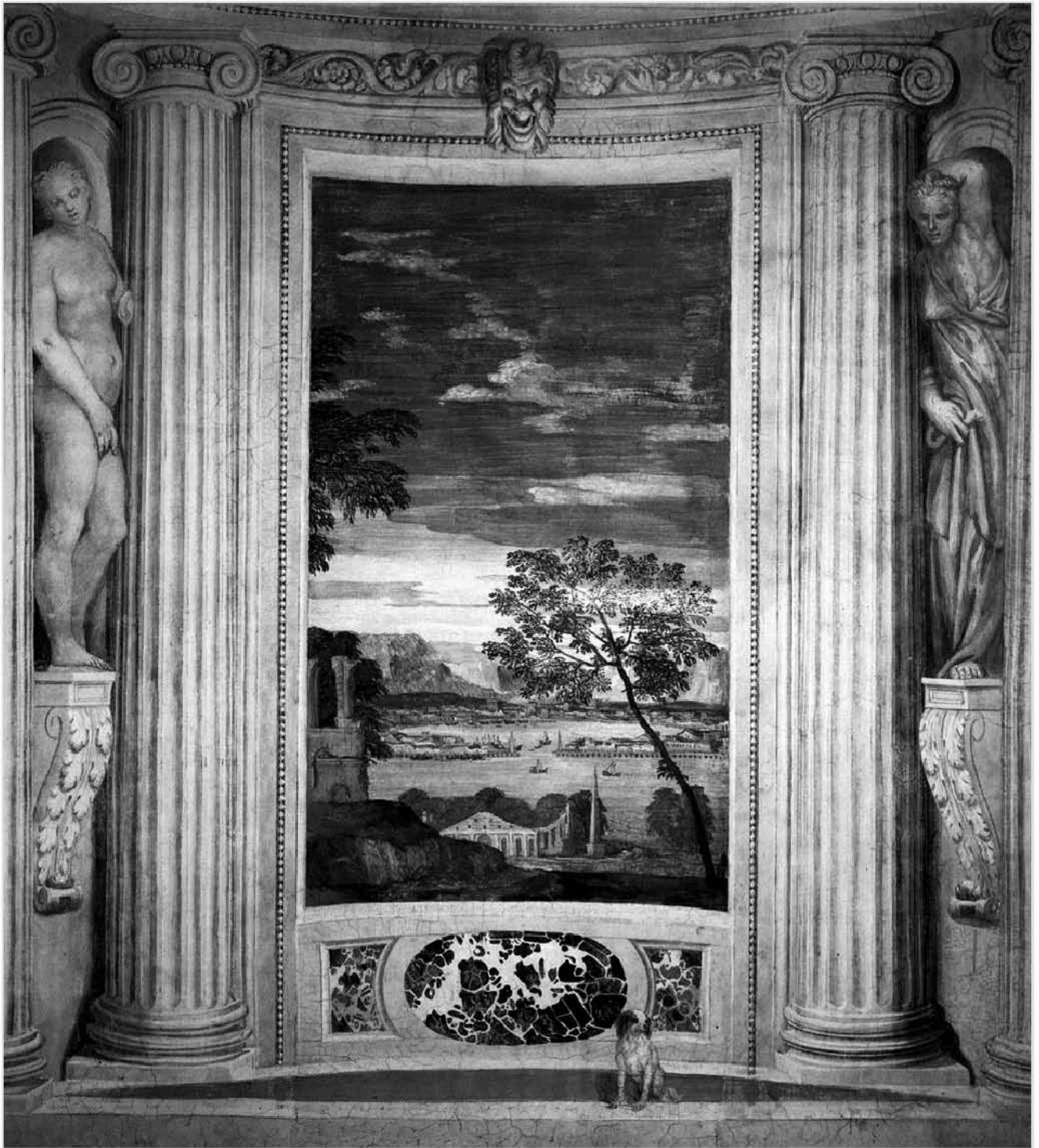


Fig. 57. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, *fresco de la Stanza del Cane*, Maser-Treviso, 1560-1561, [foto de la autora].

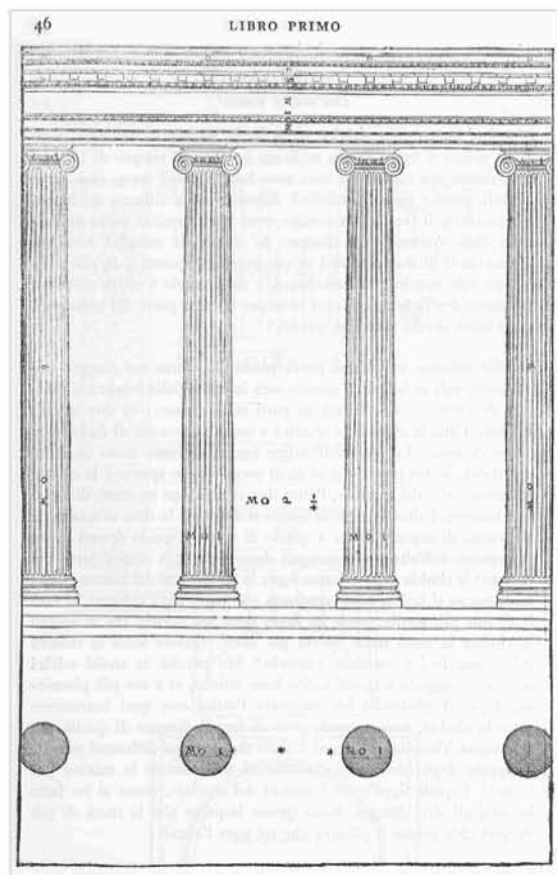


Fig. 58. Andrea Palladio, dibujo del *Ordine ionico*, en Andrea Palladio, Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, p. 46.

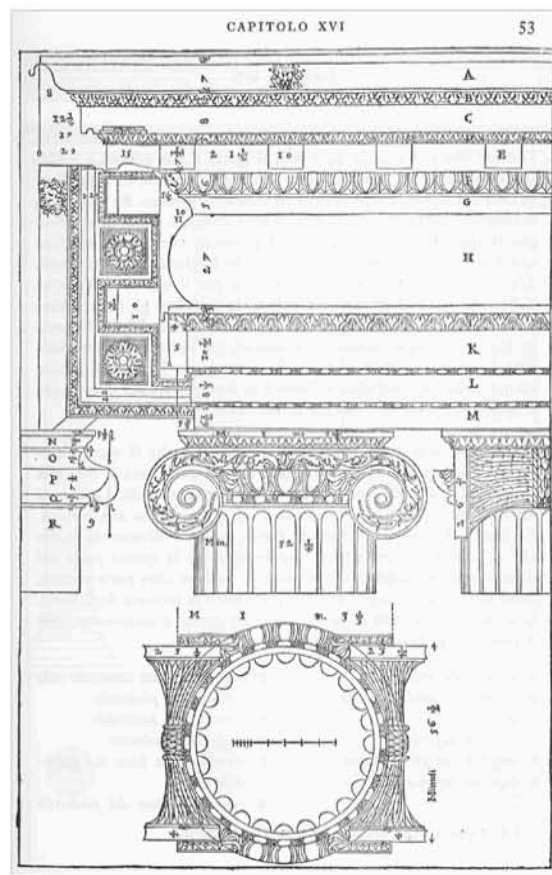


Fig. 59. Andrea Palladio, detalle del dibujo del *Ordine ionico*, en Andrea Palladio Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro I, 16, p. 53.



Fig. 60. Andrea Palladio, *Tempio de la Fortuna Virili*: alzado y detalle, en Andrea Palladio Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 13, p. 307.





Fig. 61 Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal. [foto de la autora].



Fig. 62. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio*. [foto de la autora].



Fig. 63. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio* y ala derecha . [foto de la autora].



Fig. 64. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio* y ala izquierda. [foto de la autora].



Fig. 65. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del tímpano del *frontispicio*. [foto de la autora].



Fig. 66. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle de la columna jónica del *frontispicio*. [foto de la autora].





Fig. 67. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle *frontispicio* y ala derecha . [foto de la autora].



Fig. 68. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle esculturas *Nymphaeum*, en Manfred Wundram, *Andrea Palladio*, New York, Taschen, 1999, p. 124.



Fig. 69. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso: detalle del jardín vista desde las *barchesse*, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 26.



Fig. 70. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso: detalle del jardín de la entrada de la villa y vista del paisaje del Véneto, en Joseph Farber, *Palladio's architecture and its influence: A photographic guide*, New York, Dover, 1980, p. 26.



Fig. 71. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del cuerpo central, del ala o *barchessa* y del palomar de lado derecho. [foto de la autora].



Figs. 72, 73. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: detalle del interior de los arcos del ala o *barchessa* y del palomar de lado derecho y detalle del palomar con el reloj de sol de lado derecho. [foto de la autora].





Fig. 74. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, 1565-1559: fachada principal, en Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004, p. 29.



Fig. 75. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, 1565-1559: fachada principal, en Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York, Norton, 2004, p. 161.

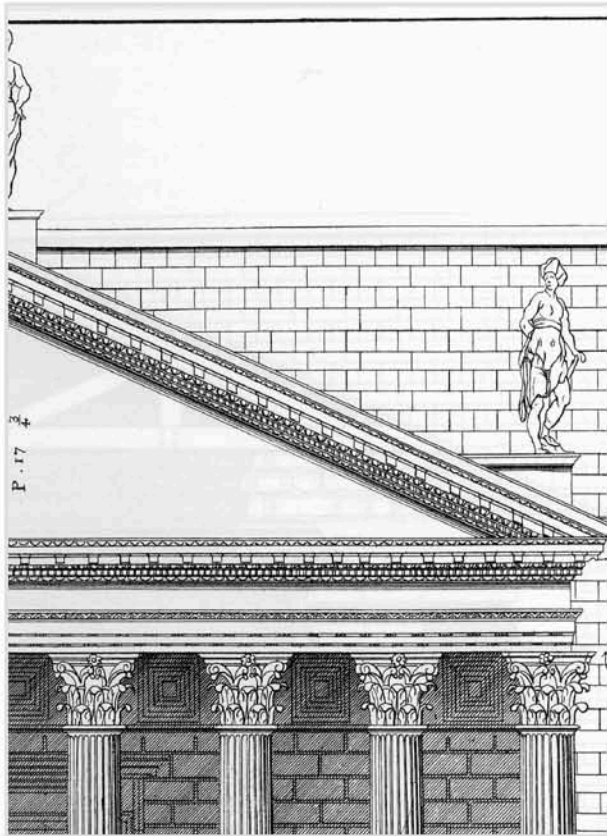


Fig. 76. Andrea Palladio, *Tempio di Marte Ultore*, dibujo del detalle de la escultura en el *frontispicio*, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 31, p. 271.



Fig. 77. Andrea Palladio, *Tempio di Nettuno*, d detalle del dibujo de la fachada del templo de la escultura en el *frontispicio*, en en en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro IV, 31, p. 400

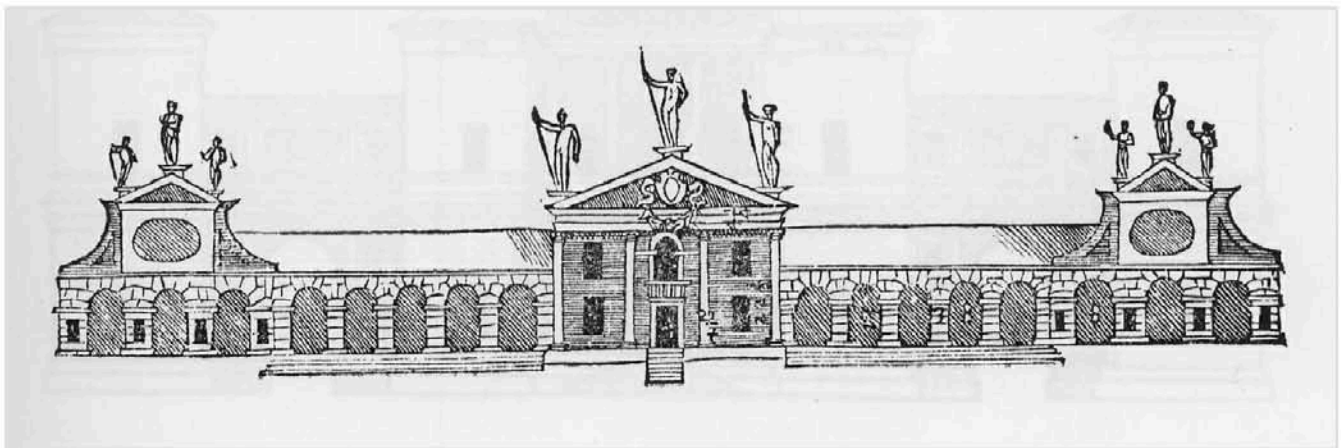


Fig. 78. Andrea Palladio, *Villa Barbaro*, Maser, 1570: detalle del dibujo en proyección ortogonal de la fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.

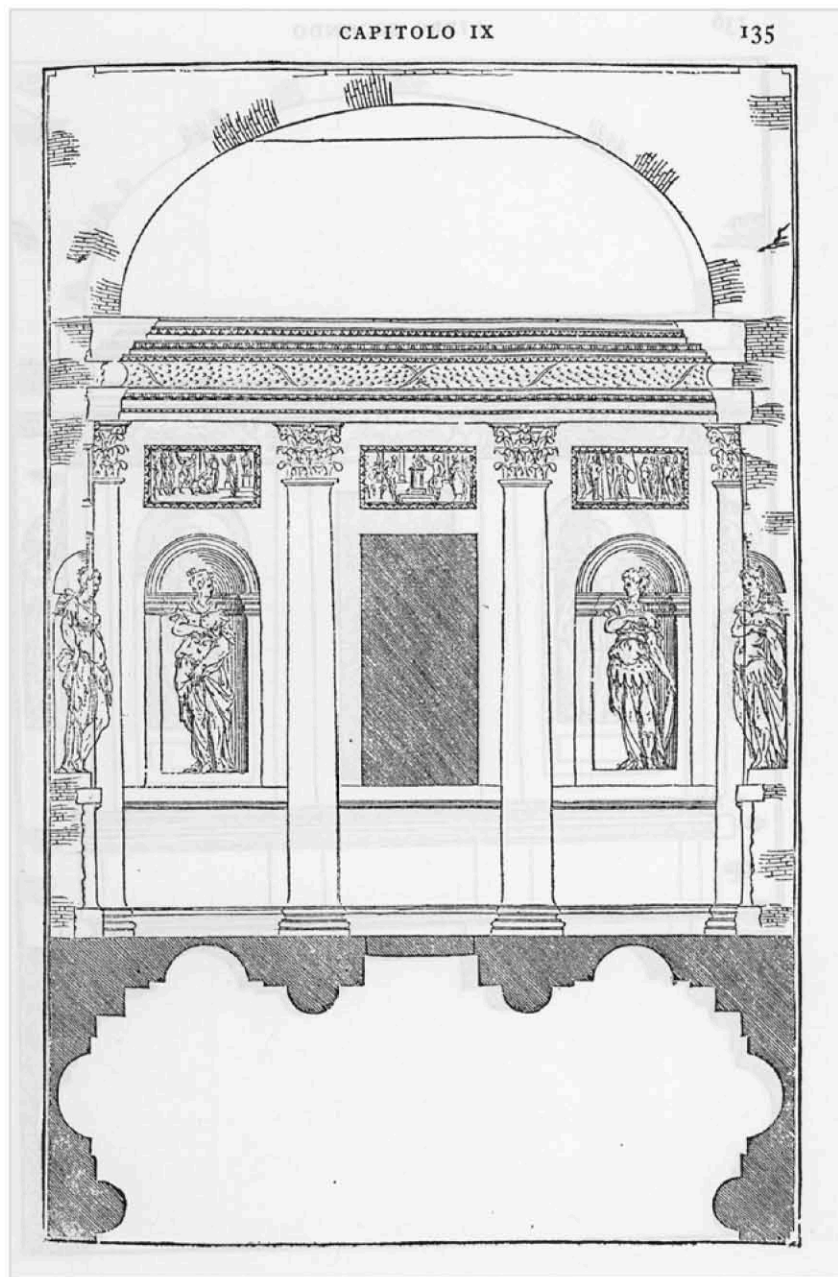


Fig. 79. Andrea Palladio, *Sala Corinthia*: dibujo, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, 9, p. 135.

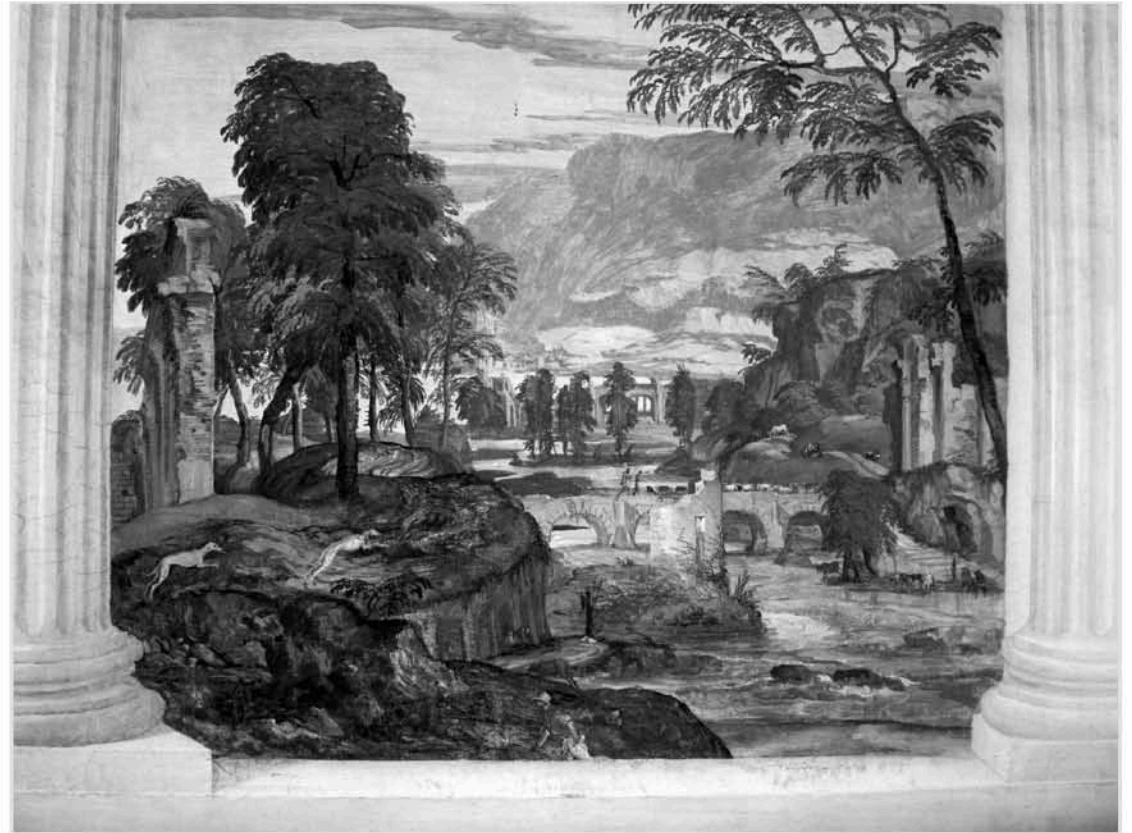


Fig. 80. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*: detalle de esculturas, elementos arquitectónicos, en Richard Cocke, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, p. 21.





Fig. 81. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*: detalle de bóveda. [foto de la autora].



Figs. 82, 83. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista y detalle del paisaje del muro orientado hacia el este del lado derecho. [foto de la autora].





**Figs. 84, 85. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista y detalle del paisaje del muro orientado hacia el este del lado izquierdo. [foto de la autora].**



Figs. 86, 87. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista y detalle del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado derecho. [foto de la autora].



Figs. 88, 89. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista y detalle del paisaje del muro orientado hacia el oeste del lado izquierdo. [foto de la autora].



Fig. 90. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Stanza del Tribunale dell'Amore*: detalle de paisajes y detalle de la vista de la ventana mostrando el paisaje de la villa, en Richard Cocks, "Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, p. 21.



Fig. 91. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista de las dos figuras dispuestas sobre el tímpano de la puerta del muro orientado hacia el este. [foto de la autora].



Fig. 92. Paolo Veronese. *Villa Barbaro*, fresco de la *Sala dell'Olimpo*, Maser-Treviso, 1560-1561: vista de las dos figuras dispuestas sobre el tímpano de la puerta del muro orientado hacia el oeste. [foto de la autora].



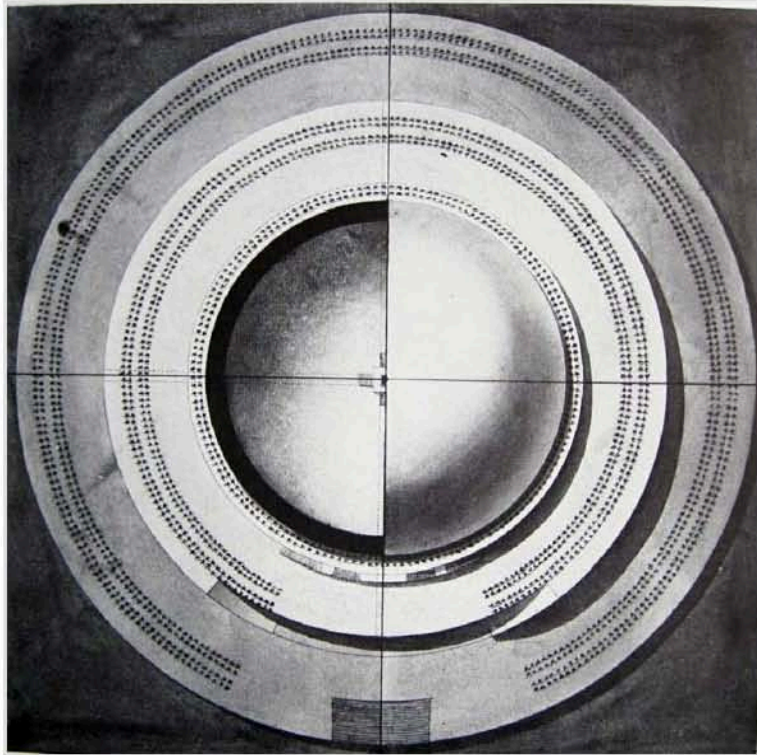


Fig. 93. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 5: planta, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 70.

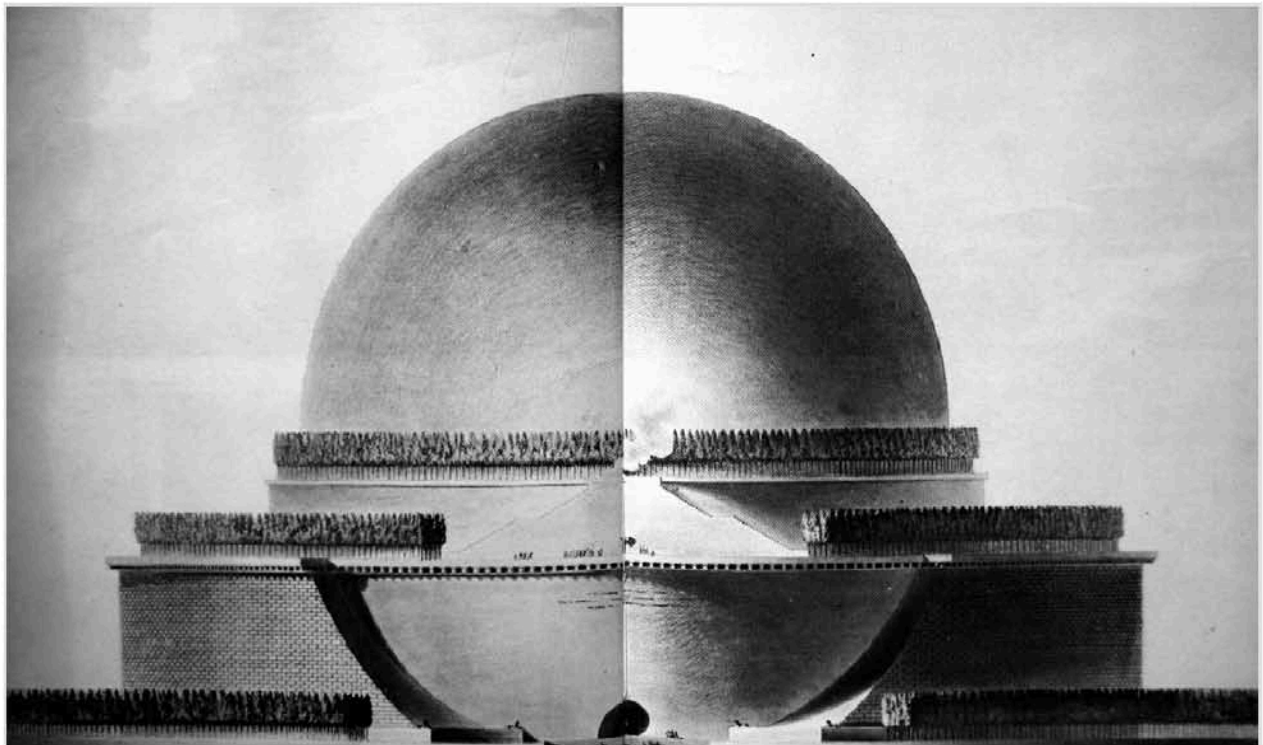


Fig. 94. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 7: alzado de fachada principal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 73.

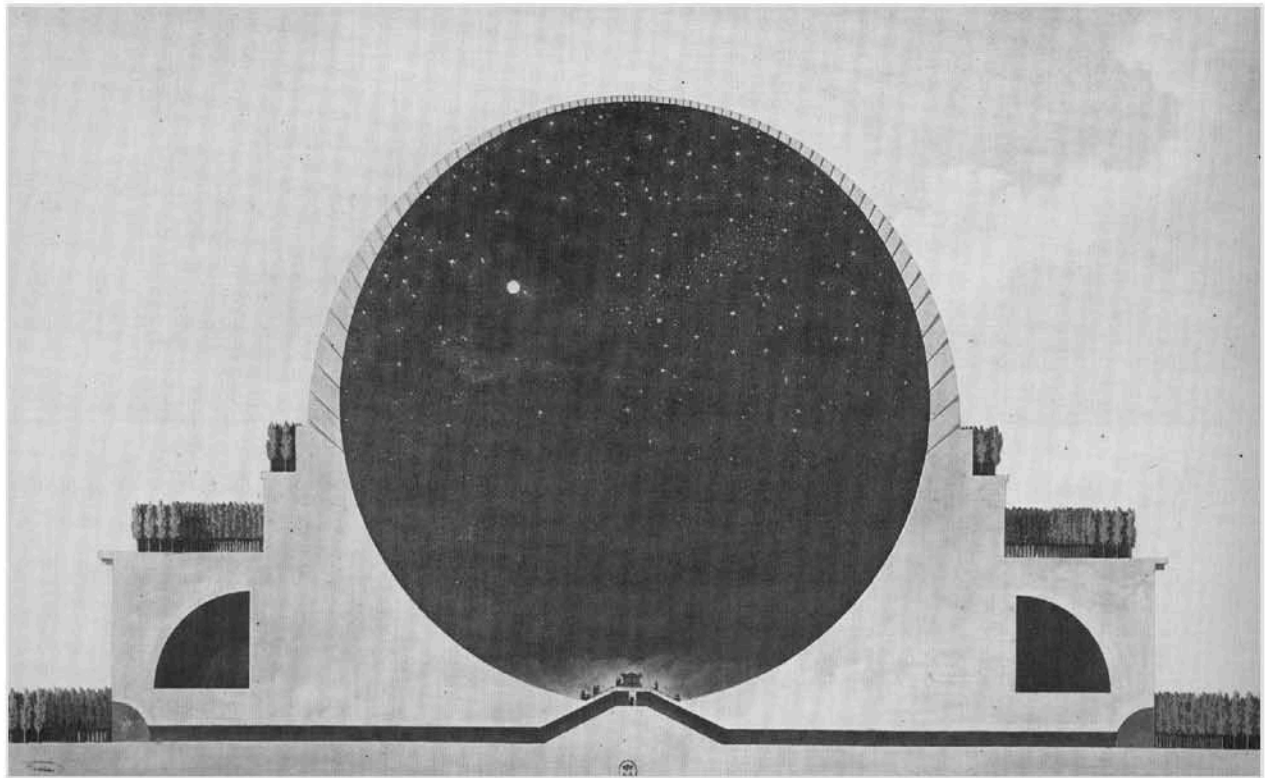


Fig. 95. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 9: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 71.

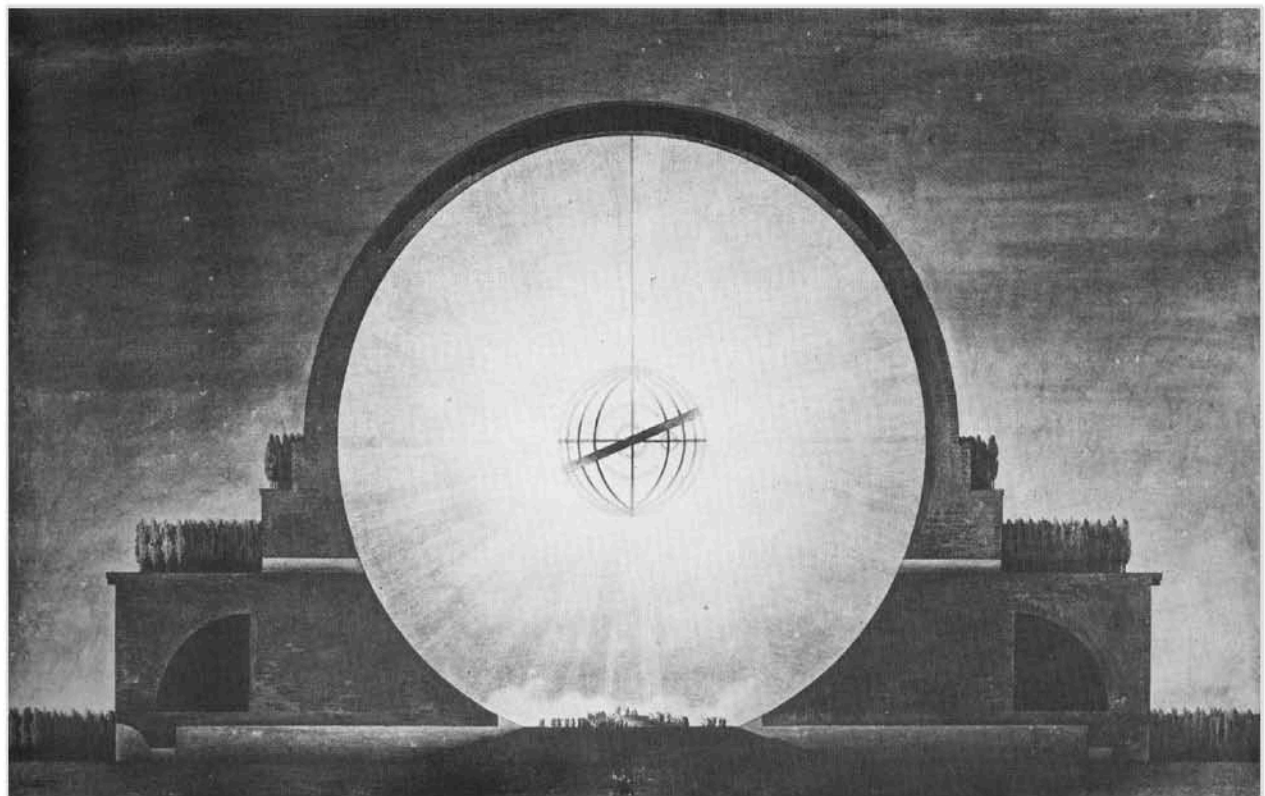


Fig. 96. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 8: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 70.

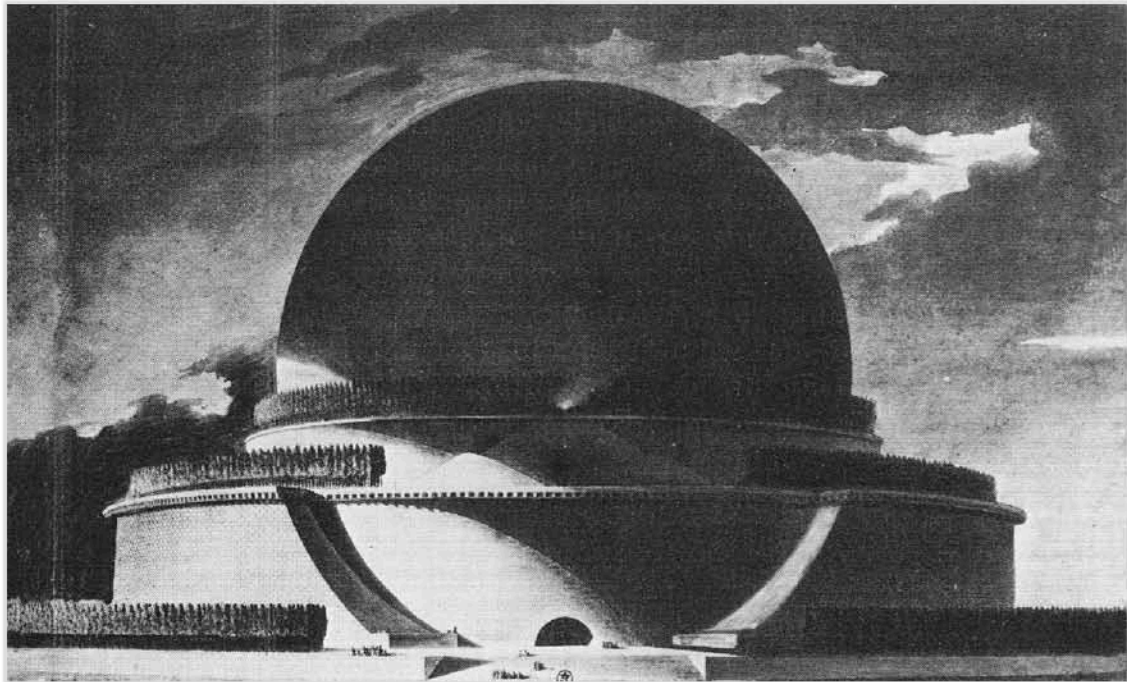


Fig. 97. Etienne-Louis Boullée. *Projet pour un Cénotaphe à Newton*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57 No. 6: detalle fachada, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 73.



Fig. 98. *Mausoleo de Augusto*, Roma: vista aérea, en Fabio Betti, "Il Mausoleo di Augusto. Metamorfosi di un monumento", in *Mausoleo di Augusto. Demolizioni e scavi. Fotografie 1928/1941*, a cura di F. Betti, Milano, Electa, 2011, p. 27.



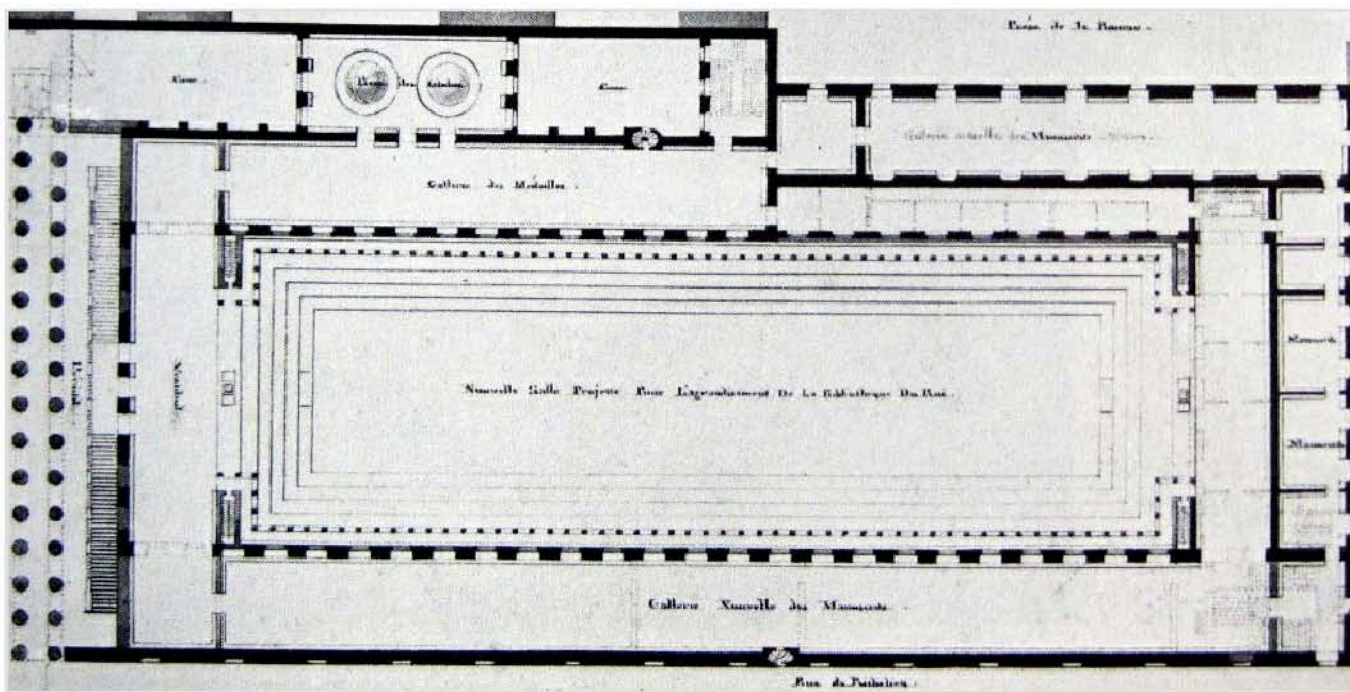


Fig. 99. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 40: planta, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.

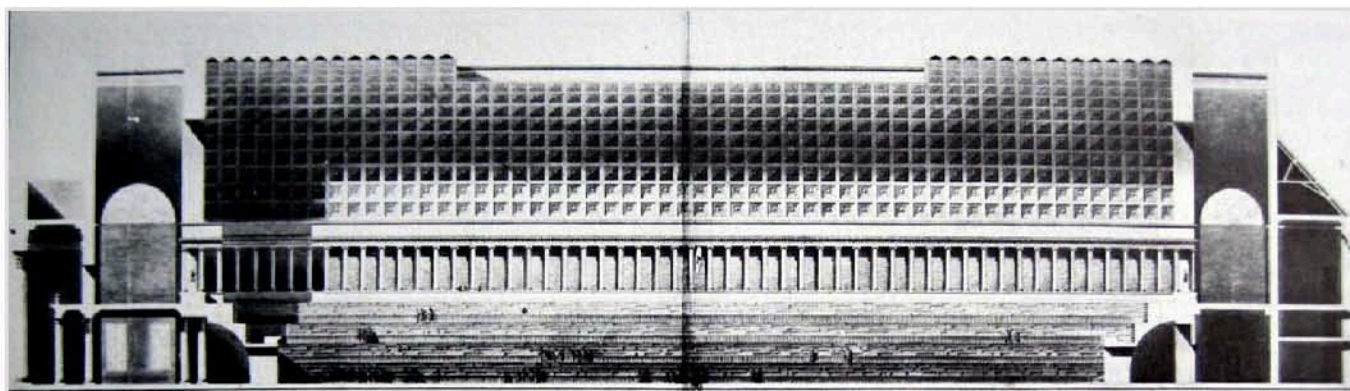


Fig. 100. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 34: sección longitudinal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.



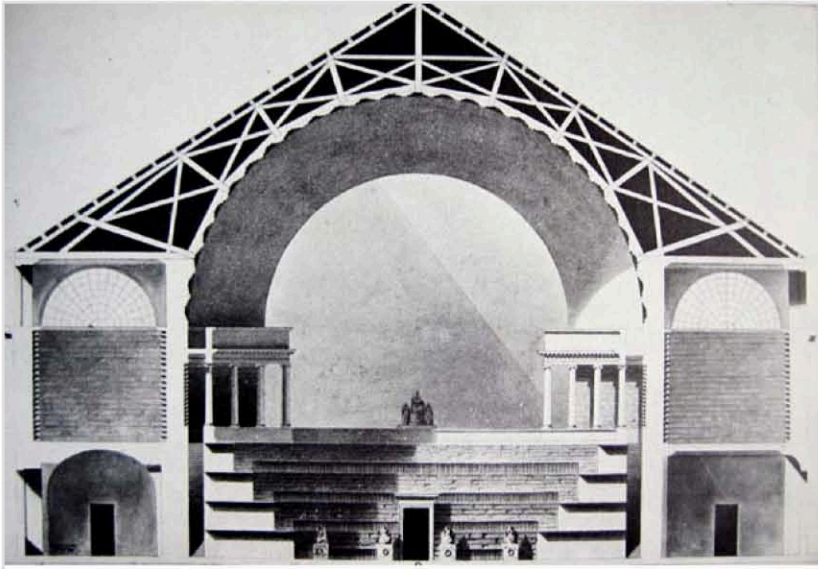


Fig. 101. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 42: sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.

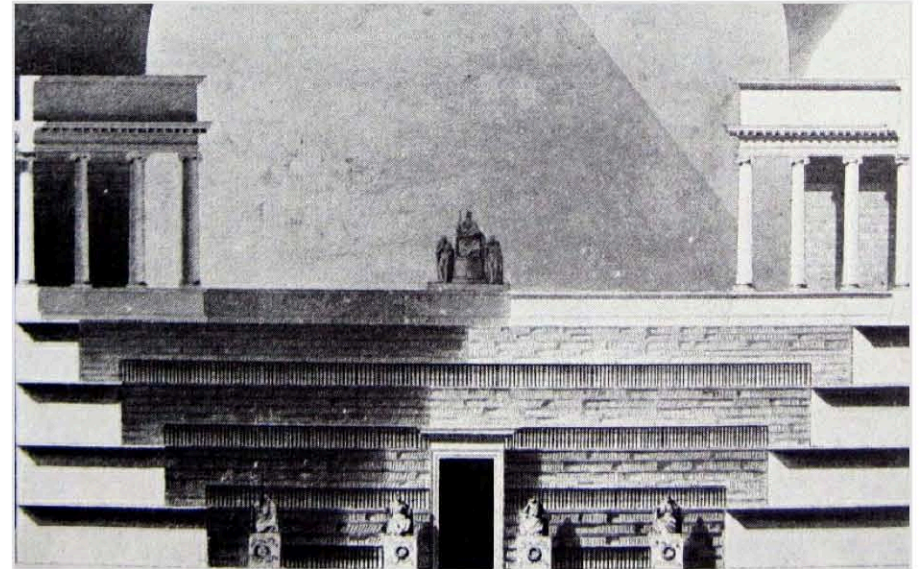


Fig. 102. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1784, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, No. 42: detalle sección transversal, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 63.

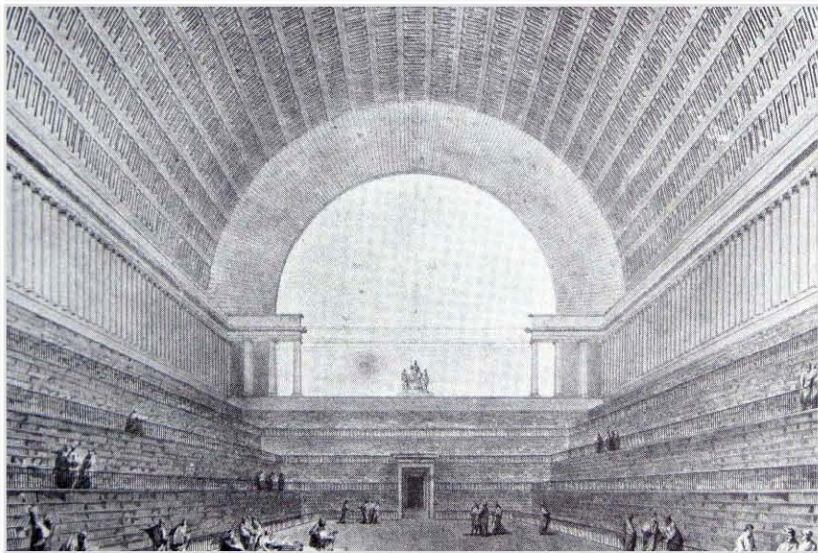


Fig. 103. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: detalle del interior de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.

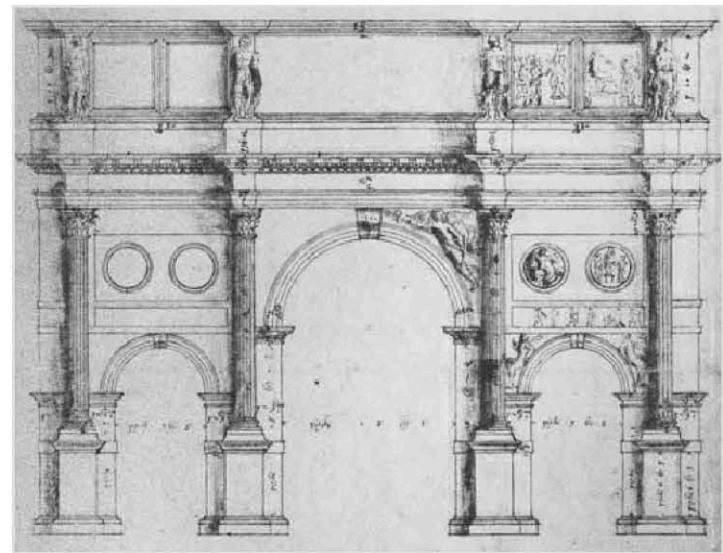


Fig. 104. Andrea Palladio. *Rilievo architettonico dell'Arco di Costantino di Roma*. Vicenza, Musei Civici, D. 12, inventario 1950.





Fig. 105. Rafael. *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura, en Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 144.

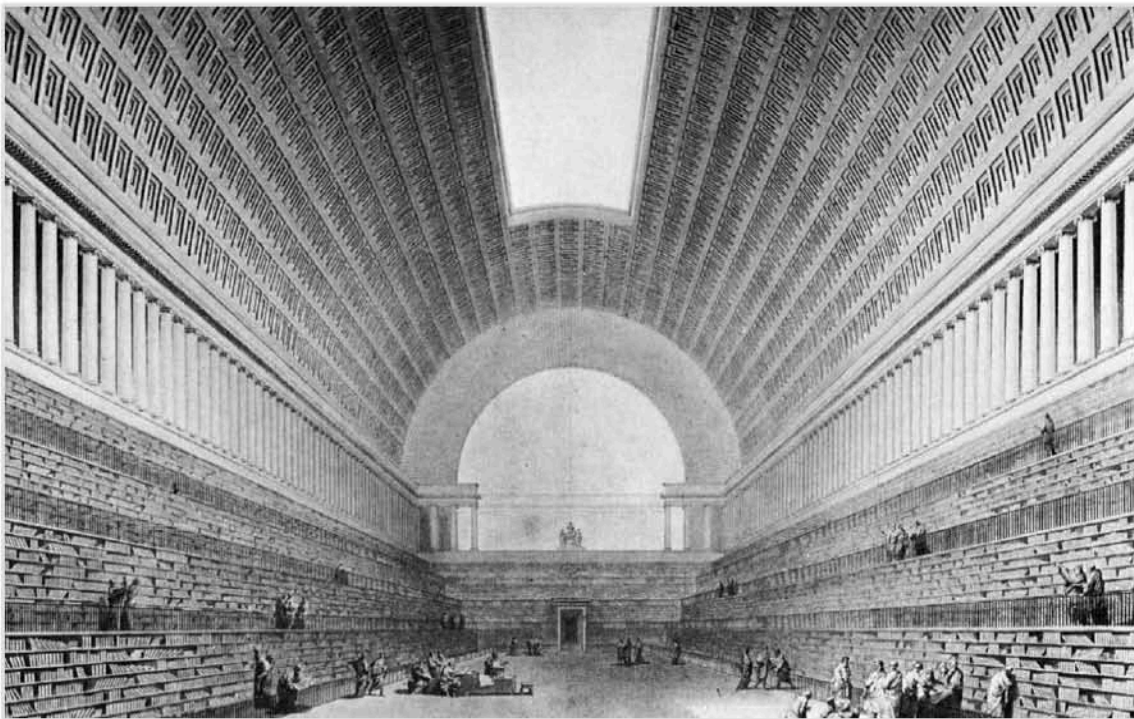


Fig. 106. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, 1785, Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56 No. 36: perspectiva interior de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.

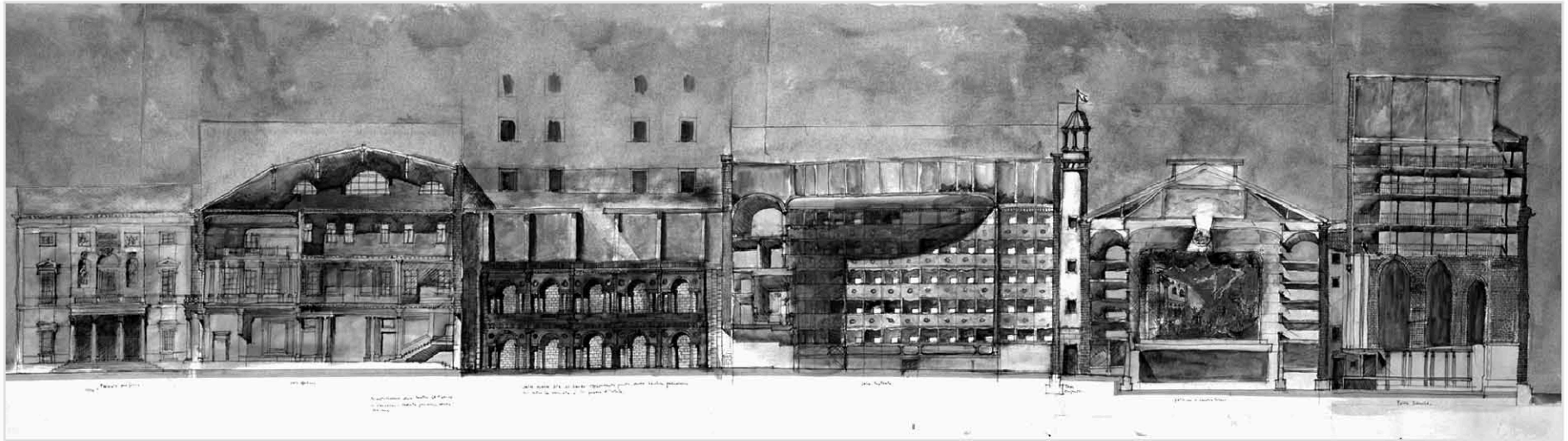
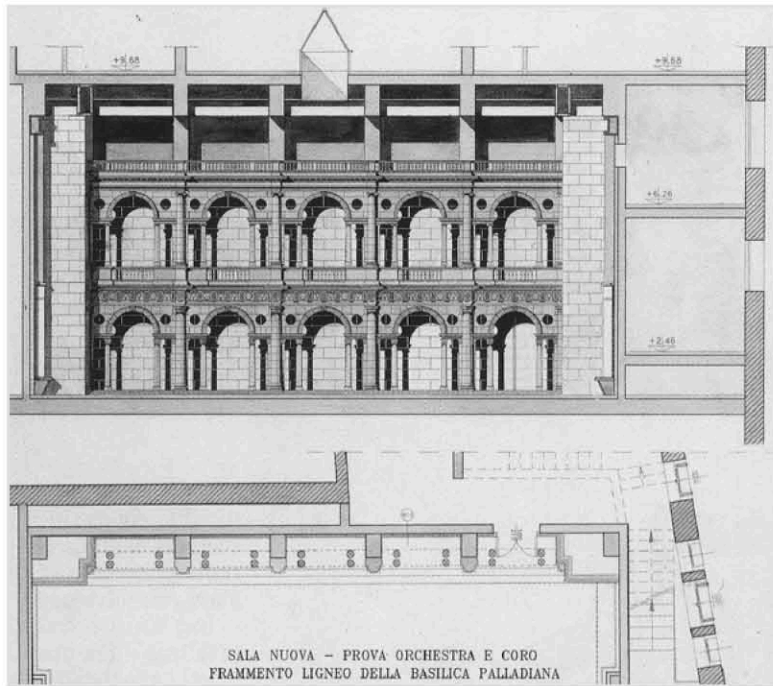


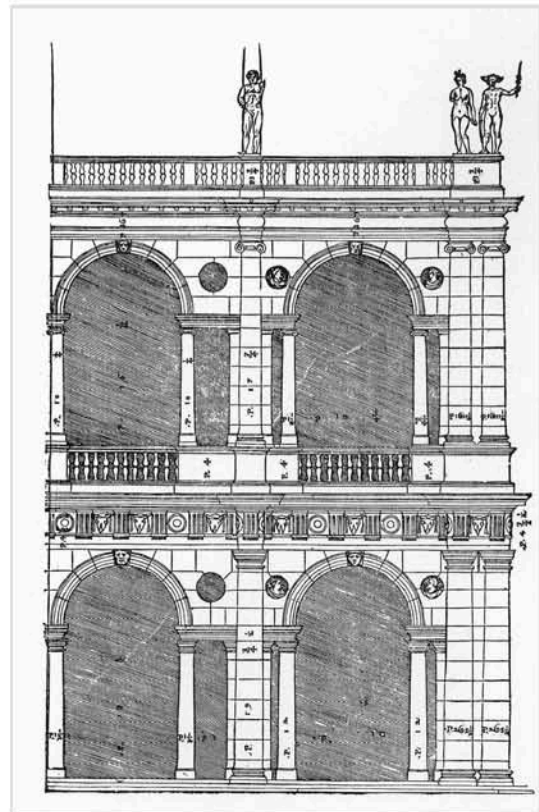
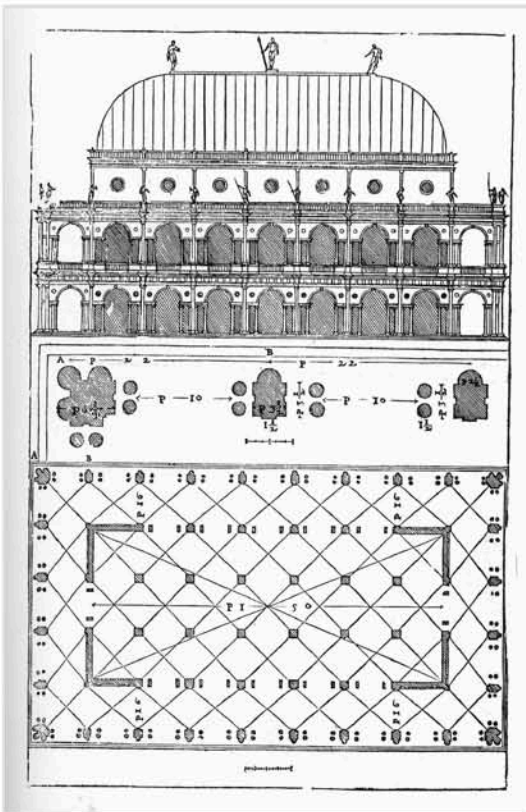
Fig. 107. Aldo Rossi. *Sala nuova del teatro La Fenice*, 1989: dibujo de la planta y la sección longitudinal, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 424.



Figs. 108, 109. Aldo Rossi. *Sala nuova del teatro La Fenice*, 1989: dibujo de la planta y la sección longitudinal del proyecto y *Sala Nuova*, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 424.



Fig. 110. Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: fachada frontal. [foto de la autora].



Figs. 111, 112. Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: dibujo en proyección ortogonal de la planta y la fachada frontal y detalle de la fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro III, 20, pp. 239, 240.



Figs. 113,114. Andrea Palladio. *Palazzo della Ragione*, Vicenza, 1545-1580: detalle de fachada frontal. [foto de la autora].



Fig. 115. *Arch of Constantine*, Rome, en Marco Bussagli, *Rome: Art & Architecture*, Cologne, Konemann, 1999, p. 151.



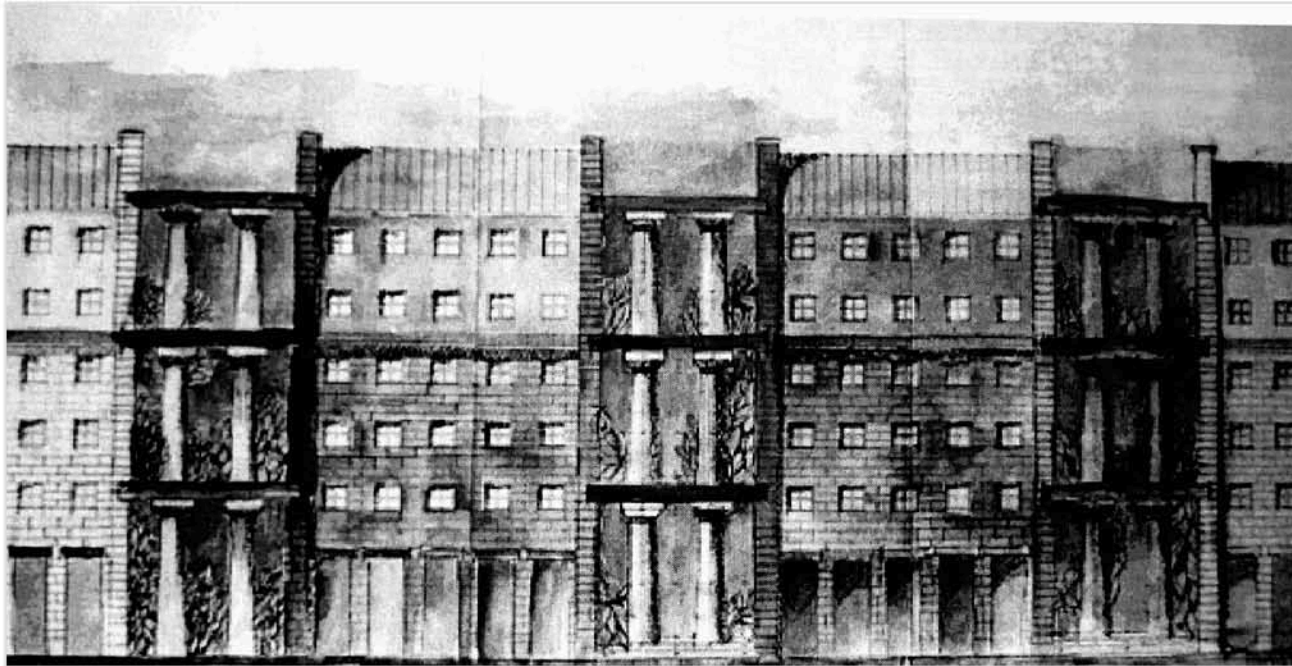
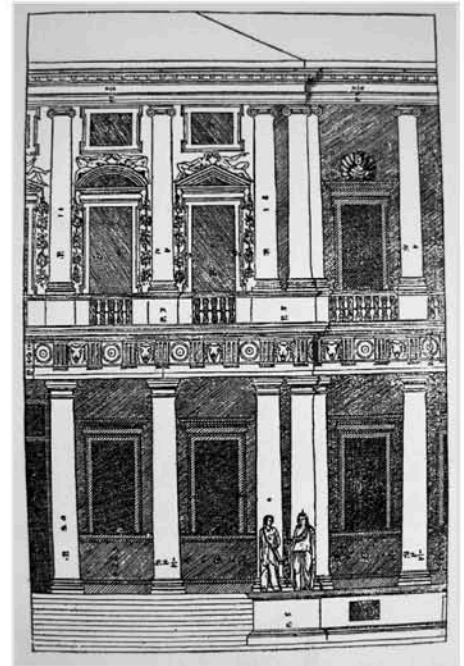


Fig.116. Aldo Rossi. *Progetto per un edificio in Landsberger Alle a Berlino*: dibujo de fachada, en Aldo Rossi, "Un'educazione palladiana", in *Bolletino del C.I.S.A.*, 2001, p. 12.

Fig. 117. Andrea Palladio. *Palazzo Chiericati*, Vicenza, 1548-1557: dibujo de la fachada, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, 3, p. 101.



Figs. 118, 119. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: vista y detalle de fachada frontal. [foto de la autora].

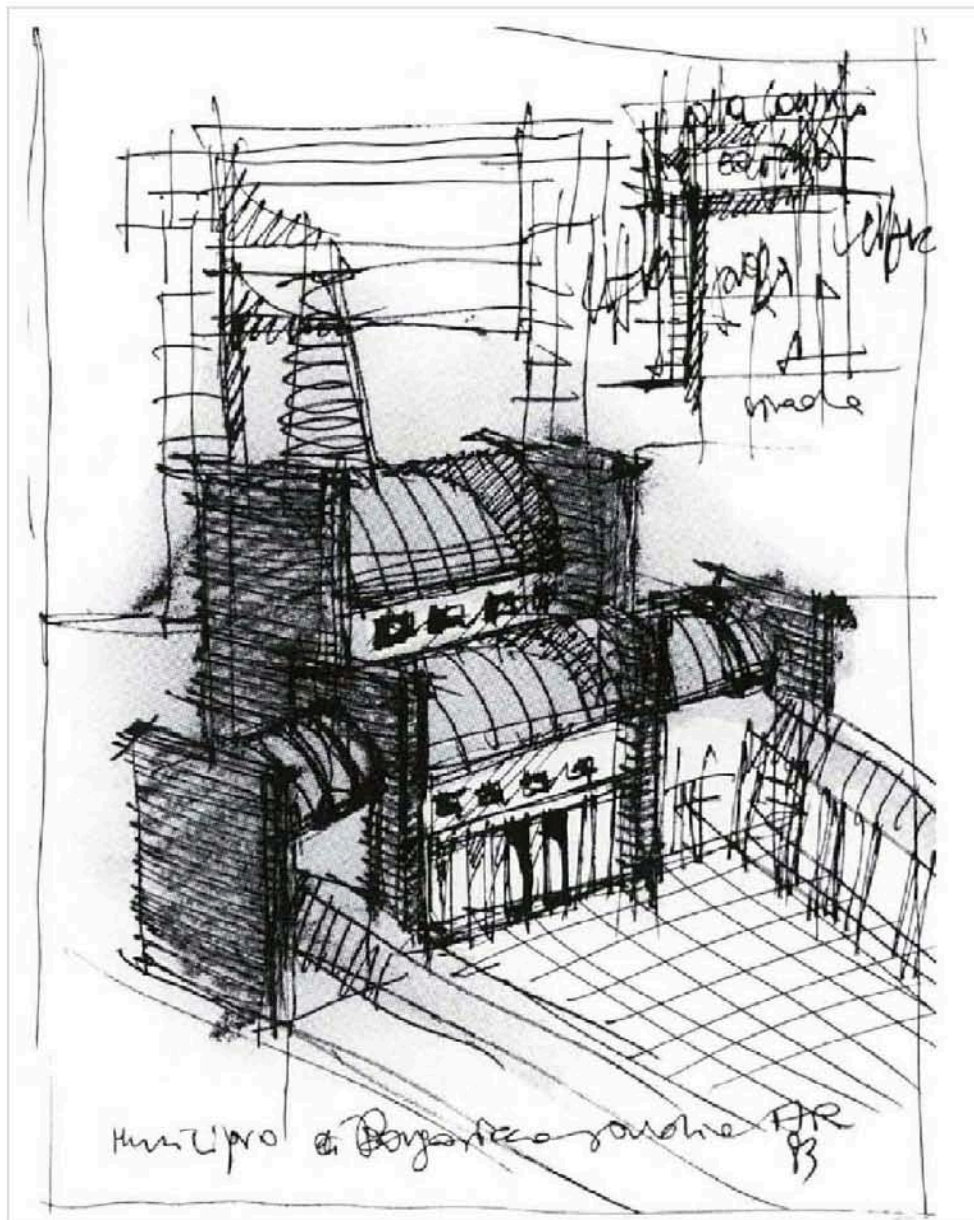


Fig. 120. Aldo Rossi. *Il municipio di Borgoricco*: dibujo de fachada, en Chiara Visentin, *Aldo Rossi a Borgoricco*, a cura di Chiara Visentin, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 47.

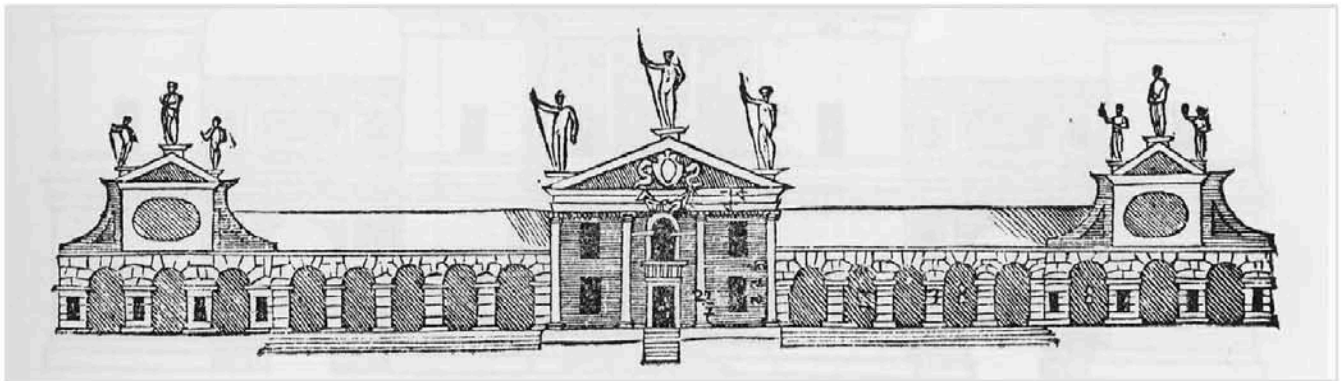


Fig. 121. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser, 1570: detalle dibujo en proyección ortogonal de fachada frontal, en Andrea Palladio, *I Quattro libri dell' Architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni il Polifilo, 1980, libro II, lámina 34, p. 151.



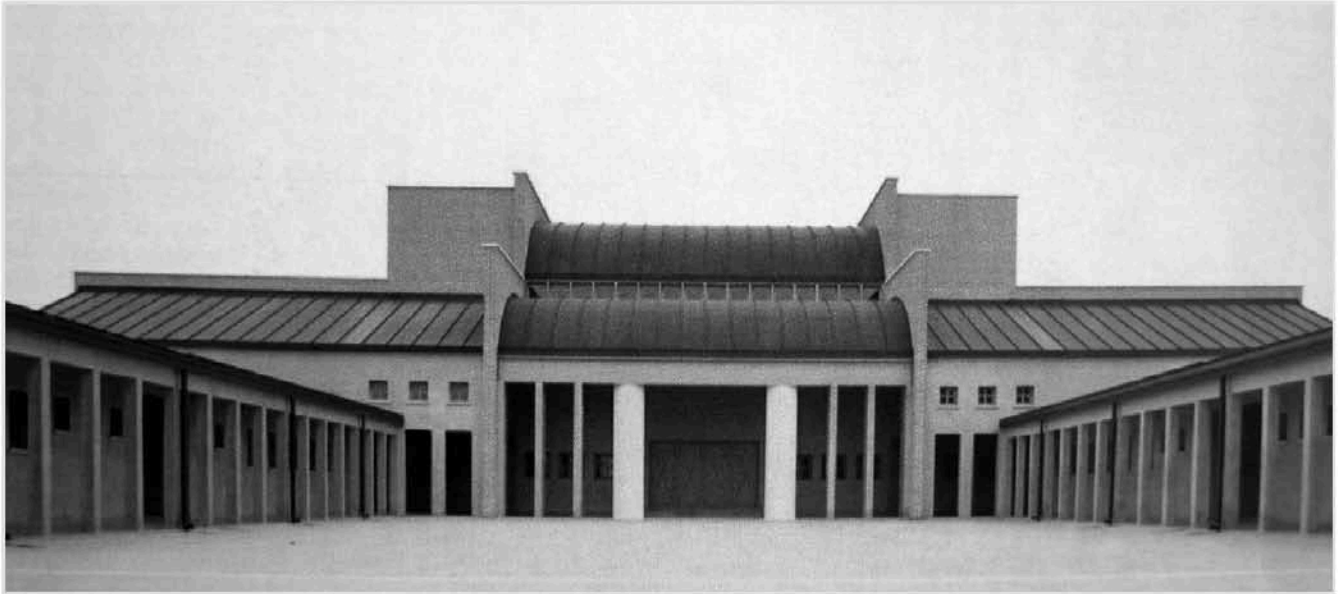


Fig. 122. Aldo Rossi. *Il municipio di Borgoricco*: fachada principal, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 133



Fig. 123. Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser-Treviso, 1554-1558: fachada frontal. [foto de la autora].



Fig. 124. Aldo Rossi. *Teatro del Mondo*, Venezia, 1979-1980, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 91.

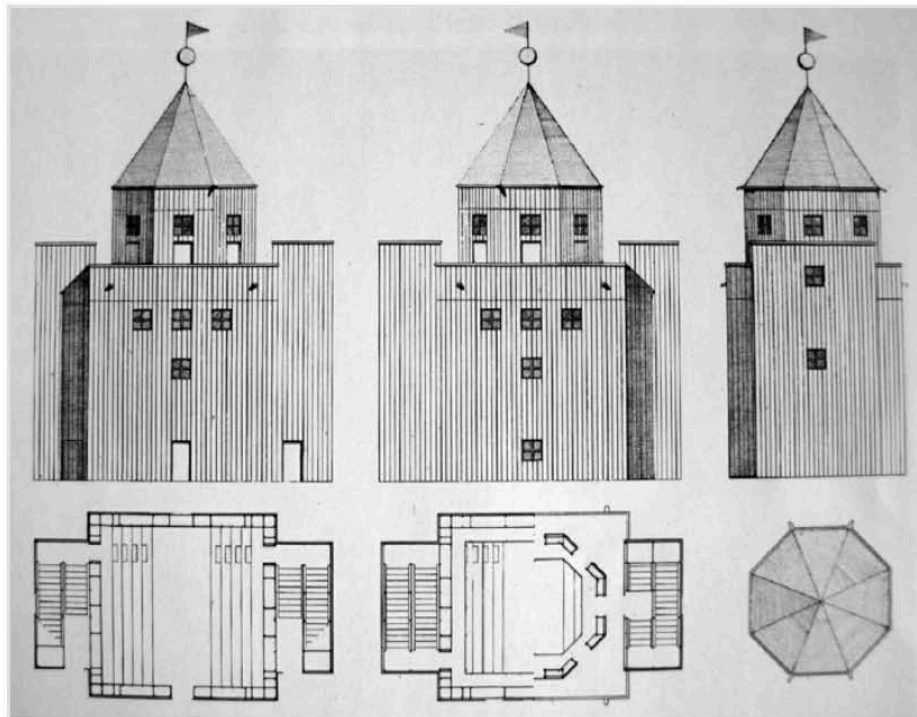


Fig. 125. Aldo Rossi. *Teatro del Mondo*, Venezia, 1979-1980: dibujo en proyección ortogonal de planta, fachadas frontal y lateral en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 89.



Fig. 126. Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: fachada frontal. [foto de la autora].



Fig. 127. Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: fachada frontal. [foto de la autora].



Fig. 128. Aldo Rossi. *Interno con teatro del mondo*, 1981: detalle de dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 104.

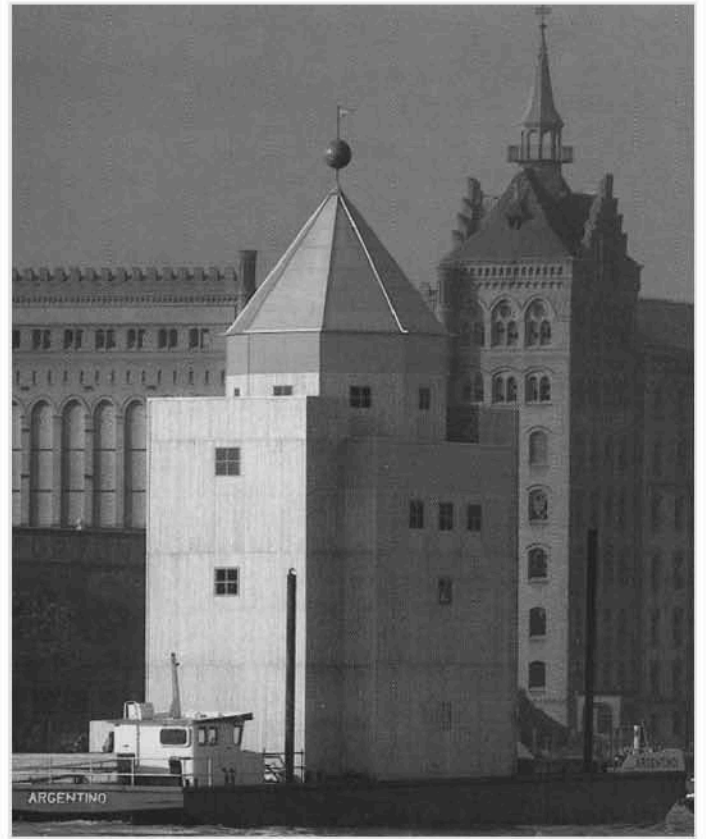


Fig. 129. Aldo Rossi. *Teatro del mondo*, 1979: fachada, en 1979-1980, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 90.



Fig. 130. Andrea Palladio. *Tempietto Barbaro*, Maser-Treviso: fachada frontal, en Bruce Boucher, *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, Abbeville, 1998, p. 177.

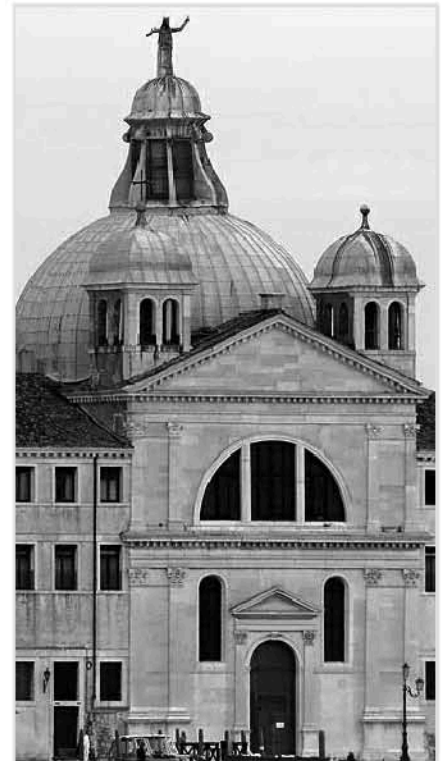


Fig. 131. Aldo Rossi. *Zitele*, Venezia, 1577-1580: fachada frontal. [foto de la autora].





Fig. 132. Aldo Rossi. *8ª Biennale Venezia Architettura*, 1985: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 151.



Fig. 133. Aldo Rossi. *L'alba alla Giudecca con il Teatro del Mondo*, 1987: dibujo, en Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, edited by Morris Adjmi and Giovanni Bertolotto, New York, Princeton Architectural Press, 1993, p. 152.

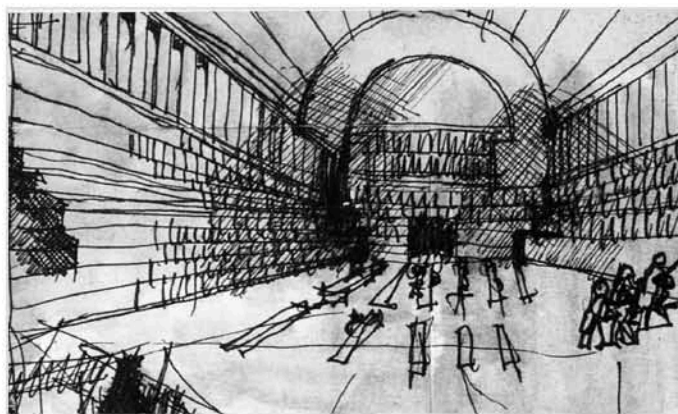
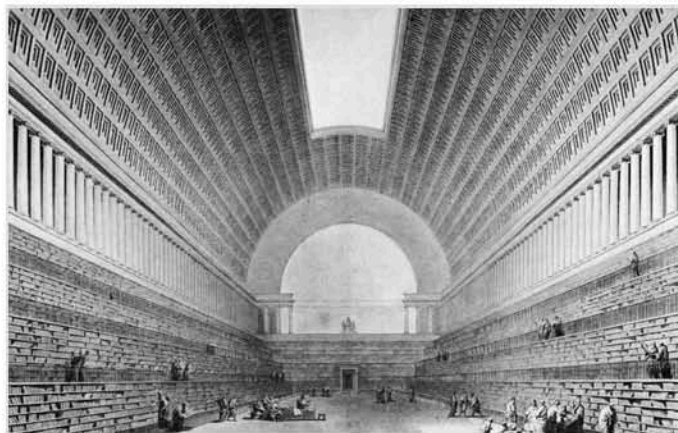
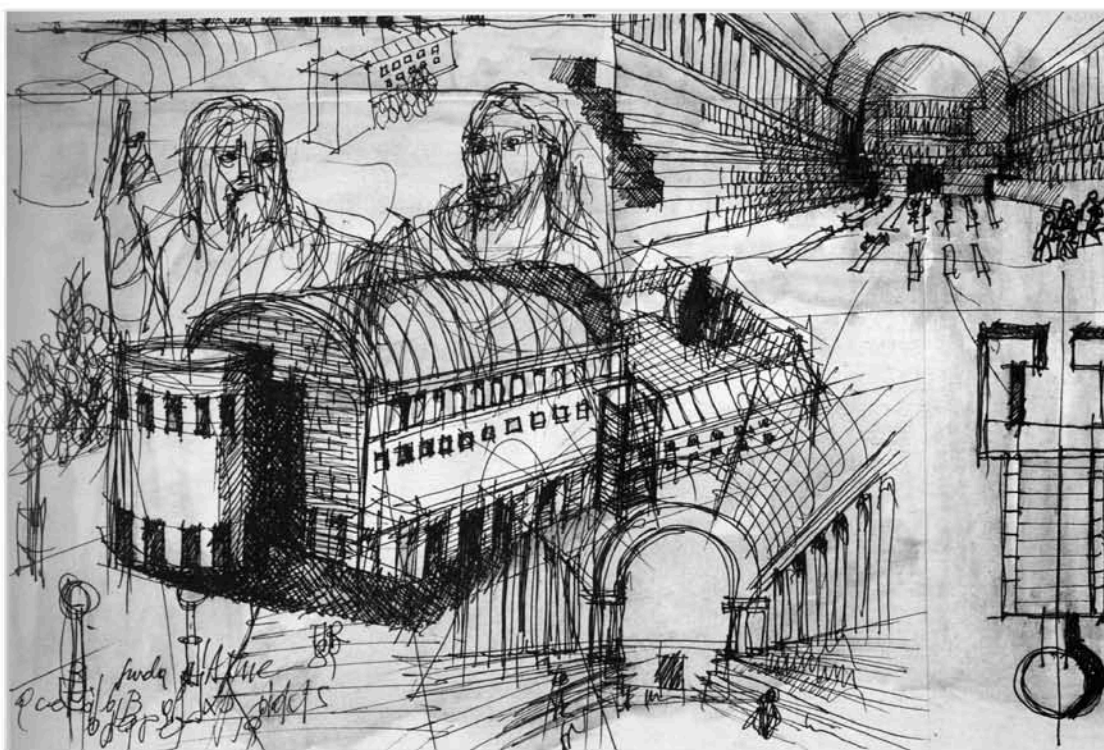


Fig. 134. Foto superior. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.

Fig. 135. Foto de en medio. Etienne-Louis Boullée. *Projet de Bibliothèque Nationale de Paris*, detalle de la perspectiva del interior de la Biblioteca, en Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, New York, Harmony Books, 1976, p. 62.

Fig. 136. Foto inferior. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle del análisis de la *Bibliothèque Nationale* de Boullée, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.



Fig. 137. Aldo Rossi. *Progetto per la Biblioteca di Seregno*, 1989: detalle de las figuras de Platón y Aristóteles, en Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: the life and works of an architect*, Germany, Köln, Könemann, 2001, p. 227.



Fig. 138. Rafael. *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura: detalle. [foto de la autora].