

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

22/2019

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Rafael García Sánchez

La prudente corrección del gusto en la *symmetria* vitruviana

Prudent Correction of Taste in the Vitruvian Symmetria

pp. 659-681 [1-23]

DOI: 10.15581/001.22.013



Universidad
de Navarra

La prudente corrección del gusto en la *symmetria* vitruviana

Prudent Correction of Taste in the Vitruvian Symmetria

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

Universidad Politécnica de Cartagena

rafael@sgbarquitectos.es

<https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

RECIBIDO: ENERO DE 2019

ACEPTADO: MAYO DE 2019

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.22.013>

Resumen: En el presente texto vamos a intentar probar que, en el orden compositivo de las artes visuales y, en particular, de la Arquitectura, la última palabra no recae en la aplicación u observancia de preceptos o reglas sino en la prudencia y en el gusto. Este ratificará o matizará las simetrías parciales de toda composición, incluso la *symmetria* total con vistas a la producción de la *eurythmia*, a saber: el efecto agradable y deleitable que la *symmetria* provoca. Se pretende advertir que la *phronesis* y, en última instancia, el gusto, acaban convirtiéndose en los elementos decisivos de la estética y la composición arquitectónica.

Palabras clave: Vitruvio. *Symmetria*. Prudencia. *Eurythmia*. Gusto

Abstract: In this text we will attempt to prove that, in the compositional order of Visual Arts and, in particular, of architecture, the last word not lies in the application or enforcement of rules or precepts, but in prudence and taste. This last one will ratify or harmonise the partial Symmetries of all composition, even the total *symmetria* overlooking the *eurythmia* production, namely: the pleasant and enjoyable effect causing the *symmetria*. It is intended to warn that the *phronesis* and, ultimately taste, end up becoming the key elements of the aesthetic and architectural composition.

Keywords: Vitruvius. *Symmetria*. Prudence. *Eurythmia*. Taste



INTRODUCCIÓN: SABER QUÉ Y SABER CÓMO

La verdad del hecho arquitectónico ofrece una doble vertiente: teórica y práctica. La teórica tendrá la primera palabra, la práctica la última. Sin embargo, no parece que sea suficiente una teoría o *ratio* arquitectónica, también hace falta la confirmación de que dicha verdad sea oportuna y adecuadamente cumplida. Esta confirmación, a nuestro modo de ver, va a terminar recayendo en la prudencia y el gusto. Para intentar probar dicho apoyo nos serviremos de *Los Diez Libros de Arquitectura*¹ (*De Architectura libri decem*) de Marco Vitruvio Polión. Como es sabido, en este tratado, dedicado a Augusto y escrito en el s. I a.C., se lleva a cabo una compilación del saber arquitectónico, sobre todo del griego y helenístico. Tiene, sin duda, la importancia de ser un texto sobre arquitectura con una estructura enciclopédica que, además, ha sobrevivido a su época y ha llegado completo hasta nosotros, excepción hecha de los dibujos e ilustraciones del autor. El valor de dicho tratado es indudable para teóricos y arquitectos, al menos de tradición occidental; no en vano, durante la Edad Media se buscó y copió, se leyó y difundió, hasta que durante el Renacimiento se reimprimió en casi todos los países a partir de la edición de 1486. También tiene el interés de contener, sobre todo en los proemios, un tipo de lenguaje que pone de relieve la familiaridad de Vitruvio con los textos de los filósofos clásicos, sin duda Pitágoras, Platón y Aristóteles², lo que es de gran ayuda para comprender una gran parte de la estética clásica. A lo largo del texto se intentará probar que, aunque el tratado de arquitectura vitruviano tiene un marcado sesgo técnico, metodológico, científico y directivo, contiene en la *eurythmia*, tercero de los conceptos arquitectónicos del tratado, la capacidad para activar una hermenéutica prudencial, en el sentido deliberativo y aristotélico del término.

Los diez libros de arquitectura, vistos en su conjunto, son un compendio enciclopédico de reglas o normas: un saber teórico o un «saber qué»³. En ese

¹ Para este trabajo se ha utilizado, fundamentalmente, la traducción del tratado vitruviano que llevó a cabo Ortiz y Sanz en el siglo XVIII, editada por Alta Fulla en 1993, por ser considerada la versión clásica y más completa, al menos desde el punto de vista de la Historia de la Arquitectura. De esta traducción se extraerán las definiciones vitruvianas contenidas en los proemios y algunas referencias de los diferentes libros. También hemos utilizado puntualmente la traducción de José Luis Oliver Domingo, editada por Alianza en 1997, por contener el texto en latín del que nos hemos servido para fundamentar la etimología de algunos términos. Finalmente, solo en una ocasión, se utilizará el *Compendio* escrito por Claudio Perrault y traducido por Castañeda, editado por la Comisión de cultura del COAAT de Alicante en 1981, dado que, a nuestro juicio, con buen criterio utiliza el término «prudencia» en el sentido que queremos darle a la *symmetria* y la *eurythmia* vitruviana.

² Para una verificación de la influencia griega en el arte romano de la época de Augusto y en algunos aspectos de la impronta vitruviana ver Zanker, 1992, pp. 90-99 y 282-299.

³ Arregui, 1990, p. 166. Hemos considerado oportuno este texto dado que nos sirve para fundamentar el

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

corpus legal arquitectónico el concepto central es, sin duda, la *symmetria*. No obstante, en este artículo queremos poner en valor el decisivo papel de la *eurythmia* en tanto que esta requiere un tipo saber práctico o «saber cómo» del todo prudencial. Este saber cederá la última palabra del quehacer del arquitecto al gusto, sin que ello suponga caer en el subjetivismo, en la irracionalidad o en el capricho. El tratado tiene la forma de un manual, por tanto, carece de punto de vista. Sin embargo, la *eurythmia* precisará, sin ningún género de dudas, uno: el del arquitecto prudente y sagaz que delibera para adecuarse al caso singular en que se halle la obra que proyecte. Desde ese punto de vista, el panorámico o en perspectiva, será posible comprobar la congruencia entre la norma general y el contexto particular en el que se aplica.

Conviene aquí recordar los dos tipos de saberes que Aristóteles señalaba en la *Ética a Nicómaco*: los teóricos y los prácticos. Los primeros guardan relación con «[...] lo que no puede ser de otra manera»⁴. Los segundos, en cambio, lo hacen sobre lo que no está dado de antemano y quedan en la jurisdicción de nuestra propia acción. Hay entonces un tipo de saber arquitectónico que es teórico y universal, externo y previo a la actividad del artífice, y un tipo de saber práctico que depende de la acción del arquitecto, y que solo se vierte en su acción concreta en tanto que artífice habilidoso, ingenioso y prudente, y no en tanto que solo conocedor de las normas de su particular *techné*. Vitruvio nos lo dice en el primer capítulo del libro I:

La Arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, [...]. Es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita frecuentación del uso [...]. La teórica es la que se sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de la proporción, [...]⁵.

La dimensión práctica pone de relieve que el conocimiento de normas o leyes no basta para ser un buen artífice, por el mismo motivo que no se aprende a esculpir, o a pintar, o a construir leyendo libros de escultura, de pintura o de arquitectura. Es mediante la acción, y muy concretamente mediante la acción interpretativa de la teoría y del contexto singular en que se aplica, como se puede conseguir un tipo de conocimiento no necesariamente incluido en el código o en el tratado teórico; no en vano, es un tipo de saber que el artífice consigue dependientemente de su actividad ajustada al caso concreto. Se trata, por tanto, de un tipo de saber práctico que, a menudo, puede necesitar una corrección de la teoría. Esta corrección no destruye la norma, más bien apela a

«saber cómo» desde el punto de vista prudencial y estético.

⁴ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I 139b, p. 184.

⁵ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo I, p. 2.

lo que el redactor de la regla hubiese establecido en la norma si conociese ese caso concreto y particular. Para ello resultará precisa la prudencia, pues esta, como indicará Aristóteles: «[...] se refiere a las cosas prácticas en las cuales se da la elección o el rechazo y en las que está en nuestras manos actuar o no actuar»⁶.

No hará falta aquí insistir en que los códigos de leyes o de reglas en arquitectura tienen, en efecto, la primera palabra, la del conocimiento teórico. Pero la última no la tiene la observancia de tales normas, por muy objetivantes y universales que sean, sino su interpretación prudencial, «agudeza de ingenio»⁷ dice Vitruvio, lo que exige habilidad y destreza. Esta última exigencia está contenida en la definición de artista del periodo grecolatino: artífice hábil, diestro y perito en la aplicación de normas en orden a la producción de objetos, sean de la índole que sea⁸. La *ratio* aplicada sin prudencia, denotaría poca habilidad y destreza, volviéndose poco o nada deliberativa, que dirá Aristóteles en su *Retórica*⁹. En cambio, con prudencia es creativa e ingeniosa, sutil y con encanto, graciosa, encantadora y elegante que dirían desde Cicerón¹⁰ hasta humanistas del Renacimiento como Petrarca¹¹, Bruni, Poliziano¹², Castiglione¹³ o Rafael de Sanzio¹⁴. En todo caso, debe quedar claro que no existe ingenio ni prudencia sin arte.

Ciertamente, Vitruvio recopila¹⁵ el conjunto de reglas y normas a tener en cuenta por el arquitecto diligente, pero no nos dice mucho de cómo aplicarlas, y, cuando lo hace, reduce al extremo el ámbito de actuación. El tratado tiene el aspecto objetivo que corresponde a una noción objetiva y universal de belleza, por otra parte, tan característica del periodo en que se redacta. No obstante, el *De Architectura* no contiene todos los casos particulares, es imposi-

⁶ Aristóteles, *Magna Moralia*, I, 1197a, p. 181. Sin duda que el lector podrá encontrar una versión actualizada de la *phronesis* aristotélica en la obra de Gadamer, *Verdad y método* II. En ella, en «Problemas de la razón práctica», el filósofo de Marburgo señala la importancia capital que tuvo «la conjugación de lo general y lo individual» para la comprensión hermenéutica de lo real. Gadamer, 2002, p. 317.

⁷ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo II, p. 10.

⁸ Tatarkiewicz, 2004a, pp. 79-80.

⁹ Aristóteles, *Retórica*, LI 13, 1374a, 1374b, pp. 138-141.

¹⁰ Cicerón, *Sobre el orador*, pp. 92 y 462; Cicerón, *Los oficios*, p. 62.

¹¹ Petrarca, *Cartas*, p. 89; Petrarca, *Mi secreto*, pp. 147-149.

¹² Santidrián, 2007, pp. 91-95; pp. 197-203. En esta obra se han recopilado y traducido algunos de los textos más emblemáticos de los humanistas del Renacimiento.

¹³ Santidrián, 2007, pp. 197-203.

¹⁴ Tatarkiewicz, 2004b, p. 152; Garriga, 1983, pp. 220-228.

¹⁵ Como es sabido, ya había otros escritos teóricos sobre arquitectura anteriores a él, pero eran desordenados o parciales. Su tratado aspiraba a tener un estatuto más enciclopédico, a diferencia por ejemplo de los escritos de arquitectura —referidos a obras concretas sin pretensión de universalidad— de Teodoro de Hera, de Quersifronte y Metágenes, de Ictinio y Carpión o de Hermógenes, entre otros.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

ble para cualquier corpus legal, de modo que no es descabellado pensar que el arquitecto pudiera encontrarse en una situación no reglada o imprevista. Llegado ese momento, solo cabría la interpretación de la *ratio*, lo que aparte de prudencia exigiría *esprit de finesse*, que diría Pascal. ¿Cómo saber, entonces, que esa interpretación es correcta? ¿Cómo decidir si es justa y adecuada dado que, a menudo, la decisión final del arquitecto se lleva a cabo sin fundamento teórico, casi en el abismo de la imaginación? En este texto se va a pretender explorar el tratado vitruviano desde el punto de vista de la teoría, del saber qué, y también desde el punto de vista prudencial, del saber cómo. En el primer caso se hará especial énfasis en las nociones objetivantes de *symmetria*, *ordinatio* y *dispositio*. En el segundo, se enfatizará la necesidad de la *eurythmia*, que finalmente hará del gusto, valdría decir del juicio estético, la instancia decisiva del proceder arquitectónico prudente, que justamente por prudente hará posible su *venustas* o belleza grata.

I. LA ARQUITECTURA COMO *POIESIS* REGLADA

Vitruvio compendia enciclopédicamente el conjunto de preceptos y normas teóricas que el artífice arquitectónico ha de conocer para construir una obra de calidad. Constatando la multitud de obras que César Augusto está llevando a cabo en Roma le dice en el «Proemio» del Libro Primero que ha puesto en

[...] orden estos ajustados preceptos (los de la arquitectura), a fin de que teniendo presentes, puedas saber por ti mismo la calidad de las obras hechas y hacederas; pues en ellos explico todas las reglas del Arte¹⁶.

No dejará de insistir en que la arquitectura tiene reglas y razones, es decir que es una *techné*. En esta línea, participa de la consideración de la gran mayoría de las artes de su tiempo entendidas como: «producción realizada con destreza»¹⁷. Tanto daba que el objeto fuese una pintura, una escultura, un edificio o incluso un zapato. La cultura griega, nos recuerda Larry Shiner, entendía el arte como una *techné*, tal es su pretensión de objetividad¹⁸. Sin embargo, «carecía de una palabra para lo que nosotros llamamos arte bello»¹⁹, pues una técnica no puede ser subjetiva si está absolutamente sujeta a una *ratio*. Para Vitruvio la arquitectura es una *techné*, tal y como había recalado Aristóteles en

¹⁶ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Proemio del Libro Primero, p. 2.

¹⁷ Tatariewicz, 2004a, p. 111.

¹⁸ Ver también Gadamer, 2013, p. 238.

¹⁹ Shiner, 2016, p. 46. Este reciente trabajo ha vuelto a poner de relieve en clave histórico cultural la noción de arte y de artesanía en el mundo clásico.

la *Ética a Nicómaco*, y cuyo contenido es plausible que conociera nuestro tratadista, como hombre culto e instruido que fue, no en vano cita a muchos de los grandes filósofos en los proemios de los libros V, VII y IX del tratado.

Por tanto, tal como se ha dicho, la técnica es una disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación, y la carencia de Técnica, por el contrario, es una disposición acompañada de razón errónea relativa a la fabricación [...] ²⁰.

Esas razones verdaderas o reglas, de las que hablan los autores griegos y Vitruvio, responden al convencimiento de que cada ámbito de realidad tenía su correlato de idealidad legal. La observancia de las reglas, las leyes y las normas de cualquier *techné* garantizaban la perfección de lo producido o fabricado. En las artes y las artesanías no había espacio para la arbitrariedad ni para la subjetividad: las artes no producían «bellas artes». Es poco realista pensar en una noción subjetiva del arte y de la belleza en el universo cultural griego y romano, pues las leyes que rigen las artesanías son insobornables y objetivas, y no dejan margen a la fantasía. La fabricación y la construcción se hallaban sujetas, hasta el extremo, a los *nomoi* o reglas de su *techné* propia. Este *corpus* de reglas, específico para cada tipo de producción, acabó sistematizándose, dando al artesano —eso era un artista— el criterio intrínseco de perfección o imperfección de su obrar, en suma: el *kriterion*. Policleto, Fidias y Praxiteles elaboraron uno, a propósito de la belleza humana, y lo hicieron porque habían descubierto el conjunto de normas que había que observar para esculpir al cuerpo del hombre con perfección ideal; Hipócrates hizo lo mismo respecto del organismo y el cuerpo humano; Tales de Mileto halló en el cosmos sus reglas, sus homogeneidades y constantes; Eratóstenes las encontró en la tierra, y Euclides en el espacio; los números y las figuras geométricas también tenían sus normas y sus leyes, y así fueron descritas por Tales y Pitágoras; Heródoto encontró razones en la Historia, Platón en la república y Aristóteles en el *logos* ²¹. Todos ellos llevaron a cabo la elaboración de mundos teóricos e ideales, es decir de criterios científicos para cada mundo real. No había realidad que no intentaran medir ni idealizar, pues lo que no se podía medir, lo que carecía de modelo teórico e ideal, es como si no existiera, y si aun así fuese sería ilógico o divino, caótico o bestial, inhumano o monstruoso. «El orden y la simetría son cosas hermosas y útiles, pero el desorden y la asimetría, feas e inútiles» ²² decían los pitagóricos. También Platón nos dice en *Gorgias* que: «Yo no llamo arte a lo que es irracional» ²³.

²⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Libro VI, 4, 1140a, p. 186.

²¹ Choza, 2014, p. 212.

²² Tatarkiewicz, 2011, p. 92.

²³ Platón, *Gorgias*, 465a, p. 50.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

Lo ilógico es lo carente de modelo ideal, también lo ayuno de *metron*, es lo desmesurado y lo descomunal, lo inconmensurable y equívoco, algo sobre lo que no se puede hablar ni decir. Y por eso nos recuerda Tatarkiewicz que Aristóteles —y, siglos más tarde, Quintiliano y Galeno—, definía el arte como algo racional, con método y orden, en definitiva, como un sistema científico y racional²⁴. Cicerón también fue muy explícito al respecto; no en vano señala en *Sobre el orador* que el arte consiste: «[...] en cosas examinadas a fondo y bien conocidas, alejadas de los caprichos de la opinión y comprendidos por el saber [...]»²⁵.

Las reglas están ahí, ideales y constantes, homogéneas y objetivas, eternas y absolutas, universales como los números. Se pueden descubrir y comunicar, se pueden enseñar y aprender. El arte del artífice griego y romano no recae en la originalidad ni en la creatividad sino en la habilidad y la destreza con que las aplica en los mundos reales de producción que le corresponden como artífice. Él no las inventa, por eso no firma las obras que realiza y quizá por ello Tatarkiewicz nos recuerda que, «incluso Aristóteles había afirmado que un artista debería borrar las huellas personales que existieran en una obra de arte»²⁶. No obstante, el artista no es solo el que conoce las normas objetivas de su oficio, también es el que diestra y oportunamente las aplica: «[...] el hombre prudente es hábil [...]»²⁷ dice Aristóteles. Vitruvio nos describe a Calímaco, el escultor corintio que inventó ese orden, como el *catatechnos* esto es, el habilísimo²⁸. Las reglas parecen decisivas *a priori*. Su carácter directivo resulta incontestable para una *techné*, pues sin ellas se corre el riesgo de caer en la licencia, en la arbitrariedad o equivocidad, cuando no de obtener un fin no perseguido. Vitruvio critica duramente a muchos de los arquitectos de su época que, gozando del aplauso del César, construyen inhábil y arbitrariamente, sin tener presente dicha normatividad legal. Los califica de incompetentes, ignorantes, licenciosos e indoctos. Estos, los ignorantes, los indocumentados e ineptos, parecen buscar la fama de su tiempo y no la posteridad, como de hecho pretende nuestro tratadista con sus *Diez Libros de Arquitectura*. En el Proemio del tercer libro del tratado le dice Vitruvio a su patrocinador, César Augusto, que

No es de maravillar que por la ignorancia del Arte en los premiadores queden arrinconados los hábiles artífices; pero causa suma indignación el que, por lisonjear a los amigos en los convites, hayan de torcer el juicio inteligente hacia don-

²⁴ Tatarkiewicz, 2004a, p. 80.

²⁵ Cicerón, *Sobre el orador*, I, 23-110, p. 130.

²⁶ «En efecto, el poeta debe hablar lo menos posible a título personal, [...]», Aristóteles, *Poética*, 1460 a, p. 86, en Tatarkiewicz, 2004a, p. 123.

²⁷ Aristóteles, *Magna Moralia*, I, 1197b, p. 183.

²⁸ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro IV, Capítulo I, p. 84.

de no se halla el merecimiento. Si se viesen, pues, como decía Sócrates, la ciencia y habilidad de cada uno, no valdrían empeños, ni manejos; sino que siempre se encargarían las obras a los que con su talento y aplicación bien dirigida conseguirían la excelencia en las Artes. Pero por cuanto las ciencias en los hombres no se dejan ver, ni traslucir a lo exterior y público, como creemos convendría, y advierto a cada paso que los indoctos prevalecen contra los sabios en ser favorecidos, juzgo conveniente no porfiar con tales ignorantes ambiciosos, sino hacer patentes mis estudios con la publicación de estos escritos²⁹.

Y en el Proemio del libro VI, Vitruvio vuelve a insistir en la falta de conocimiento e ineptitud de los arquitectos de su tiempo, pues muchos se atreven a construir sin dar cumplimiento de las reglas de la *techné* arquitectónica. Lo hace, dicho sea de paso, para alabar a los padres de familia que instruyen a sus hijos en la buena educación, en las normas y leyes de las disciplinas públicas. En el Proemio del libro X, ya concluyendo su tratado, nuestro tratadista echa en falta que no se penalice en las ciudades romanas, como de hecho sucedía en las griegas, a los que ejercen la arquitectura con total laxitud e ignorancia, prometiendo un gasto de construcción que se ve superado con creces en la realidad, cosa harto frecuente y desagradable para un cliente.

Al ver yo esta eminente arte vejada por ignorantes e inexpertos, que no solamente no son Arquitectos, pero ni aun albañiles, no puedo menos de alabar aquellos padres de familia, que guiados de su aplicación y estudio, dirigen por sí mismos sus obras; teniendo por más seguro emplear el dinero a su dirección y gusto que al ajeno, ya que no puedan escapar de ponerle en mano de ignorantes³⁰.

¡Ojalá que los Dioses inmortales hubieran hecho que esta ley estuviese también establecida en el pueblo Romano, no solo en los edificios públicos, sino también en los privados! Pues así no robarían impunemente los ignorantes; sino que solo profesarían la Arquitectura los inteligentes [...] ³¹.

Con todo, lo que aquí queremos poner de relieve es que, para Vitruvio, la Arquitectura es una artesanía y como todas las artesanías tiene sus preceptos y sus leyes. He ahí el rango científico que le otorga a esta disciplina. Ciertamente, no lo es más que la pintura y la escultura, tal es su carácter servil, pero sin un conjunto de leyes o normas la construcción se deslizaría hacia la mera fantasía, que dirían Platón y Aristóteles, si no hacia la arbitrariedad. La ciencia constructiva no es caprichosa, sus preceptos se lo impiden.

²⁹ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Proemio del Libro III, p. 57.

³⁰ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Proemio del Libro VI, p. 139.

³¹ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Proemio del Libro X, p. 235.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

A lo largo de su tratado, Vitruvio se comporta como un científico insoportable, en tanto que persigue la claridad y la legalidad de la disciplina arquitectónica. No tolera la incertidumbre del gusto, la imprecisión métrica, la incorrección dispositiva, tampoco el exceso o el defecto de alguna parte. Como todo científico defiende la precisión. Tiene su método, sus preceptos, sus protocolos y sus leyes, fuera de los cuales, piensa Vitruvio, se caería en el extremo ambiguo y licencioso tan propio del «inexperto», del «inepto», del «ignorante» y del «indocumentado». *A priori*, a Vitruvio, como a los científicos, le da miedo la forma no reglada ni normalizada, pues esta sería a-lógica y no se podría juzgar ni medir ni, al cabo, disfrutar como más adelante se verá.

En resumen, en el mundo grecolatino las artes son artesanías y, por tanto, están sujetas al imperio de una normatividad objetiva que no se puede soslayar pues tal atrevimiento, si no temeridad, pondría en riesgo la perfección de lo producido. El hacer artesano es un hacer *poietico*, de modo que la perfección del artesano se mide por la perfección de lo producido conforme a las leyes o normas objetivas correspondientes a su especialidad. Dicha perfección, como hemos tenido oportunidad de señalar, se produce cuando se observan con diligencia y habilidad los preceptos e ideales de cada disciplina, como los del cuerpo humano, la geografía, la geometría, el espacio, etc. Cualquier oficio manual exige esos conocimientos teóricos, las propiedades de los materiales que se utilizan, su conveniencia o no respecto al fin perseguido y, sin duda, destreza y oportunidad. El artesano sabe que la pericia de su oficio no es una habilidad cualquiera. Esta necesita de conocimientos teóricos, normas y reglas que no deben emplearse ciegamente o sin deliberación. La acción no es solo la aplicación de la teoría, de una ley o una norma sin tener en cuenta la particularidad de cada caso. Tomás de Aquino señaló en la *Suma de Teología*, en línea de continuidad con la *Ética* y la *Retórica* de Aristóteles, que toda acción presupone el conocimiento de la realidad. Los prudentes, señalaría el Doctor angélico más de mil años después, conocen los primeros principios, los principios teóricos universales, aunque también, nunca se insistirá lo suficiente, son los que se hacen cargo de las realidades concretas sobre las que deben aplicarse³². De esta cuestión trataremos al final de este texto y, por sorprendente que pueda parecernos, lo haremos de la mano del propio Vitruvio que es más prudente y sagaz de lo que cabría esperar por el tenor, aparentemente rígido, de su tratado.

³² Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, 1990, C.47 a.3, p. 402. Como es sabido el autor, en la *Suma de Teología*, ha abordado específicamente la cuestión de la prudencia basándose tanto en los autores clásicos como en los Padres de la Iglesia, entre otros.

2. LA INSOBORNABLE SYMMETRIA VITRUVIANA

Vitruvio es muy conocido por afirmar que los edificios: «[...] deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura»³³. La triada «*firmitas, utilitas y venustas*» que aparece discretamente en el capítulo III del Libro Primero de su tratado, ha dado lugar a infinidad de comentarios en todas las épocas posteriores de nuestra tradición. De todas formas, aunque el trípode vitruviano ha hecho correr ríos de tinta que desembocan hoy día en las escuelas de arquitectura del mundo, en rigor, la noción más decisiva de su tratado es la *symmetria*, que significa «con medida» [*sym-metria*]. Este término recorre todo el texto, aunque Vitruvio no hará esperar su definición, no en vano la realiza en el capítulo segundo del Primer Libro: «*symmetria* es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo»³⁴. Sin embargo, en el capítulo primero del Libro Tercero, y a propósito de la composición y simetría de los templos, Vitruvio nos da la definición de *symmetria* más acabada:

La composición de los Templos depende de la simetría, cuyas reglas deben tener presentes siempre los Arquitectos. Esta nace de la proporción, que en griego llaman analogía. La proporción es la conmensuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano³⁵.

Este término no es, ni mucho menos, una exclusividad de índole arquitectónica. Desde los pitagóricos a Platón, Aristóteles y Cicerón, entre otros, son muchos los que se han referido a ese concepto para insistir en la necesidad de que una composición, cualquiera que sea, debe observar las medidas de la *symmetria*, a saber: las medidas que le son propias a un objeto según su naturaleza y, al cabo, a su fin. Los pitagóricos definían la belleza subordinada a la proporción, matemáticamente expresable a través de números naturales. Platón señala en *Filebo* «[...] que la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello, en efecto, la medida y la proporción coinciden en todas partes con belleza y perfección»³⁶. En *Timeo*, nos recuerda que cuando el Demiurgo crea, lo hace ajustando³⁷ las partes, es decir introduciendo medida, orden³⁸ y proporción³⁹, en suma: *symmetria*.

³³ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo III, p. 14.

³⁴ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo II, p. 11.

³⁵ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro III, Capítulo I, p. 58.

³⁶ Platón, *Filebo*, 64e, p. 119.

³⁷ Platón, *Timeo*, 36e, p. 72.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

[...] el dios pudo por todas partes ordenar lo relacionado con sus cantidades, movimientos y otras propiedades con sumo rigor y de un modo proporcionado⁴⁰.

[...] todo estaba en desorden y el dios insertó en cada elemento la simetría con relación al mismo elemento y a los demás, toda la que era posible para que fuesen armónicos y proporcionados⁴¹.

El estagirita nos dice en *Tópicos* III que «la belleza parece ser un cierto equilibrio de los miembros»⁴², y en el libro XIII de *Metafísica* leemos que «las formas más excelsas de lo Bello son el orden, la proporción y lo delimitado, [...]»⁴³. Cicerón, que afirma del hombre ser el único viviente que puede conocer el orden, utiliza parecida fórmula al indicar que «[...] la hermosura y buena disposición de un cuerpo atrae a los ojos y deleita por la gracia y armonía con que están hermanados (medidos proporcionadamente) unos miembros con otros [...]»⁴⁴. Los objetos ayunos de *symmetria* no generan belleza, más bien desagrado por su deformidad y monstruosidad, anarquía y caos. También en el *Libro de la Sabiduría*, XI, 21, escrito en griego por un judío de Alejandría, muy probablemente entre los años 50 y 30 a. C., se nos dice que Dios ha «establecido todas las cosas en medida, número y peso» [*Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*].

Con todo, lo que aquí nos interesa resaltar es que toda creación es una composición, una *symphoneim* que dirían los griegos. Y hay composición cuando hay partes, pues lo que carece de partes no se puede componer. Tal es el caso de la luz que tanto maravilló al pseudo Dionisio Areopagita, aproximadamente en el siglo V, y a los autores medievales, desde la mística Hildegarda, a Tomás de Aquino y a san Buenaventura, a Roberto Grosseteste y a Ulrico de Estrasburgo, entre otros. Cualquier artefacto compuesto debe articular las partes entre sí y estas en orden al todo si pretende la armonía y, al cabo, el aspecto agradable, en definitiva, si pretende ser bello.

Como es sabido, los conceptos vitruvianos de la arquitectura son seis: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decoro* y *distributio*. Si comparamos un edificio o una vivienda con el cuerpo humano, tal y como propone Vitruvio en

³⁸ Platón, *Timeo*, 30a, p. 66.

³⁹ Platón, *Timeo*, 33c, p. 68.

⁴⁰ Platón, *Timeo*, 56c, p. 97.

⁴¹ Platón, *Timeo*, 69b, p. 113.

⁴² Aristóteles, *Tópicos*, 116b-20, p. 147.

⁴³ Aristóteles, *Metafísica*, 1078b, p. 518.

⁴⁴ Cicerón, *Los oficios*, L.I., Cap. XXVIII, p.62.

el capítulo Primero del Libro III⁴⁵, la *ordinatio*, un concepto aritmético, nos diría que el hombre tiene una serie de miembros concretos. La *ordinatio* no pretende nada más, tan solo señalar las partes del cuerpo o, en el caso de un edificio o una vivienda, sus estancias —si se tratase de una vivienda convencional de principios del siglo XXI, haría referencia a los habitáculos que ha de tener para ser eso, una vivienda. Si faltase el salón o el dormitorio o la cocina no podría decirse que es propiamente una vivienda sino otra cosa: una habitación de un hotel, de una residencia, pero no una vivienda—. La *dispositio*, segundo de los conceptos vitruvianos, es de índole geométrico y gubernamental⁴⁶; haría referencia al adecuado y conveniente lugar de cada una de esas partes que les son propias, pues aunque el cuerpo tenga dos manos, si las tiene fuera del brazo produciría una in-disposición geométrica, imposible de proporcionar y articular simétricamente; tal es el caso de los monstruos mitológicos y los seres deformes que lo son más que por carecer de *symmetria* por carecer de buenas disposiciones —si de una vivienda se tratase, la *dispositio* haría referencia al lugar adecuado⁴⁷ que cada estancia debe ocupar. No es lo mismo que al baño esté próximo a la entrada de la vivienda que junto al salón o que en *suite* en el dormitorio—. Sin embargo, ni la *ordinatio* [aritmética] ni la *dispositio* [geométrica] nos dicen cosa alguna sobre la medida, la escala o la proporción adecuada de cada parte, tanto da si es de la mano como de una habitación. Ese cometido es jurisdicción de la *symmetria*, pues es esta la que indica la proporción de cada una de las partes entre sí, y de estas con el todo, como más arriba hemos tenido oportunidad de referir. La proporción, que los griegos llamaron *analogía*, comparece con toda su centralidad en el concepto vitruviano de *symmetria* arquitectónica. Debe haber, es imperativo, una relación de proporcionalidad entre la mano y el brazo, así como una proporción de estas con el conjunto del cuerpo humano. Este orden, el de la *symmetria*, es el que gobierna propiamente la composición, pues de poco o nada sirve que el cuerpo humano tenga las manos que le corresponden y que las tenga en su lugar adecuado si estas miden el doble del brazo. Si así fuese, sería una deformidad y lo sería por falta de *symmetria* y no de *ordinatio* ni de *dispositio*. Allí donde las partes se predisponen a la composición debe

⁴⁵ «Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la *symmetria* y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado. [...] Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta comensuración de cada una de sus partes con el todo». Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro III, Capítulo I, pp. 58-59.

⁴⁶ Arnau, 2000, p. 52.

⁴⁷ La expresión que utiliza Vitruvio en el Capítulo II del Primer Libro del Tratado es «[...] apta colocación». Esta tiene gran similitud con muchas de las expresiones que Platón utiliza en su *República*, 370b, p. 123 y 433a, p. 223.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

comparecer la observancia de la *symmetria* entre ellas, y entre estas y el conjunto.

No dejará Vitruvio de insistir en que su tratado pretende dejar bien claro cuáles son las medidas adecuadas, las proporciones y las razones oportunas de las partes que componen los edificios: murallas y obras públicas, torres y puertas, templos y edificios sagrados, pórticos, baños y teatros⁴⁸, también otros tipos de construcciones, pues cada una de ellas tiene sus *symmetrias* propias, esto es, unas medidas justas que les son específicas. Se queja el anciano Vitruvio de que muchos de los arquitectos que han hecho fortuna alrededor del César hayan construido licenciosamente, es decir, sin respeto a las simetrías específicas de cada tipo arquitectónico, lo que le lleva a juzgarlos muy duramente, no en vano utiliza los términos ignorantes e incompetentes para referirse a esos artífices que han alcanzado la fama sin el honor de respetar las medidas convenientes de cada cosa y de cada una de sus partes. La licencia es incomprensible para una mentalidad técnica y científica como la de Vitruvio. La actitud licenciosa es fruto de la ignorancia, de la ineptitud, de la incompetencia o, sencillamente, del desprecio a las reglas de los mundos ideales y, en suma, a los modelos canónicos. La licencia y el capricho desoyen la *ratio* simétrica y conducen a la ambigüedad, la arbitrariedad y la confusión: solo pretenden el placer sensorial sin apoyo intelectual.

3. LA EURYTHMIA PRUDENCIAL

Como puede comprobarse, nuestro tratadista sitúa la *eurythmia* con anterioridad a la *symmetria*, lo cual viene a indicar que esta última puede no ser tan absoluta como nos temíamos. Ciertamente, la primera se entiende mejor después de haber comprendido la segunda, pues al definir la *eurythmia* nos señala que es el efecto agradable de la *symmetria*⁴⁹. En definitiva, la aplicación diestra, habilidosa y perita de las normas y reglas del arte, sin duda sus medidas y proporciones [en eso consisten las artes] debe ser garantía de *eurythmia*, a saber, de goce o placer.

La *eurythmia* es un gracioso aspecto y apariencia conveniente en la composición de los miembros de un edificio. La hay cuando su altitud se proporciona a la lati-

⁴⁸ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo III, p. 14.

⁴⁹ Arnau, 1987, p. 119. En esta obra Arnau lleva a cabo un comentario pormenorizado de algunos aspectos de la obra de Vitruvio, tanto en los conceptos como en las cualidades de la arquitectura. Además, es el primero de otros comentarios a tratados como el de Alberti y el de Filarete. El conjunto de los tres comentarios supone un lugar ya clásico donde encontrar apoyo y fundamentación teórica a algunos de los aspectos centrales de la obra vitruviana que acaban siendo asumidos en tratados posteriores.

tud, y la latitud a la longitud y, en suma, cuando todo va arreglado a su *symmetria*⁵⁰.

Es sabido que *eurythmia*, (*eu*)-*rythmia*, significa buen ritmo, acompasamiento. Arnau indica que esta no es «una virtud de la cosa edificada cuanto el goce de su movida contemplación»⁵¹. Para que tal goce se produzca debe haber una cierta sincronización o congruencia entre sujeto y objeto. Ya lo señalaba Jenofonte indicando que la *symmetria* estaba sujeta al sujeto⁵². En el libro X de la *República*, Platón constata la misma idea, no en vano afirma que nuestra vista altera y modifica lo que ve, tal es la «dolencia de nuestra naturaleza» y por eso no descarta el refinamiento visual de la *ratio*. Conviene recordar que las matizaciones o pulimentos ópticos a la *symmetria* fueron sobradamente conocidos en las artes visuales de la Grecia antigua. Eufanor de Éfeso, en el siglo IV a.C., del que habla Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, concedió una singular prevalencia al espectador, destacando el efecto sobre la realidad en sí de la obra pictórica, incorporando «refinamientos ópticos», a la *symmetria* pictórica. En efecto, defendía la anamorfosis, a saber, la deformación deliberada de las proporciones de algunas partes de una obra con vistas a un efecto visual agradable. La anamorfosis sujeta el objeto a las condiciones naturales del sujeto, y lo hace con vistas a la simpatía *eurythmica*. Parecidas certezas manifestaron el físico Herón de Alejandría en el siglo II a.C., también el matemático Gémino del siglo I a.C. y el neoplatónico Proclo en el siglo I d.C.

Por tanto, la *eurythmia* se produce cuando las partes de un edificio se hallan bien compuestas simétricamente, aunque también ha de producirse una composición entre objeto y sujeto, o entre edificio y espectador. Hay *eurythmia* porque objeto y sujeto comparten el mismo ritmo, se simpatizan y lo que uno dice o expresa, el otro lo recibe y percibe sin holgura, provocando ese placer, «gracioso aspecto y apariencia conveniente» del que habla Vitruvio y los autores referidos más arriba. Más de un milenio después Tomás de Aquino hará una definición de belleza muy ilustrativa para nuestro propósito:

[...] se llama bello a lo que agrada a la vista. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento⁵³.

⁵⁰ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo II, pp. 10-11.

⁵¹ Arnau, 1987, p. 130.

⁵² Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, 10, 10-13, pp. 139-140.

⁵³ Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, 2001, I, q. 5, a. 4 ad I, p. 131.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

«El sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas» y por eso agrada a la vista, nos señala el Aquinate. El buen ritmo significa precisamente eso: que obra y espectador se acompasan simpáticamente, se sincronizan agradando a la vista lo bien proporcionado. Vitruvio advierte que esa simpatía afectiva se alcanza cuando se ha dado debido cumplimiento, y sin licencias, a las *symmetrias* [proporciones o razones] que les son propias a cada edificio, sin duda cuando se ha observado convenientemente la *ordinatio* y la *dispositio* por las razones que ya hemos señalado. En todo caso, conviene no precipitarse, pues el alcance de la *eurythmia* es mayor de lo que puede parecer a primera vista. Una lectura rápida y cientifista del *De Architectura* podría dar la sensación de que Vitruvio se adelanta a Alexander Gottlieb Baumgarten [1714-1762]⁵⁴. Como es sabido, este pretendió hacer de la estética una ciencia de lo bello, intentando asegurar la producción de la belleza según un método científico, cuya rigurosa observancia provocase el efecto estético perseguido. Nada más lejos de la realidad.

Aunque el rigor de la *symmetria* es el rigor del *nous* y de la ciencia, de la teoría y de la *ratio*, de las leyes y normas, de las medidas y las razones de proporcionalidad, incluso del *logos*, sucede que no está dicho en ningún lugar dónde y cuándo deben aplicarse tales preceptos. Ya lo señalaba Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* cuando apuntaba que ninguna ley contiene en sí misma el método infalible de su aplicación, por eso se preguntaba: «¿Cómo puedo seguir una regla?»⁵⁵. Las reglas pueden, no obstante, contener leyes de segundo nivel⁵⁶ que sirvan para aplicar las leyes primeras, pero este proceso nos llevaría al infinito⁵⁷. Por tanto, cada vez que se aplica un precepto general o una norma universal a un caso concreto hay una cierta discontinuidad entre lo universal y lo particular. Incluso cabría la posibilidad más que real de que en la regla, por muy universal que sea, no esté previsto un caso concreto. Esa discontinuidad o salto en el vacío deja al artífice a solas consigo mismo, con su espontaneidad y su capacidad de ingenio. Si de un juego se tratase, el jugar llevaría al jugador a «jugársela». No obstante, ese «jugársela» no es como lanzar una moneda al aire, pues la acción no está completamente desasistida, no en vano allí, en ese momento de soledad, de oscuridad e incertidumbre es donde cabe ser prudentes y estillosos.

Vitruvio insiste en esta vicisitud. Lo que nos dice el tratado vitruviano, y cualquier cuerpo doctrinal de las artes, es algo relativo al saber, al conocimien-

⁵⁴ Baumgarten, 1975.

⁵⁵ Wittgenstein, 2010, §217, p. 339. El filósofo austriaco ha abordado, al menos en su segunda etapa, la cuestión de las reglas y de su seguimiento y ha recurrido, como es sabido, a justificaciones de índole estético.

⁵⁶ Wittgenstein, 2014, pp. 115 y ss.

⁵⁷ Arregui, 1990, p. 168.

to, a los principios universales, pero no se nos dice cómo aplicar ese saber teórico, ni siquiera su momento oportuno de utilización. Para un científico, como para un artesano —sea de la disciplina que fuere— es indubitable el valor de las normas porque, en cierto modo, son ellas las que hacen visible las propiedades de las cosas, es decir, hacen visible lo que son. No obstante, la teoría no contiene todos los campos y momentos de aplicación. Hay una holgura entre lo que se sabe hacer y se debe hacer y cómo y cuándo hacerlo. Esa holgura o indefinición no desaparece, por más que se empeñe el científico en su tratado, aplicando las reglas sin deliberación, pues la falta de oportunidad o conveniencia en la acción, aunque la intención sea honesta, produce no pocas veces la desagradable inoportunidad o inconveniencia del momento o de la situación.

Las reglas solo existen absolutas en los mundos ideales, pero en los reales y concretos, a veces, precisan otro tipo de saber que no es el teórico sino más bien, el práctico. En el mundo real y particular, las leyes y los preceptos tienen su momento adecuado y favorable de aplicación⁵⁸. Ese oportuno momento aconseja saber mirar, hacerse cargo de la situación con proporcionalidad, y ello recae mucho más del lado de la razón práctica que de la teórica. Pues bien, allí donde la razón práctica y el saber estar hacen presencia, allí mismo comparece el saber mirar y con él lo hace la prudencia que, como su propia etimología indica, guarda relación con el ver, *pro-videre*, ver lejos y en conjunto, en definitiva, con saber hacerse cargo del contexto y de la situación como si de una visión panorámica⁵⁹ se tratara. No hará falta aquí insistir en que a los que inoportunamente dicen la verdad se les califica frecuentemente de maleducados y no por ignorantes, sino por comportarse fuera de lugar, por imprudentes, por no ver en conjunto ni panorámicamente, por no saber estar. El prudente no es el que contempla la norma, pues ya la conoce, sino el que contempla la realidad «[...] para sopesar los pros y los contras de una acción, según el contexto o circunstancia de la misma»⁶⁰ y por eso cabría decir que el prudente no es despótico sino político, pues dialoga con lo que ve⁶¹.

Nos hemos detenido en la prudencia, justamente porque la *eurythmia* es el concepto arquitectónico que, a nuestro modo de ver, la contiene. Vitruvio sabe que está escribiendo un tratado que pretende ser un manual y por eso revela cierta rigidez, pero probablemente su vejez y su sabiduría le aconsejan

⁵⁸ Platón, *Político*, 284a, p. 561. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I 106b, p. 84.

⁵⁹ Para la cultura griega Pan era el semidiós de los pastores y rebaños. El pastoreo que es la domesticación de los animales puede llevarse a cabo si se tiene una visión pan-orámica.

⁶⁰ Beuchot, 2011, p. 96. Mauricio Beuchot, desde el ámbito de la hermenéutica ha defendido precisamente una analogía que bien podría calificarse de prudencial, alejándose de posturas unívocas excesivamente directivas y de las equívocas excesivamente relativistas.

⁶¹ Innerarity, 1993, pp. 153-176.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

no ser inflexible. Como buen artífice que era, debía saber que la rigidez es frágil, no así la resistencia, de suyo flexible dentro de un cierto orden.

La incorporación de la *eurythmia* al elenco de conceptos arquitectónicos pone de relieve que la arquitectura no es, en exclusiva, un tipo de saber teórico. La *eurythmia* pone en valor un tipo de saber práctico. Ese «saber cómo» o saber práctico permite intuir el momento adecuado (proporcionado/oportuno) de la acción o de la aplicación de la norma, quedando emparentado con la *phronesis*, esto es con la prudencia y con el saber mirar. Nótese, y es bien revelador para nuestro propósito, que en el capítulo II del libro VI del tratado (versión en latín) Vitruvio utiliza el término *providere*, lo que es indicativo del sentido prudencial que pretendía otorgarle a la labor del arquitecto.

*Nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones. Cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et consensus 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*⁶².

En nada debe el arquitecto poner tanto cuidado como en que los edificios tengan en sus partes exacta conmensuración. Hallada esta congruente correspondencia, y bien examinada, toca luego a la perspicacia atender a la naturaleza del sitio, al buen uso, y a la belleza de la fábrica, y dar a todo ello, quitando o añadiendo, el modo y tamaño más propio; pero con atención a que cuando se quite o añada alguna cosa, se vea la necesidad de su detracción o adicción, de manera que en el aspecto nada se eche de menos⁶³.

Vitruvio ha señalado que la *eurythmia* es el efecto agradable de la *symmetria*, pero ese efecto no es unívoco. Hace falta, a menudo, mirar *in globo* y hacerse cargo de la situación para comprobar si es adecuado y oportuno aplicar la norma. Ese mirar en conjunto haciéndose cargo de la circunstancia aconsejará al arquitecto, toda vez que ha aplicado las *symmetrias* teóricas, realizar una perspectiva, esto es una escenografía. Ya lo decíamos al principio de este texto: el tratado no es un punto de vista, en cambio la *eurythmia* exige uno. Vitruvio, prudente, aconseja la perspectiva: «[...] el dibujo sombreado de la frente y lados del edificio, que se alejan, concurren todas las líneas a un punto»⁶⁴. Sin ella no se puede comprobar el efecto de las *symmetrias* ni de las razones. Quizá por eso nuestro tratadista sitúa la *eurythmia* tan próxima a la *dispositio*, pues

⁶² Vitruvio, *Los diez libros*, 1997, p. 148.

⁶³ Adviértase que Ortiz y Sanz traduce *providere* por «perspicaz». Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro VI, Capítulo II, p. 143.

⁶⁴ Vitruvio, *Los diez libros*, 1993, Libro I, Capítulo II, pp. 9-10.

esta aconseja la elaboración de la perspectiva escenográfica⁶⁵. Los arquitectos hacen perspectivas para ver en conjunto, para tener una visión panorámica, para hacerse con una pre-visión y poder anticiparse al efecto en el ánimo [proporcionalidad sujeto objeto] de la visión de la realidad arquitectónica. Esa visión en perspectiva, *pro-videre*, hará visible las inoportunidades de algunas *symmetrias*. Esas inoportunidades, o inadecuadas *symmetrias*, deben ser maquilladas. No se trata aquí de incumplirlas sino de matizarlas, de darles su justa medida, recurriendo a lo que el autor de la norma hubiese dispuesto si conociese el caso particular y concreto. A veces la justa medida no es la que se sigue de la aplicación fría o no deliberada de leyes, reglas y cánones. A veces la medida justa, para ser comedia y mesurada, es la que se sigue de una visión global, también de sagacidad⁶⁶ que diría Aristóteles. Solo mirando en perspectiva puede el artífice detectar la congruencia entre lo general y lo particular, esto es, su oportunidad y proporcionalidad. Cicerón lo expresa con singular maestría

Pues al que llamamos inoportuno parece que recibe esa denominación por el hecho de no ser oportuno y esto queda patente a lo largo de nuestra práctica lingüística. 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 inoportuno⁶⁷.

Uno de los casos más paradigmáticos al respecto de la adecuación de la ley o la norma al caso particular y concreto es el del Parthenón⁶⁸. El arquitecto dejó allí constancia de su prudencia y sagacidad al advertir que no es lo mismo que un intercolumnio tenga tras de sí un muro que no, porque la presencia del muro hará que la distancia entre columnas parezca más angosta. Por eso, la prudencia aconsejará matizar la *symmetria* teórica con el fin de que los intercolumnios parezcan iguales. Puede parecer excesivo, pero a veces para hacer las cosas bien hay que hacerlas un poco mal porque bien sólo están en la mente, en el plano de representación abstracta o teórica, pero no en la realidad concreta. El artífice del Parthenón curvó el perfil de sus columnas mediante la éntasis para hacer agradable el efecto de su correctísima *symmetria*. Más aún, sabía bien que una línea horizontal tiende a curvarse visualmente en el punto medio, por eso

⁶⁵ Poner en escena algo es ponerlo en su contexto. Hacer un escenario es hacer un contexto porque a menudo las reglas y las leyes habitan en el espacio universal, olímpico, mental o abstracto, pero no concreto y particular.

⁶⁶ Aristóteles, *Magna Moralia*, I, 1197b, p. 183.

⁶⁷ Cicerón, *Sobre el orador*, 4, p. 210.

⁶⁸ Aunque aquí se van a reseñar genéricamente, con mayor profundidad y análisis han sido estudiadas en Tatarkevich, 2011, pp. 72-74.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

la peralta (deforma) en el centro, con suavidad y elegancia, para que la percepción óptica sea horizontal. Ese peralte es una matización práctica de la *symmetria* teórica. Las esquinas del Parthenón, como las de cualquier prisma, tienden a hundirse en los extremos. Por tal causa, el artífice griego coloca en los vértices superiores acróteras que las levanten, regularizando la visión. Eso también es una matización práctica del conocimiento teórico. La prudencia aconseja sobre los medios convenientes y oportunos para alcanzar el fin perseguido. El prudente no se fía ciegamente de la regla, pues sabe que su conveniencia depende de su oportuna y moderada observancia. La diferencia entre lo justo y lo equitativo (*epieikeia*), advertida por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, es bien ilustrativa para nuestro propósito, pues «la dificultad la produce el que lo equitativo es justo, pero no es la justicia legal, sino una rectificación de la justicia legal. La razón es que la ley es toda general, y en algunos casos no es posible hablar correctamente en general»⁶⁹. Con ello se pone de relieve que lo ajustado o equitativo es más justo y mejor que un tipo de normativa atrincherada, formulada desde una supuesta universalidad desconectada de lo real (del caso concreto), aunque no mejor que una norma que tuviese en cuenta ese caso.

La anamorfosis o matización de la norma métrica es un buen ejemplo de hasta qué punto las *symmetrias* no son infalibles, son un «saber qué», pero ese saber no debe aplicarse indiscriminadamente y sin deliberación. Dicho de otra forma, el saber cómo no está contenido totalmente en el saber qué, lo que de alguna manera exige prudencia y oportunidad a la hora de aplicar los preceptos. Esa *phronesis* tenderá a articular un equilibrio entre el conocimiento teórico y la realidad, entre ley y libertad. No nos resulta extraño entonces que a la justa medida (justicia) se la considere fundada en la prudencia, en el *pro-videre*, en el ver lejos y desde lejos; tal es el sentido y la necesidad de la perspectiva esceno-gráfica vitruviana.

Vitruvio introduce en su tratado, explícita, prudente y oportunamente, modificaciones o rectificaciones legales a la *symmetria* en los libros III, IV y VI. En el capítulo II del Libro III nos dice que «[...] lo que engaña al ojo debe suplirlo el arte». En el capítulo III del mismo libro constata la incertidumbre que genera a la vista la parte elevada de los edificios y demanda un refinamiento de la *symmetria* con vistas a una visión proporcionada. Por ejemplo, aconseja inclinar hacia delante arquitrabes, frisos, coronas, tímpanos, frontispicios, etc., para que parezcan estar a «plomo y escuadra». En el capítulo II del libro IV se refiere a la penosa impresión generada por los cabos volantes de los cuarterones, y aconseja que se pinten de azul para «no ofender a la vista». Y en el capítulo II del

⁶⁹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1137 b, p. 177.

Libro VI, después de recordar la principalidad de la *symmetria*, señala que la vista es falible por lo que recomienda añadir o quitar algo. Ese añadir o quitar recaerá del lado del ingenio, no de la exclusiva aplicación de las reglas y normas de la *symmetria*. En tal sentido, sentencia Arnau que

La *eurythmia* —como sensibilidad que es— baraja los datos de la *symmetria* y los juzga: es decir los disfruta y, a la vez, los critica. Y los corrige. Esta es la clave activa de la *eurythmia*. Ella no se limita a verificar el rigor de la *symmetria* y complacerse en él: ella se molesta allá donde las armonías de la *symmetria* no son evidentes y por lo mismo, no son fruibles. Ella se incomoda cuando lo que está bien no parece bien. Ella objeta cuando las correspondencias son confusas y las equivalencias se escapan. Porque la *eurythmia* necesita sentir y consentir: participa. Un ritmo no es un ritmo si no se comparte⁷⁰. [...].

Mediante la *eurythmia*, la *symmetria* se visualiza, alterando sus normas. Se desiguala para parecer igual, converge para parecer paralela, altera la distancia para parecer equidistante⁷¹.

Esta tesis prudencial de la labor arquitectónica fue constatada con sutil habilidad, como se ha resaltado en la primera cita de este artículo, por Claudio Perrault en 1674. En su *Compendio de Los Diez libros de Arquitectura de Vitruvio*, cuya traducción llevó a cabo Joseph Castañeda en 1761, se deja ver con claridad el vínculo que existe entre la belleza y la prudencia, entre la *eurythmia* y el saber mirar el contexto. Sin ese saber práctico y prudencial, las normas positivas del arte pueden quedar «fuera de lugar». En el capítulo IV del *Compendio*, cuyo título es *De la hermosura de los Edificios* nos dice Perrault —arquitecto, físico, mecánico y médico— es decir, un hombre de ciencia, que

Los Edificios pueden tener dos géneros de hermosura, una positiva y otra arbitraria. La positiva es la que por sí misma agrada necesariamente: y la arbitraria es la que no agrada por sí necesariamente, sino que el agradar depende de las circunstancias que la acompaña. [...]. El segundo género de hermosura, que agrada solo por las circunstancias que la acompañan, es de dos maneras: la una se llama Prudencia, la otra Regularidad [...]⁷².

CONCLUSIÓN: LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

Como se ha intentado advertir, para Vitruvio la arquitectura es una *techné* con *ratio* propia, en suma: una ciencia. Pero no es una ciencia cerrada, está abierta, tiene cierta holgura como prueba la *eurythmia*. Aunque nuestro trata-

⁷⁰ Arnau, 1987, p. 121.

⁷¹ Arnau, 1987, p. 121.

⁷² Perrault, *Compendio*, Capítulo Cuarto, pp. 63-64.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

disto se esfuerza en describir los preceptos al modo de un código infalible y objetivante, muy prudentemente advierte que es labor del buen arquitecto no dar por concluida la obra, aplicando ciegamente las normas preceptivas que corresponden a cada tipo de construcción arquitectónica. Sabe bien que la disciplina arquitectónica es algo que va a producir un artefacto visible y, justamente por eso, precisa de un saber ver que exige la pro-videncia, la *prhonesis*⁷³. Sabe que la justa medida solo podrá cerrarse *a posteriori* de una visión global, no en vano la justicia debe estar fundada en la prudencia. Ese saber prudencial va a permitir matizar y refinar, si fuese necesario, los preceptos arquitectónicos, determinando la conveniencia o no, la oportunidad o no, de las medidas de la *symmetria*. Esta habilidad no destruye la norma, la matiza, ajustándola a la visión, a la percepción, al lugar, y eso es justamente lo que no se puede enseñar con un tratado. Tan solo se podrá sugerir, pues queda en el ámbito de la razón práctica, del saber estar y del saber aplicar las normas, el diseño arquitectónico de efecto agradable; en suma: queda en el ámbito del saber mirar, y a nuestro juicio del gusto y del sabor. La belleza está emparentada con el gusto, pues «La ética griega —la ética de la medida de los pitagóricos y de Platón, la ética de los mesotes creada por Aristóteles—, es en su sentido más profundo y abarcante una ética del buen gusto»⁷⁴.

Wittgenstein sabía bien que la holgura entre la norma y la realidad existe y deja al ámbito del gusto, del saber prudencial, del sabor —pues saber y sabor comparten la misma raíz— la decisión última de algunas cuestiones métricas y de composición. Así nos lo indica en sus *Investigaciones filosóficas*.

¿Cómo encuentro la palabra 'apropiada'? ¿Cómo escojo entre las palabras? A veces es como si las comparara según finas diferencias en su olor: ésta es demasiado..., ésta es demasiado..., —ésta es la apropiada. —Pero no siempre tengo que juzgar, explicar; a menudo podría limitarme a decir: «Sencillamente no concuerda». Estoy insatisfecho, sigo buscando. Finalmente llega una palabra: «¡Ésta es!» A veces puedo decir por qué. Éste es el aspecto que toma aquí el buscar, y el encontrar⁷⁵.

Es en el gusto donde queda probada la congruencia entre lo normativo y lo práctico⁷⁶, entre el saber qué y el saber cómo, en definitiva, entre objeto y sujeto, también entre naturaleza y libertad. Más todavía, y como señala Gadamer, es el gusto el que se encuentra entre la ley general y la realidad particu-

⁷³ Es bien revelador que Aristóteles señale en *Magna Moralia*, I, 1198a, p. 186 que: «si la prudencia tiene carácter práctico o no, se puede ver por lo que sigue, considerando las ciencias como la arquitectura».

⁷⁴ Gadamer, 1999, p. 72.

⁷⁵ Wittgenstein, 2010, p. 609.

⁷⁶ Arregui, 1990, p. 171 y 172.

lar⁷⁷. No es propiamente el fundamento, pero es necesario, tampoco es algo que se pueda demostrar⁷⁸.

La *eurythmia*, el buen ritmo entre sujeto y objeto, entre naturaleza y libertad, no es lo que se sigue de la aplicación ciega y no deliberada de normas, sino la diestra, habilidosa —*catatechnos*, decía Vitruvio refiriéndose al hábil Calímaco—, y graciosa armonización, que dirían los humanistas, entre lo general y lo particular. Esa posibilidad de matización es lo que hace buena a la norma y por eso no hay que orillarla, cayendo en la licencia arbitraria o en el capricho subjetivo, sino saber aplicarla con ingenio, nos ha dicho Vitruvio. Este saber, se parece al sabor que, como en el caso del buen gusto, no se puede enseñar ni compartir, se puede contemplar. Se pueden enseñar los preceptos y las reglas, pero no se puede aprender cuándo aplicarlas. Se puede aprender que saber aplicarlas exige prudencia, *pro-videre*, ver *in globo*, también poseer el don de la oportunidad.

Cabe preguntarse finalmente ¿cómo queda probada la adecuada proporcionalidad entre norma y realidad, entre objeto y sujeto, sin caer necesariamente en el subjetivismo? Pensamos que apelando al gusto, y no solo porque este constate la adecuación de proporcionalidad, sino porque hace que la subjetividad se encuentre «a gusto» consigo misma⁷⁹ en tal o cual acción. Wittgenstein, como se ha indicado, lo ha señalado acertadamente en las *Investigaciones filosóficas*: porque entona, porque encaja, porque le pega, porque le va bien. Y ese «pegar», «entonar» e «ir bien», ese añadir un poco aquí y quitar un poco allí —«quitando o añadiendo», nos ha dicho Vitruvio en el capítulo II del libro VI— no es algo tan exclusivamente visual como se cree, sino, como se ha referido, una coincidencia de la subjetividad con ella misma (congruencia, indica Vitruvio), mediante la cual descubre qué es lo que conviene. Por eso, nos parece que el gusto tiene la última palabra, no en vano es el gusto, tal es la vecindad con el juicio estético⁸⁰, el que certifica que la interpretación prudente ha alcanzado su fin. Así parece que fue entendido por Aristóteles en la *Magna Moralia*:

En el alma, efectivamente, reside por naturaleza algo de tal índole gracias a lo cual nos inclinamos de forma irracional hacia las cosas que son adecuadas para nosotros. Y si se pregunta a quien se encuentra en ese estado, que por qué le gusta actuar así, responderá: «no sé, porque me gusta»⁸¹.

⁷⁷ El gusto «pertenece al ámbito de lo que, bajo el modo de la capacidad de juicio reflexiva, comprende en lo individual lo general bajo lo cual debe subsumirse», Gadamer, 1999. p. 70.

⁷⁸ Gadamer, 1999, p. 70.

⁷⁹ Arregui, 1990, p. 172.

⁸⁰ Rodríguez Lluesma, 1995, p. 408. Este artículo profundiza sobre el texto de Arregui, 1990.

⁸¹ Aristóteles, *Magna Moralia*, II, 1207a-1207b 4, p. 216.

LA PRUDENTE CORRECCIÓN DEL GUSTO

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Tópicos*, Madrid, Gredos, 1982.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Aristóteles, *Magna Moralia*, Madrid, Gredos, 2011.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 2011.
- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 2018.
- Arnau, Joaquín, *La Teoría de la Arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid, Tebar Flores, 1987.
- Arnau, Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.
- Arregui, Jorge Vicente, «[Sobre el gusto y la verdad práctica](#)», *Anuario Filosófico*, 23/1, 1990, pp. 163-176.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Madrid, Aguilar, 1975.
- Beuchot, Mauricio, «[Una hermenéutica para el mundo actual](#)», *Comprendre*, 13,1, 2011, pp. 93-107.
- Choza, Jacinto, *Filosofía de la cultura*, Sevilla, Thémata, 2014.
- Cicerón, *Los oficios*, Madrid, Espasa Calpe, 1959.
- Cicerón, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2002.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002.
- Gadamer, Hans Georg, *Hermenéutica, estética e historia*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013.
- Garriga, Joaquín, *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- Innerarity, Daniel, «Razón política y razón práctica», *Persona y Derecho*, 10, 1993, pp. 153-176.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. III*, Madrid, Gredos, 1993.
- Perrault, Claudio, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, trad. Joseph Castañeda, Murcia, Comisión de cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de cultura del Consejo Regional, 1981.
- Petrarca, Francesco, *Mi secreto*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Petrarca, *Cartas a los más ilustres varones de la Antigüedad*, trad. André Ortega Garrido, Sevilla, Espuela de Plata, 2014.
- Platón, *Gorgias*, Madrid, Gredos, 1987.
- Platón, *Político*, Madrid, Gredos, 1988.
- Platón, *República*, Madrid, Gredos, 1988.
- Platón, *Filebo*, Madrid, Gredos, 1992.
- Platón, *Timeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Rodríguez Lluesma, Carlos, «[Seguir una regla y conocimiento práctico](#)», *Anuario Filosófico*, 28, 1995, pp. 395-409.
- Santidrián, Pedro R., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética, 2016.
- Tomás de Aquino, *Suma de Teología. III, Parte II-II (a)*, Madrid, BAC, 1990.
- Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, Madrid, BAC, 2001.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2004.a
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 2004b.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 2011.
- Vitruvio, Marco, *Los diez libros de Arquitectura*. Traducción de Joseph Ortiz y Sanz, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.
- Vitruvio, Marco, *Los diez libros de Arquitectura*, Traducción de José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza Forma, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Madrid, Gredos, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 2014.
- Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1992.