

La noción de *ἰδέα* en la *dispositio* de Vitruvio y el legado filosófico de Cicerón: estética y proceso creativo

Gabriela Solís Rebolledo

Universidad Nacional Autónoma de México  

<https://dx.doi.org/10.5209/resf.102648>

Recibido: 07/05/2025 • Aceptado: 24/01/2026 • Publicado en línea: 02/03/2026

Resumen. El artículo examina el trasfondo filosófico de la teoría arquitectónica de Vitruvio, enfocándose en el término griego de *ἰδέα* que incluyó en su definición de la *dispositio* y su interrelación con los principios latinos de *compositio*, *forma*, *species*, *inventio*, *cogitatio*, *figura* e *imago*, entre otros. Estos principios se analizan en el marco conceptual de la teoría de Cicerón, considerando las implicaciones filosóficas derivadas de su interpretación del pensamiento de Platón y Aristóteles, y su aplicación a la dimensión estética de la creación de la forma del discurso. Desde esta perspectiva filosófica, se centra la atención en la interpretación de este conocimiento en el proceso creativo de la forma y espacio arquitectónico de Vitruvio. El concepto de *ἰδέα* permite reflexionar sobre el significado de los términos griegos y latinos que Vitruvio articuló en *De architectura* basándose en el vocabulario platónico-aristotélico-ciceroniano para definir el proceso de diseño.

Palabras clave: filosofía; retórica; teoría arquitectónica; estética; Platón; Aristóteles; Cicerón; Vitruvio; *ἰδέα-dispositio-forma*; imagen; proceso creativo.

EN The notion of *ἰδέα* in Vitruvius's *dispositio* and the philosophical legacy of Cicero: aesthetics and creative process

Abstract. The article examines the philosophical background of Vitruvius' architectural theory, focusing on the Greek term *ἰδέα* which he included in his definition of the *dispositio* and its interrelation with the Latin principles of *compositio*, *forma*, *species*, *inventio*, *cogitatio*, *figura* and *imago*, among others. These principles are analyzed in the conceptual framework of Cicero's theory, considering the philosophical implications derived from his interpretation of Plato's and Aristotle's doctrine, and its application to the aesthetic dimension in the creation of the discourse's forma. From this philosophical perspective, attention is set on the interpretation of this knowledge in the creative process of the forma and architectural space of Vitruvius. The concept of *ἰδέα* allows us to reflect on the meaning of the Greek and Latin terms that Vitruvius articulated in *De architectura* based on the Platonic-Aristotelian-Ciceronian vocabulary to define the design process.

Keywords: philosophy; rhetoric; architectural theory; aesthetics; Plato; Aristotle; Cicero; Vitruvius; *ἰδέα-dispositio-forma*; image, creative process.

Sumario: 1. Introducción. Vitruvio y Cicerón: contexto intelectual; 2. La noción de *ἰδέα* en Platón y Aristóteles; 3. La analogía entre los procesos creativos de la forma del discurso y la forma arquitectónica; 4. La noción ciceroniana de *ἰδέα* en la *dispositio* vitruviana: implicaciones filosóficas; 5. Conclusiones; 6. Referencias Bibliográficas.

Cómo citar: Solís Rebolledo, G. "La noción de *ἰδέα* en la *dispositio* de Vitruvio y el legado filosófico de Cicerón: estética y proceso creativo", Revista de *Filosofía*, avance en línea, <https://dx.doi.org/10.5209/resf.102648>

1. Introducción. Vitruvio y Cicerón: contexto intelectual

El *De architectura* de Vitruvio es uno de los textos de teoría arquitectónica que más atención ha recibido de parte de los estudiosos. Su lectura ha dado lugar a una gran cantidad de análisis sistemáticos y críticos, generando un rico debate sobre este texto de la Antigüedad clásica que se mantiene vigente hasta nuestros días.¹ Sin embargo, a pesar de esta larga tradición de investigación, esa atención no se ha orientado a una lectura específicamente filosófica respecto al problema de la inclusión de términos griegos y latinos en la categoría estética de la *dispositio* que Vitruvio estableció para definir el proceso creativo arquitectónico, en especial del término griego de *idéa* (Morolli, 1995, pp. 168, 173), el cual ha sido abordado escasamente.²

Por ello, este artículo pretende reconstruir la discusión sobre el pensamiento estético de Vitruvio desde el plano de la interpretación filosófica, bajo el marco de la teoría de Cicerón. Se considera que las ideas ciceronianas sobre la relación filosofía-retórica-arte, así como sus reflexiones sobre el proceso creativo del discurso, la *belleza* y la noción de *idéa* guiaron la complejidad de la *dispositio* vitruviana. En ese sentido, se propone un análisis que pone particular énfasis en el principio griego de *idéa* y su interrelación con los términos latinos de *compositio*, *inventio*, *cogitatio*, *forma*, *figura*, *imago* y *species*, entre otros, utilizados por Vitruvio en su definición de la *dispositio*.

Ahora bien, Vitruvio escribió el *De architectura* no sólo en una época caracterizada por una gran actividad científica, filosófica y artística, sino también dentro de un sistema restrictivo de producción y recepción literaria que estableció la creación artística basada en el concepto de *imitatio* de la tradición grecolatina (Callebat, 1994, p. 31; Fantham, 2011, pp. 243-284; McKeon, 1936, pp. 1-35).³ Este sistema se basó en principios estéticos e intelectuales comunes, derivados del enciclopedismo helenístico que marcó el discurso cultural de su época. En ese sentido, fue una constante preocupación de Vitruvio establecer que estructuró y compuso su teoría arquitectónica desde la cuestión del saber filosófico, científico y retórico.⁴ Por ello, en línea con esta tradición, consideró el modelo ciceroniano de la figura del *orator perfectus* o *doctus artifex* que sostenía que el conocimiento necesario del orador para la teoría y *praxis* del proceso creativo retórico se construye mediante el estudio de las ciencias y las artes,⁵ concepción que Cicerón planteó como aplicable a todas las disciplinas (Cicerón, 1995, I, iv-v, 16-18, 20, pp. 6-8; I, xi, 48-49, p. 18; I, xvi, 70-72, p. 25; II, ii, 6-7, p. 3; III, xxxv, 142-143, pp. 194-195; Hall, 1994, pp. 210-225; Wisse, 2002, pp. 375-400).

Cicerón basándose en la filosofía, constituyó el vocabulario de una estética general en las disciplinas clásicas a partir de su recepción helenística (Callebat, 1994, p. 34).⁶ Al traducir al latín tanto términos filosóficos como las obras filosóficas griegas, creó un vocabulario extenso capaz de expresar conceptos abstractos (Motta, 2018, p. 328).⁷ Esto le permitió vincular a la lengua latina con una terminología filosófica que trascendió a la estética clásica, a su teoría retórica y a la doctrina vitruviana. Tal transcendencia se debe a que Cicerón entendió la filosofía como el fundamento de la retórica y la definió como la ciencia de las causas por las cuales las cosas son contenidas, conceptualizándola como creadora de las artes liberales (Cicerón, 2009, II, II, p. 73). De aquí que, estableció la relación de la retórica y la filosofía como el método con el que se obtiene el conocimiento teórico y científico necesario para todas las artes (Cicerón, 1995, I, ii-iii, 8-12, pp. 3-4; I, xli-xlii, 186-188, pp. 64-65).⁸ Además, siguiendo a Platón, discutió sobre el vínculo de sociedad entre las diversas artes y disciplinas (Cicerón, 1995, III, v-vi, 20-21, pp. 149-150). Instituyendo así, el diálogo entre ellas con énfasis en la unificación del saber, lo que generó el lenguaje común entre las artes y las ciencias.

Este enfoque interdisciplinario fue trasladado por Vitruvio a la arquitectura, definiéndolo como *encyklios disciplina* (Harris-McCoy, 2024, pp. 239-243). En *De architectura*, expuso que todas las disciplinas están

¹ Dentro de los innumerables estudios: Callebat (1994), pp. 63-74; Callebat (2001); Courrént (2001), pp. 123-143; Frézouls (1985), pp. 213-229; Geertman (1994), pp. 7-30; Gros (1989), pp. 13-22; Habinek (2016), pp. 299-316; Harris-McCoy (2024), pp. 236-256; McEwen (2003); McIntosh (2014), pp. 15-30; Schlikker (1940); Schrijvers (1989), pp. 13-21; Solís G. (2015); Solís G. (2020), pp. 133-152.

² Panofsky examinó el concepto de *idea* en Platón y sus diversas acepciones en el ámbito griego y romano, exponiendo su historia conceptual en la filosofía, la teoría retórica y el arte antiguo (Panofsky, 1977, pp. 17-32). Sin embargo, es preciso señalar que no abordó el principio griego de *idea* utilizado por Vitruvio en la teoría arquitectónica clásica.

³ Sobre el contexto filosófico y científico: Schrijvers (1987), p. 13.

⁴ En *De architectura*, Vitruvio enfatizó haber empleado tratados helenísticos y romanos de filosofía, retórica, geometría, arte, entre otras disciplinas como fuentes. Citó a numerosos autores griegos y latinos como Platón, Aristóteles, Pitágoras, Cicerón, entre otros, a quienes calificó de *praeceptores* (Vitruvio, 2010, pp. 21, 350-367). Sobre estudios que establecen las fuentes vitruvianas: Callebat (1994), pp. 33, 37-43; Geertman (1994), p. 16; McEwen (2003), pp. 9, 58, 79-80, 103, 141, 337; Schrijvers (1987), pp. 13-21; Vitruvio (2003), pp. XXIV, XXXIX, LXXXVII.

⁵ Sobre la tradición del enciclopedismo helenístico y la noción ciceroniana del *orator perfectus* en Vitruvio: Vickers (1999), pp. 20-21; Vitruvio (2010), p. 21.

⁶ Para la reconstrucción del papel que jugó la filosofía en Roma y en Cicerón: Motta (2018), pp. 325-344. Sobre la filosofía como vocabulario de una estética general: Fantham (1996), pp. 1-54; Gwinn (1926), pp. 82, 84-85, 147, 149; Michel (1982), pp. 109-147; Vitruvio (2003), p. XXIII.

⁷ Sobre la recepción y traducción de la tradición filosófica griega en la obra ciceroniana: Hutchinson (2013), pp. 194-199, 245-257; McElduff (2013), pp. 96-121; Poncelet (1957); Powell (1995), pp. 273-300; Sedley (2013), pp. 300-312; Traina (1989), pp. 93-123.

⁸ Sobre el tema: Callebat (1994), p. 33; Dürüşken (2018), pp. 71-72; Görler (2020), pp. 513-521.

unidas e interconectadas; así, esta compleja asociación entre las artes liberales constituye la universalidad y la unidad de los principios que rigen las ciencias y las artes (Vitruvio, 2010, I, i, 12, pp. 98-99; VI, *Prefazio*, 4, pp. 320-321).⁹ Tal asociación conceptual la utilizó, por una parte, para determinar las diversas disciplinas y los conocimientos esenciales en la formación arquitectónica del *perfectus artifex* y, por otra, para establecer un *corpus architecturae* lógicamente organizado conforme a los preceptos de la arquitectura, los cuales explicó y desarrolló sistemáticamente, delimitando los términos mediante definiciones específicas para la arquitectura y señalando sus orígenes (Vitruvio, 2010, I, i, 1-18, pp. 86-107). En esta línea, Vitruvio planteó el problema del lenguaje que caracterizó la teoría arquitectónica de su tiempo en relación con la transmisión del conocimiento arquitectónico: “Como queremos ofrecer una explicación, nos vemos obligados a hacer uso de términos griegos, pues algunos no tienen su equivalente en lengua latina” (Vitruvio, 2010, V, iv, 1, pp. 292-293).¹⁰ Así, hizo referencia a la traslación de preceptos provenientes de la tradición griega para exponer sus ideas, retomando dicha terminología para aplicarla al discurso arquitectónico. Esto le permitió definir, estructurar y conceptualizar la visión intelectual y estética del proceso de diseño arquitectónico (Callebat, 1992, pp. 63-74; Geertman, 1994, pp. 16-19, 21-23; Vitruvio, 2003, pp. XXCII-XXCIII).

A partir de lo anteriormente expuesto, en las siguientes líneas se intentará arrojar luz sobre los postulados filosóficos presentes en la *dispositio* vitruviana. Esta reconstrucción se articulará en torno a tres aspectos que se interrelacionan entre sí. El primero se centrará en el concepto de *ἰδέα* en Platón y Aristóteles. El segundo abordará el proceso de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de Cicerón y cómo Vitruvio lo asimiló en los fundamentos de la composición arquitectónica de la *dispositio*. El tercero examinará el principio de *ἰδέα* en Cicerón, considerando las implicaciones filosóficas-estéticas derivadas de su interpretación de las nociones y argumentos platónicos y aristotélicos, lo que permitirá comprender su adaptación en el pensamiento vitruviano.

2. La noción de *ἰδέα* en Platón y Aristóteles

En el *Timeo*, Platón (2003, 28a-29a, pp. 176-179), al tratar las *formas* inteligibles, la *belleza* y el conocimiento desde una perspectiva ontológica y epistemológica, sostuvo que la *forma*, es decir, la *ἰδέα* y las propiedades que el demiurgo impone a su obra, definen tanto su naturaleza como su esencia. Por ello, si se toma la realidad de aquello que es eterno, el resultado de su obra, es decir, el universo entero, sólo puede ser bello [καλός], ya que la perfección absoluta del modelo se refleja, dentro de los límites de lo posible, en la copia realizada por el demiurgo. Asimismo, Platón (2003, 51a-b, pp. 270-271) estableció que el universo sensible se genera a imagen del modelo inteligible, atribuyendo al demiurgo el papel de agente causal y que el espacio (χώρα), concebido como receptáculo de los cuerpos sensibles, recibe las *formas* y *figuras* que entran en él como imágenes de la realidad inteligible (Fronterotta, 2012, pp. 9-10, 13-14; Solís P., 2024, p. 260).

En otra formulación, Platón describió el orden en el universo según un modelo argumentativo de tipo geométrico-matemático-estético, haciendo énfasis en el espacio [χώρα], las *ideas-formas* [εἶδος], la proporción [ἀναλογία], el orden [τάξις] y disposición [διάταξις] de los elementos, donde las *formas*, entendidas como paradigmas ideales, incorpóreos e inmutables, son universales y desempeñan un papel causal en la generación del mundo:

Antes de eso, todos los elementos estaban dispuestos sin razón ni medida; pero cuando el universo [κόσμος] comenzó a ser ordenado [τάξις], [...] el Dios primero le configuró como *formas* [εἶδος] y números [ἀριθμοίς], [...] le constituyó en una unidad en el modo más bello [καλός] y lo mejor posible. [...] Ciertamente, es necesario concebir todas estas *formas* [εἶδος] [...] en cuanto a sus proporciones [ἀναλογία] respecto a la cantidad, al movimiento y sus otras propiedades, Dios las armonizó en todas partes, después de haberle concebido todas con exactitud, según relaciones proporcionales (Platón, 2003, 53a-c, 56c, pp. 278-281, 292-295).¹¹

Como se deduce del párrafo, Platón atribuyó al cuerpo del universo y a sus componentes una estructura geométrica tridimensional, armónica, regular y ordenada, dispuesta racionalmente, donde la *belleza* se configura como una composición basada en la proporción, que se traduce en la correspondencia entre la *forma* [εἶδος] y las *figuras* [σχήματα],¹² es decir, entre las partes y el todo. Siguiendo esta noción abstracta del espacio, Platón (2003, 31c, 52a-53c y n. 92, pp. 190-191, 274-281) afirmó que la *idea* de la *belleza* y la

⁹ Sobre la asociación entre disciplinas y la unidad del saber en la Antigüedad clásica: Callebat (1994), p. 33; Courrént (2001), pp. 124-130; Geertman (1994), p. 15; Rawson (1985), pp. 133-134.

¹⁰ La traducción al español de aquí en adelante es mía basada en la traducción al italiano de Ferri.

¹¹ La traducción al español de aquí en adelante es mía basada en la traducción al italiano de Fronterotta. Para profundizar en la estructura matemática, geométrica y aritmética del cuerpo del mundo y sus componentes: Platón (2003), p. 29; 31b-34a, pp. 189-197; 53b-56c, pp. 279-295. Panofsky señala que Platón empleó los términos griegos de *ἰδεῖν* y *εἶδος* para establecer la noción de *idea* y *forma* (Panofsky, 1977, pp. 22-25).

¹² Solís P. (2024), p. 258; Solís G. (2015), p. 99. Sobre las *formas*, *figuras* y la noción de *σχήματα*: Platón (2003), 33b, nota 99, pp. 194-195.

perfección en el cosmos surge a partir de la imitación de las realidades inteligibles, es decir, el modelo eterno, generándose en virtud de la interacción entre el modelo y el espacio (Fronterotta, 2012, pp. 6-7).¹³

Se concluye así que el esquema onto-cosmológico introducido en el *Timeo* para ilustrar la generación del mundo se basa en la distinción entre un modelo y una copia producida a su imagen por un artesano divino, que actúa como causa eficiente al fabricar artesanalmente el universo sensible a partir de un modelo inteligible, siempre idéntico a sí mismo. Esto implica la distinción entre dos tipos de realidad: la imagen o representación aparente de los modelos eternos, que es de naturaleza sensible, y el modelo que se aprehende mediante el razonamiento y el pensamiento, que es de naturaleza inteligible (Fronterotta, 2012, pp. 6, 9, 13-15; Platón, 2003, 27d-29b, n. 82, pp. 176-183).

Siguiendo esta línea de pensamiento, en la *República*, Platón, basándose en la imagen de la línea dividida, no sólo discutió sobre lo inteligible y lo visible de la *forma* en el marco de la teoría de las *ideas* (Altman, 2020, pp. 151-166; Solís P., 2024, pp. 256-257), sino que también estableció el papel que en esto desempeña el arte de la geometría referida al precepto de *διάνοια* como método y hábito mental propio de los geómetras vinculando así, las nociones de imagen, dibujo, número, *forma* y *figura*:

Quienes se ocupan de la geometría y la aritmética y otras disciplinas similares, parten de la hipótesis de que existen el número par e impar, diversas *figuras* [σχήματα], tres clases de ángulos [...] Pues también debes saber que se sirven de *formas* [εἶδη] visibles a las que refieren sus razonamientos, sólo que no pensando en ellas mismas, sino en las otras *formas* perfectas a que las primeras se asemejan. [...] Todas estas *figuras* que modelan o dibujan, [...] las tratan como si a su vez fueran imágenes [εἰκόνες], en su afán de llegar a ver aquellas *formas* absolutas que nadie puede ver de otro modo que por el pensamiento [διάνοια]. [...] Y me parece también al hábito mental que es propio de los geómetras y demás científicos, lo llamas tu inteligencia discursiva [διάνοια] (Platón, 2007, VI 509d-511d, pp. 832-839).

Esta reflexión destaca, por un lado, las interrelaciones conceptuales entre los principios de εἶδος, σχήματα, εἰκόν y διάνοια y, por el otro, plantea que los geómetras en su proceso cognitivo vinculado a la διάνοια no sólo utilizan las imágenes sensibles de las *figuras* y *formas* geométricas y su representación sensible, las cuales se perciben a través de los sentidos, sino que además consideran que la διάνοια como pensamiento que es, pertenece a lo inteligible, lo cual les permite captar y trabajar con las *ideas*, es decir, con las εἶδη (Carranza, 2016, pp. 15, 18-19, 35; Fronterotta, 2011, p. 69; Mueller, 1992, pp. 184, 188; Smith, 1996, pp. 25-46). La dualidad *idea-imagen*, concepto central en la filosofía platónica, evidencia la distinción entre lo inteligible de las εἶδη y la naturaleza sensible de las εἰκόνες. Platón argumentó que el estudio de la geometría ofrece los instrumentos conceptuales indispensables para un proceso abstracto que permite dejar lo equívoco de la percepción sensible y alcanzar, de este modo, el conocimiento de lo inteligible, a fin de entrar al plano de las *ideas* (Solís P., 2024, pp. 260-261). Ciertamente, tales reflexiones dan cuenta que la teoría de las *ideas* de Platón trata el aspecto metafísico-epistemológico-estético de la *forma*.

Ahora bien, Aristóteles conceptualiza la *forma* como la estructura inteligible de las cosas (Emerton, 1984, p. 48; Williams, 1958, p. 293). En ese sentido, en *Metafísica* abordó dos cuestiones importantes. En primer lugar, criticó la teoría de las *ideas* de Platón, afirmando que las *formas* no pueden existir separadas del mundo sensible. Argumentó que las *formas* [εἶδη] son modelos de las cosas sensibles y de sí mismas, fundamentando su crítica al plantear que parecería imposible que la sustancia y la cosa de la que es sustancia existan separadas. Por lo tanto, cuestionó que si las *ideas* [ιδέαι] son la sustancia de las cosas, cómo pueden existir separadas de ellas, especialmente a la luz de la afirmación de Platón en el *Fedón* de que las *formas* [εἶδη] son las causas del ser y de la generación (Aristóteles, 1994, I, 991a-b, pp. 110-111).¹⁴ La segunda cuestión parte de esta concepción en relación con el proceso creativo, pues Aristóteles formuló que la *idea* de una obra de arte preexiste en la mente del artista (Hausman, 1979, p. 149; Motta, 2018, pp. 338-339). A partir de lo cual delineó las relaciones entre los principios de εἶδος, τέχνη, διάνοια, ὕλη, οὐσία, ψυχὴ y ποιήσις:

Todas las cosas que se generan, sea por naturaleza [φύσις] sea por arte [τέχνη], tienen materia [ὕλη]: en efecto, cada una de ellas tiene potencialidad para ser y para no ser, y tal potencialidad es la materia en cada cosa. [...] Así, ciertamente, se generan las cosas que se generan mediante la naturaleza [φύσις]. Las otras generaciones se denominan, por su parte, creaciones [ποιήσις]. Ahora bien, todas las creaciones [ποιήσις] provienen o de algún arte [τέχνη] o de alguna facultad o del pensamiento [διάνοια]. [...] Del arte [τέχνη] se generan todas aquellas cosas cuya *forma* [εἶδος] está en el alma [ψυχῇ]. (Y llamo *forma* [εἶδος] a la esencia [οὐσία] de cada cosa, es decir, a su entidad primera) (Aristóteles, 1994, VII, 1032a-b, pp. 299-300).

¹³ Fronterotta afirma que la proporción platónica está basada en una estructura geométrica y aritmética armónica. Aclara que esta proporción se relaciona con el orden del universo y la disposición de los elementos, lo que garantiza la persistencia de la *belleza* (Platón, 2003, pp. 70-82). El concepto griego de *forma* comprende los términos de *ἰδέα* y *εἶδος*, que se traducen también como *idea*. Estos se vinculan tanto con la apariencia de una cosa como con el conocimiento epistémico de los entes ideales que sirven como paradigma para la imitación en el mundo sensible. De este modo, constituyen la representación metafórica del conocimiento como visión y se captan a través del intelecto (Platón, 2007, pp. 150-151).

¹⁴ Para un análisis: Frede (2012), pp. 264-296.

Precisamente aquí, es indudable que Aristóteles substituyó el dualismo antitético entre el mundo de las *ideas* y el mundo fenoménico por la relación sintética y recíproca entre el concepto general y la representación individual en el campo de la gnoseología (Panofsky, 1977, p. 22).¹⁵ Asimismo, en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, destacó la correspondencia recíproca entre *forma* y materia. En consecuencia, las creaciones tanto de la naturaleza como del hombre, ya no se producen como imitación de una *idea*, sino que implican la integración de una *forma* en una materia determinada. Así, las obras de arte se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su *forma*, antes de penetrar en la materia, existe en el alma del hombre.

Todas estas disquisiciones que parten de la noción de *ιδέα*, permitirán reconstruir y comprender la lectura armonizadora que Cicerón hizo de la teoría platónica y aristotélica, cuya interpretación sirvió de paradigma a Vitruvio, quien mediante el lenguaje de la retórica y los conceptos relacionados con el proceso creativo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sustentados en la filosofía helenística articuló una teorización estética del diseño arquitectónico como se verá a continuación.

3. La analogía entre los procesos creativos de la *forma* del discurso y la *forma* arquitectónica

Para contextualizar el trasfondo filosófico de la noción de *ιδέα* que Vitruvio incluyó en la definición de la *dispositio*, resulta necesario analizar la analogía establecida en la Antigüedad clásica entre los procesos creativos de la *forma* del discurso de Cicerón y de la *forma* arquitectónica de Vitruvio (Ciaravino, 2004, pp. 99-106; Panofsky, 1975, pp. 50, 63, 67; Solís G., 2015, pp. 226-237, 298-335). El sistema de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* fue descrito por Cicerón como un proceso estrechamente vinculado con el enfoque de la retórica entendida como disciplina creativa, así como arte y ciencia (Cicerón, 1995, I, xxxi, 142, p. 48; I, xlii, 187, p. 64; Cicerón, 1997, pp. XXI-XXXVI, 1-2). En su teoría, Cicerón (1997, I, vii, 9, pp. 7-8) desarrolló esta tripartición retórica de los *officia oratoris* en términos de lo inteligible y lo sensible de la *forma*, estableciendo que en la *inventio* se genera la *forma* mental del discurso mediante el hallazgo de las *ideas*, argumentos y pensamientos, conceptualizándose así, lo que se desarrollará en la *dispositio* y la *elocutio* (Fantham, 2004, pp. 237-266; Fantham, 2011, pp. 243-264; Kennedy, 1994, pp. 4-5; McKeon, 1987, p. 59). Así, la *inventio* es el primer momento del proceso creativo, pues consiste en hallar en la memoria las *ideas* adecuadas para ser utilizadas en el discurso, seleccionando los modelos mediante el proceso de la *imitatio*. La *dispositio*, por su parte, implica el orden, la composición y la colocación armónica de las *ideas* y *figuras* seleccionadas en la *inventio*. Mientras que la *elocutio* se refiere al arreglo apropiado y el estilo de las palabras que el orador ornamenta para hacerlas inteligibles mediante el lenguaje, constituyendo la *forma* del discurso. Cicerón determinó estos tres momentos del arte de componer y del decir a partir de la distinción que existe en el proceso creativo del discurso entre la teoría y la *praxis*, concibiéndolos como un proceso simultáneo (Cicerón, 2000, I, 3, pp. 1-2; XXI-XXIX, XXXVI). Distinción que también identificó con los preceptos de *res* y *verba* (Howell, 1946, p. 85; Michel, 1982, pp. 113, 125-127).

Esta tripartición ciceroniana fue adaptada y sistematizada por Vitruvio con la intención de definir el aspecto intelectual, creativo y estético del proceso proyectual y, además, para estructurar en torno al concepto de *forma*, las seis categorías estéticas de la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, más la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.¹⁶ Vitruvio (2010, I, i, 1, pp. 86-89) sustentó este enfoque al considerar la arquitectura, al igual que la retórica no sólo como *ars* y *scientia* (Callebat, 1994, pp. 31-32; Geertman, 1994, p. 14), sino también retomando la noción ciceroniana de teoría y *praxis* en el proceso retórico, esto es, los principios de *res* y *verba*, los cuales interpretó con los binomios de *rationatio* y *fabrica*, de *significat* y *significatur*, así como de *res* y *opus* (Callebat, 2001, pp. 145-154; McEwen, 2003, 32-33, 38, 44, 60-62, 77-80, 320, 337; Solís G., 2015, pp. 67, 72-83, 85; Vitruvio, 2010, I, i, 1-4, pp. 86-91; I, i, 14, pp. 100-101; n. 3, pp. 88-89). Así, estableció que el proceso de diseño se compone de dos momentos respecto a la capacidad de pensar y concretar tanto las cualidades conceptuales, espaciales, formales y visuales de la *forma* como la totalidad del proyecto arquitectónico: el teórico y el práctico. Por tal razón, en el planteamiento epistemológico del arte de la arquitectura como ciencia, al formular los conceptos de *significat* y *significatur*, Vitruvio enfatizó que el arquitecto debe ser experto en el dibujo y en la geometría (Vitruvio, 2010, I, i, 3, pp. 88-91). En este contexto, es importante destacar que la noción de dichos binomios, estrechamente vinculados con los principios retóricos de *res* y *verba*, fue aplicada por Vitruvio en la categoría de la *dispositio* (McEwen, 2003, pp. 79-81).

Sobre la *dispositio* en términos del proceso creativo retórico y de la epistemología helenística, Vitruvio señaló-escribió que implica las *ιδέαι* o *species dispositionis*, las cuales asoció con las nociones de *cogitatio*, *inventio*, *compositio*, *forma*, *figura* e *imago*:

¹⁵ Para profundizar en el principio de εἶδος en Aristóteles: Darovskikh (2023), pp. 220-226.

¹⁶ Vitruvio estableció estas categorías como fundamentos de la arquitectura, lo cual se debe tener en cuenta en todo diseño y obra arquitectónica. Sobre las seis categorías y la tríada: Callebat (1994), pp. 31-46; Geertman (1994), pp. 17-25; Solís G. (2015), pp. 45-184; Vitruvio (2010), I, ii, 1-7, pp. 106-121; I, iii, 1-2, pp. 120-123.

La disposición [*dispositio*] es la colocación apropiada de las cosas y la elegante apariencia del edificio en las diferentes composiciones [*compositiones*], desde el punto de vista de la calidad. Las formas de la disposición [*species dispositionis*] - en griego *idéai*- son tres: la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*] y la perspectiva [*scaenographia*]. La planta [*ichnographia*] consiste en el conveniente uso del compás y la regla: presenta el diseño de las superficies a partir de la comprensión de las formas [*fōrmæ*] en planta. El alzado [*orthographia*] es la imagen [*imago*] vertical de la fachada y la figura [*figura*] de la obra contemplada, dibujada según el método de las proporciones. La perspectiva [*scaenographia*] es el dibujo de la vista de la fachada y de los lados en relación con la profundidad, con la convergencia de todas las líneas en el centro del compás. Éstas nacen del pensamiento [*cogitatio*] y de la invención [*inventio*]. El pensamiento [*cogitatio*] es un diligente estudio y vigilante reflexión, con deseo de hallar el efecto propuesto. La invención [*inventio*] es la explicación de cuestiones no resueltas y la razón por la que se descubre algo nuevo mediante la agudeza de ingenio (Vitruvio, 2010, I, ii, 2, pp. 114-117).

Aquí, es importante destacar que Vitruvio formuló la *dispositio* desde un enfoque que no se limita al punto de vista retórico de la *inventio* y *dispositio* (Callebat, 1994, pp. 31-46), ya que también incluyó el concepto de la *elocutio*, al precisar que en la *dispositio* es donde se desarrollan los procesos intelectuales y de materialización del diseño del edificio, y que a partir del dibujo geométrico se concibe y expresa la *idea* de la *figura* y *forma* arquitectónica (Solís G., 2015, pp. 45-184). Cabe señalar que al incluir el principio de *inventio* en la categoría de la *dispositio*, Vitruvio planteó la simultaneidad de ambos procesos. Con ello, le confirió a esta categoría el carácter de proceso mental, atribuyéndole así una dimensión cognitiva (Summers, 2007, pp. 198-199), al explicar que es en la *inventio* y *cogitatio* donde nacen las *species dispositionis* o *idéai*. De esta manera, dejó claro que en la *dispositio* se conceptualiza y compone el proyecto arquitectónico. Asimismo, determinó las *species dispositionis* o *idéai* para distinguir los dibujos geométricos de la planta, el alzado y la sección, entendidos no sólo como la representación mental y visual de la *forma* y *figura* basada en un sistema de relaciones espaciales entre la altura, el ancho y la profundidad, sino también como la disposición racional de las *ideas*, de las *figuras* de pensamiento y de expresión bidimensional que abstraen la tridimensional de la totalidad del diseño arquitectónico.

En ese sentido, hay que tener en cuenta que al exponer el binomio *significat* y *significatur*, Vitruvio enfatizó que, gracias a la geometría y a la ciencia del dibujo, el arquitecto *forma* una *idea* de la obra que se quiere realizar [*operis speciem deformare*], la cual se concreta mediante los dibujos (Vitruvio 2010, I, 1, 3, pp. 88-91).¹⁷ Esto es significativo, pues, siguiendo esta línea, Vitruvio destacó la relación conceptual entre las nociones de *σχήματα* y *forma*, al referirse en varias ocasiones a los dibujos incluidos en su tratado: “Las formas [*formæ*] que los griegos llaman *σχήματα*” (Vitruvio, 1931, I, vi, 12, pp. 62-63).¹⁸ De hecho, identificó la geometría como el método para expresar el dibujo de la *figura* [*σχήματα*], así como para analizar y resolver el problema de la proporción.¹⁹ Además, vinculó el principio de *σχήματα* con los términos de *geometria* y *descriptio* (Vitruvio, 2010, VI, Prefacio, 1, pp. 318-319). De este modo, a partir de tales reflexiones, Vitruvio articuló la concepción y composición de imágenes del proyecto arquitectónico mediante el dibujo geométrico.

Ahora bien, es fundamental explicar que es en la *dispositio* donde se diseña la cualidad estética del edificio. En ese sentido, en otras disertaciones, Vitruvio abordó la interrelación entre la *dispositio* y las categorías que participan en la teorización estética de la composición de la *forma*: la *eurythmia*, al definirla como *venusta species*;²⁰ la *symmetria*, que no sólo implica las *venustas species*, sino también las *universae figuræ speciem*; y la *venustas* que conforma la tríada vitruviana, al describirla como *species grata et elegans*. Respecto a la *eurythmia* escribió: “La *eurythmia* es la *belleza* de la *forma* [*venusta species*] y el aspecto proporcional de las partes en la composición [*compositio*]; se obtiene cuando las partes de la obra son, en las tres dimensiones, armónicas: la altura respecto al ancho y el ancho respecto a la longitud: cuando todo corresponde a su *symmetria*” (Vitruvio, 2010, I, ii, 3, pp. 116-117). Se observa que el concepto de *venusta species* en la *eurythmia* se entiende como la *belleza* visual y armonía de la *forma* en su totalidad, pero, además, abarca el aspecto proporcional de las partes del edificio en su composición tridimensional, basada en el método de la *symmetria* (Geertman, 1994, p. 22). Visualidad que, como abstracción geométrica del espacio, se reflexiona, examina y materializa en la *species dispositionis* o *idéai* de la *dispositio*, ya que comprende lo inteligible y lo visible de la *forma*.

Este tipo de aproximación al diseño de la *belleza* arquitectónica se presenta también en la definición de la *symmetria*, que Vitruvio identificó como la cualidad de la *eurythmia*, al formular que implica la *venustas species* centrada en la relación *compositio-proportio-ἀναλογία* de la *figura* y *forma* del edificio: “La *symmetria* es la relación armónica de las partes que componen un edificio; más particularmente, es la correspondencia proporcional [*rata pars*], basada en un módulo de cada una de las partes consideradas

¹⁷ En Vitruvio, el principio de *deformatio* se traduce en el dibujo de la *forma* arquitectónica que como actividad mental y material, articula habilidad y conocimiento (Frézouls, 1985, pp. 213-215, 218-219, 221; Vitruvio, 2003, pp. 69-70).

¹⁸ McEwen establece que el término griego *σχήματα* es entendido por Vitruvio como dibujo geométrico y como equivalente de los términos latinos *forma* y *figura* (McEwen 2003, pp. 157, 355).

¹⁹ Sobre el tema: Solís G. (2015), pp. 335-342; Solís P. (2024), pp. 253-254, 260.

²⁰ Para la relación entre la *dispositio* y la *eurythmia*: Callebat (1994), p. 45; Geertman (1994), pp. 20, 24-25; Gros (2006), pp. 271-280.

entre sí, respecto a la *figura y forma* total [*universae figurae speciem*] de la obra" (Vitruvio, 2010, I, ii, 4, pp. 116-117).²¹

Esto se complementa con dos reflexiones. En la primera, Vitruvio afirmó que la *symmetria* nace de la *proportio* que en griego se llama *ἀναλογία*, a partir de cuyo método no sólo la *forma* arquitectónica se concibe y se define en el sentido de perfección y *belleza*, sino que también se modula y conmensura la composición entre las diferentes partes y el todo (Vitruvio, 2010, III, i, 1, pp. 164-167), considerando el orden y la disposición racional y sensible del espacio. En la segunda, describió el proceso de diseño para obtener la *belleza* de la *forma* y del lugar, evidenciando la asociación en el proyecto entre la *dispositio*, la *symmetria* y la *eurythmia*. Específicamente:

Nada debería preocupar más al arquitecto que los edificios tengan una exacta aplicación del método de la *proportio*, establecida a partir de la *ratae partis*, o módulo. Por lo tanto, una vez establecido el método de la *symmetria* y calculadas las dimensiones proporcionales del proyecto, se requiere el ingenio del arquitecto para analizar la naturaleza del lugar [*naturam loci*] respecto al uso y a la *forma* [*species*] del edificio [...] En primer lugar, por lo tanto, se debe establecer el método de la *symmetria*, [...] luego, se fija en la planta el espacio a través de la longitud y del ancho del edificio futuro; y una vez establecido el tamaño, se pasa a establecer las proporciones [*proportiones*] en función del decoro, para que quien mira el proyecto quede convencido de su *eurythmia* (Vitruvio, 2010, VI, ii, 1, 5, pp. 330-333).²²

En este caso, resaltó la importancia de la selección del lugar, el cual juega un papel clave en la determinación de la *forma* y el espacio arquitectónico en correspondencia con el uso al que está destinado según su tipología. En la teoría vitruviana, esta relación entre la *dispositio*, la *eurythmia* y la *symmetria* como elementos constitutivos para la composición de la *belleza* del edificio se vinculan estrechamente con el concepto de la *venustas*, principio que conforma la tríada vitruviana junto a la *firmitas* y *utilitas*, cualidades específicas de la arquitectura. Al respecto de la *venustas* escribió: "Se logra la *belleza* [*venustas*] cuando la *forma* de la obra agrade por su elegancia [*species grata et elegans*] y cuando la conmensurabilidad recíproca de las partes sea establecida con el método de la *symmetria*" (Vitruvio, 2010, I, iii, 2, pp. 122-123). De acuerdo con este razonamiento, la *venustas* radica en la conveniente correspondencia entre los diferentes componentes del edificio y la armonía entre cada una de sus partes y el todo, considerando la coherencia visual de la *forma*. La conexión de *dispositio-venustas* la repetirá en otro pasaje, donde Vitruvio determinó que la calidad estética del diseño del edificio se genera y proyecta en la *dispositio*, en cuyo proceso la *forma* arquitectónica se concibe en su totalidad en la mente del arquitecto como cuestión inteligible y como creación intelectual, implicando el proceso *cogitatio-inventio*:

Todo edificio puede ser elogiado desde tres puntos de vista: ya sea por la habilidad del constructor, o por su magnificencia, o por la disposición [*dispositio*] de su diseño. Cuando una obra se vea magníficamente realizada, [...] cuando presente una *belleza* [*venustas*] por sus proporciones y *symmetria*, la gloria corresponderá al arquitecto. De hecho, todo el mundo, y no sólo los arquitectos, puede tener una noción de una buena obra; pero la diferencia radica [...] que el arquitecto tiene perfectamente claro en su mente la obra incluso antes de empezarla, y ya ha establecido con precisión cómo será su terminación futura respecto a su *belleza* [*venustas*], uso y decoro (Vitruvio, 2010, VI, viii, 9-10, pp. 348-349).

La formulación de Vitruvio tiene su antecedente en la concepción ciceroniana sobre la creatividad artística de la *forma* en relación con las *species pulchritudinis* y las *cogitata species*, así como con la *idea* de la *belleza* que deriva de la *ἰδέα* platónica (Morolli, 1995, pp. 168-169; Summers, 2007, pp. 198-199).²³ Vitruvio adoptó esta concepción para sustentar la facultad del arquitecto de contemplar mentalmente la totalidad del diseño del edificio, llamando la atención sobre el aspecto estético de la *forma*, lo cual se logra mediante el proceso de las *species dispositionis-ἰδέαι*. En otras palabras, la *dispositio* entendida como sistema de pensamiento, proceso compositivo arquitectónico y dibujo de la *forma* y *figura* en tanto imagen y representación mental.

En este punto, es preciso reconocer la indudable importancia de la inclusión del término *ἰδέα*, que Vitruvio determinó expresamente como las *formas* de la *dispositio* en conexión con los términos de *inventio*, *cogitatio*, *compositio*, *figura*, *imago* y *species*, así como con la reflexión estética centrada en los preceptos de *symmetria*, *eurythmia* y *venustas* todos ellos elementos esenciales en la composición arquitectónica. Por ello, a continuación, se analizará la concepción ciceroniana sobre la creatividad artística de la *forma*.

²¹ Sobre la *belleza* vitruviana: Schlikker (1940), pp. 76, 79.

²² Para profundizar sobre la *symmetria*: Geertman (1994), pp. 26-29.

²³ Maggi en relación con el pasaje en *De architectura* (VI, VIII, 9-10), afirma que Vitruvio empleó el concepto ciceroniano de las *species pulchritudinis*, que Cicerón utilizó al hablar sobre la creación imaginativa del artista en referencia a Fidias. Según Maggi, esta es la única declaración clásica explícita sobre la creatividad de los arquitectos en la Antigüedad, lo cual representa la libertad del artista respecto a la idea de Vitruvio de que el arquitecto contempla en su mente un edificio magníficamente concluido (Vitruvio, 2010, p. 31).

4. La noción ciceroniana de *ἰδέα* en la *dispositio* vitruviana: implicaciones filosóficas

La relación entre filosofía y arte, así como la aplicación de la teoría platónica y aristotélica de las *ideas* en la estética de la creación artística, surgió por primera vez con Cicerón (Gersh, 1986, pp. 53-154; Motta, 2018, pp. 325, 327). Desde un punto de vista filosófico y filológico, analizó el papel de la relación imaginación-representación, ofreciendo así una revalorización del arte. Al reconstruir dicha interpretación filosófica en el proceso creativo de la *forma* del discurso, Cicerón estableció las equivalencias conceptuales entre los términos griegos y latinos de *ἰδέα*, *εἶδος*, *species* y *forma* en su teoría retórica (Morolli, 1995, pp. 168-169; Panofsky, 1977, pp. 13, 18). En *Academica*, al discutir la teoría del conocimiento, puntualizó sobre la traducción que hizo del término griego de *ἰδέα* de Platón como equivalente del término latino de *species* (Cicerón, 1990, I, viii, 30, pp. 12-13), vinculando así, la *idea* platónica con la *forma* aristotélica (Motta, 2018, pp. 331-332). En cambio, en *Topica*, identificó el término griego de *εἶδος* como sinónimo de los términos latinos de *forma* y *species* (Cicerón, 2006, pp. 8-9).

Precisamente, en *De oratore*, Cicerón articuló en términos estéticos-geométricos, la analogía entre el proceso creativo retórico de la *forma* y el proceso creativo pictórico, así como entre la vista, el pensamiento y el conocimiento, aludiendo a la noción platónica de *lugar* y a la teoría de la *idea* expuesta por Platón en el *Timeo* (McEwen, 2003, p. 81 y n. 321, p. 338).²⁴ Afirmó no sólo que las *ideas* deben fijarse en la mente mediante imágenes mentales, las cuales han de disponerse ordenadamente en *lugares* conocidos y mentalmente visualizados, sino que también formuló la relación entre las *imágenes* y los *lugares* en el pensamiento, al considerar que toda *figura*, *cuerpo*, *imagen* o *idea* sólo puede ser inteligible si está unida a un *lugar* (Baroin, 2005, pp. 202-203). En palabras de Cicerón:

Máximamente son representadas en nuestros ánimos [*animi*] esas cosas [*res*] que por un sentido han sido transmitidas e impresas, y que de todos nuestros sentidos el más vivido es el sentido del ver; por lo cual, muy fácilmente pueden ser retenidas en nuestro ánimo [*animus*] esas cosas [*res*] que son percibidas por los oídos o por la meditación [*cogitatio*], si además son transmitidas mediante recomendación de los ojos; de manera que a las cosas [*res*] invisibles y alejadas del juicio de la mirada, de tal modo las señala una configuración y una imagen y una *figura* [*imago et figura*], que esas que meditando apenas podemos abarcar, contemplándolas, por así decir, las retenemos. Por otra parte, a estas *formas* [*formae*] y *cuerpos* [*corpora*], como a todas las cosas que caen bajo nuestra mirada, le es necesaria una sede, puesto que sin un lugar [*locus*] un cuerpo [*corpus*] no puede ser entendido. [...] Esta facultad la dará la ejercitación, de la cual se engendra el hábito, como la elección de las palabras [*verba*] semejantes, cambiadas y mudadas en casos, o transportadas de la parte del género, y la representación de todo pensamiento [*sententia*] mediante la imagen [*imago*] de una sola palabra [*verbum*], conforme el método y modo de un pintor sumo que distingue los lugares [*loci*] con la variación de las *formas* [*formae*] (Cicerón, 1995, II, LXXXVI-LXXXVII, 357-359, pp. 136-137).

Para fundamentar la representación del pensamiento mediante la imagen de modelos inteligibles, Cicerón recurrió a términos metafóricos clásicos del arte, asociando así una *idea* con la representación de una *imagen* y un *lugar*. Adicionalmente, en el pasaje estableció las relaciones conceptuales entre la distinción de *res-verba* que implica el proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y los términos de *locus*, *cogitatio*, *animus*, *imago*, *figura*, *corpus* y *forma*, referidos al conocimiento, el razonamiento y a la percepción sensible. Cabe recordar que Vitruvio empleó estos conceptos y términos para definir la *dispositio*, así como en las categorías que se interrelacionan con su proceso, haciendo referencia a la tradición filosófica griega y a los principios retóricos derivados de ella.

Ahora bien, en *Orator* Cicerón estableció la estrecha relación entre los términos de *ἰδέα*, *mens*, *species*, *forma*, *figura*, *imago*, *cogitatio* y *pulchritudo* referidos al proceso creativo. Por un lado, comparó la imagen de la perfecta elocuencia con una *idea* que no podemos hallar empíricamente sino imaginarla en nuestra mente y, por el otro, formuló la analogía con el proceso de creación y representación artística en relación con las *formas* y *figuras*, las cuales no pueden ser captadas con la vista en su total perfección, pues únicamente existen en la mente del artista como una imagen (Panofsky, 1977, pp. 13, 18). Al respecto, Cicerón escribió:

Pero yo así establezco: que en ningún género nada hay tan bello [*pulchritudo*], que no sea más bello [*pulchritudo*] eso de donde se expresa aquello; como, por así decir, la imagen [*imago*] a partir de algún rostro; lo que no puede percibirse ni por los ojos ni por las orejas ni por algún sentido, lo abrazamos solamente con la imaginación [*cogitatio*] y con la mente [*mens*]. [...] y en verdad aquel artifice, cuando hacía la *forma* de Júpiter o la de Minerva, no contemplaba a alguien de quien tomara la similitud, sino en la mente [*mens*] de él mismo se asentaba alguna eximia apariencia de *belleza* [*species pulchritudinis*], intuyendo la cual y fijo en ella, dirigía arte y mano según su similitud. Por tanto, como en las *formae et figurae* hay algo perfecto y sobresaliente, a cuya apariencia imaginada [*cogitatum speciem*], al imitar, se refieren aquellas cosas que ellas mismas no caen bajo los ojos, así vemos en el ánimo la apariencia de la elocuencia perfecta [*perfectae eloquentiae speciem*]; inquirimos su efigie con las orejas. A estas *formae* de las cosas aquel Platón, [...] las llama *ἰδέας*, y niega que éstas son engendradas, y afirma que siempre son contenidas por la razón y por la inteligencia (Cicerón, 1999, II, 7-9, III, 10, pp. 2-3).

²⁴ Sobre el concepto de *lugar* en Platón: Fronterotta (2012), pp. 6, 8, 14; Fronterotta (2014), pp. 9, 16-19; Solís P. (2024), pp. 260-261.

Siguiendo la teoría de la creación artística contenida en este pasaje y partiendo del lenguaje filosófico-geométrico-estético inherente a la doctrina de Platón y Aristóteles, Cicerón describió la noción de *idea* en relación con el conocimiento epistémico de lo visible y la aplicó a la dimensión estética del concepto de representación y creación de imágenes en la *forma* del discurso.²⁵ Por ello, hizo énfasis en la visión intelectual y, al mismo tiempo, el ideal, resultado de la percepción sensible de la realidad que, mediante el proceso de selección del modelo, el artista logra superarlo en una *belleza* perfecta y superior. Así, Cicerón vinculó la *ἰδέα* de *belleza* platónica con la *species pulchritudinis*, es decir, una *forma* superior de *belleza* que el artista trabaja en su intelecto. Identificó, por un lado, el término *species* como sinónimo de *forma* y, por lo tanto, de los principios griegos de *ἰδέα* y *εἶδος*. Como consecuencia, el concepto de *perfectae eloquentiae species* equivale al ideal o *forma* platónica (Fantham, 2011, p. 261), una *cogitata species* cuya existencia es sólo racional y no física, a la que se puede contemplar tan sólo a través de la mente. Por el otro, Cicerón al asociar los términos de *cogitatio* y *mente*, integró la noción de imaginación en el proceso de creación artística como la facultad del pensamiento capaz de dar *forma* visible a conceptos desprovistos de características sensibles. Razonamiento que retomó de Platón y Aristóteles respecto al proceso interno que trasciende la percepción sensorial y toma la *forma* de una capacidad de abstracción y representación creativa, constituyendo una impresión en el alma, implicando así, el precepto de *διάνοια* (Manieri, 1998, p. 66; Motta, 2018, pp. 326-327, 330-333, 340; Panofsky, 1977, p. 23).

Justamente en *De oratore* y en *Orator*, Cicerón evidenció las relaciones conceptuales entre los términos de *forma-ἰδέα*, *forma-figura*, *forma-species* y *forma-imago* en los procesos creativos retórico y artístico, vinculando explícitamente la filosofía platónica y la aristotélica en lo que respecta a lo sensible y lo inteligible de la *idea* y la *forma* (Karamanolis, 2006, pp. 61-63; Motta, 2018, pp. 331-332). Concepción y principios que aplicó a la teoría retórica en los *officia oratoris*, es decir, el proceso de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Vitruvio trasladó esta yuxtaposición ciceroniana del pensamiento platónico y aristotélico al proceso de composición y al sistema estético de la *dispositio* para la creación, la abstracción y la representación de la *forma*, la *figura* y el espacio del edificio (Morolli, 1995, pp. 168-170, 173; Solís G., 2020, pp. 138-139; Vitruvio, 2003, pp. 108-109; Vitruvio, 2010, p. 115). Y en efecto, como se ha señalado previamente, estos razonamientos fueron retomados directamente al utilizar el término de *ἰδέα* como equivalente de los principios de *forma* y *species*, vinculándolos con la *inventio* y *cogitatio* para establecer las tres clases de dibujo arquitectónico, es decir, la *ichnographia*, *orthographia* y *sciographia* como las *formas* y *figuras* de pensamiento, expresión y representación mediante las cuales se lleva a cabo el proceso de diseño. El carácter intelectual, compositivo y estético de las *species dispositionis-ἰδέαι* vitruvianas constituye una clara interpretación, en términos metafóricos visuales y de representación de las nociones ciceronianas de *idea*, *species*, *forma*, *figura*, *imago* y *pulchritudo*. Estas nociones se relacionan con la tripartición *inventio-dispositio-elocutio* que Vitruvio trasladó y adaptó al proceso creativo arquitectónico. Solamente bajo esta perspectiva centrada en la terminología ciceroniana como paradigma para la teoría del proceso proyectual y a través de la comprensión dialéctica entre retórica, filosofía y arquitectura, es posible entender que Vitruvio planteó así la referencia a la tradición filosófica platónica y aristotélica de la *idea* y *forma* interpretada por Cicerón.

5. Conclusiones

Limitando las conclusiones a los pasajes examinados y a la teoría de la creación artística, se puede considerar que las equivalencias conceptuales que Cicerón estableció específicamente entre los términos griegos y latinos de *ἰδέα*, *εἶδος*, *species* y *forma* al yuxtaponer el pensamiento platónico y aristotélico, tuvo como consecuencia que la reflexión de Vitruvio, al trasladar e interpretar estos conceptos en la categoría de la *dispositio*, adquiriera connotaciones metafísicas, estéticas y epistemológicas especialmente en lo que respecta a la composición arquitectónica. Desde este enfoque, la interrelación conceptual de la *dispositio* vitruviana se revela, entonces, muy compleja, tanto por su conexión con los principios de *ἰδέα*, *forma species*, *inventio*, *cogitatio*, *figura* e *imago*, entre otros, como por su relación con las categorías de *eurythmia*, *symmetria* y *venustas* que se asocian con su proceso. Es por ello que Vitruvio, siguiendo los postulados teóricos de Cicerón y sus fuentes helenísticas, destacó la dimensión estética de la *forma* como correspondencia racional, proporcional y geométrica entre las partes y el todo que se debe considerar en el diseño arquitectónico.

La concepción ciceroniana de la filosofía de la creación artística fue restituida por Vitruvio para establecer en el proceso proyectual, la distinción de la *idea* o *forma* conceptual y la *idea* o *forma* sensible. En otras palabras, entendió la teoría del diseño como proceso intelectual y, como tal, un proceso creativo de investigación y conocimiento, donde a través de las *species dispositionis-ἰδέαι* se desarrollan tanto las

²⁵ Para profundizar en la visión y representación retórica ciceroniana sustentada en la tradición filosófica platónica-aristotélica: Baroin (2005), pp. 199-214; Dross (2010), pp. 9, 25-27, 53-54, 100, 280; Panofsky (1977), pp. 17-19, 21-23, 26.

actividades racionales del intelecto como las abstracciones de la imaginación. Es precisamente, a partir de estas *ἰδέαι*, es decir, los dibujos geométricos de la planta, alzado y sección, que la *idea*, la *forma* y el espacio arquitectónico se conceptualizan, analizan, definen y se manifiestan visualmente, constituyendo su representación mental y visual. Por esa razón, la especificidad con que Vitruvio integra la noción de *ἰδέα* y la equivalencia semántica en el planteamiento teórico de la *dispositio*, demuestra que su elección lingüística adherida a la concepción de Cicerón, no es casual. Este hecho evidencia el legado de la interpretación ciceroniana del conocimiento filosófico helenístico. Desde esta perspectiva, la interpretación del principio de *ἰδέα* de Cicerón resulta fundamental para la teoría del diseño, pues su investigación histórico-filosófica y reflexión lingüística contribuyeron de manera decisiva a sistematizar en el *De architectura* de Vitruvio una teoría arquitectónica centrada en explicar el proceso de diseño en términos de racionalidad, estética y visualidad del proyecto.

En el Renacimiento italiano, los humanistas Leon Battista Alberti, Daniele Barbaro, Giorgio Vasari y Andrea Palladio, entre otros, restituyeron los textos de la Antigüedad clásica como fuentes para fundamentar su pensamiento y arquitectura. Al establecer la *auctoritas* de Vitruvio, retomaron los conceptos y principios filosóficos y retóricos de la *dispositio* vitruviana como preceptos teóricos esenciales de la composición arquitectónica (Morolli, 1995, pp. 167-175; Solís G., 2020, pp. 137-144; Solís P., 2024, pp. 250, 253, 256, 259). En ese sentido, renovaron la interpretación y enfoque de la noción estética de *ἰδέα* propuesta por Vitruvio, fundamentada en la interpretación filosófica ciceroniana. La restitución de la Antigüedad clásica en el Renacimiento italiano evidencia la importancia de tal conocimiento, así como la recepción y renovación de este legado teórico y conceptual aplicado al proceso creativo.

6. Referencias Bibliográficas

- Altman, W.H. F. (2020): "In Defense of Plato's Intermediates", *Plato Journal*, 20, pp.151-166.
- Aristóteles, (1994), *Metafísica*, trad. T. Calvo, Madrid, Gredos.
- Barbaro, D. (1987): *I Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, Milán, Il Polifilo.
- Baroin, C. (2005): "Le rôle de la vue les arts de la mémoire latins", en *Etudes sur la vision dans l'antiquité classique*, Ruan, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Callebat, L. (1992): "Problèmes formels de la vulgarisation scientifique et technique", en M. Iliescu (ed.), *Latin vulgaire - latin tardif III*, Tübinga, Niemeyer, 1992, pp. 63-74.
- Callebat, L. (1994): "Rhétorique et architecture dans le 'De Architectura' de Vitruve", en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Roma, École Française de Rome, pp. 31-46.
- Callebat, L. (2001): "*Fabrica et ratiocinatio* dans le *De Architectura* de Vitruve", en M. Courrént y J. Thomas (eds.), *Imaginaire et modes de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*, Francia, Presses universitaires de Perpignan.
- Carranza, M. B. (2016) "Dialéctica, pensamiento 'intuitivo' y 'discursivo' en Platón", *Tópicos, Revista de Filosofía*, 52, pp. 11-42.
- Ciaravino, J. (2004): *Un Art Paradoxal: La Notion de Disegno en Italie (XVème-XVIème siècles)*, Paris, Harmattan.
- Cicerón, M. T. (1990): *Academica*, trad. J. Pimentel, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (1995a): *De officiis*, introd. Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (1995b): *De oratore*, trad. A. Gaos Schmidt, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (1997): *De inventione*, trad. B. Reyes Coria, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (1999): *Orator*, trad. B. Reyes Coria, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (2000): *De partitione oratoria*, trad. Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM.
- Cicerón, M. T. (2006): *Topica*, introd. B. Reyes Coria, México, UNAM.
- Courrént, M. (2001): "La construction du savoir par la confrontation interdisciplinaire: l'imaginaire vitruvien", en M. Courrént y J. Thomas (eds.), *Imaginaire et modes de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*, Perpiñán, Presses universitaires de Perpignan, pp.123-143.
- Darovskikh, A. (2023): "εἶδος as Species in Aristotle's Metaphysics Zeta", en *Studies in Ancient Greek Philosophy*, Nueva York, Routledge, pp. 211-229.
- Dross, J. (2010): *Voir la philosophie: les représentations de la philosophie à Rome: rhétorique et philosophie de Cicéron à Marc Aurèle*, Paris, Belles Lettres.
- Dürüşken, C. (2018): "Znaczenie antyku. Siedem sztuk wyzwolonych", *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 28 (2), pp. 71-72.
- Emerton, N. E. (1984): *The Scientific Reinterpretation of Form*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Fantham, E. (1996): *Roman Literary Culture from Cicero to Apuleius*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press.
- Fantham, E. (2004): "Style and Substance: Cicero's Rethinking of Elocutio", en *The Roman world of Cicero's De Oratore*, Oxford, Oxford University Press, pp. 237-266.
- Fantham, E. (2011): *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Berlin, De Gruyter.

- Frede, D. (2012): "The doctrine of Forms under critique: PART I Metaphysics A 9, 990a33–991b9", en *Aristotle's Metaphysics Alpha: Symposium Aristotelicum*, Oxford, Oxford University Press, pp. 264–296.
- Frézouls, E. (1985): "Vitruve et le dessin d'Architecture", en *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques, Actes du Colloque de Strasbourg*, Leiden, E.J. Brill, pp. 213–229.
- Fronterotta, F. (2011): "ὑποθέσις e διαλέγεσθαι. Metodo ipotetico e metodo dialettico in Platone", en *Argument from Hypothesis in Ancient Philosophy*, Nápoles, Bibliopolis, pp. 43–74.
- Fronterotta, F. (2012): "El demiurgo y los principios del cosmos generado en el Timeo de Platón", *Cuadernos de filosofía*, 59, pp. 5–22.
- Fronterotta, F. (2014): "Luogo, spazio e sostrato 'spazio-materiale' nel Timeo di Platone e nei commenti al Timeo", en D. Giovannozzi y M. Veneziani (eds.), *Locus-Spatium*, Florencia, Olschki, pp. 7–42.
- Geertman, H. (1994): "Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Roma, École Française de Rome, pp. 7–30.
- Gersh, S. (1986): *Middle Platonism and Neoplatonism: The Latin Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Görler, W. (2020) "Cicero on Artes Liberales. Merits and Problems", *Ciceroniana*, 4 (2), pp. 513–521.
- Gros, P. (1989): "Les fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve (De architectura III-IV)", *Journal of the Faculty of Letters. The University of Tokyo. Aesthetics*, 14 (1989), pp. 13–22.
- Gwinn, A. (1926): *Roman education from Cicero to Quintilian*, Oxford, Clarendon Press.
- Habinek, T. (2016): "Art and Oikeiosis in Book 2 of Vitruvius *De Architectura*", *Arethusa*, 49 (2), pp. 299–316.
- Hall, J. (1994): "Persuasive Design in Cicero's *De Oratore*", *Phoenix*, 48 (3), pp. 210–225.
- Harris-McCoy, D. E. (2024): "Vitruvius' Educational Program in Antiquity and the Renaissance", en *Brill's Companion to the Reception of Vitruvius*, I. D. Rowland y S. W. Bell (eds.), Leiden: Brill, 2024, pp. 236–256.
- Hausman, C. R. (1979): "Philosophy of Creativity", *Ultimate Reality and Meaning*, 2 (2), pp. 143–162.
- Howell, A. C. (1946): "Res et Verba: Words and Things", *ELH*, 13 (2), pp. 131–142.
- Hutchinson, G. O. (2013): *Greek to Latin. Frameworks and Contexts for Intertextuality*, Oxford, Oxford University Press.
- Karamanolis, G. (2006): *Plato and Aristotle in Agreement? Platonists on Aristotle from Antiochus to Porphyry*. Oxford, Oxford University Press.
- Kennedy G. A. (1994): *A new history of classical rhetoric*, Princeton, Princeton University Press.
- Manieri, A. (1998): *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- McElduff, S. (2013): *Roman Theories of Translation. Surpassing the Source*, Routledge, Nueva York.
- McEwen, I. K. (2003): *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- McIntosh, G. (2014): "Amor and Roma: Understanding Vitruvius through Eryximachus' Erotic *logos* in Plato's *Symposium*", *L'Antiquité Classique*, 83, pp. 15–30.
- McKeon, R. (1936): "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology*, 34 (1), pp. 1–35.
- McKeon, R. (1987): *Rhetoric: Essays in invention and discovery*, Woodbridge CT, Ox Bow Press.
- Michel, A. (1982): "La théorie de la rhétorique chez Cicéron: éloquence et philosophie", en W. Ludwig (ed.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, Ginebra, Fond. Hardt, pp. 109–147.
- Morolli, G. (1995): "Progettare a memoria: l'iperuranio in figura. Il disegno 'mentale' da Alberti a Scamozzi", en M. Bartoli (ed.), *Il disegno luogo della memoria. Atti del Convegno*, Florencia, Alinea, pp. 167–175.
- Motta, A. (2018): "The Philosophy of Artistic Creation: Phidias, the Ideas, and Cicero", *Apeiron*, 51 (3), pp. 325–344.
- Mueller, I. (1992): "Mathematical method and philosophical truth", en R. Kraut (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 170–199.
- Nicholas D. Smith, N. D. (1996): "Plato's Divided Line", *Ancient Philosophy*, vol. 16, núm. 1, pp. 25–46.
- Panofsky, E. (1975): *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1977): *Idea*, Madrid, Cátedra.
- Platón (2003): *Timeo*, trad. F. Fronterotta, Milán, BUR.
- Platón (2007): *Repubblica*, trad. M. Vegetti, Milano, BUR.
- Poncelet, R. (1957): *Cicéron traducteur de Platon, L'expression de la pensée complexe en latin classique*, París, de Boccard.
- Powell, J. (1995): "Cicero's Translations from Greek", en J. Powell (ed.), *Cicero the Philosopher*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 273–300.
- Schlikker, F. W. (1940): *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*, Berlín, Archäologisches Institut des Deutschen Reiches.
- Schrijvers, P.H. (1989): en H. Geertman y J. J. De Jong (eds.), *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De architectura and the Hellenistic and Republican architecture*, Leiden, pp. 13–21.

- Sedley, D. (2013): "Alcinous' Epistemology", en *Polyhistor. Studies in the History and Historiography of Ancient Philosophy*, Leiden, E. J. Brill, 2013, pp. 300-312.
- Solís Rebolledo, G. (2015): *El legado de la retórica clásica en I Quattro libri dell'Architettura de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- Solís Rebolledo, G. (2020): "Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano", *Acta Poética*, 41 (1), pp. 133-156.
- Solís Rebolledo, P. (2024): "*Pulchritudo y lineamenta*. La reflexión estética de Leon Battista Alberti en el *De re aedificatoria*: Platón, Aristóteles, Euclides, Cicerón y Vitruvio", *Revista de Filosofía*, 49 (1), pp. 247-267.
- Summers, D. (2007): *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rawson, E. (1985): *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, Londres, Duckworth
- Traina, A. (1989): "Le traduzioni", en *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, Roma 1989, pp. 93-123.
- Vickers, B. (1999): "Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance", en K. Foster y H. Locher (eds.), *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlín, Akademie Verlag, pp. 9-74.
- Vitruvio (2003): *De l'Architecture*, trad. Fleury Philippe, París, Les Belles Lettres.
- Vitruvio (2010): *Architettura [De architectura]*, trad. Silvio Ferri, Milán, BUR.
- Vitruvio (1934): *On Architecture*, trad. F. Granger, Londres: Heinemann.
- Voelke, A. (1993): *La philosophie comme thérapie de l'âme. Etudes de philosophie hellénistique*, Friburgo, Éditions Universitaires.
- Williams, D. C. (1958): "Form and Matter, I", *The Philosophical Review*, 67 (3), pp. 291-312.
- Wisse, J. (2002), "De Oratore: Rhetoric, Philosophy, and the Making of the Ideal Orator", en *Brill's Companion to Cicero*, Leiden, Brill, pp. 375-400.