



Escuela Técnica
Superior
de Arquitectura
y Edificación
Cartagena

ARCHITECTURA ET SOCIETAS

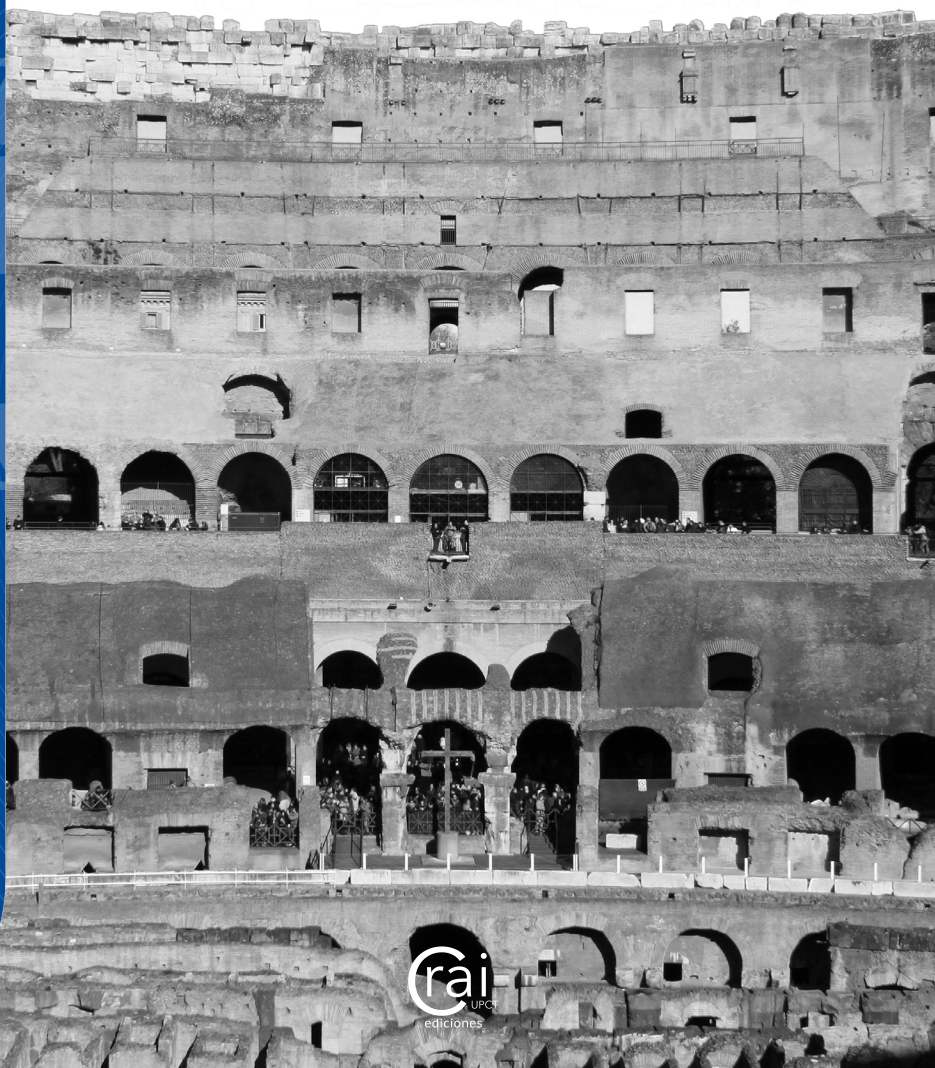
Reflexiones sobre composición, ornato y estética.

Coords.:

Rafael García Sánchez
Sergio Cerezuela Bastida
Francisco J. Jiménez González

Autores:

Sixto J. Castro
Rafael García Sánchez
Filippo Fantini
Juan Martín Prada



Universidad
Politécnica
de Cartagena

raí
UPC
ediciones

Rafael García Sánchez - Sergio Cerezuela Bastida - Francisco J. Jiménez González
(Coords.)

Autores:
Sixto José Castro
Rafael García Sánchez
Filippo Fantini
Juan Martín Prada

ARCHITECTURA ET SOCIETAS

Reflexiones sobre composición, ornato y estética

Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación
Grupo de investigación TAG, “Thermal Analysis and Geomatics”



Departamento de Arquitectura y
Tecnología de la Edificación



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura y Edificación
Cartagena



Universidad
Politécnica
de Cartagena | Campus
de Excelencia
Internacional



© 2018, Rafael García Sánchez, Sergio Cerezuela Bastida, Francisco J. Jiménez González (Coords.)

© 2018, Universidad Politécnica de Cartagena

CRAI Biblioteca
Plaza del Hospital ,1
30202 Cartagena
968 325908
ediciones@upct.es



Los textos de este libro, así como la documentación gráfica y fotografías han sido facilitadas por los autores de los textos.

Imagen Cubierta: Sergio Cerezuela Bastida
Diseño y Maquetación: Rafael García Sánchez y Sergio Cerezuela Bastida

Primera edición, 2018

ISBN: 978-84-16325-73-3



Esta obra está bajo una licencia de Reconocimiento-NO comercial-SinObraDerivada [by-nc-nd]; no se permite el uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

A Elías Hernández (†)

ÍNDICE

	Prólogo	8
	Marcos Ros Sempre	
I	Implicaciones filosóficas del cambio de paradigma estético:..... la cuestión de lo bello. Sixto J. Castro	11
II	El sentido del ornato en el Renacimiento	29
	Rafael García Sánchez	
III	Dimensionamiento de lugares para espectáculos a través de..... Vitruvio y Herón de Alejandría: geometría y cálculo para el proyecto durante la antigüedad. Filippo Fantini Con introducción de Josefina García León.	59
IV	Cinco consideraciones sobre el concepto de espacio en la era..... digital. Juan Martín Prada.	87

ARCHITECTURA ET SOCIETAS

“Architectura et societias” celebra su segunda edición, lo cual, por una parte, confirma la calidad, interés y oportunidad de las reflexiones que se nos plantearon en la primera edición y, por otra parte, vaticina la continuidad de un ciclo de arquitectura, cultura y sociedad en el seno de la Universidad Politécnica de Cartagena.

Este ciclo de conferencias, organizado por el Doctor D. Rafael García Sánchez, profesor del Área de Composición Arquitectónica del Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena, pretende ser una pausa estética en nuestra marcada agenda cotidiana. Una pausa para la reflexión sobre la estética y el ornato, tanto en nuestra sociedad actual, como referenciada a paradigmas de la Antigüedad y el Renacimiento. Un ciclo de conferencias que nació el curso anterior con la vocación de servicio que caracteriza a las universidades públicas de la Región de Murcia, y especialmente a la UPCT. Una vocación de servicio entendida como el retorno a la sociedad de la inversión económica e inversión de confianza que la propia sociedad deposita en la institución, mediante la puesta a su disposición del conocimiento, el talento y la reflexión.

El ciclo nos propone, en esta segunda edición, una mirada a la estética y al ornato, a través de diferentes visiones, con ponentes de diferentes universidades españolas e italianas. Una mirada a la antigüedad clásica, nos traerá conceptos

espaciales y ornamentales de Grecia y Roma, conociendo de la mano de Herón de Alejandría y Vitruvio el dimensionamiento de los lugares para espectáculos durante el cambio a nuestra era.

Una segunda mirada, pondrá el foco en el Renacimiento, y nos traerá reflexiones sobre el sentido del ornato en dicho momento histórico de reflexión y cambio, en el que, tras siglos de acumulación de conocimiento, se produce un nuevo estallido de la creación artística global, el Humanismo y una vuelta a la proporción, la estética y el ornato de la era clásica.

Por último, una doble mirada a la actualidad, nos acercará, por una parte, a la filosofía y los cambios de paradigma estéticos actuales, y sus implicaciones filosóficas, y por otra parte, a la conceptualización de la estética en la creación artística de la actualidad.

Sin duda, un completo recorrido por los momentos más importantes de la reflexión artística y arquitectónica sobre la proporción, la composición, el ornato y la estética en general, que servirá para que docentes, estudiantes y público en general, adquieran una visión global del sentido estético que impregna la arquitectura como arte, técnica y oficio.

En estos momentos de convulsión globalizada mundial, en lo económico, en lo político, en lo estratégico y también en lo artístico y arquitectónico, se muestra más necesario que nunca abrir un hueco en nuestro quehacer diario y pararse a mirar, para aprender del pasado y del presente, comparar y discernir, hasta encontrar el verdadero sentido de la arquitectura. Es por ello que este ciclo, en el que la mirada reposada nos pauta la reflexión en tres sesiones espaciadas en el tiempo del curso académico, sirve como recurso docente para complementar la formación de estudiantes y profesores, desviando la mirada hacia lo estético, la cualidad diferenciadora de la arquitectura frente a cualquier otra disciplina científico tecnológica.

Solo me resta felicitar a los organizadores y colaboradores por esta magnífica iniciativa que, cumpliendo su segunda edición confirma la vocación de permanencia y anima a la comunidad universitaria de la Universidad Politécnica de Cartagena a reflexionar, divulgar y ofrecer públicamente el conocimiento sobre la arquitectura a todo el conjunto de la sociedad.

Marcos Ros Sempere
Vicerrector de Campus y Sostenibilidad
Universidad Politécnica de Cartagena

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

Sixto J. Castro

1. La cuestión de lo bello
2. Lo sublime
3. El cambio de categorías
4. Conclusiones



Sixto J. Castro

Profesor titular en la Universidad de Valladolid, donde imparte “Estética y teoría de las artes” y “Temas de estética”. Ha sido profesor invitado de la misma materia en la universidad de Bayreuth (Alemania) desde 2004 hasta 2014. Ha sido “visiting scholar” y “visiting professor” en las universidades de Temple (Philadelphia), Houston, Oxford, Lovaina y Columbia (Nueva York). Autor de *La trama del tiempo* (San Esteban, Salamanca, 2002), *En teoría, es arte* (San Esteban, Salamanca, 2005), *Vituperio de orbanejas* (México, Herder, 2007, galardonado con el accésit del premio de Ensayo de Caja Madrid, 2005), *Lógica de la creencia. Una filosofía (tomista) de la religión* (Salamanca, San Esteban, 2012), *Sobre la risa y la belleza. Ensayo de ontología estética* (Salamanca, San Esteban, 2015), *Pensar el arte* (México, Herder, 2017), *Teología estética* (Salamanca, San Esteban, 2018) y coordinador, con Alfredo Marcos de *Arte y ciencia, Mundos convergentes* (Madrid, 2010) y *The paths of creation* (Berna, 2011) y con Fca. Pérez Carreño de *Arte y filosofía en Arthur Danto* (Murcia, Universidad de Murcia, 2016).

1. La cuestión de lo bello

En la reflexión tradicional, todo lo que es, es bello hasta cierto punto según su propia naturaleza. La belleza es el ideal de lo que las cosas deberían ser, y la ausencia aparente de belleza, incluso cuando la llamamos fealdad, es en realidad una falta de lo que debería ser o estar. Por el contrario, en el pensamiento moderno, la belleza pasa a ser una propiedad estética entre otras. En aquel primer sentido, la belleza ejerce una función fundamental en el pensamiento platónico y neoplatónico. En ambos la belleza sensible se refiere necesariamente a una belleza inteligible de la que participa. Para Platón no hay duda de que la belleza es una propiedad de lo real, que es la que funda nuestra atracción por los entes que la poseen. En los diálogos platónicos se dedican numerosos textos a indagar qué es lo que constituye esta realidad misteriosa, en qué términos puede describirse. En muchas ocasiones, siguiendo la tradición pitagórica, se inclina por proponer la forma, la proporción, la unidad y todas aquellas relaciones matemáticas que les subyacen y que son parte del reino inteligible que funda la belleza, si bien Platón no considera que pueda hacerse una identificación entre belleza y proporción, aun cuando cabe pensar que sin esta no puede darse aquella. Lo que en todo caso es una propiedad necesaria no puede tomarse por suficiente.

La clave del pensamiento platónico, sin embargo, es que la belleza sensible es la manifestación del mundo inteligible en el mundo sensible. De ella no cabe dudar. Y además la belleza está íntimamente conectada con el bien, son “parte de la misma estructura” como afirma Iris Murdoch al comentar que “Platón, que nos dice que la belleza es la única cosa espiritual que amamos inmediatamente por naturaleza, trata lo bello como una sección introductoria de lo bueno, de manera que las situaciones estéticas no son tanto analogías

de la moral como casos morales”¹. No obstante, entre ambas realidades hay una diferencia que nos impide identificarlas sin más y que ya señala Platón en *Fedro* 250e: apreciamos la belleza misma de un modo en que no podemos ver la bondad. Podemos experimentar la trascendencia de lo bello, pero no la trascendencia de lo bueno, pues las cosas bellas contienen la belleza de un modo diferente a como los actos buenos contienen el bien, porque la belleza es, en parte, cuestión de los sentidos.

La pasión platónica por la belleza tiene su contrapunto en sus sospecha hacia el arte. El arte mimético copia realidades; el arte poético es maníaco. En ambos casos pertenecen a un territorio ontológicamente sospechoso, epistemológicamente criticable y políticamente peligroso. Esta sospecha, no obstante, desaparecerá en las reflexiones sobre la mimesis que Plotino elabora en sus *Enéadas*, donde la reivindica para, en virtud de su conexión con la belleza, otorgar al arte de una capacidad simbólica ausente en el pensamiento platónico, puesto que la belleza nos remite a su origen, el Uno, y el artista puede hacer esto al introducir la idea o forma de belleza en la materia. En el mundo medieval, el Uno se identifica con Dios y las bellezas creadas –pasajeras– se consideran reflejo de la Belleza eterna que es Dios mismo. En esta consideración teológica encuentran cabida la tradición pitagórico-platónica, transmitida por Agustín y Boecio, en la que la proporción matemática o armonía es una condición necesaria de la belleza, y la neoplatónica del Pseudo-Dionisio, en la que lo característico de la belleza no es sólo la armonía, sino sobre todo la *claritas*. Para este, Dios es belleza y el universo es la irradiación de la belleza de Dios, en un suerte de jerarquía celeste. Además, el medievo mantiene la doctrina clásica de la *pankalía*, ahora cristianizada: todo lo que existe, por el mero hecho de existir, es bello y bueno, una idea que comentan todos los medievales siguiendo el texto de Dionisio, entre ellos Tomás de Aquino, que, en su comentario a *De divinis nominibus* (c.4, lect.5), apunta que, aunque lo bello y lo bueno son la misma cosa en la realidad, difieren en el concepto, dado que “la belleza añade al bien cierto orden a la facultad cognoscitiva”, de ahí que el Aquinate afirme que lo bello es lo que place al ser aprehendido o al ser visto, es decir, al ser, de alguna forma comprendido (*Suma Teológica* I, q.5, a.4 ad 1). Las tesis tomistas pueden resumirse en su afirmación de la *Suma Teológica* (I, q.39, a.8), donde enumera las tres cosas requeridas para la belleza: integridad o perfección, proporción debida o armonía y claridad.

Otro ejemplo de este modo de pensar lo tenemos en Hugo de San Víctor,

¹ MURDOCH, I. *The Sovereignty of Good*. Routledge, London and New York, 2014. p. 40

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

en cuya obra *De tribus Diebus* afirma que la inmensidad de las cosas revela el poder divino, mientras que la belleza (*decor*) de las criaturas revela la sabiduría divina y su utilidad (*utilitas*) refleja la bondad divina. La belleza, así pues, es signo, vestigio o prueba de esta sabiduría:

“imagina una persona iletrada que mira a un libro abierto: verá formas pero no comprenderá la letra escrita. De modo similar, el estúpido y la persona sensual no percibe las cosas que son de Dios (1Cor 2,14); mirará a las criaturas visibles como apariencias meramente externas, pero no podrá comprender su significado. La persona espiritual, por otra parte, que puede juzgar todas las cosas (1Cor 2, 15) sabe, cuando contempla la belleza exterior (*pulchritudo*) de las cosas, cómo admirar en esta la sabiduría interna del creador”².

Esta concepción de la belleza ligada a la armonía y considerada una propiedad de lo real se quiebra con la modernidad. En el mundo premoderno la belleza manifiesta su fuente: hay una comunicación entre los distintos niveles de realidad que se hacen presentes en el objeto bello. Por eso, para los científicos premodernos, hablar de la belleza del cosmos no supone abandonar su perspectiva “científica” ni hacer afirmaciones subjetivas. Es simplemente constatar que el universo en su conjunto, y cada una de sus partes, es un cosmos, y tenemos una idea de la ley o regla bajo la cual se encuentra, que es la que constituye ese cosmos-orden. El trabajo de Kepler de convertir (estéticamente) la idea de Tycho Brahe en fórmulas matemáticas estaba movido por la búsqueda incesante de armonías y proporciones, siguiendo las intuiciones pitagóricas y platónicas de que la belleza reside en el orden, en la medida, en la proporción y la en armonía. La belleza, en este mundo premoderno, es parte de todas las esferas de lo real, que deben ajustarse a las leyes cósmicas eternas, garantizadas por el cálculo y la medida. En el caso del arte, es el escultor quien introduce el logos –la forma– en la materia, es el arquitecto quien pone orden y medida en lo informe... y todos estos procesos son, en cierto modo, revelatorios del orden subyacente. No hay creación de belleza por parte del artista. La belleza ya existe. Solo hay que sacarla a la luz, a imitación del demiurgo o de Dios. El artista, así pues, continúa la tarea divina. Este carácter real es lo que lleva a San Agustín a afirmar que hemos de tener en nosotros un cierto concepto de lo bello

² VAN NIEUWENHOVE, R. *An introduction to medieval theology*. Cambridge University Press, Cambridge, 2012. pp. 121-122

que atribuimos a las cosas, que no puede nacer de la sola percepción³.

Sin embargo, cuando los filósofos comiencen a analizar la idea de orden y a convertirla en una proyección del sujeto, y dejen de considerarla una propiedad de lo real, la consideración de la belleza también sufrirá una depreciación y dejará de pensarse como una realidad con capacidad revelatoria para ser vista como poco más que la proyección de una facultad que ahora ocupa el primer plano: el gusto. El gusto es una facultad que ya no nos habla sobre el mundo, sino solo sobre nosotros mismos. Y será el gusto, como teoriza Hume en su texto *La norma del gusto*⁴ el que juzgue a partir de ahora sobre la belleza, que ya no está en la realidad, sino en el ojo del que mira, y cada espectador ve una belleza diferente, de modo que la pretendida universalidad de la belleza acaba siendo absorbida por la individualidad del sentimiento. La resolución del juicio de gusto se deja en manos de esa especie de seres extraños que propone Hume bajo el nombre de los jueces ideales o verdaderos, personas libres de los defectos de los que adolecemos la mayoría de nosotros y que nos impiden captar ciertas propiedades “disposicionales” de los objetos, lo que indica que el subjetivismo humiano no es tan “subjetivo” como habitualmente se piensa⁵.

En todo caso, la subjetivación de la idea de belleza en el siglo XVIII se basará fundamentalmente en el hecho de que no hay nada que pueda ser sometido a análisis que pueda ser contado como aquello que hace que algo sea bello. La percepción sola no puede dar cuenta de la belleza en términos de propiedades primarias, luego parece que entramos en el espacio de lo subjetivo. La idea de que la belleza remite a un origen o a Dios mismo es sustituida por la idea de que la belleza no remite más que al modo de contemplar lo real. Simplemente es una manera, una actitud de acceso a lo real diferente de la de los científicos: contemplamos el mundo sin tener ningún interés en él más que el placer que se deriva de la contemplación, como teoriza, por ejemplo, Shaftesbury.

Frente a este movimiento subjetivizador, Kant aún tratará de salvar el carácter universal de la belleza aludiendo a su “universalidad subjetiva”, la que se origina al postular que el sentimiento de placer que surge en un sujeto al contemplar lo que considera bello debería ser el mismo que surge en otro, ya que en ambos casos intervienen las mismas facultades que habitualmente operan en la producción de conocimiento (imaginación y entendimiento), pero en este caso en un juego libre, no cognitivo. Aun cuando sea todo el mecanismo

³ OTTO, R. *Lo santo*. Alianza, Madrid, 1985. pp 180-181; 191-192; 210.

⁴ HUME, D. “La norma del gusto”, en *Ensayos morales y literarios*. Tecnos. Madrid. 2008. p. 261.

⁵ CASTRO, S.J. ¿Qué hay de malo en ‘No nos gusta’? en *Estudios Filosóficos* 178, 2012, pp. 527-544.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

cognitivo el que interviene en el juicio de gusto, la clave del asunto ya no tiene que ver con lo cognitivo, sino solo con el sentimiento del sujeto. La belleza se vuelve en Kant análoga a una voluntad moral buena, una voluntad que motiva a actuar sin más razón que la moralidad misma. El juicio de gusto, así pues, presupone ante todo una actitud desinteresada. Este hecho, dicho sea de paso, será el que lleva a Schopenhauer a criticar a Kant afirmando que en la *Crítica del Juicio* no parte de lo bello mismo, de lo perceptible e inmediatamente bello, sino del juicio de lo bello, del juicio de gusto.

En este proceso, y en esas mismas críticas, se ve el cambio de paradigma. Mientras que, por ejemplo, para Tomás de Aquino, la belleza, en cuanto relacionada con el bien, es lo que todos apetecen (“*Bonum est quod omnia appetunt*”), con lo la belleza establece una vinculación con un interés del ser humano en cuanto tal ser humano (*omnia*), en el mundo moderno (Hume, Kant) la belleza pierde este carácter trascendental, universal..., precisamente porque desaparece como propiedad de lo real y su análisis se diluye en el juicio de gusto⁶. El juicio estético solo nos habla ahora del individuo que juzga, cada vez más aislado de la realidad que no es él y marcado fundamentalmente por una actitud de sospecha hacia ella. Si en el mundo platónico los encuentros con la belleza nos arrebatában, como a maníacos, en el mundo moderno la sospecha escéptica hacia todo, belleza incluida, nos obliga a un examen de nuestras facultades, también del gusto, que es más que probable que hayan errado en su juicio, tomando por bello lo que no pasa de ser horrible o chapucero. En el mundo premoderno, la belleza es el rostro de la verdad. Esta idea sigue presente en pensadores posteriores como nos recuerda la célebre *Oda a una urna griega* de J. Keats, en la que afirma: “la belleza es verdad, la verdad es belleza; esto es cuanto sabes y saber necesitas”. Pero la posición fundamental de la modernidad es que la belleza es potencialmente engañosa y puede ser también una ficción del genio maligno. Los diversos sistemas filosóficos imponen sus obligaciones al juicio de gusto. En el caso del kantiano, se postula el gusto como un *Sollen* (todos deberían considerar como bello lo que yo juzgo como tal), un deber de matiz ético, que en Tomás de Aquino tenía aún solidez metafísica y gnoseológica: lo bello place, no “debería” placer. Kant es más deudor de su sistema que de la experiencia. Tomás prefiere partir de la constatación empírica. Antes de Kant la belleza es una perfección (como afirma Baumgarten, una idea que continuará Nietzsche cuando en *La Gaya Ciencia* hable de lo perfecto como mágico), pero a partir de Kant algo puede

⁶ CASTRO, S.J. *Sobre la belleza y la risa. Ensayo de ontología estética*. San Esteban, Salamanca, 2015. p. 52ss.

ser bello sin ser perfecto. El cambio, pues, es radical: de ser una cualidad real de lo creado a ser una apariencia arraigada en un sentimiento, la belleza pasa de ser vista como algo que se capta en las cosas, y cuya captación permite el acceso a estas tal cual son, a ser vista como algo dependiente de modo absoluto del yo particular, que no nos dice nada de lo real y, en el mejor de los casos, se configura como un elemento de pura fruición⁷. Así, en lo que se refiere a la captación de la belleza hemos pasado del todos a algunos y finalmente a uno (al revés que en la libertad, según describe el proceso histórico la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, en el que al principio solo uno es libre, luego solo unos pocos, y finalmente todos). A cada quien le gusta lo que le gusta y eso lo vincula cada uno con *su* idea de belleza: esto es belleza para mí. Es el último paso de la subjetivización: lo bello se convierte en un concepto sumamente individual, sin referencia alguna a un sujeto trascendental. Como reacción a esto, asistimos contemporáneamente a un cierto retorno de lo objetivo en la belleza, tal como se constata en diversos ámbitos: publicidad, cánones, modelos estéticos impuestos por las redes sociales (Instagram y sus filtros)⁸, etc.

La tradición hegeliana va por su lado, que no es la senda kantiana. Para Hegel la belleza es lo ideal, la idea en su espiritualidad y universalidad que adquiere una forma determinada: la unidad inmediata del concepto presente en la apariencia sensible. La belleza es inseparable de la verdad y la bondad, todas ellas relacionadas con el ideal. Pero el ideal como belleza requiere la apariencia sensible, mientras que el ideal como verdad se realiza en el pensamiento, con lo que la belleza parece perder su lugar en el mundo del espíritu que se despliega. Para muchos autores, el fin del arte que habitualmente se atribuye a Hegel,

⁷ Hay un ejemplo análogo que puede ilustrar esta idea. Tomás de Aquino pensaba que se podía convencer a todo el mundo, de manera racional, partiendo de premisas comunes aceptadas y aceptables por todos. Tal es el proyecto que lleva a cabo, por ejemplo, en la *Suma contra los gentiles*. La modernidad, en cierto modo, sigue convencida de esto, pero ese “todos” se identifica solo con ciertos individuos que poseen los rasgos de una naturaleza humana ficcional (Hume) o de un yo trascendental (Kant) que deja fuera de su definición a todos los seres humanos que no se adaptan a una determinada construcción ideal de las facultades. Mientras Tomás de Aquino, consideraba, por ejemplo, que ciertas cosas tienen un carácter universal, son propias de todos los seres humanos sin excepción —la búsqueda del bien, la sindéresis, la intuición de los primeros principios del entendimiento...—, el mundo moderno ha tendido a conferirles solo el estatuto de universalizables, quizá por influjo del kantismo, pero eso no les confiere garantía alguna. Ya no podemos afirmar que existan principios universales, ni que todos los hombres deseen el bien, gusten de la misma belleza, o acepten el principio de no contradicción.

⁸ Es paradójico el hecho de que muchas personas acudan a cirujanos plásticos para parecerse a las fotos que suben a la red social Instagram, que aplica filtros y deforma los rostros según ciertos cánones que reflejan gustos sociales. Los jóvenes no quieren parecerse a las estrellas, sino a sí mismos en su versión mejorada por los medios técnicos.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

cuando este anuncia que “para nosotros, el arte una cosa del pasado”, es en realidad una transestética de lo sublime. El fin del arte es el fin de la belleza, pero lo que toma su lugar no es, como opina Hegel, la filosofía, como síntesis del devenir del Espíritu Absoluto, sino lo sublime. Lo bello quedaría reducido a la decoración, sin pretensiones de relación con el Absoluto⁹. A su vez, otras categorías estéticas ocupan su lugar, dejando de lado aquellos términos dieciochescos como “lo pintoresco”, que ha quedado reducido a los carteles de “vista pintoresca” que nos encontramos en las carreteras: el simulacro, lo siniestro (*das Umheimliche*), lo abyecto, etc. han ocupado posiciones. Para que todas estas categorías adviniesen al espacio estético fue necesario que los post-hegelianos alemanes (Rosenkranz, Weisse, Solger, etc.) integrasen lo feo en la estética, como un elemento necesario que se introduce en el dominio transfigurador del arte. La forma artística saca a lo feo de su fealdad, dentro del proceso general de desmalignización del mal que se da en la modernidad: el mal gnoseológico (el error) pasa a ser condición de posibilidad del saber; el mal estético (lo feo, fragmentario), de la belleza, el mal moral (que ha de expresarse como lo antiautoritario, antiinstitucional, etc.) del bien, el mal físico, del aprendizaje y el mal metafísico (la finitud) se transforma en criterio de valor¹⁰.

Los teóricos contemporáneos, sobre todo en el ámbito de la filosofía analítica, encuentra difícil definir la belleza. La tradición dieciochesca la ha relegado al espacio del sentimiento y los sentimientos son particulares e indefinibles. La tradición wittgensteniana considera imposible definir la belleza en términos de propiedades necesarias y suficientes, de modo que la empresa parece haber quedado abandonada. Y trabajar con un concepto que no se puede definir y que solo es susceptible de tratarse en el espacio emotivo no parece una buena apuesta filosófica, de modo especial en las filosofías que más se empeñan en presentar un carácter científico. Además, la belleza ha entrado como elemento constitutivo en ciertos discursos artísticos ligados a movimientos políticos de talante totalitario, de modo que las artes y la misma filosofía han optado por buscar sustitutos para este término. El más apreciado es el de lo sublime y todos los términos generados a partir de él.

2. Lo sublime

Lo sublime se refiere a muchas cosas, casi siempre de modo vago. Cuando algo es eminente, admirable, extremo, inconmensurable... lo consideramos sublime.

⁹ JAMESON, F. “¿”Fin del arte” o “fin de la historia”?”, *El giro cultural*. Manantial, Buenos Aires, 1999. pp. 117ss.

¹⁰ MARQUARD, O. *Felicidad en la infelicidad*. Katz, Buenos Aires, 2006. pp. 55-61.

Hay que rastrear el origen de este término en la obra del Pseudo-Longino (*Sobre lo sublime*), autor del siglo I d. C., que limita su uso a los discursos que, a diferencia de los bellos, no tratan de placer o deleitar, sino de conmover de manera intensa. El estilo sublime es precisamente eso, un estilo que se puede elegir en función de lo que se pretenda provocar en el auditorio. Será sobre todo en los siglos XVII y XVIII cuando este término se ponga en paralelo con lo bello, de modo que uno se va a definir en términos del otro. Es el caso, por ejemplo, de los célebres textos de Burke, *De lo sublime y de lo bello*¹¹ y de Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*¹². Este contraste se consagra en la *Crítica del Juicio*, cuando Kant lo relaciona con la diferencia que se establece entre entendimiento y razón, entre lo condicionado y lo incondicionado, entre la adaptación de nuestras facultades a la realidad y la superación por estas por ciertas experiencias de la realidad, que nos hacen tomar conciencia de nuestra finitud y de los límites de nuestras capacidades cognitivas. En el caso de lo sublime, en Kant, son las ideas de la razón las que vienen en auxilio de un sujeto que se ve desbordado por ciertos fenómenos, y es el libre juego, ahora, de imaginación y razón (a diferencia del libre juego de imaginación y entendimiento implicado en el juicio de belleza) el que le hace tomar conciencia de su propia naturaleza suprasensible moral: el hecho de que pueda pensar (no conocer) el fenómeno que le atemoriza y le supera le revela lo que no le puede ser revelado de otro modo. Esta “moralización de lo sublime” es la contraparte de la moralización de la divinidad en el pensamiento kantiano. En el pensamiento kantiano, lo moral se relaciona con lo bello como símbolo, pero el acceso a la dimensión suprasensible se restringe a lo sublime. La misma consideración de la naturaleza como sublime también implica un cambio en la forma de concebirla. Ya no se puede pensar en un sentido empírico (como en la *Crítica de la razón pura*), sino sobre todo como un exceso que no es reducible a lo empírico (en la *Crítica del Juicio*) y que, gracias a la ayuda de las ideas de la razón, causa una elevación que revela algo que pertenece a la reino de lo suprasensible: el destino infinito del ser humano como ser moral. Toda referencia al componente cognitivo que se vinculaba con el concepto tradicional de belleza ha desaparecido. En términos fenomenológicos, Marion señala este hecho apuntado que

¹¹ BURKE, B. *De lo sublime y de lo bello*. Alianza, Madrid, 2005.

¹² KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza, Madrid, 2008.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

“la sobreabundancia intuitiva ya no se expone en el marco de reglas, sean las que sean, sino que las abruma; la intuición ya no se expone en el concepto, sino que lo satura y lo vuelve sobreexposto -invisible, pero no por falta de luz, sino por exceso de luz”¹³.

Con el ascenso de lo sublime a categoría estética privilegiada, dejamos de considerar que las realidades sensibles nos pueden transportar al mundo suprasensible y penetramos cada vez más en el sujeto en busca de un origen que nunca se encuentra, un origen que no es luminoso, como el platónico, sino oscuro, y que está, en todo caso, en el sujeto, libre y creador, no sometido a más reglas que las que él mismo se da, como sucede en el caso del genio romántico. Esa será la tónica de la filosofía moderna: penetrar *ad intra* en busca de un origen imposible de hallar. Al caracterizar la belleza y lo sublime como algo subjetivo, que pone el sujeto y que depende de su sentimiento o estado de ánimo, nos alejamos del mundo antiguo y consideración de la belleza como “real”. Cuando digo que algo es bello o sublime, en el fondo, como señalará Kant, no hago más que constatar mi sentimiento. Ese es el punto final del proceso. Todo lo demás solo puede postularse. Esto tiene como consecuencia que el artista, introductor de belleza en la materia, según la concepción neoplatónica, pasa a ser sustituido por el genio, que se convierte en origen único y último.

3. El cambio de categorías

Este cambio de categorías estéticas tiene impacto en todos los ámbitos. Como se ha señalado, los creadores de la ciencia nueva, en muchos casos bajo un paraguas platónico, podrían usar la idea de la belleza para referirse a las realidades físicas, porque la naturaleza todavía se percibía como un cosmos, que, como tal, muestra un logos, y este logos es Dios, creador de este orden. Incluso Kant, en la *Crítica de la Razón Pura*, considera que el argumento del diseño, basado en el orden percibido, es el único que todavía tiene una cierta validez para “probar” la existencia de Dios. La ciencia clásica, por lo tanto, a menudo se convierte en una apología del teísmo, en gran parte por razones estéticas relacionadas con el concepto de orden. El giro kantiano hacia el sujeto implicará que los juicios estéticos no tendrán ya sus raíces en un orden percibido como “objetivo”, sino en un sentimiento que surge del libre juego de las facultades. No son los objetos los que son hermosos o sublimes, sino que los tomamos “como si” fueran hermosos o sublimes. Hablamos entonces de un

¹³ MARION, J. “The saturated phenomenon”, en *Phenomenology and the ‘Theological turn’: The French debate*. Fordham University Press, New York, 2000. pp. 196-197.

estado del espíritu caracterizado por ese libre juego. El espacio de la estética es ahora el reino de los sentimientos. Cuando la ciencia contemporánea apela a lo estético ya no hace referencia a ese orden que remite a un origen, sino a los sentimientos que suscita la contemplación de la inmensidad o el poder del universo, con relación al cual todo lo demás es insignificante. Actualmente le pedimos a la ciencia que vuelva a encantar al mundo una vez más y que proporcione los motivos para estos sentimientos de asombro y conmoción. Cuando vemos, por ejemplo, las imágenes del Hubble, que se publicitan en su misma página web como “fuera de lo ordinario, fuera de este mundo”¹⁴, nos sentimos transportados más allá de los límites de la vida mundana por una experiencia de lo inmensamente grande y poderoso, que se liga de manera sustancial a la fenomenología de la experiencia religiosa. Como afirma I. Greig:

“Al proporcionar un sustituto de la cosmología cristiana desplazada por las nuevas ciencias, lo sublime diociesco contrarrestó las ansiedades provocadas por la aparente retirada de Dios de los asuntos humanos, al asociar el universo infinito con la majestad de lo divino, una respuesta estética en la que el universo ilimitado llegó a significar el poder infinito de Dios”.¹⁵

En este modo de razonar, el potencial simbólico de la belleza parece definitivamente fuera de las posibilidades del análisis. Sólo nos queda la esperanza de que, efectivamente, lo sublime nos ofrezca un cierto vislumbre de lo que la belleza nos daba en otra época. Porque aún hay quien sostiene, como Santayana, que lo sublime no es lo feo: es lo sumamente, lo arrebatadoramente bello, como los ángeles de Rilke. Es el placer de la contemplación llevado a tamaña intensidad que comienza a perder su objetividad y a revelarse una pasión interior del alma.

“Mientras que en lo bello encontramos la perfección de la vida que desciende al objeto, en lo sublime –dirá Santayana– encontramos una perfección más pura y más inalienable que renuncia para siempre al objeto”¹⁶.

¹⁴ <http://hubblesite.org/>

¹⁵ GREIG, I. “Quantum Romanticism. The aesthetics of the Sublime on David Bohm’s Philosophy of Physics”, en R. HOFFMANN & I. B. WHYTE, *Beyond the Finite. The Sublime in art and science*. Oxford University Press. Oxford, 2011. p. 109.

¹⁶ SANTAYANA, G. *El sentido de la belleza*. Losada, Buenos Aires, 1969. pp. 216-219.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

Por eso se trata de un cierto vislumbre: el límite es el sujeto.

El dominio de lo sublime se traduce en que, contemporáneamente, la discusión sobre la belleza es un tema menor en los estudios estéticos. Al menos desde que Duchamp llevó al extremo el formalismo y el desinterés kantiano, desprestigiándolo y sosteniendo, como en general hacen todas las vanguardias, que ya no existe conexión entre arte y belleza, la belleza ha desaparecido en buena medida de la filosofía de las artes. El dadaísmo, por ejemplo, tiene su contexto en el comienzo de modernismo, como una reacción al desastre de la I Guerra Mundial en la neutral Suiza. Los artistas rechazaban hacer arte para el deleite de las clases dominantes europeas, responsables, a su entender, de las muertes de millones de civiles. Los dadaístas creían que lo único que podían hacer era un arte que se burlase de las mismas clases sociales que habían sido mecenas del mismo, de la idea del “Artista” (con mayúscula) que se había dedicado a glorificar a los que ostentaban el poder. Por tanto, frente a la extendida idea de que el arte debía ser bello (al menos entre los que consumían el arte), los artistas renunciaron a la belleza. He aquí el comienzo del antiesteticismo contemporáneo. Si el arte ya no tenía que ser bello, ¿qué tenía que hacer para ser arte? Es la pregunta típicamente modernista que acabará por romper todas las fronteras y por motivar una profunda reflexión filosófica. Tal es el caso, por ejemplo, de Arthur C. Danto, que señala que los *ready mades* de Duchamp son sin duda arte, pero no bellos, con lo que concluye que la belleza no puede formar parte de ningún atributo definitorio del arte. En su opinión,

“el arte después del arte’ no puede apelar a la teoría estética clásica precisamente porque en apariencia despreció totalmente la calidad estética: la negativa a llamarlo arte se apoyó precisamente en los términos de la estética clásica”.

Hubo, pues, que restaurar la teoría para que fuese útil en el trato con el arte¹⁷. El modernismo, con su ruptura estilística en el espacio de la pintura, la narración, la música, la danza, la arquitectura, la escultura, etc., por medio de experimentos con la abstracción, las diversas voces y puntos de vista, la tonalidad y las formas acabó definitivamente con la posibilidad de definir las bellas artes en términos de belleza. Danto celebra esto, con una afirmación sin duda exagerada:

¹⁷ DANTO, A.C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 2010. pp. 127-127 y 162.

“Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte del siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes”¹⁸.

No es la Ilustración, sin embargo, la que concede esa primacía a la belleza. Mas bien al contrario. Este modo de razonar peca de una estrechísima perspectiva que ignora más de dos mil años de metafísica de la belleza en los que, por cierto, arte y belleza corren por senderos separados e independientes. Esto mismo ha vuelto a suceder en nuestra época, tras un brevísimo período en que se consideró, por boca de Hegel, que el arte tenía que ser bello por razones metafísicas. Hoy arte y belleza ocupan espacios independientes y el discurso artístico está, como he señalado, mucho más cerca de lo sublime. Como señala Shiner, en el espacio del arte contemporáneo,

“decir de algo que era bello empezó a significar un pobre halago al lado de calificativos tales como ‘significativo’, ‘complejo’ o ‘transgresor’”¹⁹.

A pesar de este dominio de lo “expresivo”, lo “sublime” y todos sus concepto anexos, hay teóricos que consideran que las razones por las que la belleza ha sido expulsada del espacio de las artes son más profundas. Hickey, uno de los autores que más han reivindicado la belleza en el espacio de las artes, sostiene que

“la belleza es la bestia negra, la serpiente en el jardín. Roba el poder de la institución, seduce a su congregación y provoca la consternación de los artistas que se han comprometido con el insoportable tedio de la franca honestidad. El argumento de tales artistas contra la belleza se reduce a una simple queja: le belleza vende”²⁰.

El arte bello vende. Si se vende a sí mismo, es una mercancía idolátrica; si vende otra cosa, es un anuncio seductor. Pero ellos afirman que el arte no es idolatría ni publicidad, sino belleza contemplada por sí misma, tal como

¹⁸ DANTO, A.C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós, Barcelona, 2005. P. 102. p. 175.

¹⁹ SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004. p. 337.

²⁰ HICKEY, D. *The Invisible Dragon. Essays on Beauty revised and Expanded*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2012. p. 7.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

Lessing había postulado en su *Laocoonte* que debía ser el objetivo del arte. De modo semejante, Roger Scruton afirma que la belleza arrastra consigo una idea de seriedad en todos los espacio en los que aparece²¹ que la hace poco apta para ser utilizada en ciertos proyectos de disolución de todo lo importante:

“lo que se me revela en la experiencia de la belleza es una verdad fundamental sobre el ser: la verdad de que el ser es un don, y recibirlo es una tarea”²².

Por eso, de nuevo Hickey sostiene que “elegir la belleza sobre el contenido (o elegir la belleza *como* contenido) siempre es un acto de sedición. Si aceptamos el sesgo de la cultura oficial, debemos creer que la belleza que robamos de cualquier cosa hecha por el hombre es robada de su historia previa más virtuosa y metafísica, en la que se dice que reside la belleza ‘real’”²³.

C. S. Lewis, en su obra *Mere Christianity*, defiende que nuestro anhelo de belleza se vería frustrado si pensásemos que es colmado por algo finito. Las cosas en el mundo son signos que no se agotan en sí mismos, al igual que la belleza plotiniana no se agotaba en las cosas bellas. Igualmente, en *Weight of Glory* sostiene que poseemos un instinto de trascendencia estimulado por la belleza, que nos recuerda nuestro carácter de “exiliados”. Es un deseo de algo que nunca ha aparecido de hecho en nuestra experiencia, pero que está constantemente sugerido por ella. La búsqueda humana de belleza es la búsqueda de la fuente de la misma. La belleza no se da en las cosas, sino por medio de las cosas. La belleza, para Lewis, va más allá del análisis racional, y apela a algo profundo en nosotros. En el fondo, como había afirmado Rousseau, “el amor a la belleza es un sentimiento tan natural al corazón humano como el amor a sí mismo”²⁴.

4. Conclusión

Lo dicho hasta ahora muestra que, al igual que sucede en el ámbito religioso, donde Vattimo insiste en varias ocasiones en que ya no hay razones filosóficas de peso para ser ateo o para rechazar la religión (una vez que los metarrelatos han caído)²⁵, tampoco las hay para rechazar la belleza, tampoco en el arte. Los bandazos que el arte y las teorías filosóficas de los últimos decenios

²¹ SCRUTON, R. *Beauty*. Oxford University Press, Oxford, 2010. p. 82.

²² SCRUTON, R. *The face of God*. Continuum, London and New York, 2012. pp. 150-151.

²³ HICKEY, D. *op. cit.*, p. 97.

²⁴ ROUSSEAU, J. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Tecnos, Madrid, 1994. p. 29.

²⁵ VATTIMO, Gianni, *Creer que se cree*. Paidós, Barcelona, 1996. p. 22.

han dado para desacreditar la belleza y sustituirla por propiedades estéticas o caracterizaciones como “kitsch”, “trash” o cosas por el estilo, ya no tienen razón de ser, porque la vivencia de la belleza, la experiencia de la misma, es constitutiva del *Dasein*.

Inspirándose en el dictum de Wittgenstein de *Las Investigaciones Filosóficas* de que no hay proposición más inútil que la que identidad entre una cosa y ella misma, Terry Eagleton afirma:

“Lo mismo se puede decir de esas obras de arte modernistas o experimentales que se amputan a sí mismas de la vida cotidiana. También ellas parecen cosas-en-sí, totalmente divorciadas de la historia que las dio a luz”²⁶.

La belleza nos habla de nuestra historia. Nos habla de nuestro ser. Es natural.

²⁶ EAGLETON, T. *Sobre el mal*. Península, Barcelona, 2010. p. 70.

IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DEL CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO

Bibliografía

- BURKE, B. *De lo sublime y de lo bello*. Alianza, Madrid, 2005.
- CASTRO, S.J. ¿Qué hay de malo en ‘No nos gusta?’ en *Estudios Filosóficos* 178, 2012
- CASTRO, S.J. *Sobre la belleza y la risa. Ensayo de ontología estética*. San Esteban, Salamanca, 2015.
- DANTO, A.C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 2010.
- DANTO, A.C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós, Barcelona, 2005.
- EAGLETON, Terry, *Sobre el mal*. Península, Barcelona, 2010.
- GREIG, I. “Quantum Romanticism. The aesthetics of the Sublime on David Bohm’s Philosophy of Physics”, en R. HOFFMANN & I. B. WHYTE, *Beyond the Finite. The Sublime in art and science*. Oxford University Pres., Oxford, 2011.
- HICKEY, D. *The Invisible Dragon. Essays on Beauty revised and Expanded*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2012.
- HUME, D. “La norma del gusto”, en *Ensayos morales y literarios*. Tecnos. Madrid. 2008.
- JAMESON, F. “¿”Fin del arte” o “fin de la historia”?”, *El giro cultural*. Manantial, Buenos Aires, 1999.
- KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza, Madrid, 2008.
- MARION, J. “The saturated phenomenon”, en *Phenomenology and the ‘Theological turn’: The French debate*. Fordham University Press, New York, 2000.
- MARQUARD, O. *Felicidad en la infelicidad*. Katz, Buenos Aires, 2006.
- MURDOCH, I. *The Sovereignty of Good*. Routledge, London and New York, 2014.
- OTTO, R. *Lo santo*. Alianza, Madrid, 1985.
- ROUSSEAU, J. *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*. Tecnos, Madrid, 1994.
- SANTAYANA, G. *El sentido de la belleza*. Losada, Buenos Aires, 1969.
- SCRUTON, R. *Beauty*. Oxford University Press, Oxford, 2010.
- SCRUTON, R. *The face of God*. Continuum, London and New York, 2012.
- SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.
- VAN NIEUWENHOVE, R. *An introduction to medieval theology*. Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- VATTIMO, Gianni, *Crear que se cree*. Paidós, Barcelona, 1996.
- <http://hubblesite.org/>

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

Rafael García Sánchez

1. Introducción
2. Algunas matizaciones históricas: Existencia de individualismo en la Baja Edad Media
3. La vida civil: el tránsito del *trivium* medieval al humanista
4. El tránsito de las autoridades a los autores y a los artistas: la importancia del estilo
5. La jerarquía de la Retórica
6. Conclusión: El sentido del ornato en el Renacimiento



Rafael García Sánchez

Profesor de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura e Ingeniería de la Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena. (España). Obtuvo el doctorado por la Universidad Politécnica de Valencia con la tesis *Una revisión de la Decostrucción Postmoderna en Arquitectura* (2008). Es autor de *Meditación sobre la ciudad actual. Alternativa a la ciudad genérica* (Edit.um, Murcia, 2013) y de *El Renacimiento como artificio* (Munilla-Leria, Madrid, 2017). Acreditado como Contratado Doctor, es director del ciclo *ARCHITECTURA ET SOCIETAS* desde su primera edición. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como: *Arte, individuo y sociedad*; *Arte y Ciudad*; *Memoria y Civilización*; *EGA, Liño*; *Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas*; *Estudios Filosóficos*, etc.

“El Señor al que pertenece el santuario de Delfos
no habla ni tampoco calla,
sino que se da a entender mediante signos”.
Heráclito.

1. Introducción

Durante los siglos X y XI, las obras de arte más destacadas fueron los monasterios y durante el siglo XIII, lo fueron las catedrales y la Escolástica. A partir del siglo XIV y hasta el XVII, la obra de arte por antonomasia sería el hombre mismo: el humanismo. Fue precisamente en el Renacimiento cuando el sentido del ornato desveló un alcance más allá del relacionado con lo meramente ornamental, lo decorativo o lo superfluo. No se entendería bien el concepto *ornatus* si se vinculara con lo superficial o con lo accidental. Ese vínculo es de índole metafísico, tal y como puso de relieve la formación en artes más escolástica, duramente criticada por los humanistas italianos. En esta conferencia se intentará advertir que el ornato, si se entiende como lo asociado a lo accidental, cuya alteración dejaría intacto lo sustancial, nos alejaría de su significado más hondo y primigenio. En rigor, dicho sentido no está vinculado a la creación sino al desvelamiento de la verdad de lo real que corresponde al ingenio del genio y que es propiamente lo que los clásicos denominaron *inventio*. Como es bien sabido, el ornato, el ingenio y la *inventio* son conceptos relacionados con la retórica en su sentido más ciceroniano, por cierto.

Lo primero que habremos de notar es que el ornato es un término que alcanza su sentido más pleno en el contexto cultural del humanismo renacentista. El Renacimiento fue caracterizado, gruesamente, por su vuelta al pasado, en concreto al pasado romano y por la principalidad del individuo en el marco de una vida activa, propiamente urbana. El humanismo renacentista viene a ser

¹ El núcleo de esta conferencia ha sido abordado en mi libro, *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, Munilla-Leria, Madrid, 2017 donde se desarrollan, en clave más artística, algunas ideas propuestas y analizadas por MARÍN, H. en *La invención de lo humano*, Iberoamericana, Madrid, 1997.

un humanismo civil. Tan solo la segunda característica, el individualismo, está vinculada con el tema de esta conferencia, aunque someramente trataremos ambas para alcanzar una mejor comprensión conceptual.

2. Algunas matizaciones históricas: Existencia de individualismo en la Baja Edad Media

Es lugar común una percepción del Renacimiento como el periodo cultural de nuestra tradición occidental que otorgó a la singularidad del individuo especial relevancia². Aunque no sea posible dar cuenta aquí del origen de este planteamiento, perfectamente localizado a mediados del siglo XIX³, queremos hacer algunas matizaciones a tan excesiva afirmación, adhiriéndonos parcialmente a la revuelta de los medievalistas que se oponen a la noción de

“[...] hombre medieval como de un ancestro no del todo consumado, que alcanzó solamente un estadio intermedio en esa evolución que nos ha llevado hacia los niveles más altos de la inteligencia y del sentido moral en el que nos hallamos ahora”⁴.

Con anterioridad al periodo humanista, se produjeron algunos hechos y acontecimientos que nos inducen a pensar que el individualismo no es un fenómeno tan genuinamente Renacentista. En la Baja Edad Media hay suficientes visos de promoción y auge de la dignidad de lo humano, de subjetivismo y de realismo naturalista, de particularismo filosófico y político, e incluso, de estetización de la vida privada y pública. Todo ello sucedió en el arco completo de la cultura: en lo espiritual y religioso, lo filosófico y lo político, también en lo artístico sin duda.

En el ámbito religioso, los Papas Calixto II e Inocencio III trazaron, en varios aspectos, los rasgos de una fisonomía de la espiritualidad cristiana más urbana y más individualista. Ambas trazas son propiamente definitorias de lo que acabará siendo el Renacimiento. Calixto II en el Concilio de Reims (1119) plantea la necesidad de otorgar a la figura del obispo un papel más

2 Es la tesis más difundida, y fue defendida con éxito por BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Edit. Iberia, Barcelona, 1979. Ver 2ª parte “Desarrollo del individuo” y 4ª parte “Descubrimiento del mundo y del hombre”.

3 El humanismo no es fundado propiamente desde él mismo sino más bien desde la Ilustración. La razón de esta distancia es comprensible pues, como anota Jacinto Chozza, primero es la vida y luego la teoría sobre la vida. Primero es el hacer y la creación inconsciente de cultura y luego es la norma, la regla y la estructura legal. CHOZZA, J. *Humanismo liberal. Figuras de lo humano en las formas económicas*, *Thémata*, nº 23, Sevilla, 1999, p. 120.

4 HEERS, J. *La invención de la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1995, p. 15.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

relevante, haciendo prevalecer su autoridad sobre la tendencia monacal y rural, más propia de épocas anteriores del Medievo. Con el primado de lo episcopal sobre lo monacal se ponía de relieve que Europa había cambiado, se había vuelto nuevamente urbana, su población había aumentado considerablemente. Los señores feudales habían comenzado a instalarse con más frecuencia en las ciudades, también su corte. Había más comercio, dinero, capacidad de intercambio cultural y de consumo. El papel de los monasterios, más propio de la primera etapa medieval, más rural y segregada de lo mundano, empezó a quedar claramente subordinado a la centralidad episcopal, no en vano como anotara Pirenne, la ciudad de la Baja Edad Media es ciudad episcopal⁵. Si el Concilio de Reims puso de manifiesto la tendencia a la urbanización, como prueba la gran cantidad de ciudades que se crearon *ex novo* en este periodo, el IV Concilio ecuménico de Letrán hizo lo propio respecto de la tendencia a la individuación. Convocado por el Papa Inocencio III, su apertura tuvo lugar el año 1215, y es considerado la clausura epocal de lo medieval y la inauguración de lo moderno, entre otras cuestiones por la insistencia en la formación cultural del clero, alto y bajo, y por la especial relevancia concedida a lo singular e individual que constatamos en la prescripción de la confesión individual anual⁶, en la penitencia individual, la santidad individual, la salvación individual, etc. No es casualidad que, a partir de este Concilio, en los procesos de canonización se otorgase mucha importancia a los detalles individuales y personales, también a los caracteres y rasgos psicológicos que empezaban a estudiarse con más detenimiento, sobre todo en el orden de las virtudes morales.

Durante el siglo XIII también se produjo una singular preocupación por el cuerpo, por el aspecto físico y por la higiene personal. Además, fue el siglo de los nombres propios que empezaron a destacar sobre los apodos y los gentilicios, en suma, es la centuria de la importancia psicológica del sujeto individual⁷. No debe extrañarnos que durante este periodo hubiese un inusual interés por las expresiones y los rasgos psicológicos de Cristo y de su madre la Virgen María, de los santos, los profetas y los héroes cuyas representaciones se realizaban en esculturas más monumentales, tanto exentas como en retablos

5 Para un desarrollo de esta cuestión véase PIRENNE, H. *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

6 Al respecto, es bien revelador parte del contenido del canon 21: “Todo fiel de uno y otro sexo que ha llegado al uso de la razón, deberá confesar sus faltas a su propio sacerdote al menos una vez cada año., cumplir según el alcance de sus medios la penitencia que le fuese impuesta y recibir devotamente, al menos en Pascua, el sacramento de la Eucaristía”.

7 Sobre esta cuestión es interesante y revelador DUBY, G. *Historia de la vida privada, vol. 2, La Alta Edad Media*, Taurus, Madrid, 1995.

y hornacinas. Más aún, aunque ya hay visos en el siglo XII, durante el siglo XIII comienzan a ser más frecuentes las habitaciones individuales (antes eran colectivas), el plato individual (antes era colectivo: el puchero), el amor individual, libre y cortés (antes era un pacto entre familias), también el retrato individual que resaltaba los caracteres más significativos de la personalidad del retratado. Se inventa el espejo de vidrio sobre lámina metálica, tal y como lo conocemos en la actualidad, lo que influyó en la aparición de los autorretratos, del maquillaje, de los soliloquios y los monólogos, favoreciendo la introspección. Se pusieron de moda los diarios personales, las autobiografías, las cartas personales, desarrollándose y perfeccionándose notablemente el arte epistolar. Lo individual alcanzó una cota hasta entonces inédita, conquistando una de sus cimas en la lectura personal silente⁸, en el recogimiento de la biblioteca, del *scriptorio* o en la soledad de la habitación individual, sobre todo cuando se invente la imprenta y se defienda la *sola fides* sobre la que pivotará la espiritualidad y la cultura protestante del norte de Europa. No deja de ser revelador que fuera en la Baja Edad Media cuando los artistas bizantinos⁹ comenzaran a estar públicamente satisfechos de sus obras artísticas dejando trazas de su autoría, hecho notablemente inédito hasta la fecha. En la misma línea, ha recordado DUBY, no es hasta el siglo XIII que a los arquitectos de las catedrales góticas se les considere “especialistas, doctores en piedras”¹⁰ afirmando “su personalidad cuando se atrevían a firmar el monumento con su nombre”¹¹. Este hecho es muy poco usual en la historia de la arquitectura hasta entonces, pues esta seguía considerándose un tipo de arte mecánico y servil como en la Antigüedad.

El individualismo también se percibe en la aparición de las órdenes mendicantes que ya no exigen para su ingreso a sujetos pertenecientes a concretos linajes sino a vocaciones libres. Aumentó la emancipación de la conciencia individual y de las decisiones personales respecto de la organización, el interés familiar o el parentesco¹². Las órdenes mendicantes, en concreto las de dominicos y franciscanos¹³, surgen durante el siglo XIII en plena ebullición urbana. Su labor difiere de la monacal, más orientada a la contemplación que a la acción. A diferencia de la vida en los monasterios, al extremo segregada de

8 En 1412 en Oxford y en 1431 en Angers, surgieron disposiciones que ordenaban que las bibliotecas fuesen lugares silenciosos y de mero estudio.

9 MORRIS, C. *Discovery of the individual: 1050-1200*, SPCK, Londres, 1972, p. 85.

10 DUBY, G. *Arte y sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 2011, p. 79.

11 *Ibid.*, 79.

12 MORRIS, C. *Op. Cit.*, p. 158.

13 También la de carmelitas, agustinos y servitas.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

lo mundano -tenido como algo extraño e irreconciliable respecto a la salvación- San Francisco de Asís percibía el mundo, la naturaleza y la realidad misma, al completo compatibles con la vida cristiana y con las aspiraciones a la salvación. La rehabilitación de la figura de Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre, la lectura y énfasis concedida a la vida pública del hijo de Dios, tal y como se encuentra en los Evangelios, la fraternidad que se establece entre hombre y mundo -hermano sol, hermano lobo, etc.- ponen de relieve la centralidad de la vida activa urbana sobre la contemplativa rural. La actividad de las órdenes mendicantes está volcada a la acción, al trabajo, a la defensa del dogma, a la catequesis y al apostolado en el areópago público de la nueva *civitas* episcopal. Los frailes, a diferencia de los monjes, no viven de los donativos ni de la protección del señor feudal sino de la limosna, prefiguración del concepto moderno de salario que se percibe por la prestación de un servicio profesional. Sí, en efecto, los frailes dominicos y franciscanos, por referirnos a las órdenes más famosas, son tan especialistas y tan diestros en su oficio como empezarán a serlo los abogados, banqueros, contables, artistas y otros aristócratas del trabajo que desarrollan su actividad pericial en el marco de una *vita activa*, civil y pública por cuyo trabajo recibían una remuneración económica¹⁴. Además, no se debe olvidar que el desarrollo de la Escolástica, de su método y sistema de estudio, también de sus formas de transmisión de conocimiento, propio de las universidades, influye y comienza a transferirse a la predicación urbana y que tanto el clero regular como los frailes pusieron en práctica en sus sermones y homilías. La influencia de la Escolástica en el *ars praedicanda*, no sólo por su rigor dialéctico, también por el buen decir, es una prefiguración del primado concedido durante el Renacimiento a la Retórica. Así pues, como ha desarrollado Elvira Roca, las técnicas de transmisión y comunicación oral, aun existiendo en la Roma de Cicerón y apenas desarrolladas teóricamente durante la Alta Edad Media, se perfeccionan sistemática y metodológicamente en las universidades durante el siglo XIII. Allí se alcanzaron cotas de elegancia, refinamiento y persuasión que se trasladaron al oficio catequético y apostólico con mucha anterioridad a la explosión urbana de las ciudades italianas¹⁵ donde, como se verá, se puso de moda la Retórica al más puro estilo ciceroniano.

14 Esta tesis ha sido puesta de relieve por Higinio Marín en *La invención de lo humano*, Iberoamericana, Madrid, 1997, p. 134.

15 Para un análisis más pormenorizado de la influencia de la Escolástica en el modo de predicación de las órdenes mendicantes véase ROCA BAREA, M^a. E. "Escolástica y predicación: la influencia de la Escolástica en las artes predicatorias" *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, ISSN 0018-0114, Tomo 51, N^o 155, 2000, pp. 425-456.

Todo lo dicho pone de relieve que durante la Baja Edad Media hubo una tendencia al individualismo y a la introspección. Este hecho también fue advertido por Panofsky, en su la breve obra *La arquitectura gótica y la escolástica*¹⁶, haciendo notar que hay individuo y hay singularidad allí donde hay interioridad. En dicho texto, el historiador de Hannover constata tres fenómenos que inciden de manera sustancial en el *intuitus*, es decir, en la interioridad del sujeto que es tan infinita como infinito es el mundo del físico nominalista¹⁷. Este fenómeno puede comprobarse en el ámbito filosófico con el nominalismo de Ockham, en el ámbito religioso con el misticismo y en el ámbito de las artes con el realismo y el naturalismo. Las tres vertientes -cognitiva, espiritual y artística- revelan una tendencia a la individualidad. El subjetivismo se puso de moda. A todo ello, conviene añadir una cuarta dimensión individualista conquistada para el espacio político y que guarda relación con la emergencia de los nacionalismos políticos, con el deseo de emancipación de la autoridad papal e imperial. Esta última dimensión de lo subjetivo, definida por Lortz como “(...) la fuerza más poderosa del movimiento antipontificio de la Baja Edad Media (...)”¹⁸ alcanza uno de sus momentos culminantes en el año 1303 cuando Felipe el Hermoso de Francia, por razones que aquí exceden su tratamiento, llevó a cabo el atentado al Papa Bonifacio VIII. Resulta del todo inédito en la historia de la cristiandad un deseo emancipatorio que pase, no tanto por la discusión o emancipación de la autoridad del sucesor de Pedro, sino por su intento de asesinato. También Eduardo III de Inglaterra y Luis de Baviera llevaron a cabo intentos de emancipación de la autoridad más terrenal del Papa, anticipo de la autonomía espiritual y política que tendrá lugar siglos después con la Reforma espiritual protestante. Con todo, uno de los momentos más interesantes de este deseo de independencia y soberanía individual es el que Guillermo de Ockham y Miguel de Cesena manifestaron cuando hicieron prevalecer la autoridad del Concilio sobre la autoridad papal y que consumaron con su huida en la noche del 26 al 27 de mayo de 1328 a la corte de Luis de Baviera, tras haber sido convocados a la ciudad del Ródano, sede papal por aquel entonces¹⁹. En definitiva, desde muchos frentes, religioso, filosófico, político y artístico, hallamos en los siglos XII y XIII, el siglo de las catedrales góticas, de las universidades y de

16 PANOFSKY, E. *La arquitectura gótica y la escolástica*, Siruela, Madrid, 2007.

17 *Ibid.*, p. 31.

18 LORTZ, J. *Historia de la Iglesia II. Edad Moderna y Contemporánea*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 2008, p. 24.

19 Al respecto sería revelador un análisis del *Defensor pacis* de Marsilio de Padua que en 1324 ya había trazado unen esquema general del contenido de su obra y de la que en cierto modo se nutren Ockham y Miguel de Cesena.

la Escolástica, suficientes visos de individualidad que nos permiten matizar mucho la afirmación de que el Renacimiento es la época de lo individual y lo singular. De todas formas, lo que sí defendemos es que fue durante esta época cuando se produjo un inusitado énfasis respecto a lo singular e individual y en concreto un interés por la Retórica que contrastaba con el primado escolástico de la Dialéctica y la Gramática. Dicho contraste nos permitirá comprender mejor el sentido del ornato en el Renacimiento.

3. La vida civil: el tránsito del *trivium* medieval al humanista

No sería rigurosamente cierto afirmar que la vida civil fuese un fenómeno propio de la modernidad humanista y renacentista. Como es sabido, la explosión urbana de los siglos XI y XII da cuenta de hasta qué punto la Baja Edad Media tuvo mucha vida activa y cívica. “Europa se llena de gente”²⁰, nos recuerda DUBY. El dinero empezó a circular y había trabajo y oportunidades para ganarlo y mercados y comercio para consumirlo en las ciudades. En ellas, probablemente por la gran presión de los burgos, aumentó mucho la actividad económica, el gobierno municipal y sin duda el episcopal. Esta intensa vida urbana²¹, acabaría por modificar las formas de pensar, también el concepto de santificación y de salvación, y sin lugar a dudas los conceptos de belleza, de ornamento, de lujo, refinamiento, elegancia y de creatividad. La construcción de las catedrales góticas, las razones teológicas que dieron lugar a su inédito estilo, el modo de financiación y la ubicación dentro de las áreas urbanas, es bien revelador de que el ambiente urbano ya estaba consolidado al final de la Edad Media²².

No obstante, en las repúblicas y ciudades-estado italianas se produjo una explosión de actividad y de vida que favoreció la emergencia de un nuevo programa cultural cuyo objetivo era la inserción de lo humano en el seno de la vida comercial, mercantil, crediticia, bancaria, política, administrativa y burocrática. Ya se ha dicho que este fenómeno no surge propiamente en

20 DUBY, G. *Arte y sociedad, Op. Cit.*, p. 66.

21 En la Europa del siglo XVI más de las tres cuartas partes de las ciudades que existían nacieron en la Edad Media. Al respecto es muy revelador el trabajo de DUTOUR, T. *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa urbana*, Paidós, Barcelona, 2004.

22 Los autores que a continuación reseñamos han incidido y demostrado esta afirmación: PIRENNE, H. *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 2001. DUTOUR, T. *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa urbana*, Paidós, Barcelona, 2004. DUBY, G. *La época de las catedrales. Arte y sociedad 980-1420*, Cátedra, Madrid, 1995. MITRE, E. *Ciudades medievales europeas. Entre lo real y lo ideal*, Cátedra, Madrid, 2013. LE GOFF, J. *La civilización del Occidente medieval*, FCE. México, 1986.

el Renacimiento, pero no es menos cierto que fue entonces cuando se operó el tránsito más diáfano e intenso de la *vita contemplativa* a la *vita activa*. Dicho tránsito alumbraría un cambio de mentalidad frente a qué es crear, qué es conocer, qué es la belleza y el arte, en suma, qué es la cultura. Tanto Geroges Duby -refiriéndose a finales del siglo XII y principios del XIII- como Hannah Arendt -ciñéndose a las ciudades italianas- constatan en paralelo la primordialidad de la acción sobre la contemplación. El historiador francés incide en la tesis de una creación inconclusa que precisa de la actividad humana para llevarla a su culminación²³, tal es la reconciliación operada por las órdenes mendicantes entre santidad y mundo. La autora de *La condición humana*, en cambio, insiste en el paso de lo contemplativo a lo activo, destacando que es en la actividad donde se pone en juego, no tanto la culminación de la creación, como la dignidad de lo humano, algo que constatarán, dicho sea de paso, autores como Piero della Francesca en *De hominis dignitate* y Giannozzo Manetti en *De dignitate et excellentia hominis*. Leamos a Duby y Arendt:

“La creación no estaba terminada, sino que continuaba día tras día, y los hombres estaban llamados por el creador a colaborar con él, a ayudarle con sus manos y con su inteligencia a perfeccionar el universo”²⁴.

“No se trata de que la verdad y el conocimiento ya no fueran importantes, sino de que solo se podían alcanzar mediante la acción y no por la contemplación [...]. Nada podía ser menos digno de confianza para adquirir conocimientos y aproximarse a la verdad que la observación pasiva o la mera contemplación. Para estar en lo cierto había que cerciorarse y para conocer había que hacer [...].”²⁵ “[...] la inversión de la época Moderna consistió pues en elevar la acción al rango de contemplarla como el estado más elevado del ser humano”²⁶.

23 Esta tesis es defendida por Duby al sostener que el hombre del gótico, a diferencia del románico, no está al extremo subordinado al universo o a una creación que lo somete y aplan. Constata que en el siglo XIII se produce una consideración positiva del sentido del trabajo. Trabajar, y trabajar con las manos, no es algo negativo o meramente mecánico sino la actividad a través del cual se colabora en la creación y más en concreto en la consumación de la misma. Con ello se pone de relieve que el mundo no es malo y que entre hombre y mundo no hay un abismo insalvable. La segregación monástica no es la alternativa al mundo sino su negación. El mundo es bueno, no es extraño y el hombre puede colaborar con Dios en la continuación de la creación. DUBY, G. *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 152.

24 DUBY, G. *Arte y sociedad, Op. Cit.* p. 57.

25 ARENDT, H. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 315.

26 *Ibid.*, p. 317.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

Durante el Renacimiento, la sede de Pedro quedó fijada definitivamente en la ciudad del Tíber, y el primado económico y cultural del París medieval se trasladó a muchas de las ciudades italianas que comenzaron a entablar entre sí acuerdos de conveniencia política, económica y militar. El más llamativo de estos fue el tratado de Lordi, en 1454, donde ciudades como Florencia, Milán, Nápoles, Venecia y los Estados pontificios pactan un acuerdo de paz, aunque sólo sea temporal, para luchar y defenderse contra el enemigo otomano. Estas relaciones entre repúblicas-estado favorecieron el incremento de la diplomacia permanente²⁷ que, como es sabido, fue otra de las características más ilustrativas de este periodo. Para poco servían, en este marco político y económico, la sabiduría escolástica ni el método de aprendizaje en artes medieval. Hacía falta un tipo de saber y de educación orientada a la acción práctica y a la *vita activa*, sin caer por ello en la vulgaridad de lo mediado por los exclusivos fines materiales ni en la paganización total de la cultura. De hecho, más bien sucedió todo lo contrario. Surgió una forma de expresión y de comunicación muy influida por la elegancia y las buenas maneras, por la delicadeza, el refinamiento y la naturalidad y que fue muy eficaz en las relaciones entre ciudades y entre estados y en la concepción de una cultura centrada en la humanidad y dignidad de lo humano. El sentido de la rehabilitación de las letras y de las humanidades era de índole ciceroniana, pues perfeccionaban lo humano, tenido ahora como fin: *artes ad humanitatem*, por las artes a la humanidad.

Quiero traer a colación una anécdota bien reveladora e ilustrativa que mostrará el perfeccionamiento del estilo epistolar con fines diplomáticos, políticos y militares, también económicos, junto a la creciente pasión, no tanto por las letras en sí, como por las letras bien escritas, dejando atrás los tiempos de sopor y oscuros de los que, con excesivo rigor nacionalista, hablara Petrarca²⁸ para referirse a la Edad Media. La anécdota se desarrolla en la cancillería de Ricardo II donde reciben una carta oficial escrita por Coluccio Salutati, canciller de la república florentina, formado en la retórica petrarquiana y divulgador de los escritos de Cicerón. En dicha carta alguien de la cancillería de Ricardo II anotó al margen el siguiente comentario: “*Nota hic bonam literam*”²⁹, “nótese esta

27 Véase RIVERO, M. *Diplomacia y relaciones exteriores en la Edad Moderna. De la cristianidad al sistema europeo, 1453-1794*. Alianza, Madrid, 2000.

28 Como es sabido, Petrarca fue formado intelectualmente en Aviñón. Fue él quien inaugura el deseo de regreso a la romanidad y quien empezó a otorgar una singular primacía a la Retórica sobre la Lógica y la Gramática porque en la Elocuencia, decía, comparece la verdad, de suyo sencilla, haciéndose comprensible y asequible. PETRARCA, F. *Mi secreto*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 124-125.

29 La anécdota es referida por BURKE, P. *El Renacimiento europeo*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 57-58.

bonita carta”. El arte diplomático, y en concreto el epistolar, precisaba un tipo de elegancia y refinamiento inéditos a la hora de redactar los documentos. No era tanto una cuestión de defender la verdad de los hechos o la razón de los derechos sino más bien de persuadir y convencer a través de lo bien escrito y redactado, por supuesto en un correctísimo latín. Para la diplomacia y la política no servían de gran utilidad ni la *lectio* ni la *quaestio* ni la *disputatio* ni las *quaestiones quodlibetales* de la exacta Escolástica racional sino la persuasión, la delicadeza y la elegancia del escritor hábil y perito que, sin duda, domina las lenguas clásicas.

La vida activa, civil, política, diplomática y comercial de las repúblicas italianas fue alcanzando un inusitado interés, devaluándose la predilección medieval por la vida más contemplativa. La importancia de ciudades como París, Oxford o Bolonia, centros del saber universitario medieval y escolástico nada tenía que ver con la efervescencia civil de las áreas urbanas italianas. No es casualidad que muchos autores hayan defendido que, durante los siglos XIV al XVI, los planes de estudios de las humanidades en artes quedaran obsoletos. La actualidad de la vida civil no requería tanto un dominio de la Dialéctica, la Gramática y Retórica decorativa, como de la Filosofía moral, la Historia y la Poesía. No debe sorprendernos que, pongamos por caso, una ciudad como Florencia con una actividad mercantil inmensa favoreciera, más que el estudio de las artes medievales, el estudio del ábaco, es decir: matemáticas y contabilidad. Con todo, en la ciudad del Arno no faltaron escuelas y academias donde se enseñaba tanta cultura clásica o más que en las propias universidades consagradas de la Baja Edad Media. Para los florentinos del siglo XV: “La verdadera gran universidad de los florentinos no es la Universidad por mucho que la fomentara el arzobispo Antonino [...] es el mundo”³⁰.

El desplazamiento del *trivium* medieval en favor del humanista fue inevitable. Las diferencias más sustanciales entre uno y otro fueron *grosso modo* las siguientes: singular importancia concedida a la realidad y a la verdad de lo real. Para los profesores del *trivium* medieval el principio fue el *logos*, la palabra no tiene el mismo estatuto ontológico que la cosa; la palabra describe la cosa, pero no es la cosa en sí. Más todavía, las clases y los temas de estudio y debate teológico recaían en cuestiones del todo ajenas a la vida civil, tales como la vida trinitaria, la verdad o no de la existencia de los ángeles, el cielo, y otras de similar factura como la cuestión de los universales, la demostración racional de Dios, la inmortalidad del alma, la creación *ex nihilo*, etc. Salvo los

30 CARDINI, F. *Breve historia de Florencia*, Pacini editore, Pisa, 2006, p.89.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

estudios de Derecho, el resto no estaban propiamente vinculados a lo temporal. Las certezas y dudas de profesores y alumnos escolásticos (clérigos, frailes y notables, generalmente) recaían en conceptos sin contexto espacial o epocal, sin situación ni circunstancia aparentes. Jacinto Chozza también incide en este tema en su *Historia cultural del humanismo*³¹. Constata que la Escolástica aparece allí donde hay especulación, abstracción, sistematización y lógica pero que se haya al extremo desvinculada de la política, de los acontecimientos y los fenómenos de la vida cotidiana. Por ello, Chozza sentencia de forma categórica que:

“[...] la escolástica es un saber y un lenguaje que nace, crece y se desarrolla muerto, sin conexión con la vida de los que lo cultivan ni con los problemas de la sociedad en que se cultiva, y por eso su ámbito propio es el académico, o sea, las universidades, [...]”³².

Con todo, y sin que ello suponga una devaluación ni una crítica a la potencia intelectual y al rigor alcanzado por aquellos maestros y profesores medievales, su contenido ponía de relieve el siguiente aserto: la *res* es más importante que el *verum*, la cosa es más importante que la palabra. Kristeller constata esta situación y, cuando describe el programa educativo humanista, anota su clara distinción respecto al de las universidades medievales. Durante el Humanismo, afirma como muchos otros, halla una escueta preocupación por lo especulativo y teórico, y un especial énfasis en lo práctico. Las características del nuevo plan de estudios son

“[...] la destreza literaria, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral, tres facetas que para nosotros son claramente distintas, [...] para los humanistas eran inseparables”³³.

La formación humanista estaba del todo orientada a la ciudad, a la realidad cotidiana y urbana. Se decía, desde varios frentes y autores, que el nuevo estilo de vida guardaba relación con el animo y no con el libro, con la práctica y no con la teoría especulativa: no *in libris* sino *in animis*. Para los humanistas el Prólogo del Evangelio de San Juan comienza de la siguiente manera: “En el

31 CHOZZA, J. *Historia cultural del humanismo*, Thémata & Plaza y Valdés, Sevilla, Madrid, 2009.

32 *Ibid.*, p. 64.

33 KRISTELLER, P.O. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, FCE, México, 1970, p. 16.

principio fue el verbo”³⁴ (no el *logos*). Con ello, autores como Petrarca, Erasmo o Juan Luis Vives y Nebrija empezaban a sentar las bases de un modo de describir la realidad que se revela en y por la palabra. Dicho de otro modo: sólo en y por la palabra correcta puede descubrirse el ser en su auténtica perspectiva histórica y en su auténtica profundidad ontológica.

Para los doctos profesores de materias del *trivium*, la contemplación y la especulación les elevaba a las más altas cotas de intelección; para los humanistas dicho empuje lo producía la actividad en la realidad de la vida urbana. La filosofía escolástica con sus torneos de dialéctica, con sus miradas legañosas”, sus “necios charlatanes” que diría Petrarca³⁵, cedió el testigo a la filología, a los poetas y a la pericia del buen escritor que descubre por su arte lo que las cosas son, pues estas se dejan ver solo por la acción diestra y habilidosa. Si a lo especulativo no le hace falta en exceso el contexto ni lo mundano ni la realidad social, a lo práctico le resulta imprescindible, tal es la diferencia de enseñanza y de temas. La importancia de la situación se pone de relieve en la proliferación de paisajes y contextos en las obras pictóricas. Al comparar el modo de proceder del artífice alto medieval con el humanista, lo primero que salta a la vista es la existencia de una circunstancia, un paisaje, un entorno y un fondo de realidad, un lugar donde las cosas son -de sombras y profundidad- porque sin mundo las cosas son otra cosa: o solo ideas o *flatus vocis*, propias de charlatanes³⁶, etc. Tampoco es casualidad que la singular relevancia dada al contexto favoreciera el desarrollo de la perspectiva científica frente a la perspectiva meramente jerárquica medieval que representaba, en un fondo plano, más grande lo más importante y más pequeño lo irrelevante. Tal desarrollo científico-geométrico vino a incrementar el individualismo, pues las cosas representadas dependían del artista que las ve. La primordialidad del sujeto se intensificó mucho con este avance, pues lo que se representaba dependía del punto de vista del ojo del artista y de la distancia del artista al objeto. El punto de vista absoluto del ojo de Dios fue reemplazado por el del individuo. Las cosas no se representan como son, sino como son para quien las ve. Recordemos en este punto a Panofsky cuando afirma que la perspectiva científica

«[...] por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del

34 *Juan*, 1,1.

35 Estos y otros muchos calificativos de esta factura encontramos en PETRARCA, F. *Cartas a los más ilustres maestros de la Antigüedad*, Espuela de Plata, Sevilla, 2014, pp. 122-135.

36 Véase PETRARCA, F. *Mi secreto*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 147-149.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la misma medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un “punto de vista” subjetivo elegido a voluntad»³⁷.

A la formación intelectual escolástica, con su primado de la *res* sobre el *verum*, le interesaba el qué, el por qué, la naturaleza y el ser. En cambio, al *trivium* humanista le interesaba, más bien, el cómo, la historia, el proceso y el contexto. La crítica mordaz a la especialización y las técnicas escolásticas que llevaran a cabo Petrarca, Boccaccio, Salutati, Bruni o Valla ha sido sintetizada por Garin al afirmar que la crítica al escolasticismo, en realidad, se basa en la crítica a

“[...] la pretensión de reducir cualquier investigación científica y toda actividad humana a la determinación abstracta y *a priori* de procesos dialécticos”³⁸.

Traigo a colación los términos historia y contexto pues son bien reveladores para nuestro propósito. Durante el humanismo renacentista se insiste en que el ser de las cosas acontece en una determinada circunstancia histórica. La importancia otorgada al pasado clásico no es una decisión arbitraria ni nostálgica de los artistas y sus mecenas. Supone el convencimiento de que el periodo de la historia que más se asemejaba a la situación concreta de las republicas italianas era justamente ese, el del clasicismo, y lo era fundamentalmente porque en ese periodo la vida activa todavía prevalecía sobre la contemplativa, más propia del periodo que sigue a la caída del Imperio Romano y a la desaparición de la cultura urbana. Tal es el sentido que debe tenerse por oscuridad y tinieblas, las propias de la ausencia de vida civil. Más aún, la vuelta a Roma y a su gloria, como defendiera Petrarca entre otros, no condujo a una rememoración afectiva ni un reconocimiento meramente histórico de una gloria pasada, sino al convencimiento de que allí tuvo lugar una realidad cultural y cívica más parecida a la contemporaneidad renacentista. La vuelta al pasado significa eso: vuelta a una realidad equivalente. Y por eso fue allí, en Roma, donde había que buscar el modo de comportarse y la cima de lo humano propio del Renacimiento, porque la realidad romana se asemejaba a la florentina, a la milanesa, a

37 PANOFKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 2003, p. 49.

38 GARIN, E. *La cultura Fiorentina nella seconda metà del 300 e “i barbari britanni”*, en RLI LXIV (1960), p. 195: “Petrarca e la polémica con i moderni”, en *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Bari, 1990, pp. 71-88.

la veneciana, etc. Fue en Roma y no en los monasterios, las universidades, las abadías, los castillos, los feudos y la sociedad rural donde el humanista encontraba su homólogo contextual. En suma, es en el seno de la historia donde brota el sentido más cabal de la concepción de lo real y al cabo de lo humano, de la belleza, de la política, incluso de lo que las cosas son, y a eso se le empezó a llamar cultura e historicidad y también sentido común. El ser de lo real, la verdad de lo real, la belleza de lo real se haya inserta en el marco de una cultura concreta y de un tiempo histórico determinado, sin que ello suponga caer en el relativismo histórico. Ese sentido de la historicidad constituye, a nuestro juicio, la novedad de la Modernidad, su esencia y la genética de su espíritu. Y por eso, Hannah Arendt, entre otros autores, anota que lo propio de la Modernidad es la conciencia de la historicidad de lo humano:

“El cambio del “qué” y el “por qué” al “cómo” implica que los verdaderos objetos de conocimiento ya no pueden ser cosas o movimientos eternos, sino que han de ser procesos y que por tanto el objeto de la ciencia no es ya la naturaleza o el universo, sino la historia, el relato de la manera de cobrar existencia, de la naturaleza o de la vida o del universo”³⁹.

4. El tránsito de las autoridades a los autores y a los artistas: la importancia del estilo

En el ámbito de las artesanías y de la producción artística, la Baja Edad Media estuvo muy sujeta al sistema gremial, a sus normas y reglas, a sus secretos de taller y a un sistema de producción y de fabricación que daba lugar a una autoría propia y exclusivamente colectiva: el gremio de la lana, el gremio del metal, el gremio del vidrio, del cuero, de canteros, etc. La existencia de gremios es prueba fehaciente de que aún no se había podido distinguir entre la calidad meramente estética de un objeto y la función para la que habían sido producidos, en suma, entre placer y uso⁴⁰. Los gremios no facilitaban la emergencia de los autores, pues las normas y reglas del oficio que se aplicaban en la fabricación y producción eran las propias del taller. Este hecho, como ha anotado Jacinto Choza, dará lugar siglos después a las críticas de Rousseau, Adam Smith y Marx, bien por dificultar la creación y la apropiación individual, bien por facilitar la tensión entre opresores y oprimidos⁴¹.

39 ARENDT, H. *Op. Cit.*, p. 322.

40 CHOZA, J. *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*, Thémata, Sevilla, 2015, p. 175.

41 *Ibid.*, p. 175.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

No es casualidad que los gremios nazcan en paralelo a las Universidades, también a la banca y al derecho mercantil, con sus lenguajes específicos, sus normas y sus regulaciones concretas. Tampoco es casualidad que los arquitectos fueran considerados como maestros o “doctores de la piedra”, que diría DUBY pues, como el resto de los especialistas, tenían su lenguaje propio, sus conocimientos y sus métodos peculiares. Con todo, lo que aquí queremos reseñar es que la actividad gremial no permitía asociar al autor con su obra.

En cambio, con el advenimiento del Humanismo, y aun existiendo gremios que los hubo y muchos en las repúblicas italianas, la primordialidad de la autoría ya no recae en el autor colectivo, en el gremio o en el taller, sino en la individualidad del sujeto. CHOZA apunta en esta línea que en el Renacimiento

“Los gremios dejan paso a la producción individual, donde el decir y el hacer tienen el sello de lo que realiza, donde ser humano en el grado más alto consiste en ser perito en el decir y el hacer, porque lo que más aproxima lo humano a lo divino es la pericia en la creación, en la dicción”⁴².

El autor humanista lo es propiamente, no tanto por aplicar normas y reglas que ya preexisten o que le son dadas, como por la interpretación que hace de las mismas, sin que por ello dejen de estar visibles y reconocibles. Hay autor y no autoridad⁴³, es decir hay artista individual y no colectivo porque las obras de arte empiezan a ser interpretaciones, no mera obediencia a la norma y a la regla, como sucedía en el mundo de las artes greco romanas y medievales. Permítanme detenerme un momento en esta cuestión. La diferencia entre la impericia, la torpeza y la habilidad y la destreza es bien ilustrativa al respecto y ha sido descrita sugerentemente por Higinio MARÍN. Un sujeto se dice torpe cuando aplica reglas en la fabricación de algo sin dejar nada de sí en lo que ha hecho. Nada de su singularidad está presente en la obra ejecutada. Por eso, como no está en lo que ha hecho no lo puede firmar. En cambio, un sujeto se dice hábil, o diestro, o perito, o artista, cuando está en lo que hace, es decir, cuando deja en lo realizado un rastro de sí que supone una interpretación de la norma que no obstante sigue reconocible. El sentido de la autoría y del artista recae en esta cuestión. Normas y reglas comparecen en las obras de calidad, pero al modo de una interpretación no de una mera ejecución mecánica. Así es como empieza a producirse el tránsito de las autoridades (las reglas) a los autores (las interpretaciones de las reglas). Este fenómeno no es, en exclusiva,

42 CHOZA, J. *Historia cultural del humanismo*, *Op. Cit.*, p. 105.

43 Así lo recoge MARÍN, H. en *La invención*, *Op. Cit.*, pp. 161-168.

propio del humanismo Renacentista pues, ha sucedido casi en todas las épocas de la cultura. Como ha advertido George Steiner en *Presencias reales*, los casos de autoría interpretativa se producen ya en la misma Antigüedad clásica y recorren la historia de la literatura. Virgilio que ha leído la *Odisea*, lleva a cabo una lectura comprensiva e interpretativa que se hace visible en la *Eneida*. Para nada esa interpretación oculta el original, más bien la hace visible, y lo hace de manera que el autor está en lo interpretado. La *Eneida* podría haberse titulado la *Odisea* según Virgilio. Otro tanto sucede con Dante. La *Divina Comedia* es una lectura interpretativa de la *Eneida*. Lo mismo constatamos con el *Madame Bovary* de Flaubert y *Anna Karenina* de Tolstoi, con el *Ulises* Joyce y el homérico Odiseo, incluso con el *Paraíso perdido* de John Milton y Virgilio, Homero y Dante al mismo tiempo⁴⁴.

El arte se ha convertido definitivamente en una interpretación. Dicha interpretación, cuando se lleva a cabo singular e individualmente hace aparecer el estilo de su autor que solo entonces alcanza el estatuto de artista⁴⁵. Tal es el predominio de la habilidad sobre el de torpeza⁴⁶, y del de estilo sobre el de regla o norma de taller. Fue entonces, y no antes, cuando los historiadores y los críticos del arte podían preguntarse propiamente por la noción de estilo, porque es la forma en que el autor se hace visible en su obra y en lo que hace. Dicho en palabras de Marín, “el estilo es la forma en la que el sujeto entra en posesión de sus obras haciéndose reconocible mediante ellas”⁴⁷.

¿Qué se solicita del artista durante el Renacimiento? Estilo. Esta demanda de autoría, de estar en lo hecho, de no estar alienado respecto de lo producido, permite firmar las obras de arte y da lugar, como es sabido, a una primera forma de comercialización de las mismas porque su revalorización está asegurada por el autor con estilo, es decir por el autor con nombre. Las peticiones de obras de arte empiezan a asemejarse a encargos de estilo. A veces, se confundía tener estilo con tener capacidad de resolver situaciones difíciles o extremas⁴⁸.

44 STEINER, G. *Presencias reales*, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1991, pp. 23-29.

45 Al respecto, es interesante anotar que sólo cuando en la obra de arte son visibles las trazas de su autor es posible pensar en una emancipación de la pintura, la escultura y la arquitectura del ámbito de las artes serviles. El estatuto liberal de las artes precisa de autoría, y de autoría individual. No basta con la autoridad del gremio o del taller, ni si quiera con una correcta ejecución del oficio de artesano.

46 Para una idea de torpeza véase MARÍN, H. *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, Eunsa, Pamplona, 1997, p. 114. También en MARÍN, H. *La invención, Op. Cit.* pp. 161-168.

47 MARÍN, H. *La invención, Op. Cit.*, p. 164.

48 Para un desarrollo de esta cuestión véase BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, GG, Barcelona, 1978, p. 31.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

La demanda de dificultad en la ejecución de las obras de arte, la solicitud de escorzos complejos, perspectivas oblicuas, contrapicados puntos de vista, etc., revalorizaba más rápido la obra que cuando dependía solamente de la riqueza de los materiales empleados o de la adecuación a las estrictas normas de taller. La riqueza material fue poco a poco dando paso a la habilidad; la presencia de oro o de azul de lapislázuli dejan de ser competencia para una obra hecha con estilo, con interpretación, con dificultad, con autoría de artista que rubrica su obra. De hecho, lo que se revaloriza es la firma. Por la habilidad, la obra queda vinculada a su autor de manera inseparable y por eso, anota Von Martin

“La idea de la propiedad individual, de un escritor o de un artista, sobre su obra, aparece solo con la nueva afirmación de ser propio, original, un *uomo singolare* o único, y con la consiguiente aspiración del escritor de que “cada uno escriba en su estilo”, para ganar así fama personal”⁴⁹.

El estilo es probablemente una de las novedades de este periodo. Pero por estilo debe entenderse no sólo la autoría si por esta entendemos la supresión de las normas o reglas. Más bien, insistamos, debe comprenderse como la interiorización de las reglas, los mandatos y las normas que al artista ha vuelto suyas haciéndolas visibles desde él, como si él mismo se las hubiese dado. El paralelismo con otras dimensiones de la interioridad resulta inevitable. Ya no será tan importante pertenecer a una escuela de pensamiento u otra, obedecer ciegamente un mandato magisterial, cumplir sin meditar una orden, leer el Evangelio como quien lee una historia, una ley o mandato. A partir de ahora, la creación aparece allí donde hay interpretación, comprensión e interiorización. No es para nada casualidad que esta sea la época de mayor proliferación de artistas, de mayor gusto colectivo por el arte e incluso de mayores canonizaciones de santos. Los santos también son, en cierto modo, artistas que han interpretado la vida de Cristo de forma singularizada e individualizada de manera que lo dicho, lo hecho o lo vivido como ellos lo hicieron, ya no puede realizarse sino es a la manera de ellos, dándole nuevas normas o reglas a las generaciones posteriores que también habrán de interpretarlas si verdaderamente quieren ser autores⁵⁰. Así es como se produce el tránsito de la autoridad al artista, de la obediencia ciega al estilo, del autor a la autoría, de los gremios a los genios, de la Lógica a la Retórica, de lo mecánico a lo creativo, del automatismo a la

49 VON MARTIN, A. *Sociología del Renacimiento*, FCE, México, 1946, p. 63.

50 A mi modo de ver, este planteamiento alcanzará, en el ámbito espiritual, una especial cima en la Reforma protestante. Véase el reciente trabajo de VILLACAÑAS, J.L. *Imperio, Reforma y Modernidad. Vol. 1. La revolución intelectual de Lutero*. Edit. Escolar y Mayo, Madrid, 2017.

interpretación, y de la torpeza a la soltura, la *grazia* y al cabo, a la elegancia que diría Baltasar Castiglione.

5. La jerarquía de la Retórica

Como se ha indicado más arriba, el *trivium* medieval concedió una primordial importancia a la Lógica, a la Gramática y finalmente a la Retórica. Ciertamente, esta última devino la hermana pequeña de las dos primeras. Lógica y Gramática fueron más determinantes y especulativas que la Retórica, muy asociada a la *elocutio*, a lo accidental, a lo ornamental y decorativo. También se ha anotado que hubo una cierta traslación de los métodos y del rigor escolástico a las *artes praedicandi*, tan útiles para sermones y homilías del clero regular y de los frailes mendicantes. Con todo, esta influencia descrita por M^a Elvira Roca, y que no dudamos, nos parece más localizable en la Francia bajo-medieval que en las ciudades italianas a partir del siglo XIV. No pretendo detenerme mucho más sobre esta cuestión, no obstante, se debe advertir que ciudades como Florencia, Venecia o Milán, tan importantes para el primer Renacimiento, no gozaban, a diferencia de París, Oxford o Bolonia, de una tradición universitaria. La influencia de la Escolástica fue, sin duda, mucho menos relevante para bien y para mal. La importancia que Florencia, Milán o Venecia otorgaron a la vida práctica y civil frente a la vida universitaria, con su rigor docente y académico, es más que notable. Y fue justamente en estas ciudades donde podemos situar un cambio en la jerarquía del *trivium* medieval o si se prefiere, fue en estas ciudades donde se optó por lo práctico sobre lo teórico y sin ninguna duda, por las humanidades -en el sentido más poético, literario y político- sobre la Metafísica, la Dialéctica o la Teología. Al respecto es interesante que los humanistas, esto es, los profesores italianos del nuevo *trivium* civil (Poesía, Historia y Filosofía moral), para distinguirse de los profesores en artes, es decir, de los profesores universitarios escolásticos, se vistieran y atuendaran de manera bien distinta. Así consiguieron, al menos en Italia, que los estudiantes diferenciaron a los humanistas de los artistas o profesores del *trivium* medieval.

Fue, sobre todo, en Italia donde se hizo efectiva la importancia de la persuasión y la dulzura poética de las letras. En el arte de la persuasión, de la dulzura y de la diplomacia influían mucho más las facultades retóricas del orador que las destrezas intelectuales o el rigor académico. La Lógica metafísica y la Gramática medievales, más próximas al ser y a la verdad de lo real, con frecuencia consideraron la Retórica mero aditamento ornamental. En cambio, la cultura del humanismo cívico le otorgó a la menor de las artes del *trivium* una entidad inusual que ha llevado a algunos autores a afirmar que el Renacimiento

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

y el Humanismo no tienen propiamente filosofía. Tal es el caso de Kristeller que sentencia, a nuestro juicio excesivamente, no haber

“[...] logrado descubrir en la literatura humanista ninguna doctrina filosófica general, a no ser la creencia en el valor del hombre y de las humanidades y en la renovación de la sabiduría antigua”. [...]. “Me inclino a sugerir que los humanistas italianos no eran ni buenos ni malos como filósofos; simplemente no eran filósofos”⁵¹.

Con un planteamiento de este tipo no hacemos más que constatar que el Humanismo se nutrió más de la filología que de la filosofía y que, por tanto, esa fue la razón por la que el verbo acabaría prevaleciendo sobre el ente: En el principio fue el Verbo, no el Logos. Ernesto Grassi incide en la misma cuestión. Anota que la filosofía tradicional es de índole metafísica, en cambio la filosofía humanística es filológica pues, no arranca como amor a la sabiduría sino como amor a la palabra. Más todavía, anota que la forma de proceder de la filosofía logocéntrica se ha caracterizado por fijar la identidad de la *res* en una definición racional, marginando toda suerte de referencia a lo temporal, a lo espacial y a lo histórico. Al respecto nos dice que:

“[...] la filosofía tradicional occidental [...] se define como una metafísica, y más concretamente como un inquirir la esencia del ente. [...] De ahí la tesis de que únicamente se puede llegar a la objetividad del ente si se descubren sus fundamentos [...]. La condición previa de este pensamiento tradicional es que todo ente -que se nos hace accesible a través de los sentidos- tiene una sustancia (*ousía*) en sí existente: el problema capital lo constituye la determinación de la *res*, mientras que el *verbum* únicamente tiene sentido como función de la misma; es el problema del ente el que tiene la preferencia, y no el de la palabra”⁵².

No obstante, durante el periodo humanista se alteró esta jerarquía del *logos* y se le otorgó al *verbum* una singular relevancia sobre la *res*. La palabra no es tenida como un instrumento de la Lógica ni de la Gramática, no es la doncella de la razón, sino que es a través de la palabra cómo se hace visible lo real. Así lo constatamos, entre otros, desde Petrarca en el siglo XIV, hasta Leonardo Bruni y Angelo Poliziano durante el XV. La crítica humanista al primado filosófico de

51 KRISTELLER, P.O. *Ocho filósofos*, Op. Cit., pp. 49-51 y 124.

52 GRASSI, E. *La filosofía del humanismo. La preeminencia de la palabra*, Anthropos, Madrid, 1993, pp. 111-112.

lo lógico y del ente en sí, a su autismo respecto de lo real e inminente, alcanza tonos irónicos y cómicos en las siguientes palabras de Poliziano con las que describe qué es un filósofo:

“[...] el filósofo es un hombre tosco y nada sociable. No conoce siquiera la calle que lleva al foro, ni dónde se reúne el Senado, ni el sitio donde se congrega el pueblo, ni en qué lugar se celebran los juicios. No sabe de leyes, decretos ni edictos de la ciudad. Ni sueña siquiera en los manejos de los candidatos y sus conciliábulos, en sus comilonas y juergas. Pasa de los hechos ajenos, de si a Fulano o Mengano le van bien o mal las cosas. Ignora a aquel de cuya mujer o de cuyos padres suelen señalarse tachas, [...] ignora a su propio vecino. No sabe si es blanco o negro, si es un hombre o una bestia. Por no ver, no ve siquiera lo que tiene ante los pies”⁵³.

El primado que el humanismo concede a la Retórica venía a resaltar la idea de que es mediante la palabra, esto es, a través de la acción (del hacer y del decir) cómo se alcanza la comunicación efectiva. Mediante la palabra y la acción se desvela la verdad de lo real que siempre se halla inserta en una circunstancia concreta, fuera de la cual ni las palabras ni las acciones tienen sentido. En este punto, lo gramáticos ya no son los que vigilan las reglas y las normas sino más bien los que hallan el sentido mediante la palabra contextualizada. El buen gramático no es sólo el que conoce y custodia la norma como un centinela sino el que sabe aplicarla adecuadamente, diestra, excepcional y pericialmente en el marco contextual que le corresponde. Por ello, el sentido cae más del lado del uso que de la Lógica y la Dialéctica abstracta y aislada, porque lo dicho o hecho fuera de contexto es un sinsentido que además no se puede comunicar. Hay una cierta relación de proporcionalidad entre lo que se hace y su circunstancia, sin cuya proporcionalidad no es posible el desvelamiento de lo real. Dicha relación es la que toca encontrar al perito, al experto, al hábil e ingenioso. Cuando la halla, aflora el sentido más pleno de lo real y el autor está en lo que ha hecho siendo reconocible en su actividad. Eso es lo que durante este periodo se tenía como *grazia*, talento, naturalidad o sencillamente como elegancia y que con frecuencia se relacionaba con la dificultad en la ejecución de una obra. Quizá por ello, ha recordado Rico, para los autores renacentistas la Gramática ha dejado de ser

53 POLIZIANO, A. *Lamia: La bruja. Introducción a la analítica Priora de Aristóteles*, en SANTIDRIÁN, P.R. *Humanismo y Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 112.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

“*grammatica* especulativa artificiosamente deducida de las reglas, de un sistema de analogías, sino el uso real de unos espléndidos escritores, es decir, el uso de la colectividad afinado por los hallazgos personales. No la teoría pues, sino la historia”⁵⁴.

¿Qué es entonces saber la verdad de algo? Hacerlo (*verum et factum convertuntur*)⁵⁵. Ese es el nuevo sentido dado a la acción y al trabajo, a la palabra, en definitiva. Conocer la *res* es saber decirla y como quienes mejor la dicen son los expertos, son ellos los que mejor y más la conocen. La genialidad ya no recae del lado de la mera contemplación pasiva, ni siquiera de la mera especulación, más bien lo hace del lado de la actividad diestra y pericial. No es mediante el discurso escolástico, ni mediante la obediencia gremial, servil a reglas y normas dadas, sino mediante este nuevo sentido de la Retórica, es decir mediante la palabra bien hablada y contextualizada, mediante la obra realizada excepcional y diestramente como la verdad se abre paso. En esta línea, como ha recordado Larry Shiner⁵⁶, no hubiese tenido ningún sentido que Vasari titulara su obra *Vida de artistas* porque los había y muchos. Que la titulara la *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días* es bien revelador de hasta qué punto la excelencia, es decir, la pericia y la genialidad conjunta son definitorias del nuevo concepto de Retórica, de invención y al cabo de estilo. Esta tesis, tan característica del Humanismo, fue puesta de relieve por el filólogo, retórico y jurista del siglo XVIII, Giambattista Vico. Este optará por la vía de la razón práctica, la del *sensus communis* que diría Gadamer, como el espacio en que es posible el aserto: “conocer la verdad de algo es hacerlo”, conocer no es comprender o contrastar, sino saber explicar⁵⁷.

Mediante el signo se hace visible el sentido. Ernesto Grassi advertirá en este punto que el pensamiento lógico racional tiende a remontarse a los primeros principios, o si se prefiere a un *primo vero*, dice Choza, al punto de inicio del pensar. No obstante, anota Grassi, la claridad de tales principios o *archai*

54 RICO, F. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Alianza, Madrid, 1993, p.43.

55 Esta es la tesis defendida por Giambattista Vico en el *De antiquissima italorum sapientia* de 1710, en las *Giornale de' Letterati* de 1711 y 1712, véase “Reflexión filosófica y desintegración sociocultural en la antropología de G.B. Vico” en CHOZA, J. *La realización del hombre en la cultura*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 166.

56 SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona, 2004, p.73.

57 Véase CRUZ, J. “Lo verdadero es lo hecho”, según Vico, <http://www.leynatural.es/2013/10/14/lo-verdadero-es-lo-hecho-segun-vico/>. Consultado 14/06/2018.

no es atribuible a su racionalidad; es una claridad no demostrativa pues si se pudiesen demostrar los *archai* entonces no lo serían. Los primeros principios son indicativos, pero no demostrativos. Por eso, es tan revelador el aforismo de Heráclito: “El Señor al que pertenece el santuario de Delfos no habla ni tampoco calla, sino que se da a entender mediante signos”. En efecto, mediante signos se desvelan los *archai*.

En resumen, el primado de la Dialéctica medieval concedido a lo ahistórico deja en una posición débil a la Retórica y a la política y con ello a las facultades desde las que poder ejercer la poesía, el arte, el ingenio, en suma, la *inventio*⁵⁸. Por eso, no nos sorprende que Juan Escoto subestimara la Poesía y la Retórica pues para el filósofo carolingio ni la una ni la otra pueden hacerse cargo de lo universal. Tampoco es extraño que, para Abelardo el pensamiento no pueda atenerse a las cuestiones particulares del aquí y el ahora ni que para Tomás de Aquino la poesía no fuera más que ciencia ínfima: “*Procedere per similitudines varias et repraesentatuiones, est proprium poeticae, quae est infima inter omnia doctrinas*”⁵⁹.

Sin embargo, no es mediante la razón sino mediante un término muy retórico, el ingenio, como se consigue dar con la medida de proporcionalidad entre el hacer y lo real. Es el ingenio el que debe asistir al artífice para saber aplicar las reglas en cada momento. Ese saber es una proporcionalidad entre la norma y la realidad, entre lo dicho o hecho y el momento oportuno en el que se dice o hace. Así lo advertía insistentemente el viejo Vitruvio en *De Architectura* allá por el siglo I a.C. Nos sugería a los arquitectos comprobar cómo queda la composición después de haber aplicado las reglas o las normas de la *symmetria*, no fuera a ser que aun siendo racionales parecieran feas a la vista, tal era la necesidad de la *eurythmia*. El ingenio tiene mucho que ver con lo oportuno y con el buen gusto, y con lo que place a la vista, y es lo que hará falta utilizar para comprobar si la regla es adecuada o no.

Solo cuando se encuentra esa relación retórica aflora lo real como si de una iluminación se tratara. Este sentido del ingenio y de lo genial es propiamente lo que significa *inventio*, a saber, invención o hallazgo de una medida de proporcionalidad, de una relación indestructible que sirve de modelo y de arquetipo para todo lo que se pretenda hacer con el mismo fin en una situación

58 Para un desarrollo de esta cuestión véase “Reflexión filosófica y desintegración sociocultural en la antropología de G.B. Vico” en CHOZA, J. *La realización del hombre en la cultura*, *Op. Cit.* pp. 163-194.

59 “Hablar mediante comparaciones e imágenes es propio de la poesía, que es la más baja de todas las ciencias”. TOMÁS DE AQUINO, 1 q.1 a.9.

EL SENTIDO DEL ORNATO EN EL RENACIMIENTO

parecida.

Con todo, lo que esta principalidad de la Retórica pone de relieve es que, con el hacer o el decir en el marco de un contexto concreto comúnmente compartido, no se descubre propiamente nada, más bien lo que sucede es que se saca a la luz la verdad de unas relaciones ocultas y de una interpretación de lo real. Eso es, en puridad, una obra de arte y por ello, cuando presenciamos a alguien que consigue esa proporcionalidad retórica decimos ¡qué arte tiene! Por tanto,

“El término retórica asume así un significado fundamentalmente nuevo: la retórica no es ni puede ser el arte o la técnica de una persuasión exterior, sino el discurso que constituye la base del pensamiento racional”⁶⁰.

6. Conclusión: El sentido del ornato en el Renacimiento

Se ha insistido en que una de las aportaciones más determinantes del periodo renacentista para la historia de la cultura y del arte fue la centralidad de la Retórica. Su nueva posición en la jerarquía del saber influyó, a mi modo de ver, de forma muy reveladora en el nuevo sentido del ornato.

¿Qué es propiamente el *ornatus*? Si como se ha dicho estuviésemos completamente inmersos en un ambiente metafísico y escolástico no cabría más opción que relacionarlo con lo accidental, con lo superficial y secundario. No obstante, si como hemos anotado, el sentido del *ornatus* recae del lado de una *inventio* -consistente en el desvelamiento o descubrimiento de un orden de relaciones- entonces se alcanza su sentido más pleno. Adviértase, como ha recordado Shiner, que este término está vinculado a la retórica clásica y que no está emparentado con el concepto de creación sino con el de descubrimiento⁶¹. 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 *archai* se tratase. Dicho orden de proporcionalidad no es solamente la relación de las partes entre sí con el todo, también es la correcta relación o acomodo con la situación y circunstancia concreta en la que tiene lugar. Esta nueva razón, aunque de proporcionalidad, es accesible mediante el ingenio del genio que no opera mediante la abstracción dado que no puede actuar *sine rerum usu*, dirá Grassi⁶². Por ello, no es casualidad que *ornatus* se dijese en griego *kosmos*, es decir

60 GRASSI, E. *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, Anthropos, Madrid, 2015, p. 80

61 SHINER, L. *Op. cit.*, 81.

62 GRASSI, E. *Retórica como filosofía, Op. Cit.*, p. 12.

orden, jerarquía, razón de proporcionalidad, etc. Lo que aparece mediante la actividad retórica es el *kosmos*, la proporcionalidad, el orden.

El énfasis puesto en la Retórica, en el ornato y, al cabo en las humanidades -insertadas en un determinado contexto cultural- pone de relieve que una humanidad al margen del ornato es una humanidad que se empobrece por cuanto no es capaz de dar con la medida de proporcionalidad, esto es con el orden propio de lo humano. Una humanidad no adornada, es una humanidad descontextualizada o si se prefiere una humanidad no visible y esa es justamente la crítica ejercida sobre la Lógica y la Dialéctica escolásticas y esa es la centralidad y la novedad del humanismo: que el hombre ha de encontrar mediante el trabajo, el uso, la palabra y el buen decir y hacer la medida de su humanidad ¿Qué es entonces la *humanitas*? El *ornatus* de lo humano, anota Marín, el conjunto de habilidades y destrezas que llevan al hombre hacia sí mismo. Adornar no es tapar ni cubrir ni decorar es más bien, sacar a la luz, inventar la naturaleza haciéndola visible. Por tanto, si la obra de arte del Siglo X fueron los monasterios, y la del siglo XIII fueron las catedrales y la Escolástica, la obra de arte del Renacimiento es lo humano mismo: el Humanismo. Concluimos, no sin antes anotar que, como se ha intentado poner de relieve en esta conferencia, para el Humanismo la sustancia humana, es insustancial sin la actividad ornamental que la vincula y relaciona proporcionalmente con la vida, quizá por eso leemos en *La invención de lo humano* que

“[...] la esencia humana es la libertad y por eso no puede ser comprendida y ejercida sino en sus realizaciones que son históricas, que se llevan a cabo según la red de posibilidades que componen una situación concreta y, más generalmente una época”⁶³.

63 MARÍN, H. *La invención*, *Op. cit.* p. 175.

Bibliografía

- ARENDDT, H. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1998.
- BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, GG, Barcelona, 1978.
- BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Edit. Iberia, Barcelona, 1979.
- BURKE, P. *El Renacimiento europeo*, Crítica, Barcelona, 2000.
- CARDINI, F. *Breve historia de Florencia*, Pacini Editore, Pisa, 2006.
- CHOZA, J. *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*, Thémata, Sevilla, 2015.
- CHOZA, J. *Historia cultural del humanismo*, Thémata & Plaza y Valdés, Sevilla-Madrid, 2009.
- CHOZA, J. *La realización del hombre en la cultura*, Rialp, Madrid, 1990.
- CHOZA, J. “Humanismo liberal. Figuras de lo humano en las formas económicas”, *Thémata*, nº. 23, Sevilla, 1999.
- DUBY, G. *Arte y sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 2011.
- DUBY, G. *Historia de la vida privada, vol. 2, La Alta Edad Media*, Taurus, Madrid, 1995.
- DUBY, G. *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Cátedra, Madrid, 2014.
- DUTOUR, T. *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa urbana*, Paidós, Barcelona, 2004.
- GRASSI, E. *La filosofía del humanismo. La preeminencia de la palabra*, Anthropos, Madrid, 1993.
- GRASSI, E. *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, Anthropos, Madrid, 2015.
- HEERS, J. *La invención de la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1995.
- KRISTELLER, P.O. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, FCE, México, 1970.
- LORTZ, J. *Historia de la Iglesia II. Edad Moderna y Contemporánea*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2008.
- MARÍN, H. *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, Eunsa, Pamplona, 1997.
- MARÍN, H. *La invención de lo humano*, Iberoamericana, Madrid, 1997.
- MORRIS, C. *Discovery of the individual: 1050-1200*, SPCK, Londres, 1972.
- PANOFSKY, E. *La arquitectura gótica y la escolástica*, Siruela, Madrid, 2007.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 2003.

PETRARCA, F. *Cartas a los más ilustres maestros de la Antigüedad*, Espuela de Plata, Sevilla, 2014.

PETRARCA, F. *Mi secreto*, Cátedra, Madrid, 2011.

PIRENNE, H. *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

RICO, F. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Alianza, Madrid, 1993.

RIVERO, M. *Diplomacia y relaciones exteriores en la Edad Moderna. De la cristiandad al sistema europeo, 1453-1794*, Alianza, Madrid, 2000.

ROCA BAREA, M^a.E. “Escolástica y predicación: la influencia de la Escolástica en las artes predicatorias” *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, ISSN 0018-0114, Tomo 51, N^o 155, 2000, pp. 425-456.

SANTIDRIÁN, P.R. *Humanismo y Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona, 2016.

STEINER, G. *Presencias reales*. Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1991.

VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, Cátedra, Madrid, 2002.

VILLACAÑAS, J.L. *Imperio, Reforma y Modernidad. Vol. I. La revolución intelectual de Lutero*. Edit. Escolar y Mayo, Madrid, 2017.

VON MARTIN, A. *Sociología del Renacimiento*, FCE, México, 1946.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS A TRAVÉS DE VITRUVIO Y HERÓN DE ALEJANDRÍA:

Geometría y cálculo para el
proyecto durante la antigüedad.

Filippo Fantini

Con introducción de Josefina García León

1. El teatro y los otros edificios para el espectáculo
2. Las características comunes
3. El “mecanismo” para la composición escena-orquesta y el cálculo de la cavea
4. Conclusiones

Josefina García León,

Doctora por la Universidad de Extremadura. Ingeniera en Geodesia y Cartografía por la Universidad Politécnica de Valencia, autora de libros de cartografía, topografía y sistemas de información geográfica y de artículos de investigación en revistas indexadas; ponente en congresos internacionales, investigadora en proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; investigadora responsable del grupo de investigación “*Thermal Analysis and Geomatics*“ del Departamento de arquitectura y tecnología de la edificación y Titular de Universidad de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación en la Universidad Politécnica de Cartagena. Ha sido Secretaria de Escuela, Delegada del Rector para Campus de Excelencia Mare Nostrum, Responsable de Igualdad, Vicerrectora de Ordenación Académica y Vicerrectora de Convergencia y Calidad y actualmente es la Directora del Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación.

La cultura griega y la romana han aportado a la historia de la arquitectura, sus templos, sus panteones y, entre otros tipos de construcciones, sus teatros. Estos cumplen una doble función: representaciones teatrales y reuniones ciudadanas. Aprendimos del profesor Elías Hernández las similitudes y diferencias entre los teatros griegos y los romanos. Nos transmitió el interés por la elegancia de sus líneas y el poder de su composición, de su *dispositio*, su *ordinatio* y su *symmetria*. Ese rigor, nos decía, hizo posible el goce de la arquitectura, tal era el sentido de la *eurythmia* según Vitruvio. Fue el profesor Hernández quien nos insistió en el valor y la precisión geométrica de estas construcciones. La calidad y delicadeza compositiva de los teatros, junto a sus magistrales soluciones técnicas, han permitido su paso a la posteridad. Quizá por ello, porque los teatros son ese tipo de construcciones que revelan un magisterio de culta libertad y de apertura optimista a las solicitaciones de un tiempo y un lugar, actualmente siguen siendo objeto de investigación, admiración y fruición estética. La conferencia que a continuación llevará a cabo el profesor Filippo Fantini, de la Universidad de Bolonia, no hará más que refrendar esta última idea.

Debo añadir que es en los teatros griegos donde se halla el origen de la palabra “persona”, muy manoseada en la actualidad, por cierto, como sucede con las palabras: arquitectura, amor, trabajo, honor, valor, posteridad, etc. Etimológicamente el término “persona” procede del *prósopon* griego, esto es, de la máscara que se ponían los actores durante su actuación. Esta máscara tenía por función que el sonido resonara y de ahí *resonare*. Una persona es un tipo de animal en el que lo dicho y lo hecho resuena fuera y dentro de él. De manera que, en los teatros se aprendía muy bien que ser persona es ser un tipo de realidad viviente que puede hablar y puede ser escuchada. Una persona es

un sujeto que dice y a quien se le escucha.

Hechas estas salvedades previas, no puedo dejar de insistir en la importancia que la cultura griega otorgó al espacio, sobre todo políticamente. El concepto de *nomos* es bien ilustrativo a este respecto. No deja de sorprenderme que el *nomos*, es decir, la norma sea en su origen el vallado que delimita una parcela. Fue en Grecia donde se encontró el sentido de la propiedad y de lo jurídico como lo fundado en el límite de propiedad (*nomos*), tal es la importancia del espacio para la política griega. De sus ciudades-estado podemos decir que eran pequeñas e independientes. Su número de habitantes estaba planificado de antemano como defendieran, entre otros, Platón y Aristóteles: una ciudad grande es ingobernable, decían los filósofos. Fue en el siglo V a.C. cuando se produjo el comienzo de su esplendor cultural con la victoria sobre los persas, y no sería hasta entonces cuando el Mediterráneo empezó a convertirse en una unidad cultural y artística de índole griega. Era inevitable que acabara proyectándose a todas las zonas de influencia helénica sus modos de proceder político, jurídico, religioso y artístico.

Bajando más al detalle, y sólo como anticipo de lo que el profesor Fantini va a referir en su conferencia, quiero recordarles brevísimamente algunos aspectos referentes a los teatros griegos y romanos para que puedan seguirle con más atención.

Los teatros griegos constaban de tres partes: una gran *orchestra* circular para la danza y el coro, con un altar dedicado a Dionisos y una *cávea*, que rodeaba más de la mitad de la *orchestra*. El griego es una construcción situada sobre la falda de una colina. Esta servía de graderío que se dividía en dos grandes niveles. Finalmente, en el escenario, *skené*, tangente a la *orchestra*, se disponían los decorados. Como he indicado, los teatros se construían en las laderas de las montañas, no obstante, en algunos casos fue necesario rellenar los laterales, como de hecho comprobamos en los teatros de Dodona (s. III a.C.), Epidauro y Argos. Su diseño circular permitía buena visión y una excelente acústica. Tengan en cuenta que los teatros de las grandes ciudades llegaron a tener una capacidad para 18.000 espectadores, lo que nos permite relacionar su tamaño con el número de habitantes y hacemos una idea de la perfección acústica que era precisa para poder escuchar con nitidez.

Los griegos comprendieron la importancia de la acústica de una manera sorprendente, no en vano lo que estaba en juego era el concepto de persona (*prósopon*): decir y ser escuchado. Las voces de los actores podían escucharse en cualquier punto del teatro. Solo con dificultad podrán encontrarse sombras acústicas que impidan una correcta audición. Por poner un ejemplo, en el teatro

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

de Epidauro se puede oír desde las más altas gradas cualquier susurro dicho en la *skené*.

A mediados del siglo II a.C. Roma se hizo definitivamente con el dominio de gran parte de los territorios griegos y orientales. Roma sustituyó geopolítica y militarmente a Atenas y se convirtió en la primera potencia del Mediterráneo. Su admiración por la cultura griega se hizo visible, por ejemplo, en el bilingüismo de sus ciudadanos cultos, tal era el caso de Vitruvio. Su admiración por lo griego era inmensa y cuando conquistaban ciudades griegas, expoliaban sus obras de arte y se las llevaban como trofeos de inconmensurable valor a la ciudad del Tíber que era bastante fea comparada con las *poleis* griegas. En efecto, Roma se hizo dueña del Mediterráneo, pero su admiración por la cultura griega haría cierto el aforismo horaciano: el conquistado conquistó (a través de su arte, su cultura y su idioma) a su conquistador romano.

A diferencia del teatro griego, el romano era un tipo de construcción que no necesitaba ajustarse a la falda de una montaña. Mientras que la arquitectura griega era adintelada, la romana había desarrollado la técnica abovedada y el hormigón. El dominio en la construcción de bóvedas de hormigón y de arcos, les permitió ejecutar los teatros en terreno llano, tal es el caso del teatro situado los Campos de Marte en Roma (55 a. C.), aunque, en honor a la verdad, debo decir que esto era un lujo reservado a casos excepcionales. Las principales características del teatro romano eran: su planta compuesta de una cávea semicircular, y que en su parte inferior culminaba en una *orchestra* semicircular y un *proscenio* para la representación. Digna de mención es su escena, muy arquitectónica y muy desarrollada en comparación con la griega, que cerraba el hemiciclo del edificio.

El teatro romano fue un elemento indispensable de las fiestas religiosas y públicas, siguiendo en ello las tendencias griegas. Al respecto, las comedias de Plauto y de Terencio son un ejemplo evidente. Los teatros romanos proporcionaban más adelantos técnicos que los griegos. Para comodidad del público, las cubiertas de tela protegían del sol en forma de toldos, y en la base del escenario se elevaba un telón movido por complejos sistemas de poleas y contrapesos que da cuenta de suficientes mejoras y alardes técnicos. Se añadían jardines (peristilos) y fuentes lujosamente decoradas que constituían, más allá de la propia representación teatral, espacios urbanos de recreo. Un ejemplo de ello sería el teatro romano de Mérida.

Al teatro, como espacio público de representación, se le dieron múltiples usos: desde asambleas a declamaciones y conciertos. Su espacio se fue ornamentando cada vez más. Al él se fue vinculando, desde la época imperial,

la representación dinástica como homenaje a la augusta familia. Las figuras de emperadores en edificios teatrales son más que frecuentes, y los centros de exaltación o de culto imperial relacionados con estos edificios se repiten, al menos en época Julio-Claudia y Flavia, momento de la construcción de la mayoría de sus grandes teatros.

La decadencia del teatro es evidente en época tardía cuando estos edificios son literalmente asaltados y ocupados por viviendas, comercios o talleres que se encaraman y se cuelgan de sus graderíos y escenario. Se trata del comienzo de su declive que aumentará tras la condena a la que es sometido el teatro tradicional durante los estadios iniciales del cristianismo y que perdurará hasta bien avanzada la Edad Media. Un buen ejemplo de este hecho puede verse en el resultado de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el teatro romano de Cartagena.

Dejo para su meditación personal y para su curiosa y posterior investigación el teatro greco-romano de Aspendos, considerado como el mejor conservado del mundo, con capacidad para 15.000 espectadores. Fue construido en el periodo de Marco Aurelio alrededor del año 155 d.C. por el arquitecto griego Zenón, y se encuentra situado cerca de la ciudad de Antalya en Turquía. Confío que después de esta conferencia puedan disfrutar de la importancia política y artística de los teatros griegos y romanos.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...



Filippo Fantini

Graduado en arquitectura con honores en el Politécnico de Milán con una tesis en museografía. Obtuvo el título de doctor en el campo científico ICAR/17 - Dibujo en la Università degli Studi di Firenze en 2008. Siempre activo en la investigación y la formación en los temas de computer graphics, se ocupa de levantamiento y representación mediante el uso de nuevas tecnologías que aplicadas en el campo de la documentación e investigación del Patrimonio Cultural. Ha participado en muchas campañas de levantamiento de sitios y centro históricos de interés artístico en particular, tales como: Ravenna, Bologna, Florencia, Villa Adriana (Tivoli), Sperlonga (Latina), Massa Marittima (Grosseto) y Xian (Shaanxi, China). Desde julio 2009 hasta junio 2011 ha trabajado con una beca “Santiago Grisolia” en el Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia, con un grupo interdisciplinar de expertos, han realizado el proyecto financiado por la Comisión Europea “ATHENA” centrado en el uso sostenible de los antiguos teatros mediterráneos. Desde octubre de 2011 cambia a la posición contraída como “técnico superior” en el mismo instituto de la Universidad Politécnica que desde entonces ha estado involucrado en otros proyectos de cooperación internacional con Marruecos (arquitectura de tierra) y Guatemala (arqueología Maya). Desde septiembre de 2013 es investigador de la Facultad de Ingeniería de la Alma Mater Studiorum de Bolonia, desde septiembre 2016 es investigador senior en la misma universidad. En 2017 consigue la habilitación nacional como *professore associato*. Es autor de más de 100 artículos y ensayos sobre los temas de la arquitectura antigua y las nuevas tecnologías de representación 3D, en particular de modelado inverso, modelado poligonal y superficie de subdivisión.

1. El teatro y los otros edificios para el espectáculo.

Al tratar el tema del teatro en el mundo antiguo, es habitual distinguir, dos tipos, el griego y el latín: el primero representa el arquetipo dotado de un primer dibujo claro destinado a definir su composición, el segundo es una variante, más adecuada a las necesidades de las representaciones romanas, también obtenida a través de una composición geométrica rigurosa, pero distinta de la primera.

Las diferencias tipológicas introducidas en el libro V de De Architectura de Vitruvio se refieren a la *ichnographia*, que es la composición planimétrica¹, ejecutada a través de un círculo y un dodecágono inscrito obtenido con dos sistemas alternativos (cuatro triángulos o tres cuadrados). Estas reglas, junto con otras más específicas, se utilizan para lograr las cualidades típicas de la arquitectura teatral (visión, acústica, flujo de audiencia organizado, seguridad y salud), pero, más allá de estas, las dos pistas proporcionan una clave importante de interpretación sobre las formas en que los arquitectos antiguos utilizaron patrones de composición basados en el círculo y en polígonos inscritos.

Un “ojo puro del mundo” del antiguo proyecto, que en gran parte se basaba en esquemas geométricos aparentemente rígidos, pero fáciles de memorizar: instrumentos gráficos tan poderosos e icónicos para entrar en la imaginación colectiva de arquitectos y arqueólogos, manteniendo una serie de aspectos oscuros, nunca definidos por Vitruvio en su totalidad y fuente de innumerables especulaciones en los siglos venideros².

Uno sobre todo: ¿cómo se obtiene el círculo básico alrededor del cual gira

¹ ADEMBRI, B., CIPRIANI, L., FANTINI, F. y BERTACCHI, S. *Reverse designing: an integrated method for interpreting ancient architecture* en SCIRES-IT 5, 2015, p.15-32.

² SALVATORE, M. *Le geometrie del teatro latino di Vitruvio* en Materia e geometria 16, 2007, p. 63-74.

toda la composición del teatro? ¿Cómo se dimensiona la cávea? Y de nuevo, ¿cómo es posible que Vitruvio entre en el detalle de la altura y la profundidad de la grada y luego no indique qué espacio lineal se debe considerar para cada espectador (*locum*)?

Las investigaciones arqueológicas no siempre son capaces de proporcionar una explicación exhaustiva a estos temas generales (pero sustanciales), también debido a la gran cantidad de alteraciones, pasadas y recientes, que las arquitecturas teatrales han sufrido a lo largo de los siglos. En otras palabras, es muy difícil encontrar un teatro que no haya sufrido al menos dos restauraciones o modificaciones sustanciales ya en la era clásica y, por lo tanto, es particularmente difícil rastrear las huellas originales de las recomendaciones de Vitruvio en los restos de tales edificios.

Quizás para obtener una comprensión más amplia es necesario buscar en otra parte, es decir, integrar el conocimiento consolidado con una serie de elementos de otros campos, desde la filología³, desde el análisis de las mediciones y patrones obtenibles a partir de encuestas de nueva generación⁴ y no menos desde el estudio de esos pocos artefactos que podríamos llamar “proyecto”⁵. Pero tal vez no sea suficiente: también se debe estudiar la utilidad de los elementos comunes y las diferencias con los otros tipos de construcciones destinadas a la celebración de espectáculos. Sin embargo, Vitruvio no da mucha información sobre el circo y el anfiteatro, aunque eran de gran importancia social en el mundo romano. Eran edificios colosales, albergaban a decenas de miles de espectadores y también tenían la función de comunicar y celebrar el poder en ocasiones especiales de la vida civil romana, como durante los triunfos⁶. Por lo tanto, el problema del diseño / cálculo de los graderíos no era una cuestión trivial, por el contrario, podríamos decir que era el requisito principal para comenzar el diseño de un edificio para el espectáculo, ayer y hoy.

Otras tipologías para el espectáculo presentaban muchas afinidades compositivas con el teatro y su *ichnographia*: derivan de la monumentalización

³ HEIBERG, J. L. *Heronis Alexandrini, Opera quae supersunt omnia, Volumen V*. Täubner, Stuttgart: (reimpresión 1976), 1914.

⁴ BIANCHINI, C., INGLESE, C. y IPPOLITO, A., *I Teatri Antichi del Mediterraneo come esperienza di rilevamento integrato*. Sapienza Università Editrice, Roma. 2016.

⁵ AZARA, P. *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad, 5500 A.C.-300*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997.

⁶ FAVRO, D. *The street triumphant: the urban impact of Roman triumphal parades* en Zeynep, C., Favro, D., G., Ingersoll, R. (editores), *Streets: Critical Perspectives on Public Space*. University of California Press, Berkeley, 1994. p.151-164.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

de edificios helenísticos, cuyo arquetipo aún permanecía de inspiración griega.

Además de la evolución de los usos y las consiguientes soluciones técnicas adoptadas, queda un tema básico que une estas tipologías, a saber, el alojamiento en un graderío desde el que los espectadores miraban el espectáculo – el verbo *theàomai* en el origen de la palabra “teatro” significa precisamente esto⁷ – una acción de algún tipo que tiene lugar dentro de un espacio separado de ellos; incluso el término “anfiteatro”, aunque indique una tipología diferente, tiene la misma derivación: es el edificio en lo cual se puede “mirar desde ambos lados”.

Llegando al origen de la arquitectura teatral, hay la convicción de que su desarrollo arquitectónico fue dentro de las residencias nobles como un espacio dedicado a las representaciones minoicas (famosos en este sentido son los ejemplos de Cnossos y Festos) que tienen graderíos utilizados para acoger al público frente a espacios rectangulares supuestamente empleados para espectáculos; en la Grecia clásica, esta tipología se desarrolla en edificios independientes, pero estrechamente conectados con la ciudad y su territorio, para encontrar en el contexto helenístico y romano una independencia cada vez mayor con respecto a la realidad urbana a la que pertenecen. En el ámbito griego, además del teatro tenemos otras tipologías que tienen rasgos en común con ésta, es decir el *hippòdromos*, el *ōideion*, el *bouleutērion*, el *ekklestastērion*, respectivamente el lugar para la carrera de los caballos, el segundo alojaba representaciones de música y concursos de poesía, el tercero y el cuarto se destinaban al consejo de la ciudadanía (restringido o ampliado). Cabe destacar que, en el contexto helénico, dichos edificios, en particular los del espectáculo, se caracterizaron por el objetivo común de organizar competiciones, incluido el teatro.

De hecho, las representaciones dramáticas tenían sentido como *certamina*, es decir, formas de competición, como aquellas musicales, poéticas y naturalmente las atléticas. El espíritu que animaba este tipo de edificios era la expresión de una sociedad libre que, durante las fiestas religiosas⁸, se enfrentaba a sí misma para identificar quién era capaz de representar las características de la sociedad

⁷ La palabra latina *theatrum* deriva del adjetivo griego nominalizado *θέατρον* que a su vez deriva de *theàomai* (θεάομαι) «mirar, ser espectador». Entonces, la palabra que indica el tipo de edificio realmente describe su función fundamental que es facilitar la visión.

⁸ Las representaciones en el mundo griego tuvieron lugar en correspondencia con las festividades de la ciudad y duraron varios días seguidos desde la mañana hasta la tarde. DEGL'INNOCENTI, P. *Architetture per lo spettacolo, gli edifici per il teatro, la musica e il divertimento dall'antichità ad oggi*. Libreria Alfani Editrice, Firenze. 2001. p.12-16.

de manera más efectiva, expresando las aporías, las inevitables contradicciones e injusticias.

Durante el helenismo, la tipología arquitectónica del teatro cambia para adaptarse a las necesidades cambiantes de la sociedad y sus formas de gobierno; el énfasis está en una dimensión de entretenimiento en comparación con la dimensión introspectiva y analítica que fue el pivote alrededor del cual giraba el teatro clásico del siglo quinto en su expresión más famosa, la tragedia⁹. Por el contrario, el teatro post-alejandrino está destinado a proporcionar momentos de distracción o entretenimiento para un público más elitista, perdiendo su función de cohesión cívica, generando una arquitectura monumental. Como dijimos, en el contexto romano, los tipos del espectáculo se articulan a partir de los helenísticos: una de las características distintivas de esta evolución es la relación cambiante con el entorno que gradualmente se caracteriza por el aislamiento del público con respecto al entorno, obtenido mediante imponentes estructuras huecas construidas a través de bóvedas¹⁰. La estructura del teatro se vuelve cada vez más artificial, raramente obtenida a lo largo de pendientes y zonas de escarpada orografía, a veces opta por soluciones intermedias: la relación con el territorio ya no es una prioridad, de hecho, como los edificios modernos para el espectáculo, los romanos construyen edificios cerrados y estereométricos con un diseño geométrico claro, que se destaca contra el entorno. La misma suerte también une el estadio y el hipódromo, tipologías que en el contexto romano, sin embargo, tendrán éxitos muy diferentes.

Por un lado, el estadio perdió casi por completo su importancia en el Oeste del

⁹ El teatro clásico ha cambiado sus características con el tiempo, pero, sin duda, el siglo V sigue siendo el momento central y más maduro de la producción griega dramática, precedida por una fase primitiva (hasta el siglo V) y sucedida por una etapa posterior (de V siglo en adelante). Entre los grandes estudiosos que se ocupan de la tragedia y sus orígenes complejos, Friedrich Nietzsche con su *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* publicado en el 1872 (NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009) abrió una nueva reflexión sobre el arte y sobre la tragedia en particular, visto como máxima expresión artística dejada a la posteridad por la civilización griega. La relación entre Apolo y Dionisos, el primero interpretado como expresión de la poesía y de la conciencia, el segundo como la encarnación de la música y el instinto es la clave para entender el género trágico que tiene sus raíces según Nietzsche en los coros de Baco de los griegos, a su vez de origen asiático (orgías de origen babilónico, o Saceas): la tragedia es la síntesis de estas polaridades.

¹⁰ MORACCHIELLO, P.; FONTANA, V. *L'architettura del mondo romano*. Laterza, Bari, 2009. p.150-153.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

Imperio, con muy pocas excepciones¹¹. Por otro lado, el circo, la transposición romana del hipódromo, se convertirá en un tipo monumental de gran éxito en toda la cuenca mediterránea y, teniendo en cuenta la importancia que tendrá en el área bizantina, podemos afirmar que fue uno de los más longevos de la antigüedad¹².

Sin embargo, el teatro no fue menos y se adaptó, tal vez más que el circo, a los detalles individuales de las provincias donde se exportó¹³, fomentando el desarrollo de una gran serie de variaciones sobre el tema¹⁴ que determinaron su fortuna a través de la creatividad específica de los diversos contextos.

El teatro, en la amplia gama de significados y facetas que llegó a asumir en el mundo antiguo, fue un edificio importante a nivel social, político y religioso; capaz de adaptarse a las necesidades educativas, de celebración y de entretenimiento.

A los griegos también se debe la configuración tipológica y su inicial difusión en las colonias; a los romanos, la conversión en un poderoso sistema de comunicación del poder y de difusión generalizada en todo el imperio.

Siguiendo los límites ideales de la expansión de esta producción arquitectónica, se puede decir que, a partir de un núcleo vigoroso y poderoso de prototipos concentrados entre Grecia, las islas del Egeo (Creta) y el oeste de Anatolia, partirá de las colonias de Magna Grecia una primera expansión del teatro hacia el oeste.

Con las conquistas de Alejandro Magno, la tipología teatral griega penetró en el corazón de Asia, hasta Bactriana (actual Afganistán) cuyo límite puede considerarse el teatro de Ai Kanum (Alejandría Oxiane), mientras que en el sur del imperio macedonio el diádoco Tolomeo Sotere puede ser considerado

¹¹ Como podemos encontrar en Roma con el estadio de Domiciano: casi una operación intelectual promovida por el emperador amante de Grecia que quería proporcionar a la Urbe esta tipología de edificio marcadamente inhabitual, debido al hecho que el público romano prefería mucho más los *munera* (las luchas entre gladiadores) sangriento y más espectacular, en comparación con las competiciones atléticas (*certamina graeca*).

¹² CARILE, A. *Il circo-ippodromo e la città*. En Bertelli, C. (editor), *La città gotiosa*. Libri Scheiwiller, Milano. p.111-138.

¹³ Todos, o casi todos, caracterizados por formas de representación indígena similares a las de la matriz helénica. Solo piense en el *versus fescennini*, originado en las áreas fronterizas entre Lazio y Etruria, que constituyó una forma rudimentaria de drama popular proto-literario que se recitaba durante las fiestas rurales.

¹⁴ Sobre las diversas expresiones de la tipología del latín melancólico y griego ver GROS, P. *L'architettura romana, dagli inizi del III secolo A.C. alla fine dell'Alto Impero. I monumenti Pubblici*. Milano: Longanesi, 2001.

responsable de la difusión del teatro a lo largo de las orillas del Nilo. En ámbitos romanos, la construcción de un teatro estaba promovida por prominentes figuras políticas como cónsules, magistrados y emperadores, pero también ciudadanos privados de alto rango social y económico que querían dar a su comunidad un edificio público para promover su persona y, por lo tanto, aspiraban a cargos políticos de mayor importancia.

Esta costumbre romana ha jugado un papel clave en la difusión del teatro a nivel europeo y mediterráneo, junto con la voluntad política augustea de ennoblecer y connotar cada ciudad provincial con edificios simbólicos de hegemonía romana. Los edificios teatrales gracias a Roma se extienden paralelamente a las conquistas de Occidente (desde el África Proconsular, a la Península Ibérica, a Mauritania, Numidia), al norte (Galia, Alemania, Gran Bretaña, Rezia, Noricum, Panonia) y al sur del Mediterráneo (Numidia y Cirenaica). De ahí la necesidad de regular, y por lo tanto hacer inequívoca, la composición del teatro latino a través de las reglas compositivas compiladas por Vitruvio. En las provincias, los edificios teatrales helenísticos se modifican y amplían debido al aumento de la población de la ciudad, dándole una apariencia más decididamente romana. Las razones de estos cambios no están vinculadas únicamente a la capacidad, sino a razones socioeconómicas específicas. Baste decir que las poblaciones de lengua griega del Mediterráneo Oriental (con la única excepción de las costas africanas), no toleraban, o en todo caso no les gustaba, las manifestaciones como *munera* y *venationes*¹⁵. La resistencia hacia los juegos violentos en Grecia y en Oriente Cercano fue igual a la de los romanos hacia las competiciones atléticas; tanto es así que en el arco de las provincias que iban de Grecia a Cirenaica, pasando por Palestina, el número de anfiteatros es muy pequeño, casi inexistente, comparado con la suerte de estos edificios en el oeste. En estas regiones hay muchos testimonios de cómo las elites romanas cambiaron la orquesta colocando podios de un tamaño comparable al de los anfiteatros: la falta de interés por los *munera* no justificaba la construcción de edificios imponentes y caros, por lo que optaron por una adaptación. El objetivo era alojar *munera* y *venationes* en la orquesta semicircular sin poner en peligro la vida de los espectadores más cerca de la acción, especialmente cuando los *meniani* inferiores de la cávea albergaban a las figuras sociales y económicas más importantes, un espejo concreto de la

¹⁵ Sobre *Munera gladiatoria* y *venationes* véase: PARIS, R. *Origine e diffusione della Gladiatura en Anfiteatro Flavio, Immagine testimonianze Spettacoli*. Roma, Quasar, 1988. p.119-130.

estricta división social romana.

2. Las características comunes.

Originalmente, el teatro, el hipódromo y el estadio eran estructuras efímeras¹⁶ que explotaban las pendientes naturales, con raras excepciones que consistían en lugares de honor hechos en piedra o mármol para las autoridades religiosas y políticas de la ciudad¹⁷. Con el tiempo y en particular con el helenismo, el estadio y el teatro se monumentalizan, convirtiéndose en el producto de un diseño fuertemente estructurado para optimizar los aspectos de distribución, la coordinación funcional y la percepción (visual y acústica) necesaria para la ejecución de las numerosas actividades que se realizarán en ellos.

Entre los temas comunes a estos tipos está el de origen de madera y la evolución posterior en edificios de piedra, en particular, los graderíos que forman el mayor volumen construido. La disposición de los asientos lineales, con el tiempo, adquiere una forma ultra-semicircular para el teatro, ya no se divide en secciones rectas; para el estadio, se introduce una terminación semicircular para cerrar el *dromos*¹⁸. Un claro ejemplo de este proceso de evolución tipológica es el del teatro Thorikos¹⁹ al sur de la península de Ática, que presenta una orquesta trapezoidal atribuible a la primera fase de construcción (finales del siglo VI aC), probablemente dotada de lugares de honor de piedra para los primeros pasos; en la segunda fase (mediados del siglo V a. C.) el *theatron* se completa en piedra y en las esquinas del trapecio hay conexiones curvilíneas con las secciones laterales cortas.

Incluso en Siracusa, en el teatro antiguo, diseñado por el arquitecto

¹⁶ Consideraciones similares se aplican a teatros, anfiteatros y circos en Roma, que, antes de convertirse en edificios gigantescos y extremadamente caros, también tenían un pasado efímero. Sobre el tema, véase: WELCH, K. E. *The Roman Amphitheatre: From Its Origins to the Colosseum*. Cambridge University Press, New York, 2007. Otros edificios, construidos en ciudades de menor importancia, mantuvieron estructuras hechas de piedra y madera para los escalones: este es el caso del anfiteatro de Virunum en el Noricum (Klagenfurt, Austria).

¹⁷ Uno de los pocos ejemplos sobrevivientes del estadio que mantiene las características originales de la tipología es el de Epidaurus, ver: PATRUCCO, R. *Lo stadio di Epidauro*. Firenze, Leo S. Olschki, 1976.

¹⁸ Con el diámetro más grande tan ancho como la pista y posicionado en la *terma*, o la línea de llegada, frente a la *aphesis*, el umbral de inicio.

¹⁹ LIPPOLIS, E., LIVADOTTI, M., ROCCO, G. *Architettura Greca, Storia e monumenti nel mondo della polis dalle origini al V secolo*. Bruno Mondadori, 2007. p. 606-607.

Damocopos Myrilla²⁰, se eligió un plan trapezoidal similar, como lo demuestran los rastros aún visibles en la orquesta.

Los graderíos y la orquesta cambian su configuración a lo largo del tiempo, manteniendo la centralidad de esta última, que, sin embargo, desde el helenismo en adelante verá reducida su superficie a la disminución de la importancia del coro en las actuaciones.

El *kòilon* adopta la forma planimétrica ultra semicircular típica, mientras que el edificio escénico, desde la tela de fondo impalpable para la acción, se convierte en un edificio real capaz de albergar los vestuarios, maquinaria y dispositivos para mejorar el rendimiento acústico.

En el estadio, el *dromos* (pista de tierra pisada, larga seis *plethra*), flanqueados por graderíos precarios, evolucionan en una estructura claramente delimitada en cada lado, formada por largos escalones de piedra rectilíneos conectados por una *sphenodone* semicircular y con la *aphesis* (umbral, línea de salida) que en la última época helenística estará equipado con dispositivos de arranque reales y entradas triunfales para los atletas²¹.

La razón del paso de un conjunto discreto de secciones lineales a la continuidad del círculo implicaba considerables complicaciones técnicas²², en particular constructivas, ya que era habitual obtener la superficie cónica de los escalones en las pendientes naturales.

Por lo tanto, la roca, o en cualquier caso el suelo, tenía que tener una forma moldeada para acomodar los segmentos individuales que forman los escalones con una continuidad perfecta.

Pero el problema también era numérico, cuantitativo: de hecho, el tamaño de los pasos circulares requería que el arquitecto realizara cálculos más complejos, dirigidos a controlar y gestionar la capacidad de los edificios, teniendo que recurrir a cantidades irracionales. Antonio Corso²³ sugiere que la superficie cónica de la cávea – una parte esencial de la evolución tipológica del teatro – debería relacionarse con los progresos en la acústica codificada por Aristosseno de Taranto sobre la propagación del sonido a través de ondas concéntricas circulares realizadas en la segunda mitad del siglo IV a.C.

En otras palabras, en el origen del proceso evolutivo de la *ichnographia*

²⁰ SEAR, F. *Roman Theatres, An Architectural Study*. Oxford University Press, 2006. P. 48.

²¹ PATRUCCO, R. *Lo stadio di Epidauro*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.

²² DEGL'INNOCENTI, P., *op.cit.*, p. 22-23.

²³ CORSO, A. *Introduzione al libro V*. In Pierre Gros (a cura di). *Marco Vitruvio Pollione, De architectura*. Milano: Einaudi, 1997. p. 525-547.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

del teatro habría avances en el conocimiento de los fenómenos físicos. De ahí surgió la necesidad de idear soluciones que puedan mejorar el rendimiento acústico de la construcción teatral; para hacer esto, los arquitectos tuvieron que recurrir a sistemas computacionales más precisos, así como a tener que realizar trabajos más complejos.

Como se indicó anteriormente, el tamaño de la cávea no aparece en el abundante texto de Vitruvio²⁴; sin embargo, encontramos indicaciones para la división de los graderíos en cuñas mediante rampas de escaleras radiales, así como otros preceptos destinados a evitar errores de diseño que puedan impedir la visualización correcta de la escena o alterar la propagación de los sonidos. Del libro V, 3, 5 a V, 5, 5 hay explicaciones detalladas de acústica y armonía basadas en la experiencia de los arquitectos, los estudios de matemáticos y las leyes de la teoría musical: Las diferencias tipológicas entre el teatro latino y el griego se explican a continuación²⁵.

3. El “mecanismo” para la composición escena-orquesta y el cálculo de la cávea.

Llegados a este punto, surge la pregunta de por qué Vitruvio hizo un texto tan desequilibrado hacia cuestiones complejas de acústica y tipología arquitectónica (proporcionando dos *ichnographiae*), suponiendo que el problema de la capacidad era de importancia secundaria, tanto que no era ni siquiera mencionado.

Si observamos de cerca tanto el teatro latino como el griego, el “mecanismo gráfico” de Vitruvio crea un vínculo causa-efecto entre la orquesta y la escena: si conozco el diámetro del primero, puedo calcular el ancho, la profundidad y el diseño del alzado (*orthographía*) del edificio escénico. Además, podré tener una serie de instrucciones capaces de dividir la cávea en cuñas equivalentes. Centrándonos en el teatro latino, el proceso consta de varios puntos: en el círculo de la orquesta, llamado “círculo bajo” (*perimetros imi*)²⁶, se inscriben

²⁴ El libro V es para seis capítulos ocupados solo por el edificio teatral.

²⁵ En realidad, Vitruvio explica la *ichnografía* de un teatro griego-helenístico, en lugar de proporcionar detalles sobre la evolución de la tipología. El teatro que describe con el algoritmo gráfico presenta el plano de escena tangente al círculo de la orquesta, con el proscenio secando el círculo. Entonces, la orquesta es más pequeña que el círculo completo, a diferencia de lo que ocurre en los teatros griegos de la era clásica, como el de Epidauró.

²⁶ Sobre la importancia de este término y sobre el algoritmo gráfico comentado a la luz de numerosos textos renacentistas, ver: SALVATORE, M., *op.cit.*, p. 63-74.

cuatro triángulos equiláteros. El producto es un dodecágono que divide la cávea en cuñas separadas por escaleras.

Uno de los diámetros del círculo define el plano del proscenio, el lado del triángulo paralelo y más cerca de la escena define su profundidad, mientras que otros tres triángulos identifican las posiciones de las tres puertas (dos *hospitalia* y la *porta regia* central).

El ancho de la escena es el doble del diámetro del círculo bajo (*imi*). Para el teatro griego, el algoritmo gráfico siempre se basa en la inscripción de figuras geométricas en el círculo de la orquesta, pero el resultado formal es ligeramente diferente porque se usan tres cuadrados: aunque en este caso también es posible obtener un dodecágono, estos se rotan en 15 grados en comparación con el romano con una diferencia obvia en la división de los *cunei*²⁷.

El lado del cuadrado paralelo a la escena define el proscenio, cuya distancia desde la pared posterior es menor que el teatro romano.

En los últimos cincuenta años académicos como Hammond²⁸, Sear²⁹, Small³⁰ y Lara-Ortega³¹ han dado diferentes interpretaciones de la *ichnographia* de Vitruvio para el teatro, subrayando la excesiva rigidez y la difícil aplicabilidad a casos reales³².

Cabe señalar que las motivaciones son diferentes según los autores: desde quien apoya la tesis del apego del escritor a diseñar prácticas de derivación republicana que luego cayeron en desuso, hasta otras que dan lugar a problemas de naturaleza eminentemente constructiva que pueden haber llevado a un cambio en la construcción geométrica.

En particular, Sear en su trabajo reciente, resultado de numerosas investigaciones realizadas durante décadas, llega a afirmar que: “*It must also*

²⁷ En el teatro latino, las escaleras pertenecen al eje de simetría ortogonal a la escena; en el griego, la cuña central está alineada con el mismo eje medio.

²⁸ HAMMOND, P.C. *The Excavation of the Main Theater at Petra, 1961-1962: Final Report*. Quaritch, London, 1965.

²⁹ SEAR, F. *Roman Theatres, An Architectural Study*. Oxford University Press, Oxford, 2006.

³⁰ SMALL, D. B. *Studies in Roman Theater Design* en *American Journal of Archaeology*, Vol. 87, No. 1, p. 55-68.

³¹ LARA ORTEGA, S. *El trazado vitrubiano y la evolución de los teatros romanos* en *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Antig. crist. (Murcia) XIV, 1997, p. 571-589. LARA ORTEGA, S. *El trazado vitrubiano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos* en *Archivo español de arqueología*, Vol. 65, N° 165-166, 1992, p. 151-179.

³² Para un resumen sobre el tema, consulte: GROS, P., *op.cit.*, Pág 308-311.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

*be remembered that De Architectura reflects the viewpoint of a single architect of the age*³³.

El académico español Salvador Lara-Ortega, a través de un estudio sistemático del teatro romano de Sagunto, con el objetivo de resaltar las secuencias constructivas, ha demostrado la importancia de considerar el estado actual de la ruina como el producto de una serie de distintas fases: Lara-Ortega establece un vínculo causa-efecto entre la ampliación de la *cávea* y el cambio de tamaño de la orquesta, proponiendo al mismo tiempo considerar el patron de Vitruvio como una herramienta flexible, abierta a una serie de usos a través de un *perimetros imi* (perímetro bajo) con radio variable.

En otras palabras, Lara-Ortega argumenta que a medida que cambian los requisitos de capacidad, el teatro se expande reutilizando las estructuras existentes, extendiendo los escalones externamente -mediante un “desplazamiento” del perímetro exterior de la *summa cávea* -, moviendo la pared del *postscaenium* hacia afuera y, por supuesto, ampliando el radio del elemento regulador de todo el proceso compositivo del teatro, es decir, la orquesta.

Además de Vitruvio, el otro autor antiguo que escribió sobre el diseño del teatro fue Herón de Alejandría, que vivió en el siglo I d.C. Sus numerosos trabajos tratan temas muy diferentes, desde la realización de todo tipo de mecanismos, hasta la resolución de problemas técnicos y, por supuesto, a los comentarios de trabajos científicos anteriores.

El trabajo de Herón se desvía de las matemáticas griegas de tipo “clásico”, era de hecho un exponente de la llamada “logística”, es decir la técnica del cálculo, diferente de la aritmética (teoría de los números): en sus escritos proporcionó soluciones prácticas a problemas técnicos y no teóricos, los que Platón que consideró necesarios para el hombre de negocios y para el hombre de guerra, que “*debe aprender el arte de los números, de lo contrario no sabrá cómo desplegar sus tropas*”³⁴.

Algunos autores, incluido Boyer³⁵, afirman que los sistemas de cálculo utilizados por el matemático alejandrino tienen un origen común con los de los babilónicos que no pretendían obtener soluciones teóricas (abstractas y generales) prefiriendo en cambio la simplicidad de la aplicación, dando por supuesto un cierto grado de aproximación.

³³ SEAR, F., *op.cit.*, p. 29.

³⁴ BOYER, C.B. *Storia della matematica*. Mondadori, Milano, 2000 (primera edición 1976), p. 102.201-206.

³⁵ *Ibid.*, p. 201-206.

Dos de sus obras, en particular, tratan el tema del aforo en los teatros y otros problemas relacionados con el diseño de edificios para el espectáculo: *De mensuris* y *Stereometrica*³⁶.

En *De mensuris* 24³⁷ y *Stereometrica* 40-43, el matemático alejandrino explica cómo calcular la capacidad de los teatros: son ejemplos numéricos simples, aplicaciones sin una explicación teórica. En todos los problemas que se resuelven, Herón considera que el ancho de cada asiento (*locum*) es igual a un pie (*pes*) que es de 29,56 cm³⁸. También se debe recordar que Vitruvio proporciona solo los límites dentro de los cuales se puede realizar huella y contrahuella de cada *locum*, pero no trata al tema de su ancho, respectivamente entre 36.59 y 40, 63 cm y entre 59.12 y 73.9 cm. La fórmula es muy simple, es suficiente tener solo dos medidas y el número escalar (G), que es el número de pasos de la cávea.

La primera medida es el perímetro exterior, y más alto, de la cávea (Pe), el segundo el perímetro interior, más bajo (Pi). Las dos medidas deben agregarse y luego promediarse (Pm). El número de espectadores (S) será igual producto al de Pm por G.

$$S = ((P_e + P_i) / 2) \times G = P_m \times G \quad (1)$$

Otro problema es determinar el número de espectadores del escalón más alto de la cávea (Se) sabiendo el número de espectadores del escalón más bajo (Si), el número de escalones de la cávea (G) y el aumento en el número de espectadores paso a paso (d):

$$S_e = S_i + (G - 1) \times d \quad (2)$$

Se ha demostrado la aplicación de la fórmula (1) para un hallazgo muy raro encontrado en las Grandi Terme de la Villa Adriana en Tivoli.

Es un modelo arquitectónico de mármol que representaba un edificio singular para espectáculos, probablemente un anfiteatro de doble *sphendonai* (dos hemicírculos) que constaba de un graderío formado por dos niveles rectilíneos y

³⁶ BIANCHINI, C., FANTINI, F. *Dimensioning of Ancient Buildings for Spectacles Through Stereometrica and De mensuris by Heron of Alexandria* en Nexus Network Journal Architecture and Mathematics, Vol. 17, N° 1, 2015, p. 23-54.

³⁷ HEIBERG, J. L. *op.cit.*, p. 180-181.

³⁸ Sobre el tema de las medidas en el mundo antiguo, ver: DOCCI, M., MAESTRI, D., *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Laterza, Bari, 2009 (primera edición 1994), p. 20-21.

un hemicírculo colocado en el lado estrecho de la arena o *dromos*³⁹.

Después de un levantamiento con escáner láser, fue posible obtener una elaboración métricamente precisa del modelo que proporcionó la base para una investigación metrológica que condujo a los siguientes resultados: el modelo se realizó en escala 1:40 y las tres gradas tenían la misma superficie.

Una vez que esto se convirtió en escala 1:1, se observó que tenían un área igual a 3600 *pedes constrati* (pies cuadrados), es decir, un *clima* obtenido al multiplicar 60 por 60 *pedes*.

Esta medida estándar está presente en Columela y es la cuarta parte del *actus quadratus* (120x120 *pedes*, 14400 *pedes constrati*): la medida agraria básica para la medición de la tierra en la zona romana⁴⁰.

Otros estudios realizados a partir de nuevos levantamientos⁴¹ han verificado el uso de la fórmula (1) de Heron en algunos de los principales teatros del Mediterráneo.

Los ejemplos para los que las fases principales de construcción estuvieron mejor documentadas, en particular los teatros de Ostia y Sagunto, parecen proporcionar pruebas concretas de la aplicación de los criterios de dimensionamiento⁴² presentes en Erone.

Es importante señalar cómo el problema (1) puede interpretarse como un caso especial de “cuadratura” de coronas circulares.

El matemático alejandrino proporciona fórmulas similares que conducen a la conversión de superficies curvas en áreas lineales equivalentes para calcular el volumen de arcos a ejecutar en mampostería, pero también para determinar el volumen de cúpulas hemisféricas⁴³.

En el caso de los teatros, Erone transforma estos problemas en la determinación

³⁹ BIANCHINI, C., FANTINI, F., *op.cit.*, p. 36-40.

⁴⁰ Para obtener una lista de las medidas de superficie utilizadas por los romanos y una tabla resumen de los diversos autores que tratan el tema: *Ibid.*, p. 25-29.

⁴¹ BIANCHINI, C., INGLESE, C., IPPOLITO, A., *New analysis about archaeological architecture (aa): six ancient theatres of the Mediterranean Sea* en SCIRES-it (Scientific RESearch and Information Technology Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione), Vol. 6, N° 2 (2016), p. 61-80.

⁴² BIANCHINI, C., FANTINI, F., *op.cit.*, p. 39-52.

⁴³ En este sentido, vease el problema presente en Stereometrica, V, 29 (HEIBERG, J. L. *op.cit.*, p. 107) interpretado gráficamente y analizado de acuerdo con los formalismos matemáticos contemporáneos en Luca Cipriani, Fantini, F., Bertacchi, S., *The Geometric Enigma of Small Baths at Hadrian's Villa: Mixtilinear Plan Design and Complex Roofing Conception* en Nexus Network Journal Architecture and Mathematics, Vol. 19, N° 2, 2016, p. 438-443.

de un escaler – la cantidad de asientos (S): apoyando esta hipótesis con el análisis de los levantamientos disponibles, se podría decir que en la práctica existía el hábito de realizar el pre-dimensionado de la cávea utilizando áreas estándar o áreas capaces de cumplir dos roles fundamentales: acomodar a un número ligeramente mayor de espectadores de lo necesario y facilitar el cálculo métrico necesario para realizar los cálculos mediante la elección de “cifras redondas” (por ejemplo: 10000 *pedes constrati*).

En particular, el *clima* parece ser utilizado como una medida para llevar a cabo tal pre-dimensionamiento *ad abundantiam*, estando presente en las primeras fases de construcción de la cávea tanto en el teatro de Ostia, en el de Sagunto, como en el anfiteatro contemporáneo de Cesarea de Mauritania⁴⁴: todos los ejemplos de la época de Augusto.

Basado en la cronología evolutiva del teatro romano de Sagunto, estudiado por Lara-Ortega durante las investigaciones previas a la intervención de Grassi y Portaceli⁴⁵, también es posible proporcionar una lectura del dimensionamiento de cávea basado en las áreas estándar (*clima*) y el fórmula (1): una primera fase de construcción habría presentado una cávea con una superficie capaz de albergar a unos 5000 espectadores (3 *climata*), seguida de una segunda en el siglo I a.D. que parece dirigido a duplicar esta capacidad literalmente; la tercera fase es igual a dos *climata* que son equivalentes a alrededor de 3300 espectadores.

4. Conclusiones.

Las arquitecturas para espectáculos en el mundo griego y romano, aunque representan un tema ampliamente estudiado, no han agotado su interés, en particular gracias a las contribuciones interdisciplinarias: a partir de los levantamientos de última generación que proporcionan bases ciertas para el análisis métrico, a la contribución de la filología que ofrece, en este caso gracias a los textos de Herón, las claves para entender cómo el antiguo arquitecto ha resuelto los requisitos del comitente.

En este sentido, las ediciones de los textos de Herón traducidas y comentadas

⁴⁴ CHENNAOUI, Y., JUAN-VIDAL, F., FANTINI, F., *Architectural models and urban planning, from Hadrian's Villa maquette to the amphitheater of Caesarea of Mauretania (Cherchell)* en CHNT 17, 2012 – PROCEEDINGS of the 17th International Conference on Cultural Heritage and New Technologies. Museen der Stadt Wien – Stadtarchäologie, Vienna, 2013, p. 1-19.

⁴⁵ LARA ORTEGA, S. *El teatro romano de Sagunto: genesis y construcción*. Universidad Politécnica De Valencia, Valencia, 1991.

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

por Heidberg a principios del siglo pasado siguen siendo una herramienta fundamental, aunque parcialmente caídas en el olvido y relegadas al conocimiento de un pequeño número de investigadores⁴⁶.

La naturaleza de estos textos, entre los problemas técnicos, los estudios filológicos sobre las matemáticas y la geometría antigua, queda fuera del formación eminentemente humanista de los arqueólogos, lo que limita las posibilidades de un mayor estudio, no solo con respecto a los edificios teatrales⁴⁷.

En los cálculos se podría obtener una comparación numérica y palpable de la evidencia obtenida a través de lecturas estratigráficas de las paredes. Consideraciones similares también se aplican a los *gromatici veteres*, cuyos textos no abordan los problemas de la construcción arquitectónica, pero destacan el uso de algoritmos similares a los utilizados por Erone en particular para el cálculo de áreas.

Por lo tanto, se espera que el análisis de los teatros pueda beneficiarse en el futuro de una integración más profunda entre los manuales técnicos (logística) y las construcciones geométricas de Vitruvio inspiradas por Euclides (más teóricas y abstractas).

A partir de estos textos, es claro que en el mundo antiguo hubo una tendencia a aplicar fórmulas y construcciones geométricas a una variedad de problemas, incluso aparentemente distantes entre sí: Vitruvio explícitamente declara cómo existe una analogía en el diseño gráfico realizado por los astrólogos en la representación de los doce signos del zodiaco (V, 6, 1), al mismo tiempo Erone divide los problemas por categorías formales y luego aplica fórmulas análogas a diferentes construcciones.

También debe tenerse en cuenta que las fórmulas (1) y (2) pueden aplicarse tanto a la creación de nuevos teatros, como a la expansión de edificios existentes, en particular (2) parece proporcionar las indicaciones necesarias para calcular la

⁴⁶ CONTI, C., MARTINES, G. *Hero of Alexandria, Severus and Celer: Treatises and Vaulting at the Nero's Time* en *Mechanics and Architecture between episteme and téchne*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pág 79–96; SVENSHON, H. *Heron of Alexandria and the Dome of Hagia Sophia in Istanbul*. Proceedings of the Third International Congress on Construction History. NEUNPLUS1, Berlin, 2009, p. 1887-1394.

⁴⁷ Stupisce in tal senso che studiosi come SMALL (*op.cit.*, p. 68-82) o Banu Özdilek (*Archaeometric studies conducted at the Rhodiapolis theatre* en Cedrus II, 2014, p. 291-306) non siano a conoscenza delle formule di Erone e che propongano sistemi di calcolo delle gradinate alternativi, persino molto simili, a quello della formula (1) senza citare l'autore Alessandrino.

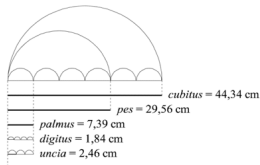
circunferencia del anillo más externo para realizar una expansión considerando la equivalencia de *locum-pes* que el autor propone tanto en *Stereometrica* como en *De mensuris*.

Sin embargo, también hay otras consideraciones que surgen de lo existente, es decir, desde los levantamientos y análisis de la documentación gráfica a la luz de los aspectos prácticos que emergen de Heron. No debe excluirse que los arquitectos también tuvieran otros sistemas de los que no tenemos ningún rastro para tratar los cálculos, y en particular los que no son triviales, que deben abordarse para la extensión del área de la cávea en ambito romano. Parece que, además de las fórmulas de Heron, existía una tendencia a explotar las propiedades de las coronas circulares, concéntricas y con incremento constante, en relación con la determinación de áreas equivalentes. El papel de los arquitectos, como mediadores entre arqueólogos y filólogos, es por lo tanto de gran importancia para hacer que las disciplinas individuales converjan en un sistema de interpretación compartida que es más completo que los estudios sectoriales.

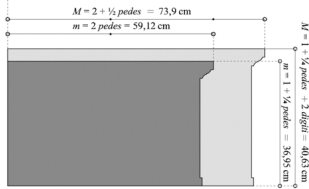
En los estudios de Lara-Ortega y Hammond, también surge la importancia de considerar los edificios teatrales como el resultado de complejos procesos de revisión y no como “productos acabados” obtenidos a través de un solo acto de diseño. Algunos elementos como el *analemmata*, la cávea y las tres paredes que limitaban el *pulpitum* y el cuerpo escénico (*proscenium*, paredes del *scaenae frons* y *postscaenium*) proporcionan indicaciones en este sentido -para ser leídos conjuntamente con los arqueólogos- para comprender este proceso evolutivo basado en la reutilización de mampostería de buena calidad, previamente realizada, como bases para estructuras nuevas y más grandes.

La construcción gráfica del teatro debe considerarse como la fuente principal para llevar a cabo dicho análisis del proyecto, con el fin de comprender el tamaño del cuerpo escénico, con la variación de las necesidades que surgieron a lo largo de los siglos. Las interpretaciones gráficas que subvierten por completo los “algoritmos” de Vitruvio, sin haber verificado la posibilidad de adaptarlas para enfrentar las variaciones de la capacidad de cávea a lo largo de los siglos, también deben ser vistas con extrema precaución.

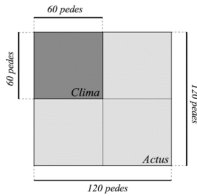
DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...



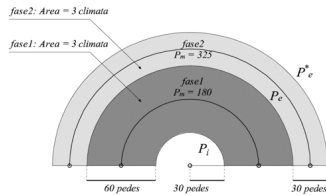
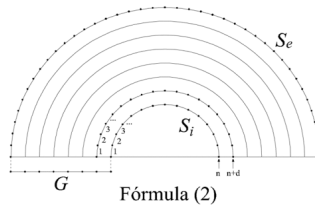
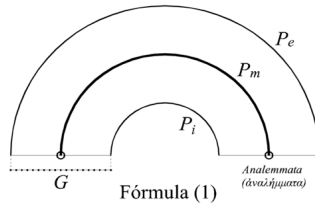
Unidades de medida



Prescripciones de Vitruvio



Áreas estándar



Incremento de la cavea y coronas circulares

Bibliografía.

ADEMBRI, B., CIPRIANI, L., FANTINI, F. y BERTACCHI, S. *Reverse designing: an integrated method for interpreting ancient architecture* en SCIRES-IT 5, 2015.

AZARA, P. *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad, 5500 A.C.-300*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997.

BIANCHINI, C., FANTINI, F. *Dimensioning of Ancient Buildings for Spectacles Through Stereometrica and De mensuris by Heron of Alexandria* en Nexus Network Journal Architecture and Mathematics, Vol. 17, N° 1, 2015.

BIANCHINI, C., INGLESE, C., IPPOLITO, A., *New analysis about archaeological architecture (aa): six ancient theatres of the Mediterranean Sea* en SCIRES-it (SCientific RESearch and Information Technology Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione), Vol. 6, N° 2 (2016).

BOYER, C.B. *Storia della matematica*. Mondadori, Milano, 2000 (primera edición 1976).

CHENNAOUI, Y., JUAN-VIDAL, F., FANTINI, F., *Architectural models and urban planning, from Hadrian's Villa maquette to the amphitheater of Caesarea of Mauretania (Cherchell)* en CHNT 17, 2012 – PROCEEDINGS of the 17th International Conference on Cultural Heritage and New Technologies. Museen der Stadt Wien – Stadtarchäologie, Vienna, 2013.

CARILE, A. *Il circo-ippodromo e la città*. En Bertelli, C. (editor), *La città gioiosa*. Libri Scheiwiller, Milano.

CONTI, C., MARTINES, G. *Hero of Alexandria, Severus and Celer: Treatises and Vaulting at the Nero's Time* en *Mechanics and Architecture between epísteme and téchne*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

CORSO, A. *Introduzione al libro V*. In Pierre Gros (a cura di). *Marco Vitruvio Pollione, De architectura*. Milano: Einaudi, 1997.

DEGL'INNOCENTI, P. *Architetture per lo spettacolo, gli edifici per il teatro, la musica e il divertimento dall'antichità ad oggi*. Libreria Alfani Editrice, Firenze. 2001.

FAVRO, D. *The street triumphant: the urban impact of Roman triumphal parades* en Zeynep, C., Favro, D., G., Ingersoll, R. (editores), *Streets: Critical Perspectives on Public Space*. University of California Press, Berkeley, 1994.

GROS, P. *L'architettura romana, dagli inizi del III secolo A.C. alla fine dell'Alto Impero. I monumenti Pubblici*. Milano: Longanesi, 2001.

HAMMOND, P.C. *The Excavation of the Main Theater at Petra, 1961-1962: Final Report*. Quaritch, London, 1965.

HEIBERG, J. L. *Heronis Alexandrini, Opera quae supersunt omnia, Volumen*

DIMENSIONAMIENTO DE LUGARES PARA ESPECTÁCULOS...

V. Täubner, Stuttgart: (reimpresión 1976), 1914.

LARA ORTEGA, S. *El trazado vitrubiano y la evolución de los teatros romanos* en La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. crist. (Murcia) XIV, 1997.

LARA ORTEGA, S. *El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos* en Archivo español de arqueología, Vol. 65, Nº 165-166, 1992.

LARA ORTEGA, S.. *El teatro romano de Sagunto: genesis y construcción*. Universidad Politecnica De Valencia, Valencia, 1991.

LIPPOLIS, E., LIVADOTTI, M., ROCCO, G. *Architettura Greca, Storia e monumenti nel mondo della polis dalle origini al V secolo*. Bruno Mondadori, 2007.

MORACCHIELLO, P.; FONTANA, V. *L'architettura del mondo romano*. Laterza, Bari, 2009.

NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009.

PARIS, R. *Origine e diffusione della Gladiatura en Anfiteatro Flavio, Immagine testimonianze Spettacoli*. Roma, Quasar, 1988.

PATRUCCO, R. *Lo stadio di Epidauro*. Firenze, Leo S. Olschki, 1976.

SALVATORE, M. *Le geometrie del teatro latino di Vitruvio* en Materia e geometria 16, 2007.

SEAR, F. *Roman Theatres, An Architectural Study*. Oxford University Press, 2006.

SMALL, D. B. *Studies in Roman Theater Design* en American Journal of Archaeology, Vol. 87, No. 1.

SVENSHON, H. *Heron of Alexandria and the Dome of Hagia Sophia in Istanbul*. Proceedings of the Third International Congress on Construction History. NEUNPLUS1, Berlin, 2009.

WELCH, K. E. *The Roman Amphitheatre: From Its Origins to the Colosseum*. Cambridge University Press, New York, 2007.

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO EN LA ERA DIGITAL

Juan Martín Prada

1. Una nueva imaginación espacial
2. El sistema-red
3. La dimensión visual del ciberespacio
4. Arte locativo, arte "topocrítico"
5. Mixed reality



Juan Martín Prada

Catedrático de la Universidad de Cádiz, donde dirige el grupo de investigación “Teorías estéticas contemporáneas”. Autor de los libros *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la posmodernidad* (ed. Fundamentos, 2001), *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (AKAL, Colección de Arte contemporáneo, 1ª edición 2012 - 2ª edición actualizada y ampliada, 2015), *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual* (Sendemà 2012), y *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (AKAL, Colección de estudios visuales, 2018). Ha colaborado en revistas como *EXIT*, *Estudios visuales*, *Fibreculture-The Journal*, *REIS*, *Revista de Filosofía*, *Red Digital*, *FLUOR*, *Papers d’art* (Fundació Espais d’Art Contemporani), *A minima*, *Temps d’art*, *Transversal*, *DeForma* o en el suplemento “Cultura/s” de *La Vanguardia* de Barcelona, entre otras muchas publicaciones impresas y digitales.

1. Una nueva imaginación espacial

Quisiera iniciar mi conferencia¹ con esta representación gráfica, esquemática, de Internet; la imagen de un espacio producido por sus propios contenidos. Imagen que guardaría no pocas similitudes con aquellos dibujos de la serie titulada *Plug-in city* de Archigram de 1964, en la que también el espacio allí imaginado parecía menos un contenedor de cosas que un conjunto relaciones entre puntos y sitios. Ambas imágenes creo pueden ayudarnos a introducir algunas de las cuestiones que abordaré en esta conferencia.

Unos pocos años más tarde, Foucault impartirá (el 14 de marzo de 1967) una conferencia titulada “Des espaces autres” en el Cercle d’études architecturales de París (casualmente, ayer 14 de marzo de 2018, se cumplieron 51 años desde que Foucault hiciera aquella intervención, una coincidencia que bien podría ser otro motivo para hacer hoy aquí un pequeño homenaje a ese texto). Una conferencia que, aunque publicada muchos años más tarde, sería buena muestra de la reactivación en aquellos años de las antiguas diatribas entre una “filosofía del espacio” y otra “del tiempo”, intensamente catalizadas por el estructuralismo, que el propio Foucault caracterizó, precisamente, en términos puramente espaciales:

“el esfuerzo por establecer, entre los elementos que podrían haber sido conectados en un eje temporal, un conjunto de relaciones que las hace aparecer como yuxtapuestos, opuestos, implicados entre sí, en suma, que los hace aparecer como una especie de configuración”².

¹ Transcripción revisada por el autor de la conferencia impartida en la ETSAE de la Universidad Politécnica de Cartagena el 15 de marzo de 2018.

² FOUCAULT, M. *Des Espace Autres*, en *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 5, Octubre, 1984,

Más adelante, otras “filosofías del espacio” irán surgiendo en el marco de las investigaciones sobre el espacio posmoderno del capitalismo global, sobre todo en los textos de David Harvey, Fredric Jameson o Edward Soja³. Y será Jameson quien, haciendo suyas algunas de las consideraciones de Henri Lefèbvre en *La production de l'espace* (1974), reclamará un nuevo tipo de imaginación espacial capaz de enfrentarse al pasado en nuevos términos y de leer sus secretos más ocultos en la plantilla de sus estructuras espaciales “cuerpo, cosmos, ciudad”⁴. Una invitación, en definitiva, a atender al carácter espacial, y no tanto temporal, de la historia.

2. El sistema-red

Volvamos ahora a la primera de las imágenes con la que iniciaba esta conferencia. Es evidente que en las últimas dos décadas, en el contexto de la cultura digital, habríamos ya dejado atrás la consabida dialéctica Modernidad-Posmodernidad para reconocer la pertinencia y acierto de aquel diagnóstico que Negri y Hardt enunciaron como el paso “del Imperialismo al Imperio”⁵; una nueva lógica de un orden mundial no basada en barreras geográficas o fronteras espaciales fijas, y en el que operaría un aparato de mando descentrado y desterritorializado y del que, todavía hoy, desde luego, no parece posible pensar su caducidad.

En el sistema-red que hoy habitamos los dispositivos disciplinarios no quedan ya apenas fijados a delimitaciones espaciales concretas; se diluye la relación entre espacios y órdenes de sentido y poder concretos. Sus efectos, antes siempre dependientes de relaciones espacio-temporales que debían ser suficientemente estables para llegar a ser efectivas (por ejemplo, antes uno solo ejercía su papel de trabajador en la fábrica o en el edificio de la oficina y durante un tiempo determinado) se problematizan con la virtualización de los espacios. La especificidad física de los espacios pierde ya todo protagonismo, diluyéndose también la tradicional regulación de tiempos específicos asignados a cada actividad. Con la inclusión de los individuos en el sistema de producción económica y de subjetividad propio del sistema-red, nuevas formas de poder gestionan la totalidad de la vida, tratando de que la acción de su ejercicio sea integral. Ahora el poder se va fundiendo con la vida, haciéndose cada vez

p. 46.

³ Véase, SOJA, E. *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, Londres, 1989.

⁴ JAMESON, J. *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.287.

⁵ Véase HARDT, M. y NEGRI, A., *Empire*, Harvard University Press, 2000. [ed. cast. *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2005].

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO...

más abstracto; no se ejerce ya sobre los individuos, sino que, más bien, éste *circula* por ellos (todos lo hacemos circular mediante nuestra participación como usuarios de todo el inmenso repertorio de servicios digitales). El sistema intenta corresponder a la multiplicidad de singularidades que conforma la multitud conectada para someterla (mediante su auto-conversión más o menos involuntaria) en transmisora de las nuevas formas del poder. El dominio ya no será más una relación unilateral y determinada espacialmente, sino que operará a través de juegos de poder inestables, móviles, profundamente desterritorializados, basados en difusas y seductoras estrategias de transmisión y circulación de goces comunicativos y afectivos.

Por otro lado, y en oposición a la idea de un universalismo vinculado a las sombras de los imperios conquistadores, el propio del ciberespacio supondría, según el diagnóstico que hiciera Pierre Lévy a mediados de la década de los 90, la llegada del “verdadero universal”. Éste estaría caracterizado por hallarse desprovisto tanto de centro como de líneas directrices, no implicando imposición alguna de una unidad del sentido⁶. No olvidemos que la proclamación del “fin de los grandes relatos totalizantes” por Lyotard a finales de la década de los 70 del pasado siglo fue también la renuncia a toda pretensión de universalidad, considerada ya incompatible con la “condición posmoderna”. No fueron pocos, sin embargo, los que se opusieron a esta renuncia, considerando que la cibercultura podría mantener vivo el concepto de universalidad, pero disolviendo toda pretensión totalizante. No por otro motivo Lévy definió el ciberespacio como “lo universal sin totalidad”⁷.

Fundamentada en la participación en comunidades de debate y de argumentación, la cibercultura podría así ser conceptualizada como una heredera legítima (aunque lejana, desde luego) del proyecto progresista de los filósofos de la Ilustración. Un argumento bajo el que subyacería una premisa clave: en el contexto del ciberespacio lo universal se haría presente de una forma contraria a la tradicionalmente operada por medio de la identidad del sentido (la peligrosa totalidad). Siguiendo esta hipótesis, cuanto más universal, interconectado, extendido, interactivo, llegase a ser el ciberespacio, menos totalizador sería el sistema social y comunicativo generado por él. Por todo ello, aseguraban algunos, el ciberespacio podría definirse como expresión de diversidad, como una extensión de las potencias de lo humano, y no tanto como una “desrealización” del mundo. Cada conexión suplementaria añadiría nuevas

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ LÉVY, P. *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Anthropos, Barcelona, Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana (México), 2007, p. 83.

líneas de fuga a la heterogeneidad de su tejido; cualquier intento de instaurar un sentido global, totalizador, sería cada vez menos probable.

3. La dimensión visual del ciberespacio

Pero hechas estas consideraciones, no quisiera demorar más el comentario que tenía previsto para esta tarde sobre la dimensión visual del concepto de “ciberespacio”, recordando para ello la descripción que de este término hiciera William Gibson en su obra *Neuromancer* (1984): “Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable”⁸. Ciertamente, el vocablo “ciberespacio” siempre ha tenido una fuerte connotación visual, tal y como se hace patente en las definiciones que, como la de Novak, han asociado este término a una “visualización completamente espacializada de toda información en los sistemas globales de procesamiento de datos”⁹. No olvidemos tampoco aquella vinculación que propusiera Gibson entre el ciberespacio y un alucinatorio paisaje nocturno en la distancia: “como las luces de una ciudad que se aleja”¹⁰.

Puede que pensar en el sistema-red en términos espaciales y visuales tenga mucho que ver, por el carácter siempre inconmensurable de ese mar de elementos particulares que es, con el inevitable sobrecogimiento que nos inunda cuando nos enfrentamos a lo extremadamente vasto, a lo que, por su inmensidad, no podemos abarcar del todo. Cualquier intento de representación de la infinitud de datos que fluyen por la red entroncaría con la pretensión de neutralización de ese vértigo netamente estético, asociado al desajuste entre razón e imaginación que Kant señalara en su *Crítica del juicio* (1790), y que para el filósofo de Königsberg caracterizaba la experiencia de lo “sublime” (un concepto que él definiría como lo “absolutamente grande”¹¹). Los intentos de conversión en figuras de millones de datos y relaciones, de representación visual de los flujos informativos que transitan por Internet o de la inmensa complejidad de relaciones y enlaces que conforman los nuevos tejidos

⁸ GIBSON, W. *Neuromante*, Minotauro, Barcelona, 2002, p. 69.

⁹ NOVAK, M. *Liquid architectures in CyberSpace*, en M. BENEDIKT (ed.), *CyberSpace-First Steps*, MIT Press, Cambridge, (Mass.), 1992.

¹⁰ GIBSON, W. *op. cit.*, p. 71.

¹¹ KANT, I. *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005, p. 92. Kant afirmará que “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de la razón” (p. 103).

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO...

informativas en línea (someter en definitiva a lo “absolutamente grande”¹² a una forma), han recibido, no sin razón, el apelativo de prácticas de lo “anti-sublime”¹³. Actividades que, en mi opinión, conformarían en su conjunto una de las vías emergentes de mayor interés en el diseño digital actual. Visualizar datos y relaciones continuamente cambiantes, traducirlas en imágenes, puede servir para evidenciar determinados patrones de actuación en red, comportamientos informativos generalizados o recurrentes. Pero también para llamar nuestra atención hacia muchos otros aspectos característicos de la red o de sus usos que acaso podrían pasarnos inadvertidos, o que no serían comprensibles fácilmente por su complejidad o escala mediante la utilización de sistemas de representación y análisis estrictamente numéricos.

Sistemas y metodologías de visualización de datos como los propuestos por Benjamin Fry bajo la denominación de “Diseño de Información Computacional”¹⁴ abrieron nuevos caminos a la visualización de flujos y cantidades de datos para los que resultaban escasamente eficaces las técnicas tradicionales de diseño gráfico. Aplicaciones capaces de representar visualmente determinados tipos de relaciones que sólo serían apreciables adecuadamente a través de imágenes-esquema. No serían pocas las coincidencias de este tipo de prácticas con ciertas formas de análisis científico vinculadas a la llamada “*network science*”. Parece obvia también su cercanía a ciertos planteamientos de las ciencias humanas que se valen del análisis de configuraciones estructurales en red, de la disposición espacial de la información, de un *recorrer* los acontecimientos y las cosas según su disposición espacial se manifiesta.

Dibujar sistemas de redes, representar en forma de imágenes sus tensiones, sus flujos y densidades, sería un nuevo acercamiento del pensamiento creativo a los diagramas y gráficos, a las artes de conectar puntos. Línea de trabajo en torno al diseño visual de datos dinámicos identificada en alguna ocasión, y no sin razón, con el término “escultura cinética de información”¹⁵. Prácticas visuales que hacen regresar a las artes del *dibujo* a la muy antigua identificación del *disegno* con una cierta forma de actividad *cartográfica*, con un ejercicio de conexión de elementos en un plano.

Por otro lado, muchas prácticas artísticas están convirtiendo en uno de

¹² *Ibid.*

¹³ Véase MANOVICH, L. “Data Visualization as New Abstraction and as Anti-Sublime”, en HAWK, B., RIEDER D. M., y OVIEDO, O. (eds.), *Small tech: the culture of digital tools*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.

¹⁴ Véase FRY, B. J. *Computational information design*, Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2004. [<http://benfry.com/phd/dissertation-050312b-acrobat.pdf>].

¹⁵ *Ibid.* p. 165.

sus temas fundamentales de trabajo los modos de representación de lo de lo innumerable, o de lo que difícilmente podría ser reducido a una imagen¹⁶. Pretensiones que recordarían mucho al imposible mapa escala 1:1 imaginado por Borges en su breve texto *El rigor en la ciencia*.

Sin embargo, el análisis de las nuevas prácticas de visualización de datos en el contexto del arte contemporáneo nos exigiría valorar, en primer lugar, hasta qué punto una propuesta de visualización de este tipo podría llegar a ofrecernos algo más que una representación visual sintetizadora de los datos analizados. Esto es, en qué medida esa visualización no operaría solo como sistema de representación o aclaración. Desde la siempre exigente perspectiva del concepto “arte” no se trataría de lograr solamente que el espectador comprenda información compleja mediante mapas visuales; no basta que esas representaciones nos ayuden a descubrir estructuras recursivas o patrones ocultos en los vastos conjuntos de datos y masas ingentes de información que transitan por las redes, por muy complejo y meritorio que sea el proceso de *hacerlos notar*. Por el contrario, el desarrollo de configuraciones visuales y mapeados de esos inmensos volúmenes de relaciones y datos merecerá sólo la pena que lo consideremos como integrante de las prácticas del arte contemporáneo si su objetivo primordial no es meramente el facilitar el estudio de un mundo de datos y relaciones que de otro modo sería incomprensible (reduciendo su complejidad a la medida de la capacidad de la comprensión humana). Su objetivo principal debiera ser otro bien distinto: tematizar la experiencia vital del sujeto en una cultura caracterizada por la inmensa acumulación de información y por su flujo siempre en crecimiento, es decir, revelar aspectos esenciales de nuestra propia experiencia vital en el contexto que esos flujos crean, haciendo uso de las estrategias de visualización más como sistema de evocaciones que de evidencias. La práctica creativa desde los parámetros del “arte” debe ahondar en un mensaje siempre extrínseco a los propios datos. Traigamos aquí a colación una afirmación, a mi juicio, difícilmente discutible: las producciones artísticas tienen valor no tanto por lo que dicen, sino “por cuanto desbordan lo que creemos comprender en ellas, lo que nos es dado conocer de ellas”¹⁷.

¹⁶ Uno de los primeros y mejores ejemplos que podríamos mencionar de estas investigaciones en torno a lo “antisublime” es el proyecto de Lisa Jevbratt titulado *1:1* (1999-2002). Una propuesta actualizada con otro proyecto titulado *Migration* (2005).

¹⁷ BREA, J. L. *La crítica en la era del capitalismo cultural*, 2005 [<http://www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf>].

4. Arte locativo, arte “topocrítico”

Pero pasemos ahora a comentar otro aspecto al que no quisiera dejar de aludir en esta conferencia. No puede parecernos anecdótico que la experiencia de uso de Internet esté ligada a términos esencialmente espaciales, tanto estáticos (“sitio”, “dominio”, “dirección URL”) como dinámicos (“navegar”, “enviar”, “descargar”, “subir”, “bajar”, etc.). Quizá sería pertinente recordar que el ciberespacio fue también definido por Gibson como un espacio a ser atravesado por el *data cowboy*¹⁸. Es más, puede que en él siempre estemos obligados a una noción transmutada de la *visión* como *navegación*. Volveremos luego sobre este aspecto.

En nuestros días la portabilidad de los dispositivos de la conectividad da por superada la fase *desktop* (aquella en la que el internauta accedía a la información en el ordenador situado en su casa u oficina). Vivimos en la época de la computación ubicua (“*pervasive computing*” o “*ubicomp*”). Hoy la información digital nos “encuentra” en la calle, en contextos y momentos diferentes a través de nuestros *smartphones* y demás dispositivos tecnológicos en red. Las nuevas tecnologías de geolocalización enfatizan intensamente la relación entre información y lugar. Es lo que hace años empezó a señalarse con la expresión “*Earth as Universal Desktop*”. Nuevos desarrollos empresariales proliferan centrados en los llamados “*location-based services*” (una de cuyas consecuencias menos buenas es que nos estemos acostumbrando a la cotidianidad del “*spam locativo*”). La información “geoetiquetada”, articulada mediante bases de datos asociadas a mapas digitales, hace que sea cada vez más intensa la relación, en el campo de la tecnología, entre “calendaridad” y “cardinalidad”.

Sin embargo, no hay que pasar por alto que durante décadas en el discurso sobre la cibercultura tuvo prevalencia la idea del “tiempo real”, ese efecto de sincronía, de *temps unique*, inducido por las tecnologías de la conectividad. Muchas críticas se han centrado, no obstante, en la cuestión de si la “urbanización” del tiempo real no estaría vinculada, correlativamente y de forma inevitable, a una “desurbanización” del espacio real. No es casual que un importante conjunto de prácticas “artistas” se haya orientado en esta dirección. Muchos *net artistas*, por ejemplo, incidieron pronto en el hecho de que a la total indiferenciación territorial considerada como propia del tiempo de las redes de telecomunicación, las formas y sistemas del poder político siguiesen respondiendo, a nivel global, mediante un reforzamiento

¹⁸ Véase GIBSON, W. *op. cit.*

de la dependencia geográfica de sus determinaciones, sobre todo mediante nuevas tácticas de la división, separación territorial u obstaculización de los desplazamientos. Qué duda cabe que las migraciones parecen hoy cada vez más difíciles y casi siempre sometidas a la ilegalidad y la sospecha. Se trata de problemáticas abordadas en algunos proyectos como, por ejemplo, *BorderXing Guide* (2001-2011) de Heath Bunting. Una obra que problematizaba la relación entre el cruzar fronteras territoriales y el poder o no acceder al espacio web del proyecto desde ciertas ubicaciones físicas. Acaso una denuncia de cómo el habitar sigue siendo un habitar, ante todo, en alguna parte de la jerarquía económica y política. Otro interesante trabajo que tematizaba estas cuestiones era *alpha 3.8* (2003) del colectivo tsunamii.net. Éste abordaba la vinculación entre dominios o direcciones de Internet y espacios geográficos. Para ello, ponía en marcha una retórica basada en la migración, reiterada cada cierto tiempo, del sitio web del proyecto de un servidor a otro localizado en cada ocasión en un lugar diferente de la geografía mundial¹⁹. Un proyecto que, como el de Bunting anteriormente mencionado, tematizaría cómo Internet tiene en verdad poco de sistema auténticamente transfronterizo, al estar siempre fuertemente condicionado por los límites territoriales y las fronteras geopolíticas.

Muchas veces se ha presupuesto que en el contexto de esta nueva “geografía mental común”²⁰ de la distancia que es el ciberespacio quedaba relegada para siempre la estética fuertemente territorializada, topológica, de tiempos pasados (el *land art*, las prácticas conceptuales *site specific*, etc.). Por contra, lo que hoy denominamos como arte locativo (*locative media art*) evidencia que esto no es así. Las manifestaciones artísticas basadas en nuevas tecnologías de geolocalización ahondan ahora no sólo en las posibilidades creativas y críticas de un actuar alrededor de los puntos, núcleos o nodos conformadores de las estructuras (espaciales y organizativas) de las redes de telecomunicación, sino, también, en la relación entre éstas con el espacio físico, expandiéndolo, “aumentándolo”. Una convergencia entre el espacio-flujo de los datos y el espacio físico, que se ofrece como suculento tema del arte. Tecnologías móviles e inalámbricas y dispositivos de reconocimiento de ubicación, son empleadas por estas manifestaciones de arte locativo para una indagación creativa en los

¹⁹ Esta migración electrónica comenzó en Singapur (el 31 de marzo de 2003) continuando por servidores ubicados en Malasia, Tailandia, Camboya, Filipinas, Vietnam, Hong Kong, Pekín, Mongolia, Rusia, Polonia, Alaska, Los Ángeles y Ontario. Los contenidos del *website* permanecían inalterados en cada cambio de ubicación, sólo las DNS cambiaban indicando la nueva localización geográfica de cada servidor.

²⁰ Véase DOHERTY, M. E. “McLuhan se encuentra con William Gibson en el Ciberespacio”, en *Talón de Aquiles*, 4, UNIACC, Santiago de Chile, Marzo de 1997.

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO...

nuevos territorios informativos, en una cada vez más dinámica y compleja confluencia de lo digital y lo material. El arte de los “*locative media*”²¹, mediante sus estrategias de territorialización y desterritorialización continua, probablemente conforme el mejor ejemplo de reacción crítica a las pautas de deslocalización globalizadora que se presuponían esencialmente propias de los entornos virtuales. Con ese tipo de poéticas la localización quedaría desprendida de sus habituales funciones de control o de institucionalización de las relaciones humanas en el espacio. Estrategias de movilidad, geo-anotación o mapeado digital, protagonizan ahora nuevas líneas de investigación creativa, generadoras de obras intensamente “topocríticas”. Poéticas en las que se muestran determinantes los conceptos de movilidad y de motilidad, ensayando nuevas revisiones de algunas de las pautas más asentadas del arte público, empleando el espacio de las calles pero sin someterlo a su presencia (evitando todo carácter invasivo) en una siempre compleja y diversa negociación de las situaciones “*on*” y “*off line*”. En los mejores casos son obras en las que, colateralmente, suele enfatizarse intensamente lo que es “público” en la ciudad. Pero también, y esto es un aspecto esencial en ellas, constituyen una línea de investigación conformadora de una nueva estética del desplazamiento y de la circulación. En efecto, es frecuente que estas creaciones estén centradas en el viaje como organizador de su estructura narrativa, o que incorporen diversas formas del vagabundo y del tránsito como elementos articuladores esenciales. No puede sorprendernos, por todo ello, que las metáforas relativas a los tristes fenómenos actuales de migración se hagan en ellas muy recurrentes. Por otro lado, vemos en esta corriente de la creación actual reactivarse muchos de los planteamientos de las prácticas artísticas más directamente dependientes de las reflexiones espaciales y de localización de décadas atrás, como el *land art* (recordemos por ejemplo la obra *Dead pixel in Google Earth* de Helmut Smits del 2008, un buen exponente, profundamente irónico, de un “retorno” al arte de la tierra), las intervenciones y acciones *in-site* en general, etc. Incluso, en algunos de los proyectos de Michele Teran o Teri Rueb, por ejemplo, no sería difícil encontrar evocaciones de los placeres del caminante a los que Henry David Thoreau aludiera en *Walking* (1862), de los paseos urbanos de Thomas de Quincey (a quien, no lo olvidemos, en más de una ocasión, se le consideró el gran precursor de la “deriva” situacionista²²), o de la “retórica del

²¹ Se atribuye este término a Karlis Kalnins, quien en el 2003 lo habría propuesto para diferenciar el uso empresarial de los servicios basados en la localización del que hacen de ellos las prácticas artísticas.

²² Véase QUINCEY, TH., *Confessions of an English Opium Eater* [1822], Penguin, Londres, 1989.

caminar” de Michel de Certeau. En efecto, muchas de las prácticas basadas en medios digitales móviles y locativos no dejan de revisitar los actos de caminar entendidos como experiencia crítica e introspectiva, ensayada años atrás también en los trabajos de Richard Long, Vito Acconci, Hamish Fulton, Francis Alÿs, etc. Asimismo, con especial intensidad se rehabilitan en ellas algunos de los planteamientos situacionistas²³, sobre todo lo implícito en sus juegos de deriva²⁴, siempre atentos a las variantes psicogeográficas de la ciudad y a las solicitaciones del terreno urbano. En verdad, no pocas de las manifestaciones de arte locativo conformarían nuevas psicogeografías, tematizaciones *otras* de lo “psicogeográfico”, entendido este término, a la manera situacionista, como “lo que manifiesta la acción directa del medio sobre la afectividad”²⁵. Salta a la vista lo intensamente revisitado que está siendo hoy *La ciudad desnuda* de Guy Debord, aquel mapa de 1957 de la “deriva”, desde la que se trataba de ensayar nuevas contestaciones a las influencias habituales que controlan los flujos de la ciudad.

Es más que probable que la hibridación entre el espacio real y las redes digitales que tanto se potencia hoy nos exija de nuevo reconsiderar propuestas como aquella de Asger Jorn, cuando solicitaba poner la topología en su camino original: “el del ‘análisis situs’ o ‘situología’”²⁶. Una radical vuelta a la reflexión sobre los espacios y la localización, que se opondría con fuerza al primado de la “cronopolítica informática”²⁷, esto es, la desaparición del “aquí” por un “ahora” permanente, rechazando aquellas preferencias de una organización temporal, y

En esta obra podemos leer lo siguiente: “buscando ambiciosamente mi paso hacia el noroeste, para evitar pasar de nuevo por todos los cabos y promontorios que había encontrado en mi primer viaje, entraba repentinamente en los laberintos de las callejuelas [...] Habría podido creer a veces que yo acababa de descubrir el primero algunas de esas *terrae incognitae* y dudaba de que estuviesen indicadas en los mapas modernos de Londres” (p. 81).

²³ La actualidad de las propuestas situacionistas se puede apreciar, por ejemplo, en la presencia de algunos festivales como *Conflux*, iniciado en 2003 y dedicado al análisis de la psicogeografía en el contexto de la ciudad de Nueva York [<http://confluxfestival.org/>].

²⁴ Muchos proyectos artísticos están claramente centrados en estos juegos; es el caso, por ejemplo, de *You are not here* (2006) de Mushon Zer-Aviv, Dan Phiffer, Kati London, Laila El-Haddad, Thomas Duc, Ran Tao y Charles Pratt, consistente en una plataforma para “*mash-ups*” de turismo urbano “dislocativo”.

²⁵ Según la Internacional Situacionista la *psicogeografía* es “el estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento de los individuos” en *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid, 1977, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p.175.

²⁷ Según Paul Virilio, “Los siglos XIX y XX aún son el reino de la geopolítica. En el siglo XXI entramos en la cronopolítica, en el cual el tiempo real prima sobre el espacio real”. VIRILIO, P. *Cibermundo ¿una política suicida?*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997. p. 75.

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO...

no tanto espacial, de las ciudades.

El mundo que nos rodea es un ciber mundo, tejido por ondas y campos electromagnéticos invisibles, sólo evocado por la verticalidad abrumadora de las viejas antenas de televisión o por las luces parpadeantes de los módems *Wi-Fi* situados en los techos y paredes. El tejido urbano ya no solo está conformado por piedra, ladrillos y cemento, sino que incluye también código y conectividad. Tiempo el nuestro de arquitecturas de información, de geometrías invisibles a nuestro alrededor.

Frente a aquellas distopías *ciberpunk* que imaginaron el espacio que hoy habitamos como una sustitución del espacio “real” por el virtual, se evidencia que éste es y será siempre una combinación, ya indistinguible, de ambos. La creación contemporánea debe por ello responder al reto de cómo diseñar formas para la interacción creativa entre el espacio físico y el de los datos, de cómo tematizar críticamente las maneras en las que lo virtual remodela o puede reconfigurar lo físico.

La hibridación de lo digital y lo material deja constancia de que a la imagen pura de síntesis le vuelve a ganar terreno el solapamiento de datos digitales sobre la imagen óptica, o bien su combinación o fusión, en una progresiva sustitución del concepto de “realidad virtual” por el de “realidad aumentada”. Antecedentes de esta relación entre espacio físico e información añadida se hallarían ya, desde luego, en la propuesta de una arquitectura “sin características”, irónicamente imaginada por Robert Venturi y Denise Scott Brown.

Es el nuestro el tiempo de una problematización del concepto de espacio que resalta la hibridez entre lo tangible del ámbito físico y lo intangible de las capas de datos digitales añadidas a él. Como auguran muchas de las experimentaciones artísticas vinculadas a los medios locativos y a la realidad aumentada, el modelo espacial predominante en el futuro estará basado en espacios sensibles, reactivos agentes de acogida del habitante. Viviremos pues un cambio radical, del reaccionar del individuo ante el ambiente que lo envuelve a la reacción de éste frente a él. Y quizá del interés puesto en estas imbricaciones entre lugares y flujos de datos e imágenes se explique el recurrente uso hoy de la imagen de la cinta de Möbius como forma de representación de la compleja relación entre la virtualidad de lo digital y la materialidad del mundo físico. Las capas de lo material y de lo virtual, de lo físico y de lo digital, se entrelazan de un modo enormemente dinámico y en no pocas veces de manera casi paradójica y desconcertante.

Todas estas reflexiones en torno al espacio y a las negociaciones virtual/material revitalizan en nuestros días la importancia en el pensamiento artístico

de algunos términos, conceptos y figuraciones ya clásicos, como los espacios contenedores de todos los espacios imaginados por Borges, las geografías posmodernas de Edward Soja²⁸, los “no lugares” de Augé, etc. Pero también se situarían en el centro del debate referencias mucho más antiguas como las artes cartográficas de Ptolomeo, los sistemas relacionales o catasterismos de Eratóstenes, o los atlas astronómicos del siglo XVI de Giovanni Paolo Gallucci, por ejemplo. Se nos antojaría hoy inevitable comparar los textos e informaciones añadidas a las fotografías satélite del territorio a las que accedemos con las *apps* de los servicios de localización, con las placas que a veces se colocan en los edificios en memoria de alguien que vivió o murió allí, o establecer ciertas similitudes, por ejemplo, entre las chinchetas localizadoras de los geonavegadores con aquellos miliarios o *termini* que señalaban las fronteras de los territorios en la Antigüedad (piedras éstas, recordémoslo, santificadas por el dios Terminus, al que se le ofrecían sacrificios, introduciendo los restos del animal sacrificado en el agujero en el que luego iba clavada la piedra). Tengo la impresión, en todo caso, de que queda pendiente un estudio en profundidad de las nuevas posibilidades que los *smartphones* y los nuevos dispositivos *wearable* están ofreciendo al campo del arte para visitar y expandir muchas de las ideas de aquellos artistas que estuvieron durante las décadas pasadas comprometidos en intensas actividades cartográficas, como Houston Conwill, Graeme Miller, Janet Cardiff, etc.

5. *Mixed reality*

Quisiera ahora, y ya para ir concluyendo mi intervención, volver al texto que cité al principio, el titulado “Des espaces autres” de Foucault y que éste centrara, como sabemos, en la explicación del concepto de “heterotopía”. Hagamos alusión ahora a una de las características que asignaba Foucault a este término: “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles”²⁹. Los ejemplos que proponía Foucault para ilustrar esta afirmación eran muchos y muy diferentes. Uno de éstos era el escenario de un teatro, precisamente porque sobre ese rectángulo, decía Foucault, acaban dándose cita “toda una serie de lugares que son ajenos entre sí”; lo mismo sucedería con la sala de cine, en donde “sobre una pantalla de dos dimensiones, se ve proyectarse un espacio de

²⁸ Véase SOJA, E. *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory*, Verso, Londres, 1989, y también, del mismo autor, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford, 1996.

²⁹ FOUCAULT, M. *op. cit.*

CINCO CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO...

tres dimensiones”³⁰. Y probablemente la nueva creación digital tenga mucho que decir en el desarrollo de lo que acaso podríamos denominar como una nueva *poética de las heterotopías*. En realidad, la nueva creación digital, mediante la exploración creativa de las tecnologías locativas y de realidad aumentada, trata de hacer coincidir, yuxtaponéndolos, espacios y emplazamientos diversos, dimensiones de la realidad que hasta ahora habríamos considerado ajenas entre sí, incluso totalmente incompatibles. En torno a estrategias de mapeado, geotagging, movilidad y juegos de “*mixed-reality*”, se estarían desarrollando una serie de poéticas de la localización proveedoras de experiencias de muy diversa índole, insertas en un contexto espacial siempre híbrido. Muchos artistas están intensamente comprometidos con las posibilidades de interacción comunicativa y social que ofrecen esas estrategias, en una siempre compleja y diversa negociación de la situación del estar “*always on*”, de la conexión permanente.

Y finalmente, quería terminar esta conferencia con esta imagen, un maravilloso y enormemente enigmático mapa antropomórfico renacentista de un grabador que firmó como Epicthonius Cosmopolites, y en el que se funde, como veis, el rostro, la identidad de este bufón, con el mapa del mundo. Es imposible no conmoverse al leer la frase “*nosce te ipsum*” (conócete a ti mismo) que aparece en la parte alta del grabado. Una imagen que bien podría servirnos para incidir sobre una idea que, en el fondo, subyacería a todo lo que he comentado a lo largo de mi intervención y que quizá podría sintetizar afirmando que la exploración de las áreas geográficas es siempre exploración de áreas psíquicas (recordemos que Burroughs, en alguna ocasión, se definió a sí mismo como un cartógrafo, como un “*map maker, an explorer of psychic areas*”³¹). Pero con ello se nos abre todo un campo de referencias que ya no podemos abordar en esta conferencia; dejémoslas para otro momento. Muchas gracias por vuestra atención.

³⁰ *Ibid.*

³¹ BURROUGHS, y GYSIN, B., *The third Mind*, Viking Press, New York, 1978, p. 95.

Bibliografía

BREA, J. L. *La crítica en la era del capitalismo cultural*, 2005 [<http://www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf>].

BURROUGHS, W. y GYSIN, B., *The third Mind*, Viking Press, New York, 1978.

DOHERTY, M. E. “McLuhan se encuentra con William Gibson en el Ciberespacio”, en *Talón de Aquiles*, 4, UNIACC, Santiago de Chile, Marzo de 1997.

FOUCAULT, M. *Des Espace Autres*, en *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 5, Octubre, 1984.

FRY, B. J. *Computational information design*, Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2004. [<http://benfry.com/phd/dissertation-050312b-acrobat.pdf>].

GIBSON, W. *Neuromante*, Minotauro, Barcelona, 2002.

HARDT, M. y NEGRI, A., *Empire*, Harvard University Press, 2000. [ed. cast. *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2005].

JAMESON, J. *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.

KANT, I. *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005.

LÉVY, P. *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Anthropos, Barcelona, Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana (México), 2007.

MANOVICH, L. “Data Visualization as New Abstraction and as Anti-Sublime”, en HAWK, B., RIEDER D. M., y OVIEDO, O. (eds.), *Small tech: the culture of digital tools*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.

NOVAK, M. *Liquid architectures in CyberSpace*, en BENEDIKT, M. (ed.), *CyberSpace-First Steps*, MIT Press, Cambridge, (Mass.), 1992.

QUINCEY, Th. de, *Confessions of an English Opium Eater* [1822], Penguin, Londres, 1989.

SOJA, E. *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory*, Verso, Londres, 1989.

SOJA, E. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford, 1996.

VIRILIO, P. *Cibermundo ¿una política suicida?*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997.

VVAA, *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La Piqueta, Madrid, 1977.

En el ámbito arquitectónico, la composición el ornato y la estética son factores determinantes y correlativos, al menos desde la Antigüedad clásica. Y lo son, entre otras razones, porque lo compuesto difiere de lo impuesto, como lo natural y hábil difiere de lo torpe y lo artificial. La composición, el ornato y la estética comparecen en la labor del arquitecto cuando lo que se persigue es algo natural y no artificial. Estética viene a ser entonces, no solo una ciencia de lo bello, sino la síntesis de naturaleza y libertad, de regla y creación.



Universidad
Politécnica
de Cartagena

