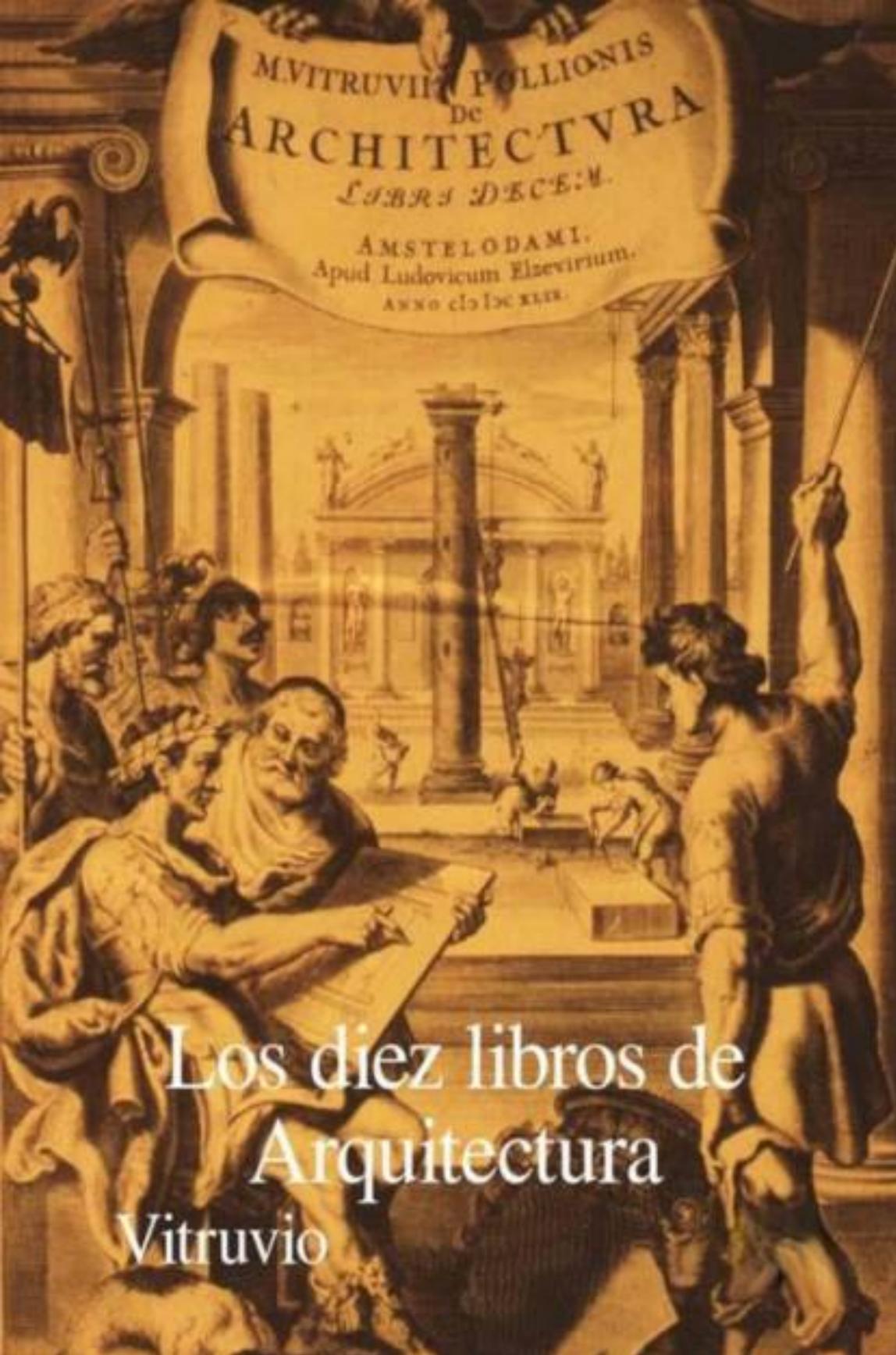


M. VITRUVII POLLIONIS  
DE  
ARCHITECTURA  
LIBRIS DECEM.

AMSTELÆDAMI.  
Apud Ludovicum Elzevirium.  
ANNO MDCLXXXII.

The image is a detailed engraving of the title page of the 1682 edition of Vitruvius's 'De Architectura'. It depicts a grand classical architectural interior with columns, arches, and statues. In the foreground, a group of men in classical attire are gathered around a large architectural plan. One man is pointing at the plan, while others look on. To the right, a muscular man in a loincloth is pulling a rope. The background shows a large hall with a central column and a distant archway. The text at the top and bottom of the page is in Latin and Spanish, respectively.

Los diez libros de  
Arquitectura  
Vitruvio

El tratado de arquitectura de Marco Vitruvio Polión, el único entre los producidos por la civilización grecorromana que ha llegado completo hasta nosotros, es un examen sistemático de todos los aspectos que debe conocer quien desee construir —lugar adecuado, materiales que hay que emplear, tipos de edificios, órdenes, ornamentos y máquinas variadas—, y recoge, asimismo, otras muchas consideraciones astronómicas y matemáticas, además de anécdotas y citas de otros autores precedentes. Escritos en la época de Augusto, a quien están dedicados, prefigurando ya la estrecha conexión que habría de establecerse en el futuro entre la arquitectura y los intereses del Estado, «Los diez libros de Arquitectura» prepararon ideológicamente el terreno para los grandes programas constructivos de la Roma imperial. Verdadera «summa» de todo el saber arquitectónico de la Antigüedad, la obra de Vitruvio fue copiada muchas veces a lo largo de la Edad Media y reimpressa sin tregua en todos los países del mundo a partir de su primera edición en 1486 y constituye, sin duda, un texto capital de nuestra tradición cultural y el tratado artístico más influyente de la historia de Occidente.

## Introducción

### ***Diez libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo***

*A Carlos Sambricio, porque, como muy pocos, siempre pregunta quid tum*

«Esta consideración debería inclinar al crítico, todavía un poco más, a leer literatura en la perspectiva mítica que funda su lenguaje, y a descifrar la palabra literaria (que no es para nada la palabra corriente) no como el diccionario la explicita sino como el escritor la construye».

R. Barthes, *Proust y los nombres* (1967)

«En Italia se censuran con acrimonia (como hacían los Griegos) los errores notables de los edificios. Puso cierto Arquitecto Veneciano una bella fila de colunas en parage que de nada servía, y nada sostenían. Cierta mañana amaneció en ellas un Pasquin que las preguntaba: *Messercolonne, che fatte quá?* A que respondían: *Non lo sapiamo in veritá*».

José Ortiz y Sanz, *Instituciones de Arquitectura Civil acomodadas en lo posible a la doctrina de Vitruvio* (1819)

### *El libro de la arquitectura*

Un ilustre bibliófilo catalán, R. Miquel y Planas, escribía, a comienzos de los años treinta, algunas observaciones sobre el arte de la ilustración en el libro que podrían servir co-

mo excusa conceptual e histórica para comenzar cualquier aproximación a Vitruvio y a su texto, *el texto*, sobre la arquitectura. En particular, son dos comentarios los que en este momento me interesa destacar. El primero, sobre los posibles usos y funciones del libro. El segundo, sobre la misma *arquitectura del libro*. Y es que, según Miquel y Planas, «los libros son los que preparan las revoluciones. Pero también las reacciones», indicando, a continuación, que «el Libro es una verdadera construcción, con todas las exigencias en cuanto a equilibrio y solidez que pueda tener un templo o un alcázar, con la sola diferencia de sus proporciones»<sup>[1]</sup>. Recordaba también el bibliófilo catalán que el editor francés Pelletan, que se llamaba a sí mismo *arquitecto de libros*, había afirmado que *un livre c'est un texte a décorer*.

El *De Architectura* de Marco Vitruvio Pollion, escrito durante la época de Augusto, es, sobre todo, un texto, un libro. Incluso podría afirmarse que, una vez escrito, se convirtió únicamente en eso, en un libro, en el *libro de la arquitectura*. Es más, en ese sentido, no resulta sorprendente que hace unos años G. Barbieri pudiese afirmar que, en efecto, Vitruvio «no existe», solamente existe el libro, lo que él llamaba «el principio de autoridad»<sup>[2]</sup>.

El *De Architectura* es, sin duda, una arquitectura textual que cada época histórica pretendió hacer suya, unas veces como aval para la revolución, para la renovación, otras como instrumento de la tradición e incluso de la reacción, pero también como objetivo de reproches ahistóricos, de consideraciones sobre su perfecta inutilidad. De esta forma, volver a pensar en el *libro de la arquitectura* no debe ser entendido como una oportunidad erudita, sino desde la cautela metodológica de que, para decirlo con Tafuri, «nula é in tal modo *dato per passato*. Il tempo della storia e, per costituzione, ibrido»<sup>[3]</sup>.

Arquitectos, intelectuales, eruditos, monarcas, filólogos, historiadores y otros se han acercado con diferentes intenciones al libro de Vitruvio. Sus páginas se han inundado de notas, casi siempre apasionantes, y, sobre todo, de ilustraciones, de imágenes arquitectónicas que pretendían, básicamente, hacer verosímiles sus teorías, sus normas, sus contradicciones. Ilustrar las arquitecturas descritas en el *De Architectura* fue siempre un reto, una prueba de destreza, y también una tentación, la de desvelar el secreto de la arquitectura, la de hacerla accesible<sup>[4]</sup>. Y esto no sólo en función de los arquitectos o de los constructores, sino también para atender las necesidades de los mecenas, de los patronos, de los nobles, de los críticos, de los diletantes...

Mientras todos hablaban de Vitruvio o pretendían hacerlo elocuente, con una u otra intención, desde el siglo XV a la actualidad, sin entender que, como ha escrito Cacciari, Mnemosyne «no sarebbe Memoria se non fosse memoria dello stesso Immemorabile», es decir, «no sería Memoria si olvidase el olvido»<sup>[5]</sup>, el arquitecto romano seguía, y sigue, siendo un perfecto desconocido. Es seguro que no tenía razón Borges cuando escribía que «la historia que se movió en la sombra acaba en la sombra» y, por eso mismo, puede no ser del todo inútil intentar poner rostro a Vitruvio. Es verdad que la arquitectura, su texto, enviudó muy pronto, o así parece, incluso arqueológicamente, de Vitruvio o, a lo mejor, es que nunca estuvo desposada con él<sup>[6]</sup>. En el más legendario de los casos, la arquitectura, como tantas ciudades que sufrieron la soledad de la viudedad de sus monarcas, de Roma a Lisboa<sup>[7]</sup>, sólo parecía pertenecer a un texto, no a un autor.

### *La imagen de Vitruvio*

Aceptando, si es posible, esa interpretación, la imagen de Vitruvio, como las normas descritas en su libro, también

puede ser desvelada. No es una prueba más de destreza, de exégesis, sino la necesidad de convertir el texto y a su autor en personajes históricos. Una historicidad que, fundamentalmente, se ha construido con las sucesivas lecturas acumuladas sobre ellos. Tan arbitrario y apasionante, por ejemplo, como intentar resolver gráficamente su método para trazar la voluta del orden jónico, obsesión de todos los comentaristas de Vitruvio, de Fra Giocondo, a comienzos del siglo XVI, a la más reciente de Decio Gioseffo<sup>[8]</sup>, puede parecer el intento de identificar al autor del *De Architectura* y, sin embargo, las imágenes que pretenden representarlo no sólo son figuración de un arquitecto, sino del arquitecto. Y eso incluso en los códices medievales que conservaron la memoria de su texto. Así, en un códice de 1463, Vitruvio (el arquitecto) aparece de perfil, dirigiendo una construcción con la plomada en la mano, mientras que en otro códice, también del siglo XV<sup>[9]</sup>, lo hace con los instrumentos del cantero. Imágenes del arquitecto teórico y práctico que acabarían cediendo ante su ascenso social e intelectual y cuya representación más expresiva pudiera ser la grabada, según dibujo de Dosso Dossi, en la obra de Sigismondo Fanti, *Triumpho di fortuna*, publicada en Venecia en 1526. En ese grabado, Vitruvio, «príncipe de la arquitectura», aparece barbado y ennoblecido, indicando con el gesto de su mano izquierda la perfección de la arquitectura construida según las reglas y normas de su *libro*, que guarda en la mano derecha. A su izquierda, Miguel Ángel se afana con furor en esculpir un modelo natural. Naturaleza y artificio, el de la arquitectura, contrapuestos y complementarios y el mismo Vitruvio como garante de la corrección y de la belleza del edificio.

Una imagen de Vitruvio que parece amparar, por tanto, no sólo su propio texto, sino cualquier libro de arquitectura, como sucede con *La Perspective* de Samuel Marolois, de 1651, en cuyo frontispicio aparece un busto de «Vitru-

vius» que pretende ser verosímil, como si considerase arbitraria su representación como arquetipo del arquitecto. Es más, ese busto *fiel* legitima a la pintura y a la geometría, a sus alegorías, como instrumentos de la perspectiva entendida en su función arquitectónica. O, tal vez, pueda ser leído también entendiendo a Vitruvio como garante de la pertinencia arquitectónica de la perspectiva, considerada desde Rafael como un sistema de representación más propio de pintores que de arquitectos<sup>[10]</sup>.

Sin embargo, es necesario señalar que las representaciones de Vitruvio tienden, cuando aparecen, al menos desde la imagen dibujada por Dossi, a identificarse con la figura misma del arquitecto, en un modo semejante a como su propio texto es identificado con la arquitectura misma. Por ejemplo, en 1649, Juan de Laet<sup>[11]</sup> lo introduce en el frontispicio de su edición de textos vitruvianos: Vitruvio enseña a Augusto un proyecto, un dibujo de arquitecto. Más histórica resulta, al respecto, la ilustración con la que Claude Perrault, en su célebre edición del *De Architectura*, abre el Libro I de Vitruvio. En ella el arquitecto romano enseña a Augusto su proyecto, también un dibujo, pero de una escala enorme, para la Basílica de Fano, el único edificio que el propio Vitruvio se atribuye y describe en su libro. Perrault debía sentirse especialmente orgulloso de su restitución arquitectónica del proyecto vitruviano (aunque en realidad la suya no era sino una versión de la restitución de Palladio en la edición del *De Architectura* de Daniele Barbaro<sup>[12]</sup>) ya que no sólo lo ilustra en su lugar correspondiente del Libro V<sup>[13]</sup>, sino también en la imagen mencionada que sirve como introducción a *Les Dix Livres d'Architecture* de Vitruvio.

Las imágenes de Vitruvio contenidas en las ediciones de Juan de Laet y de Perrault se inscriben, además, en una tradición iconográfica que tiene su origen en la leyenda de Dinócrates narrada por Vitruvio al comienzo de su Libro Segundo. Según esa leyenda, el arquitecto Dinócrates pudo

acceder a ser escuchado, sobre sus megalómanos proyectos, por Alejandro Magno sólo después de haberse disfrazado para llamar su atención y, aunque no fuera aceptada su propuesta para hacer una ciudad en el monte Athos, consiguió permanecer como arquitecto al lado de Alejandro. A partir de esa narración son frecuentes, y no sólo en contextos vitruvianos, las representaciones de arquitectos en el momento de hacer entrega de los planos o de la maqueta de un proyecto a monarcas, pontífices y mecenas. Es en esa tradición iconográfica, que nace de su propio texto, en la que el mismo Vitruvio es representado en las dos ediciones del *De Architectura* mencionadas.

Por otro lado, como ha demostrado W. Oechslin<sup>[14]</sup>, son también numerosas las imágenes que han intentado restituir el proyecto de Dinócrates desde Francesco di Giorgio o Fischer von Erlach a la actualidad, o se han servido de él para presentar otros proyectos, aunque ahora me interesa llamar la atención sobre tres de ellas situadas en los extremos cronológicos de esa tradición. La primera, de Francesco di Giorgio, de finales del siglo XV<sup>[15]</sup> 15, representa no sólo la «escultura viril» (otros ilustradores de la leyenda interpretan esa figura con la del propio Alejandro) que debía realizarse en el monte Athos, con la ciudad en la mano izquierda y el depósito de agua en la derecha, sino que identifica la imagen con la del mismo Dinócrates: arquitecto y mecenas unidos en una metáfora arquitectónica que será recurrente en la historia de la arquitectura occidental, desde las imágenes de reyes y mecenas arquitectos a la misma de Dios arquitecto<sup>[16]</sup>.

Francesco di Giorgio, al representar a Dinócrates, lo hace, siguiendo la descripción de Vitruvio, como «un hombre de gran estatura, rostro agradable, porte y prestancia exquisitos», es decir, como los propios comentaristas imaginaron a Vitruvio, aunque lo cierto es que él se describía a sí mismo como un personaje menos afortunado: «Pero a mí,

oh Emperador, la naturaleza (frente a Dinócrates) no me ha concedido mucha estatura, la edad ha afeado mi rostro y la enfermedad ha mermado mis fuerzas. Por tanto, ya que me veo privado de tales cualidades, alcanzaré la fama y la reputación, así lo espero, mediante la ayuda de la ciencia y de mis libros».

Sin embargo, no es esa la imagen de Vitruvio que conocemos. Ya se ha podido comprobar cómo su figura acabaría siendo reemplazada por la del arquitecto Dinócrates, es decir, por la del *arquitecto*. En otras palabras, si su libro de arquitectura, un texto teórico sobre una arquitectura histórica, pudo convertirse en el libro de la arquitectura, él mismo, arquitecto de la época de Augusto, se convirtió en la del arquitecto.

Las otras dos imágenes a las que me refería, las dos contemporáneas, tienen que ver con esa doble imagen de Vitruvio, una histórica, verosímil o pretendidamente real, otra más abstracta, ahistórica, en la que el arquitecto romano se confunde con Dinócrates, con la misma idea y figura del arquitecto. A este último caso corresponde, sin duda, como si de un último eslabón de la cadena iconográfica se tratase, casi como la hubiera querido A. Warburg para su álbum *Mnemosyne*<sup>171</sup> 17, la imagen, que fue portada del *Time magazine* en 1979, de Philip Johnson con la maqueta de su rascacielos postmoderno para la AT&T. En efecto, en esta versión moderna del Dinócrates de Francesco di Giorgio, Johnson ha sustituido la piel de león con la que cubría su cuerpo el arquitecto macedonio por un elegante abrigo, la ciudad del monte Athos por el rascacielos de la AT&T y, lo que no deja de ser revelador, el propio arquitecto adquiere, como la «escultura viril» de Alejandro, proporciones monumentales, como confirma la escala de su figura en relación a los otros rascacielos que le acompañan en la fotografía. Incluso las gafas que ordenan su rostro y su mirada parecen cumplir también una función arquitectónica, la de la exactitud de la corrección óptica. En este sentido, la ima-

gen de Johnson se convierte también en una moderna versión de otro conocido arquitecto, *El autor de la figuras a la griega*, grabada por E. A. Petitot en 1771<sup>[18]</sup>.

Muy distinta es la última representación de la leyenda de Dinócrates en la que me quiero detener. Se trata de una pintura al óleo sobre cartón realizada en 1986 por C. Forns Badá para una portada de la revista *Arquitectura*<sup>[19]</sup> 19. En ella, la opacidad de la imagen del arquitecto y de su proyecto es fundamentalmente silenciosa. Vitruvio-Dinócrates está de espaldas, como la «estatua viril» de Alejandro. Aquí, como el verdadero Vitruvio, el arquitecto no tiene rostro. Sólo la meditación, el estudio, no sus atributos, parecen justificar su profesión, como si pudiera confirmarse así que, en efecto, a falta de otras cualidades, la «fama» y el «reconocimiento» son posibles gracias a «la ayuda de la ciencia y de mis libros».

Verosímil o no, histórica o no, la imagen de Vitruvio llegó a identificarse con la del arquitecto, o también es posible que el arquitecto aspirara a convertirse la perfección de las reglas. Es más, incluso la arqueología contemporánea quiso negar a Vitruvio Pollion para convertirlo en el Vitruvio Mamurra de Plinio<sup>[20]</sup>.

También es cierto que su fortuna ha conocido los más grandes elogios junto a las más absolutas reservas, desde el siglo XVI a la actualidad. Pero posiblemente una de las críticas más relevantes a su misma imagen, a su propia apariencia como arquitecto, sea la que, a finales del siglo XVI, le quiso convertir en el mismísimo diablo<sup>[21]</sup>, aunque también es cierto que en alguna reciente publicación todavía se le siguen haciendo reproches. En una obra de teatro portuguesa, publicada en 1587, aunque escrita en 1565, Vitruvio es convertido en la apariencia del diablo. Demonizado el arquitecto romano, sus atributos consistían en ir vestido a la italiana, hablar una lengua con giros castellanos y proponer un lenguaje arquitectónico nuevo basado en la

Antigüedad y en las modas renacentistas italianas. Frente al vitruvianismo del Diablo, Antonio Prestes, autor del *Auto da Ave María*, ejemplarmente estudiado por S. Deswarte<sup>[22]</sup>, opone a un Caballero, defensor de las virtudes cristianas y de las tradiciones arquitectónicas nacionales portuguesas. Un Caballero que, transitoriamente caído en la tentación de usar el lenguaje clásico y vitruviano para su arquitectura, logra vencer el pecado con la ayuda de la Virgen María. Prestes se hace eco en su obra de una polémica a la vez política e ideológica y arquitectónica, a la vez religiosa y artística, precisamente en el momento en el que Felipe II iniciaba el proceso de sacralización de Vitruvio con El Escorial<sup>[23]</sup>. Un proceso anticipado en la traducción inédita del tratado vitruviano, realizada entre 1554 y 1564, por Lázaro de Velasco. Deswarte ha identificado a ese Vitruvio diabólico en la figura de Francisco de Holanda y ha apuntado el hecho de que, al menos en España y Portugal, las ediciones del *De Architectura* fueron censuradas con relativa frecuencia durante el último tercio del siglo XVI. Aunque también es cierto que el propio Felipe II podía ser descrito por su biógrafo B. Porreño y en función de las destrezas y conocimientos arquitectónicos del monarca «como si fuera un Vitruvio»<sup>[24]</sup>. Es más, el autor de la más brillante y polémica biografía arquitectónica de El Escorial, Fray José de Sigüenza, había escrito con anterioridad, y permítaseme transcribir una bella cita, del edificio de Felipe II:

«Por el contorno muchas fuentes de buena agua, sin las gargantas y arroyos que se derivan de la sierra, grande copia de hermosa piedra cárdena, mezclada de una honesta blancura, de buen grano, con unas máculas pardas y negras, que hace en ella la mezcla de aquella piedra ambiciosa que quiere entremeterse en todas: llamémosla nosotros marquesita; los griegos la llaman piritis, porque enciende fuego, el más principal material de toda la fabrica, y tiene en sí un lustre y nobleza grande, que hace parecer fuerte y

de grandeza el edificio; es muy conforme toda en el color y dureza, y así resisten todas las piezas igualmente y guardan tanta conformidad, que no parece sino que toda la gran fábrica es de una pieza y cavada en una peña.

Aquí pudiera tener alguna semejanza de verdad y de efecto lo que prometió a Alejandro Magno aquel vano arquitecto Dinócrates, cortar y labrar el monte Athos, de tal suerte, que hiciera de él una estatua del mismo Alejandro y que tuviera en su mano una ciudad de grande población, propia arrogancia de griegos, tan atrevidos en prometer como sus historiadores en fingir»<sup>[25]</sup>.

Téngase en cuenta también que, contemporáneamente a la obra de Prestes, en 1567, Philibert de l'Orme representaba, en su *Architecture*, dos alegorías sobre el buen y el mal arquitecto que contradecían la lectura del autor portugués. Según el arquitecto francés, el buen arquitecto representaba no sólo un eslabón entre la Antigüedad y el Renacimiento, sino que además era capaz, gracias a sus insólitos atributos de destreza (cuatro manos) y de conocimiento (tres ojos), de poder legar a la posteridad (un discípulo) el testimonio de sus convicciones (¿un rollo con dibujos y observaciones?), mientras que el mal arquitecto, sin manos, sin ojos, sin discípulos, sin nada que legar y recorriendo indeciso un paisaje desolado, sólo ilustrado por arquitecturas góticas, representaba una tradición abandonada.

No es este el lugar para tratar un tema semejante, pero en función de las diferentes actitudes desveladas por el triunfante caballero gótico de Prestes, en polémica religiosa e ideológica con el diabólico Renacimiento, con el demoníaco Vitruvio, y las alegorías de De l'Orme sobre la bondad del buen arquitecto clasicista y la maldad del mal arquitecto gótico, convendría revisar la tesis, relativamente reciente, según la cual, en los países, casi todos, incluida España, en los que la tradición gótica pervive no ya sólo durante el siglo XVI, sino incluso en la centuria siguiente,

hay que entender esa continuidad como un «uso moderno», como un «uso clasicista» del lenguaje gótico, cuando, según otros estudios históricos y según las alegorías mencionadas, el gótico mantuvo un radical enfrentamiento con las nuevas ideas del Renacimiento o incluso fue utilizado en contra del lenguaje clasicista. Uso que no era sólo artístico o lingüístico, sino, sobre todo, ideológico, religioso, político y, sobre todo, histórico<sup>[26]</sup>. En todo caso, cuando la arquitectura gótica parece ser usada en términos renacentistas hay que entender el fenómeno más como la evidente incapacidad de los arquitectos y maestros de obras de hacer historia desde los nuevos supuestos del Humanismo que como una nueva acepción de la modernidad clasicista, incluso esa *continuidad* hay que entenderla como una permanencia medieval, ajena y representante de una absoluta incompreensión ante las nuevas propuestas de Alberti o Rafael, por poner dos ejemplos, o ante las normas y reglas de Vitruvio<sup>[27]</sup>.

### *Las sombras de la historia*

La identificación de algunas imágenes de Vitruvio puede servir para situar históricamente la fortuna y los infortunios de Vitruvio y su *De Architectura*. Si el arquitecto podía ser idealizado o demonizado, su libro también sufrió oscilaciones interpretativas semejantes, al menos desde el siglo xv. De este modo, sus reglas, normas y descripciones pudieron levantar expectativas teóricas y filológicas o servir como modelos para dar respuestas a nuevas necesidades, pero también sufrieron continuadas críticas y correcciones históricas, comenzando por Alberti y finalizando por la proclamación de su perfecta inutilidad en el siglo xviii. En este sentido, merece la pena recordar la postura de un arquitecto como J. L. Viel de Saint-Maux que en sus *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des Modernes* (1787) lle-

gó a considerar el *De Architectura* como un texto apócrifo, señalando que, además, «no podría ser útil nada más que en la isla de Robinson»<sup>[28]</sup>. Contemporáneamente, un discípulo del radical y rigorista antivitruviano Carlo Lodoli, se tomó el trabajo de reunir las críticas a Vitruvio realizadas desde Alberti. En efecto, Andrea Memmo, en sus *Elementi d'Architettura Lodoliana* dedicó todo un capítulo<sup>[29]</sup>, un ensayo lo denominaba él mismo, que, a la vez, era prueba de su erudición en tratados de arquitectura, para confirmar las dudas que sobre Vitruvio y el vitruvianismo habían tenido teóricos y arquitectos desde el Renacimiento a finales del siglo XVIII, posiblemente con la intención de no reducir a una simple consigna la crisis del vitruvianismo, como, sin embargo, había hecho Francesco Milizia en sus *Principii di Architettura* (1781), identificando la fortuna de Vitruvio a la de un *cadàvere*.

Es verdad que Rafael, en una carta, de 1514, a B. Castiglione ya se refería al arquitecto romano indicando: «quisiera encontrar las bellas formas de los edificios antiguos, no sé si el vuelo será de Ícaro. Vitruvio me proporciona una gran luz, pero no tanta que sea suficiente»<sup>[30]</sup>, pero es posible que una de las críticas más expresivas, con serlo la de Rafael a Vitruvio, sea la que formulara Boullée, el arquitecto de las sombras, a finales del siglo XVIII: «¿Qué es la arquitectura? ¿La definiría con Vitruvio como el arte de construir? No. Hay en esta definición un tosco error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es necesario concebir para realizar»<sup>[31]</sup>.

La pregunta y la respuesta de Boullée fueron realizadas en un momento histórico en el que la arquitectura parecía ser sustraída a las contingencias de la construcción, en una época en la que la regla y el compás podían ser sustituidos por el pincel: «Ed io anche son pittore», escribe Boullée, utilizando la célebre observación de Correggio frente a la pintura de Rafael, al comienzo de su texto.

A Vitruvio se le han reprochado demasiadas cosas. Su texto y su figura han servido también para todos los usos posibles. Incluso redescubrirlo en el siglo XV planteaba más inquietudes que certezas. Leído como *reliquia* profana y laica del mundo clásico, su instrumentalización era inevitable, fuera para hacerlo *actual* o para negar su carácter operativo. Los diez libros del *De Architectura* acabarían convirtiéndose, además de en un tratado, en un texto cuya principal virtud era su versatilidad. Sobre él eran, y son, posibles casi todos los discursos, desde los disciplinariamente arquitectónicos o arqueológicos a los políticos. Si Vitruvio no existe, como decía Barbieri, su tratado es, sobre todo, una metáfora cuyo contenido cambia con la historia, permaneciendo siempre esa aparente inutilidad de lo allí descrito.

### *Usos y metáforas del De Architectura*

Leído, copiado, citado y, en algunas ocasiones, también ilustrado, durante la Edad Media<sup>[32]</sup>, no será hasta el siglo XV, en el contexto de las nuevas interpretaciones del Humanismo, cuando ese texto sea estudiado desde una perspectiva diferente y, en un principio, más como fuente escrita que como libro normativo, más como descripción de arquitecturas que como un tratado de modelos. Es más, los edificios comentados en el *De Architectura*, así como los conservados en Roma, adquirirían, por el hecho de ser arquitecturas escritas, un nuevo valor. Pero aún más decisivo es el hecho de que esas descripciones sobre la ciudad y la arquitectura tardohelenística y romana parecían hablar, a la vez, de otras cosas. Descripciones que, al fin, constituyen también un discurso construido con reglas que afectan tanto a la práctica de la arquitectura como a comportamientos morales y políticos. Y, en ese sentido, Vitruvio no está lejos de Cicerón.