

Consideraciones sobre elementos de la arquitectura y la *venustas* en Vitruvio y en San Isidoro. Similitudes y diferencias

Rafael García Sánchez
Universidad Politécnica de Cartagena

RESUMEN

Vitruvio e Isidoro de Sevilla hacen referencia a la *venustas*. Sin embargo, el sentido que se le otorga en *De Architectura* difiere en lo sustancial al que aparece en las *Etimologías*. En este artículo nos proponemos constatar tales diferencias, lo que nos lleva a concluir que el hispalense no fundamenta su noción de arquitectura en el tratado vitruviano.

ABSTRACT

Vitruvius and Isidore of Seville make reference to the *venustas*. However, the sense of it in *De Architectura* differs in substance with which appears in the *Etymologies*. In this article we intend to verify such differences, which leads us to conclude that the Seville does not base his notion of architecture on the vitruvian treated.

PALABRAS CLAVE

Vitruvio, Isidoro de Sevilla, *Venustas*, *Pulchritudo*, Arquitectura.

KEYWORDS

Vitruvio, Isidoro de Sevilla, *Venustas*, *Pulchritudo*, Architecture.

1. Introducción

Isidoro de Sevilla (560-636), último de los padres de la Iglesia de Occidente y compilador de la cultura clásica¹ hizo referencia a la belleza arquitectónica en sus *Etimologías*². Cervera Vera³ ve trazas directas de Vitruvio (s. I a.C.) en la enciclopédica obra del hispalense. Señala que entre las fuentes manejadas por Isidoro “se encontraban dos obras de Vitruvio: *De architectura* y *De diversis fabricis architectonicis*”⁴ y defiende que lo leyó con la intención de perpetuar parte del conocimiento de la Antigüedad. Krufft, por el contrario, sentencia que “Si se leen las opiniones básicas de Isidoro sobre arquitectura [...] se verá con claridad que difícilmente pudo haberse apoyado en Vitruvio. [...]. La utilización que hace Isidoro de conceptos que parecen vitruvianos no corresponde en su contenido a las definiciones de Vitruvio”⁵. Isabel Velázquez ofrece una postura intermedia⁶. Duda⁷ que Isidoro de Sevilla manejase *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio⁸, lo que no le impide indicar que este fuera visible a través los comentarios de Servio sobre Virgilio, en algunos de Varrón, en los de historia de Plinio, en el *De re rustica* de Rutilio Paladio⁹ o en los textos de estética de Agustín de Hipona. Con todo, y aceptando que Vitruvio estuviese

presente en los escritos de los que se sirviese Isidoro para la redacción de las *Etimologías*, nos proponemos realizar algunas consideraciones sobre los elementos de la arquitectura y la *venustas* allí señalada, pues difiere de la contenida en el tratado vitruviano.

Aunque Isabel Velázquez ha realizado un lúcido y sólido análisis al respecto, nos proponemos profundizar aún más en el alcance conceptual de la *venustas*, dado que en la definición que ofrece el hispalense aflora un sentido, a nuestro juicio, diferente al vitruviano, sin menoscabo de que uno y otro defendieran una noción reglada del arte. Como es sabido, el romano desconfiaba de aquellos artífices que construían ayunos de normas y preceptos, y así se lo hizo notar a Augusto en el proemio del Libro III¹⁰. En el proemio al libro VI insistirá sobre este particular denunciando que muchos de los arquitectos que han hecho fortuna en su época han alcanzado la fama sin observar las reglas de la arquitectura, incluso de otras muchas artes¹¹. El hispalense realizará una advertencia similar, y no con menor contundencia, en el libro XX de las *Etimologías*: “*Norma [...] extra quam nihil rectum fieri potest*”¹². Para ambos autores, no están permitidas la licencia ni la ignorancia normativa en la arquitectura, tampoco el subjetivismo estético. En cualquier caso, es llamativo que tanto Vitruvio como Isidoro utilicen el término *venustas* para referirse a la belleza arquitectónica.

En *De Architectura*, la *venustas* aparece en el capítulo III del libro I y está vinculada al aspecto agradable del edificio y sin duda, a la *symmetria*: “*Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. [...]; venustatis vero, cum fuerit opere species grata et elegans / membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*”¹³. En las *Etimologías*, la *venustas* figura en el libro XIX, y es considerada una parte de la arquitectura, o momento de la actividad constructiva: “La construcción de edificios consta de tres momentos: la planificación, la cons-

¹ HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la filosofía I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*, Herder, Barcelona, 2007, pp. 404-405. BEESON, Charles H., *Isidor-Studien*, CH Beck, München, 1913, pp. 3.

² SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2004.

³ CERVERA VERA, Luis, “Algunas definiciones urbanísticas y arquitectónicas de San Isidoro de Sevilla” en *Anales de Historia del arte*, 4, Madrid, 1994, pp. 71-82.

⁴ CERVERA VERA, Luis, “Algunas definiciones urbanísticas y arquitectónicas de San Isidoro de Sevilla”, opus cit., pp. 71.

⁵ KRUFFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza Forma, Madrid, 1990, pp. 35-36.

⁶ VELÁZQUEZ, Isabel, “*Aedificiorum venustas*: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX 11) en *Antigüedad y cristianismo*, 14, Murcia, 1997, pp. 241.

⁷ Sigue a DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *De Isidoro al siglo XIX. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*. Ediciones El Albir, Barcelona, 1976, pp. 35.

⁸ Para los textos en latín, VITRUVIO, *De Architectura Libri Decem*, (Edidit et annotavit Curt Fensterbusch), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976. (VITRUV, *Zehn Bücher Über Architektur*).

⁹ Para esta cuestión es revelador MORTET, Victor, “Recherches critiques sur Vitruve et son oeuvre” en *Revue archéologique*, II, *Vitruve et les vitruvius*, (1902), pp. 45-69.

¹⁰ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, P.L.III, pp. 132.

¹¹ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, P.L. VI, pp. 258.

¹² SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 8.

¹³ VITRUVIO, *De Architectura Libri Decem*, opus cit., 1976, L.I, cap. III, 16-26, pp. 44.

trucción y el embellecimiento (*venustas*)¹⁴. No obstante, aquí nos interesa destacar que la define como un embellecimiento llevado a cabo mediante añadidos decorativos: “Embellecimiento (*venustas*) es todo lo que se incorpora al edificio para su ornato y decoración, como son los artesonados recamados en oro, las incrustaciones de mármol precioso o las pinturas de diferentes colores”¹⁵.

Ciertamente, para ambos autores la belleza guarda relación con el aspecto de la obra. Para el romano el aspecto está determinado por la *ταξις*, “formación de algún orden de cualquier tipo”¹⁶, término que ya aparecía en los textos homéricos (hacer listas, ordenar en hileras, seleccionar)¹⁷ y que Aristóteles utilizó en su *Poética* como “ordenación”: “*Praeterea vero, quoniam pulchrum et animal et omnem rem, quae ex quibusdam composita est, non solum haec ordinata habere oportet, verum etiam esse magnam, sed non quomodo libet: nam pulchrum in magnitudine et ordine consistit*”¹⁸. En cambio, para el hispalense, lo agradable está vinculado al adorno extrínseco, a las incrustaciones, revestimientos, etc.¹⁹ Estos no remiten al orden ni al número ni a la proporción de la construcción, solo a su aspecto externo²⁰, dejando ver ese doble sentido que Boecio había introducido en la estética, “disposición hermosa” y “aspecto hermoso”²¹, optando por el segundo.

2. La *venustas* vitruviana

Vitruvio pretende poner en orden la dispersión de normatividad arquitectónica que había en los tiempos de Augusto. Con la redacción de

su tratado, persigue dar a conocer los preceptos que los artífices de su tiempo y de la posteridad deben conocer para realizar su actividad con rigor. La arquitectura es una ciencia con *ratio* y teoría propias, “*Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione*”²², cuyas sus reglas habrán de observarse sopesando, con destreza y prudencia.

El núcleo de las reflexiones vitruvianas no recae en el afamado trípede *utilitas, firmitas, y venustas*, sino en seis conceptos: “*Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ταξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οικονομια dicitur*”²³. El orden de aparición de estos conceptos es, a nuestro juicio, determinante. Vitruvio señala la *ordinatio* con anterioridad a la *symmetria* porque le interesa dejar claro que hay una actividad previa a la disposición armoniosa. “*Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim univarseque proportionis ad symmetriam comparatio. Haec componitur ex quantitate, quae graece ποσοτς dicitur. Quantitas autem est modolorum ex ipsius operis sumptio e singulisque membrorum est partibus universo operis conveniens effectus*”²⁴. La *ordinatio*, es el primero de los conceptos en tanto que, poner orden, *ταξις*, es la tarea inaugural del proceso arquitectónico. Es sabido que establecer un orden, guarda relación con el sentido primario de *legein* (λέγειν): hacer una lista, ordenar en filas para luego escoger, tomar, seleccionar, “reunir y juntar”. Mediante la *ταξις* se clasifican las cosas, pero con vistas a un fin: ordenar un ejército para la batalla, ordenar el ganado para su pastoreo, ordenar las mercancías para su venta. *Legein* es el verbo de *logos* (λόγος)²⁵ que es el instrumento tanto para conocer como para ordenar, por eso, conceptualmente “*logos y taxis van juntos*”, señala Zellini²⁶. Cuando se ordenan y clasifican las cosas se establecen entre ellas jerarquías y relaciones. En este sentido, la *ordinatio* es una forma de conocer y de relacionar según cantidades, no

¹⁴ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1276-1277.

¹⁵ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1280-1281.

¹⁶ ZELLINI, Paolo, *Número y logos*, Acatilado, Barcelona, 2018, pp.66.

¹⁷ HOMERO, *Iliada*, Gredos, Madrid, 1996, II, 124-125, pp. 127; *Odisea* Gredos, Madrid, 1993, IV, 451, pp. 155.

¹⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1999, 1450 b, 35-38, pp. 153.

¹⁹ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” en *Geometría y proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XLIX, CSIC, Madrid, 2008, pp. 40.

²⁰ QUILES, Ismael, *San Isidoro de Sevilla*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945, pp. 13.

²¹ TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 2007, pp. 84.

²² VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. I, 20, pp. 22.

²³ VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 10.1, pp. 36.

²⁴ VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 15.2, pp. 36.

²⁵ FALUS, Robert, “La terminologie grecque du “rapport” et de la “proportion”” en *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXVII, 1979, pp. 356.

²⁶ ZELLINI, Paolo, *Número y logos*, opus cit., pp.38.

en vano, número, *logos* y orden se hallan vinculados. En Vitruvio la *ordinatio* está asociada a las medidas de las partes de un edificio, *membrorum*, que, a nuestro juicio, son escogidas de una selección, catálogo o lista, en orden a un fin previamente establecido. Si la *ordinatio* no se entendiese así, las dificultades para distinguirla de la *symmetria* serían múltiples, no en vano, como han señalado Pollit²⁷ y Watzinger²⁸, podría caerse en la redundancia y sinonimia tautológica al ser ambos conceptos aritméticos. Vitruvio coloca la *ordinatio* al principio, porque al principio está el fin, y precisamente en orden a ese fin se escogen (*nehmen*) unas determinadas partes a las que se les otorgarán unas medidas concretas: toda ordenación, de suyo, tiene una utilidad, en cuya virtud unas cosas tienen una forma y no otra. Es una cuestión de cariz aritmético (*quantitas*) que, a nuestro modo de ver, está vinculada con el término retórico *inventio* y que a decir de Cicerón consiste en: “[...] encontrar lo que tenía que decir [...]”²⁹, para “establecer una relación recíproca y la razón entre las cosas seleccionadas”³⁰. La *ordinatio* variaría entonces en función del tipo de edificio pues, como se ha dicho, no es lo mismo escoger miembros de una lista de hombres para la guerra, que para la siembra, el pastoreo o la navegación. Por eso, señala Ortiz y Sanz en la nota 1 al concepto de *ordinatio*: “mira a las piezas de un edificio”³¹, vale decir, a los “elementos” o “letras”, señala Platón en *Filebo*³².

Vitruvio nos habla en segundo lugar de la *dispositio*. Este término es de índole geométrica y retórica³³, pero no aritmética. Para Cicerón la *dispositio* consiste en disponer³⁴ lo que la *or-*

dinatio ha escogido y reunido con vistas a un fin, y para Vitruvio también, no en vano la define como distribución adecuada, elegante, de las partes de una obra: “*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”³⁵. Nótese que nada dice de su proporción, tan sólo hace referencia a su disposición conveniente. Una incorrecta disposición produciría el efecto de lo deforme y lo inoportuno.

El tercero de los conceptos es la *eurythmia*. No obstante, vemos conveniente tratarlo después de la *symmetria* pues su papel es más ilustrativo tras ella. La importancia de la *symmetria* pone de relieve que Vitruvio no es original, ni lo pretende, y no hace más que continuar una larga y consolidada teoría del arte y de la belleza que inaugura Policleto de Argos en el s. V a.C., con lo que es considerado el primer tratado artístico, el *Canon*. En él afirma que la belleza está supeditada a la *symmetria*: “entendida como la consonancia de las partes con el todo y de estas entre sí”³⁶. Vitruvio señala en el capítulo II del Libro I que “*Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens / consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. Uti in hominis corpore e cubito, pede, palm, digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operis perfectionibus*”³⁷. Falus y Gross equiparan la *symmetria* a la “commensurabilidad”³⁸, pues no parece posible un arte de la composición arquitectónica, ni de cualquier otra índole, sin que se dé la “armoniosa disposición de los elementos”³⁹. *Symmetria* significa, acorde de medida, justa proporción que es la igualdad de *rationes* vinculadas a un módulo, mediante el cual “une todos los elementos entre sí y con el todo, pudiendo este vínculo ser, por lo demás, la simple commensurabilidad li-

²⁷ POLLIT, Jeroneme J., *The Ancient view of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, Yale University Press, New Haven and London, 1974, pp. 67.

²⁸ WATZINGER, Carl, “Vitruvstadien”, *Rheinisches Museum für Philologie*, 64, 1909, pp. 202-223.

²⁹ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*. Gredos, Madrid, 2002, I, 31, 144 pp. 141.

³⁰ ZELLINI, Paolo, *Número y logos*, opus cit., pp.90.

³¹ VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, Traducción de José Ortiz y Sanz, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1993, pp. 9.

³² PLATÓN, *Diálogos VI, Filebo*, Gredos, Madrid, 1992, 18 c, pp. 35.

³³ CALLEBAT, Louis, *Rhétorique et architecture dans le “De Architectura” de Vitruve*. In: *Ile projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993)* Rome: Publication de l’École française de Rome, 1994, pp. 37.

³⁴ “[...] distribuir y colocar lo hallado [...]” CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus. Cit., I, 31, 144-145 pp. 141.

³⁵ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 20.2, pp. 36.

³⁶ MONTEMAYOR, Alicia, *La trama de los discursos y las artes. El Canon de Policleto de Argos*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pp. 139.

³⁷ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 15.4, pp. 38.

³⁸ FALUS, Robert, “La terminologie grecque du “rapport” et de la “proportion”” en opus cit., 1979, pp. 371 y 375. GROSS, Pierre, “Les fondements philosophiques de l’harmonie architecturale selon Vitruve” en *JTLA*, 14, (1989), 13ff, sobre, n.4.

³⁹ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

neal⁴⁰. En ello insiste Ortiz y Sanz en la nota 1 al capítulo II del Libro VI de Vitruvio, no en vano explica que el arquitecto “debe procurar [que los edificios] sean simétricos, esto es, bien proporcionadas sus partes con todo el edificio, y las partes menores con las mayores que componen, de manera que resulte la misma armonía de partes para la vista, que la que causa al oído un instrumento músico acorde”⁴¹.

De todas formas, la *symmetria* no es tan absoluta como pudiera parecer, pues como se deja ver en la segunda parte de la definición vertida en libro VI, aquella puede ser matizada e incluso corregida, lo cual no es, por otra parte, una novedad latina⁴². Nos dice Vitruvio en el capítulo II del libro VI que habiendo observado la *symmetria*, esto es la proporcionalidad de las partes entre sí y de estas respecto del todo, también resulta necesario que el arquitecto sea “prudente”. Ortiz utiliza en su traducción el vocablo “perspicacia”⁴³, pues quiere resaltar la agudeza visual propia del arquitecto. No obstante, nos parece más adecuado traducir literalmente el término que emplea Vitruvio, “*providere*”, porque ese “ver lejos” o alejándose, es el que le permitirá saber si la *symmetria* debe ser matizada o no, añadiendo o quitando, con el fin de provocar el efecto agradable, no de la verdad de la razón métrica y normativa, sino del aspecto que produce: “*Cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et commensus / ratiocinationibus explicati, tum etiam acuminis est proprium providere ad naturam loci aut usum aut speciem (detractionibus aut) adiectionibus temperaturas (et) efficere, cum de symmetria sit detractum aut adiectum, uti id videatur recte esse / formatum in aspectuque nihil desideretur*”⁴⁴.

Si se hiciese una analogía con el cuerpo humano, la *symmetria* señalaría la oportuna proporción de la mano respecto del brazo y de

ambos con el tamaño total del cuerpo. Es en virtud de ella que la producción de artefactos adquiere un semblante compositivo y artístico, pues en la conmensuración de todas las partes -bien ordenadas y dispuestas- recae, en gran medida, la belleza objetiva. Al ser la *symmetria* un concepto numérico, su observancia ofrecería suficientes garantías de perfección, tal es el carácter científico y medible de este concepto. Por eso no es de extrañar que a partir del s. V a.C., la belleza y las artes se hallen vinculadas a la *symmetria*, pues es a partir de entonces cuando se opera una reflexión más sistemática, cabe decir científica y técnica, de los saberes en general y de las artes plásticas en particular. Sin embargo, nos preguntamos si, a pesar de su carácter científico, la *symmetria* puede asegurar definitivamente la belleza. La respuesta a esta cuestión la hallamos en el concepto de *eurythmia*, a saber: “bello y grato aspecto y la imagen proporcional de todas las partes de la obra”⁴⁵. ¿Qué papel juega en el tratado este concepto? Para Vitruvio, la *eurythmia* es el “*resultado*”⁴⁶ de la *symmetria*, pues se obtiene cuando es correctamente aplicada: “*Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur, cum membra operis convenientia sunt altitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae*”⁴⁷. Nótese, y es de suma relevancia para el propósito de este artículo, que el término que aparece en el texto latino es *venusta* y no *pulchritudo* como correspondería si la belleza fuese algo rigurosamente objetivo, determinado irrestricta y absolutamente por la *symmetria*. La *eurythmia* no es solo lo que se sigue, en exclusiva, de la correcta *symmetria*, hace falta la *eulogistia* (εὐλογιστία), que diría el estoico Crisipo: “el buen uso del cálculo y de la medida, la capacidad de sopesar sin perderse en los opuestos”⁴⁸, en suma, prudencia. Vitruvio no es tan rígido como pudiese aparentar inicialmente, ya que su tratado participa de una idea retórica de la belleza pues, *venustas* no es

⁴⁰ GHYKA, Matila C. *el número de oro. I los ritmos- II los ritos*, Poseidón, Barcelona, 1992, pp. 44.

⁴¹ Nota 1 de Ortiz y Sanz en VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. 143.

⁴² La anamorfosis ya fue utilizada por Fidias en el V a.C., y por Eufanor de Istmia en el IV a.C., por Herón de Alejandría en el siglo II a.C., el matemático Gémino del siglo I a.C. y por el neoplatónico Proclo del siglo I d.C. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 2011, pp. 286.

⁴³ VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. 143.

⁴⁴ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. VI, cap. II, 25.2-6, pp. 270.

⁴⁵ Traducción de ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” en *Geometría y proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XLIX, CSIC, Madrid, 2008, pp. 32.

⁴⁶ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

⁴⁷ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 10.3, pp. 38.

⁴⁸ ZELLINI, Paolo, *Número y logos*, opus cit., pp.91.

la belleza “trascendental”, sino la apariencia visual graciosa y elegante.

Llegados a este punto podemos resumir que el *De Architectura* recoge la tradición griega de normas que garantizan una producción artística. Vitruvio sabe que la *symmetria* objetiva -de índole aritmética, geométrica y racional- puede ser la primera instancia, pero la última será de índole retórica, y exigirá del arquitecto algo más que ciencia, a saber: ingenio, perspicacia, prudencia. O, dicho de otra forma, la *symmetria* por sí sola es capaz de alumbrar una belleza ideal, una *pulchritudo*, pero no una *venusta*. Todo ello pone de relieve que Vitruvio no era solo un ingeniero o especialista sujeto a la exclusiva regla de su disciplina. Era hombre instruido y culto⁴⁹. Ortiz y Sanz advierte, en la nota 7 del Proemio del Libro VI, que no era “esclavo ni liberto, sino ingenio⁵⁰, esto es, libre de nacimiento, no en vano, el sobrenombre de Polión es revelador de su carácter de libre *ingenio*, pues “los Poliones fueron, señala Ortiz y Sanz, familia Romana y de alguna consideración”⁵¹. De ahí puede presumirse la notable formación cultural que le permitió familiarizarse con los principales autores griegos a los que debía conocer como su patrocinador Augusto. Sin duda, también es de suponer que le fuera familiar la doctrina de Cicerón, contemporáneo suyo. Aunque aquí no podamos detenernos sobre este particular es bien revelador que Vitruvio utilice en su trípode el término *venustas* y no *honestum* o *pulchritudo*. Y es que *venustas* es un término asociado a la elocuencia y, en suma: a la gracia, la elegancia y el encanto. Estos conceptos, gracia y encanto, no son ni tan objetivos ni tan científicos o absolutos como pudiese pensarse a primera vista, sin que ello suponga caer en la irracionalidad. Son de otra índole, la discursiva, no en vano *ratio* y *oratio* son términos afines⁵².

Insistamos: el tratado vitruviano deja ver que la belleza objetiva de la *symmetria* está más próxima a la *pulchritudo* que a la *venustas*.

Hace falta algo más que la mera observación de la teórica y científica normatividad para que la *venustas* aparezca. Ese algo más es la matización de la norma, lo que exige perspicacia, ingenio y buen gusto. El carácter legal de la *ordinatio*, de la *dispositio* y de la *symmetria* no son suficientes para garantizar la gracia o el encanto. Estos no se alcanzan con la sola teoría, pues también interviene la puesta en escena, saber aplicar los preceptos, las reglas y las leyes a una situación y un contexto particular. En suma, la objetividad de la *symmetria*, por sí sola, guardaría relación con la noción de *pulchritudo*: una belleza absoluta. En cambio, la *eurythmia* lo hace con la *venustas*, una belleza graciosa y elegante, ajustada a su contexto, de “sutil encanto y desenvoltura”⁵³, diría Cicerón, “[...] gracias a soluciones espontáneas del ingenio [*acuminibus ingeniorum*] y no mediante la relación de reglas estrictas”⁵⁴, nos dice Vitruvio.

3. *Pulchritudo* y *venustas*

La diferencia entre la *pulchritudo* y la *venustas* es sustancial. Hasta el siglo V a. C., en los textos homéricos y en las *Odas* de Píndaro, hallamos una noción de belleza (*καλόν*) que no permite distinguir el *eidos* de la *morphé* y la *phýsis*. De hecho, no cabe pensar una belleza, en tanto que mero aspecto, sino en todo el ser de la cosa, aunque sea una *téchne ónta*⁵⁵. En la Grecia clásica, comienza a considerarse otra belleza, más científica, como pusieron de relieve los primeros tratados técnicos del s. VI a. C. y sobre todo el *Canon* de Policleto en el V a. C. Esta noción de lo bello relacionado con la proporción, las dimensiones y el orden, sin duda después de hacer muchos cálculos (*πολλῶν ἀριθμῶν*), es la que hace referencia a lo que griegos llamaban *καλλόν* y los latinos denominaban *pulchrum*, términos bien distintos de *venustas*. Tatarkiewicz nos dice que utilizaban “[...] unos (*καλλόν* o *pulchrum*) para significar la cualidad

⁴⁹ VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. XVI.

⁵⁰ VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. 137.

⁵¹ VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. XVI. Sobre esta cuestión, MORTET, Victor, “Recherches critiques sur Vitruve et son oeuvre” en *Revue archéologique*, II, *Vitruve et les vitruvius*, (1902), pp. 53-54.

⁵² ZELLINI, Paolo, *Número y logos*, opus cit., pp.62.

⁵³ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus cit., I, 4, 17, pp. 92.

⁵⁴ Traducción al concepto de *eurythmia* de ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

⁵⁵ MÍGUEZ, Aida, “El cuerpo como problema hermenéutico en la lectura de los poemas homéricos” en *Eidos*, nº 25, 2016, pp. 247. También en KONSTAN, David, “El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente” en *Nova Tellus*, 30-1, 2012, pp. 133-148.

abstracta de la belleza, y otro para referirse a una cosa bella en particular”⁵⁶. La *pulchritudo* es esencialista y guarda relación con la pura objetividad, ideal, perfecta y absoluta; es la “belleza objetiva” y está emparentada con la *symmetria* y con la “*eurythmia* real y mensurable”⁵⁷. A priori, la *symmetria* y la *pulchritudo* son indiscutibles y están unidas al ser por el orden, la dimensión y la proporción. En cambio, la *venustas* está sujeta a la adecuación con el mundo real, a sus situaciones y sus contextos particulares, por eso se halla vinculada a la “*eurythmia óptica*”⁵⁸ y al *decoro*. La *pulchritudo* es más independiente de la percepción, es objetiva. Es un término aritmético, geométrico y racional como lo son la *ordinatio*, la *dispositio* y la *symmetria*. Tiene el rango de lo mental y lo abstracto, tal es el sentido de la idea de belleza que recoge Platón en el *Banquete* y en *Hippias Mayor*. Aristóteles también incide en esta cuestión. Lo hace en *Tópicos III* -vinculando la noción de belleza a la de proporción (*symmetria* o *commensuratio*)- por eso utiliza el término *pulchritudo* (traducción de Boecio): “*Pulchritudo membrorum quaedam commensuratio videtur esse*”⁵⁹, “La belleza parece ser cierto equilibrio de los miembros”⁶⁰. El estagirita apunta en el mismo sentido en *Metafísica*. En el Libro V sentencia: “Y es que el bien y la belleza son principio [...]”⁶¹; en el XII afirma que “[...] no opinan acertadamente quienes suponen, como los pitagóricos y Espeusipo, que lo más perfecto (bello) y mejor (bueno) no se encuentra en el principio”⁶², y en el XIII leemos que “[...] las formas supremas de la belleza son el orden, la proporción y la delimitación, [...]”⁶³. En *Poética* también utiliza el término *pulchrum* al señalar que: “Además, puesto que lo bello (*pulchrum*), tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas,

sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza (*pulchrum*) consiste en magnitud y orden”⁶⁴. Vitruvio debió dominar, aunque solo fuese moderadamente, estos textos y otros muchos pues, como hemos señalado, era hombre instruido y culto, y como romano debió sentir, igual que su patrocinador Augusto⁶⁵, una profunda admiración por los textos griegos. Es de suponer que también le fuesen familiares los textos de los estoicos para quienes “la *symmetria* representaba la belleza absoluta, el *decorum* la relativa”⁶⁶. Para los estoicos, era relativa exclusivamente respecto a su objeto [...], afirmando que cada cosa en particular tiene su *decorum* dependiente de su naturaleza, e independiente por el contrario del tiempo, de las condiciones o del sujeto que se sirve de él”⁶⁷. También debió conocer la definición que Cicerón ofreció de la belleza y su vínculo con la *pulchritudo*: “[...] así como la hermosura (*pulchritudo*) y buena disposición de un cuerpo atrae los ojos y deleita por la gracia y armonía con que están hermanados unos miembros con otros [...]”⁶⁸. Esta definición era, por otra parte, bien equivalente a la de Aristóteles en los *Tópicos* y a la de *eurythmia* vitruviana que más arriba hemos tenido oportunidad de señalar.

En cualquier caso, aunque Platón, Aristóteles y Cicerón ofrecen una definición de belleza muy objetiva y ligada a la *symmetria*, como de hecho sucede con Vitruvio, todos ellos abren la posibilidad de la *venustas* y del *decoro*. El primero en *Hippias Mayor*, el estagirita en *Retórica*, y Cicerón en *Los oficios* y en *Sobre el orador*. Platón consigue que Sócrates le urja a Hippias en estos términos: “Explicame adecuadamente qué es lo bello en sí mismo y, al responderme, procura hablar con la máxima exactitud [...]”⁶⁹. Sin embargo, Sócrates vacila durante el diálogo llegando a sentenciar que quien solo se preocupa por la verdad (y lo bello en sí) es “des-

⁵⁶ TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2004, pp. 153.

⁵⁷ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

⁵⁸ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

⁵⁹ BRUYNE, Edgard de, *La estética de la Edad Media*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010, pp. 26.

⁶⁰ ARISTÓTELES, *Tópicos*, Gredos, Madrid, 1982, 116b-20, pp. 147.

⁶¹ ARISTÓTELES, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2011, 1013a, pp. 211.

⁶² ARISTÓTELES, *Metafísica*, opus cit., 1072b, pp. 492-493.

⁶³ ARISTÓTELES, *Metafísica*, opus cit., 1078b, pp. 518.

⁶⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1999, 1450 b, 35-38, pp. 153.

⁶⁵ ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1992.

⁶⁶ BRUYNE, Edgard de, *La estética de la Edad Media*, opus cit., 2010, pp. 45.

⁶⁷ TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 2011, pp. 197.

⁶⁸ CICERÓN, Marco Tulio, *Los oficios*, Espasa Calpe, Madrid, 1959, pp. 62.

⁶⁹ PLATÓN, *Diálogos I: Hippias Mayor*, Gredos, Madrid, 1985, 286 d-e, pp. 412.

atildado y grosero⁷⁰, maleducado e inoportuno. La sospecha se hace más profunda cuando Sócrates empieza a dudar de una conveniencia absoluta y del carácter definitivo de la belleza. Platón introduce en esta parte del diálogo el término “adecuado”. Puede que existan cosas que tengan mucho valor como el oro, pero eso no quiere decir que este deba utilizarse indiscriminadamente. El oro, recuerda Platón, no es oportuno ni adecuado para hacer la cuchara de una olla, pues es más conveniente que esta sea de madera, porque da más sabor a los alimentos y no rompe la olla⁷¹. Platón añade el ejemplo de la estatua de Atenea que Fidias esculpió en el Partenón ¿Acaso no sabía el escultor que el oro es más bello que el marfil? Sin duda, pero no era adecuado. “¿No es cierto [...] que el marfil y el oro [...] cuando son adecuados hacen que las cosas aparezcan bellas y cuando no son adecuados, feas?”, se pregunta Sócrates. A Hipias no le resta más que responder que: “Vamos a admitir que lo que es adecuado a cada cosa eso la hace bella⁷². Como se ve, en el texto platónico se produce el deslizamiento de lo en sí a lo adecuado, de la *pulchritudo* a la *venustas*, por cuanto esta guarda relación con lo oportuno, lo que conviene y es adecuado.

Aristóteles señala en *Retórica* que el hombre puede elegir entre lo bello, lo agradable y lo útil. Aunque lo bello se imponga por sí mismo⁷³ y se elija por sí mismo⁷⁴, lo agradable y lo útil se eligen por relación o adecuación oportuna a otra cosa. Cicerón también advierte la dificultad de lo adecuado y lo oportuno al definir el *decorum*, término equivalente a la *venustas*. Nótese en este punto la ilustrativa definición que hace de inoportunidad en el libro segundo de *Sobre el orador*: “Pues quien no ve qué es lo que exige cada ocasión o habla más de la cuenta, o hace ostentación de sí mismo, o no tiene en cuenta la consideración y los intereses de quienes le rodean, o quien en fin, en algún punto desafina o exagera, ese recibe el nombre de inoportuno⁷⁵. Aunque aquí no podamos ex-

tendernos más, baste con señalar que para el retórico romano la belleza en sí (*pulchritudo*) tiene su equivalente en el término *honestum*, mientras que la belleza adecuada y oportuna (*venustas*) lo tiene en el *decorum* (término que también utiliza Vitruvio), no obstante, aquel subyace a este⁷⁶. Con todo, hay un último ejemplo de los muchos que se podrían citar de Cicerón⁷⁷, que serviría para hacernos cargo de su sentido retórico de *venustas*, también de *decorum*, y que a nuestro juicio es al extremo perfectamente compatible y equivalente con la noción de *venustas* vitruviana. En *Sobre el orador* introduce el término placer (deleitar) asociado a la *venustas* cuando constata que hay algo más allá de la utilidad capaz de provocar un fin último: “Dejemos el mundo de la naturaleza y acudamos a las artes. ¿Qué hay en una embarcación tan necesario como sus flancos, como sus cuadernas, su proa, su popa, sus antenas, sus mástiles? Y sin embargo tienen un encanto (*venustatem*) cuando se las mira, que parece que se han ideado no solo para la seguridad sino para el placer⁷⁸.”

La *venustas* no cuestiona la condición objetiva⁷⁹ de la belleza, más bien la sitúa en la órbita del “juicio de nuestros propios ojos⁸⁰, de la delectación, (*delectare*, señala de Bruyne⁸¹). Y así es señalado por Vitruvio: “*venustatis vero, cum fuerit opere species grata et elegans / membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*”⁸², y comentado por Ortiz y Sanz: “Luego siendo simétrico en sus

⁷⁰ PLATÓN, *Diálogos I: Hipias Mayor*, opus cit., 288 d, pp. 415.

⁷¹ PLATÓN, *Diálogos I: Hipias Mayor*, opus cit., 290 e, pp. 418.

⁷² PLATÓN, *Diálogos I: Hipias Mayor*, opus cit., 290 d, pp. 418.

⁷³ ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1999, 1363b, pp. 223.

⁷⁴ ARISTÓTELES, *Retórica*, opus cit., 1366a, pp. 241.

⁷⁵ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus cit., II, 4, 17, pp. 210.

⁷⁶ CICERÓN, Marco Tulio, *Los oficios*, opus cit. pp. 60-61.

⁷⁷ GROS, Pierre, *La rhétorique des ordres dans l'architecture classique: Colloque sur la rhétorique. Calliope I (= Caesarodunum, XIV bis)*, Paris, 1979, p. 333-347 In *Vitruve et la tradition des traités d'architecture: Fabrica et ratiocinatio* (en línea). Rome: Publications de l'École française de Rome, 2006 (generado el 15 janvier 2020). Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/efr/2501>. ISBN: 9782728310289. DOI: 10.4000/books.efr.2501. CALLEBAT, Louis, *Rhétorique et architecture dans le "De Architectura" de Vitruve*. Opus cit., 1994, pp. 34 y 37.

⁷⁸ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus cit., III, 46, 180, pp. 462.

⁷⁹ TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, opus cit., 2011, pp. 283.

⁸⁰ ARIAS, Lorenzo, “El concepto de proporción en la Alta Edad Media” opus cit., 2008, pp. 32.

⁸¹ BRUYNE, Edgard de, *Historia de la Estética. I: La antigüedad griega y romana*, BAC, Madrid, 1963, pp. 286.

⁸² VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L.I, cap. III, 16-26, pp. 44.

partes el edificio, y agradable en sus perfiles, será eurítmico o gracioso”⁸³.

4. La arquitectura para Isidoro de Sevilla: diferencias y similitudes

Isidoro de Sevilla señala que en la arquitectura hay tres fases: “[...] la planificación (*dispositio*), la construcción (*constructio*) y el embellecimiento (*venustas*)”⁸⁴. Los tres términos aparecen en el tratado de Vitruvio. No obstante, las diferencias conceptuales, sobre todo respecto a la *dispositio* y la *venustas*, nos llevan a pensar que, o bien Isidoro no se hizo cargo del sentido de los conceptos arquitectónicos vitruvianos, o sencillamente los manejaba a través de otros textos que pudieron haberlo interpretado de forma diferente.

Como hemos tenido oportunidad de señalar, la *dispositio* es definida por el tratadista romano como una cuestión geométrica y no constructiva. Sin embargo, para Isidoro de Sevilla guarda relación con el suelo (solar) y con la cota de cimentación o firme sobre el que asentar el edificio. Para Vitruvio, la *dispositio* no es un concepto constructivo, no en vano es definida, como se ha apuntado más arriba, en los siguientes términos: “*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”⁸⁵. Habrá que esperar al último de los seis conceptos del tratado vitruviano, la *distributio*, para hallar una referencia a los materiales de construcción, a la elección de piedras y arenas o maderas de la región, también a la elección del solar o lugar adecuado, según el rango social de sus moradores: “*Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus ratione temperatio*”⁸⁶. La referencia a los cimientos aparece referida en la *firmitas*, y guarda relación con la adecuada cimentación y también con la conveniente utilización de materiales: “*Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit / fundamentorum ad solidum depressio, quaque e materia, copiarum sine avaritia diligens elec-*

tio”⁸⁷. Vitruvio también alude a la cimentación de los edificios en el capítulo VIII del libro VI. Allí nos dice que “el mayor cuidado del Arquitecto debe ser en orden a la estructura de los cimientos”⁸⁸. Por tanto, el sentido que Isidoro otorga a la *dispositio* se aleja notablemente del que Vitruvio le concede en su tratado. Más aún, dado que el romano es muy explícito cuando hace referencia al terreno y a la estabilidad del firme, dudamos que el hispalense maneja-se en este punto directamente el tratado vitruviano. Al definir la *constructio*, el hispalense hace mención a la edificación de paredes y a la altura, esto es: vincula la construcción con la ejecución de los paramentos verticales, bien sean interiores, bien sea la ejecución de fachadas. Unas y otras precisan de maestría, pues la altura de las mismas se halla subordinada el espesor. A mayor altura se exige mayor grosor, lo que sin duda precisa dominio de la traba, del aparejo y de la conjunción de materiales. Este apartado, desde el punto de vista técnico es bien notable pues, aunque la estabilidad del edificio recae en un adecuado apoyo en suelo firme, la estabilidad vertical depende del espesor de los muros o paramentos verticales, sobre todo si se construye, y tal era el caso, con elementos que trabajaban por peso, es decir a compresión pura. Sobre este particular no cabe dudar de las coincidencias entre Vitruvio e Isidoro, aunque no por fidelidad al texto vitruviano sino porque la técnica constructiva no había variado en lo sustancial entre el siglo I a. C. y el siglo VII. Con todo, son dignas de mención algunas similitudes. Sobre la construcción de paredes hay coincidencias en el punto 8 del libro XIX de las *Etimologías* y el capítulo VIII del Libro II del tratado vitruviano. En el punto 10.2 del libro XIX -referente a los cimientos, piedras, cal y arena- vemos parecidos al capítulo III del libro III del tratado romano. Los puntos 10.19 referidos a la cal viva, el 10.14 a la Arena de río y 10.25 cuyo tema son los pavimentos ofrecen semejanzas con el capítulo V del libro II, el capítulo IV del libro II y el capítulo I del libro VII del texto vitruviano. También son de destacar algunas coincidencias en torno a los colores naturales y artificiales. El punto 17.2 del libro XIX de las *Etimologías* puede hallarse

⁸³ Nota 4 al término “hermosura” en VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, opus cit., 1993, pp. 14.

⁸⁴ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1276-1277.

⁸⁵ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 20.2, pp. 36.

⁸⁶ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 10.8, pp. 42.

⁸⁷ VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L.I, cap. III, 16-26, pp. 44.

⁸⁸ Traducción nuestra de VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L.VI, cap. VIII, 24-26, pp. 294.

más desarrollado en el capítulo VII del Libro VII de Vitruvio. Finalmente, el punto 17.2, referente a los colores artificiales, ofrece semejanzas con el capítulo X del libro VII del tratado de arquitectura. Llama la atención que, en cambio, el punto 10.16 de las *Etimologías* que trata de los ladrillos no halle equivalente, ni conceptual ni técnico con el capítulo III del libro II de la obra escrita de Vitruvio. También es llamativo que en el libro XV del hispalense, destinado a las construcciones rurales, y en concreto el punto 8 destinado a reseñar las *Partes que componen un edificio* no se halle referencia alguna explícita a Vitruvio. En resumen, las coincidencias constructivas no son literales y a veces muy puntuales, lo que viene a corroborar que Isidoro de Sevilla no tomó como referencia directa el tratado vitruviano sino, así lo defiende Isabel Velázquez, a otros autores como Plinio y Paladio⁸⁹ que sí pudieron basarse en él directamente.

5. La *venustas* arquitectónica en Isidoro de Sevilla

En los epígrafes anteriores hemos tratado la noción de belleza vitruviana. Se ha advertido que la teoría de Vitruvio, aunque inicialmente pudiera estar vinculada a la *pulchritudo* o belleza objetiva, acabaría revelando una visión estética que, sin invalidar la fundamentación objetiva, también estaba orientada a la delectación. Se ha adelantado que la *eurythmia*, el “resultado de la *symmetria*”, no se conquista mediante añadidos u ornamentos externos a la sustancia arquitectónica, sino mediante *symmetria*, decoro, adecuación y oportunidad. A veces, harán falta ciertas matizaciones. Estas correcciones a la *symmetria* (anamorfosis), son correcciones de proporcionalidad, y no un mero embellecimiento o aderezo extrínseco. Y es que hay una notable diferencia entre la noción de belleza y la de embellecimiento. No obstante, ambos autores utilizan el término *venustas*, lo que nos lleva a pensar que la influencia vitruviana en el texto del hispalense es más débil de lo que pueda parecer.

En el libro XIX de las *Etimologías* se indica que la belleza (*venustas*) es un añadido, *addi-*

*tur*⁹⁰. Si es lo que se añade a la construcción, entonces no es sustancial, tal es el carácter que el hispalense otorga a “[...] todo lo que se incorpora al edificio para su ornato y decoración, como son los artesonados recamados en oro, las incrustaciones de mármol precioso o las pinturas de diferentes colores”⁹¹. Isidoro dedica a la *venustas* la última parte de su definición de arquitectura, señalado que el embellecimiento es el tercero de los “momentos” del quehacer arquitectónico. Este es el punto en el que más discrepancias, sobre todo conceptuales, ofrece respecto al tratado vitruviano. Esta notable desemejanza conceptual también nos lleva a pensar que aquel no manejó directamente el texto de Vitruvio, y si lo hizo a través de otros autores, estos tampoco lo comprendieron.

Aunque Isidoro vincula la etimología de *venustus* del libro X con la *pulchritudo*, es decir con lo bello en sí, la definición de *venustas* contenida en el libro XIX, y que más arriba hemos tenido oportunidad de señalar, es la que más relación tiene con el embellecimiento. Al describir *La construcción de edificios* indica que el primer momento es la disposición, el segundo es la construcción y el tercero es el embellecimiento. Estos tres momentos conciernen a lo que actualmente se llamaría, proyecto y ejecución de cimentación, construcción aérea y finalmente decoración. Nótese que el embellecimiento o *venustas* ha sido desplazado al final. El motivo es obvio: si la decoración es lo que se incorpora o añade a la obra, primero habrá de estar ejecutada. Sin embargo, para Vitruvio el sentido de la *venustas* no es de índole superficial. La gracia, el encanto y la sutileza no recaen en el aspecto de lo que se añade sino en la adecuada y conveniente observancia de la *symmetria*, lo que no impide que esta sea matizada, pulida e incluso corregida. La aplicación de reglas no es mecánica sino inventiva, pues requiere ingenio, término por otra parte muy retórico, como puede comprobarse en los textos ciceronianos. Adviértase que Vitruvio, al final de su definición de *dispositio*, trae a colación el término retórico *inventio*: “*Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta* (ingenio o ágil

⁸⁹ VELÁZQUEZ, Isabel, “*Aedificiorum venustas*: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX 11), opus cit., pp. 240.

⁹⁰ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1280.

⁹¹ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1280-1281.

inteligencia)⁹² y en el capítulo II del libro VI escribe, a propósito de la relevancia de la sensibilidad que: “*Haec autem etiam ingeniorum acuminibus, non solum doctrinis efficiuntur*”⁹³, dicho de otro modo: la *venustas* eurítmica también precisa invención e ingenio. Este punto es determinante para una comprensión de la *venustas* en clave retórica, que es la que, a nuestro juicio, defiende Vitruvio y no termina de vislumbrarse en la obra de Isidoro, probablemente tampoco en la de Plinio o Paladio. Más aún, Isidoro utiliza en la definición de *venustas* el término “ornato”: “Embellecimiento es todo lo que se incorpora al edificio para su ornato y decoración”. El sentido del ornato como lo que se añade es corroborado por el hispalense en el punto 30 del mismo libro XIX referido a los “adornos”, no en vano, indica que “Se denominan adornos (*ornamenta*) porque con ellos se embellecen los rostros (*ora*) y el aspecto externo de las personas”⁹⁴.

6. Conclusión: el ornato como *inventio*

Sin embargo, esta concepción del ornato no se corresponde en Vitruvio con lo que se incorpora, sino más bien con lo que se deja ver, con lo que se hace visible. Para Vitruvio y, a nuestro modo de ver, para Cicerón, el sentido del ornato se halla íntimamente ligado a la elocuencia que es la que alumbra y deja ver la retórica pues “la elocuencia no ha nacido de la técnica retórica, sino la retórica de la elocuencia”⁹⁵ ¿Qué es propiamente el *ornatus*? Si estuviésemos exclusivamente inmersos en un marco metafísico o científico como el que corresponde a la *pulchritudo*, no cabría más opción que relacionar el ornato con lo superficial y secundario. No obstante, el *ornatus* está ligado a la *inventio*. Ambos son términos vinculados a la elocuencia clásica y, por tanto, no deberían relacionarse solo con el concepto de creación sino con el de descubrimiento⁹⁶. La

inventio consiste en el desvelamiento o descubrimiento de un orden de relaciones. Dicho de otra forma, la *venustas* eurítmica no aflora solo a través de la *symmetria*, sino a través de la *inventio* y del *ingenio* elocuentes: “[...] gracias a soluciones espontáneas del ingenio [*acuminibus ingeniorum*] y no mediante la relación de reglas estrictas” dice Vitruvio. El ornato es lo que se ve o aparece cuando se dice bien o se hace bien el trabajo, y se asemeja a lo que se muestra como si de un principio o *arché* se tratase. No es casualidad que *ornatus* proceda del vocablo κόσμος “el cual se refiere [desde el punto de vista ontológico] a la relación entre las partes y el todo y designa el orden particular que existe entre ellos”⁹⁷. Lo que aparece mediante el saber hacer elocuente es lo que Heráclito llamaba *kósmos*, la estructura interna de las cosas, la proporcionalidad, el orden, también el *logos*, el juntar y unir. Solo cuando el *kósmos* se hace visible brota la gracia (*kháris*), la elegancia, lo sutil y encantador. Más aún, dicho orden de proporcionalidad o *kósmos* aflora en la *poiesis* oportuna y adecuada, en la correcta relación y ajuste con la situación y circunstancia concreta en la que tiene lugar el saber hacer artesanal y discursivo que sopesa (*eulogistia* (εὐλογιστία), *providere*).

Este sentido de lo proporcionalidad y de lo oportuno recae en el ingenio del genio que no opera, ni ciega ni mecánicamente ni mediante la abstracción, dado que no puede actuar *sine rerum usu*, anota Grassi⁹⁸. Ese “*vigore mobili reperta*”, que es inesperado y espontáneo, que se puede conocer, pero no se puede enseñar, que “no puede conseguirse por técnica pues es un don de la naturaleza”⁹⁹ es el que da lugar a la “*venusta species commodusque (...) aspectus*”¹⁰⁰, a lo agradable de ver.

Adornar, ornamentar o embellecer no es, en rigor, añadir ni incorporar. La belleza no es algo añadido al orden, sino lo que se consigue al juntar las cosas reconociendo su orden. No es el último de los momentos del quehacer arquitectónico. Más bien es el principal, y reco-

⁹² VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 20.2, pp. 36.

⁹³ VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. VI, cap. II, 27, pp. 272.

⁹⁴ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, opus cit., pp. 1313.

⁹⁵ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus cit., I, 32, 146, pp.142.

⁹⁶ SHINNER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2016, pp. 81.

⁹⁷ GRASSI, Ernesto, *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, Anthropos, Barcelona, 2015, pp. 111.

⁹⁸ GRASSI, Ernesto, *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, opus cit., pp. 12.

⁹⁹ CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, opus cit., I, 25, 114, pp. 131-132.

¹⁰⁰ VITRUVII, *De Architectura libri decem*, opus cit., 1976, L. I, cap. II, 10.3, pp. 38.

rre todo el proceso creativo y operativo, pues consiste en sacar a la luz, descubriendo e “inventando” la naturaleza de las cosas haciendo visibles sus razones (κόσμος). La prueba de que eso se ha hecho es que brota la *venustas*,

el brillo o gracia, y este es el sentido sustancial que, a nuestro juicio, le otorgaba Vitruvio, tal es su inspiración retórica, frente al que le concedió Isidoro de Sevilla, más superflua y cosmética.