



COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

1-475755

Docto
750.1
A334d
1999
C.1

Leon Battista Alberti
De la pintura
y otros escritos
sobre arte

Introducción, traducción y notas de
Rocío de la Villa



*
tecnoS

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Introducción, traducción y notas © ROCÍO DE LA VILLA, 1999
© EDITORIAL TECNOS, S.A., 1999
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-3336-0
Depósito Legal: M. 12.896-1999

Printed in Spain. Impreso en España por Anzos, S. L.
La Zarzuela, 6 - Fuenlabrada (Madrid)

Índice

PRESENTACIÓN	Págs. 9
INTRODUCCIÓN	11
NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN	43
CRONOLOGÍA: ALBERTI Y SU ÉPOCA	45
BIBLIOGRAFÍA	57
DE LA PINTURA	61
[Sumario]	63
[Dedicatoria] A Filippo Brunelleschi	65
[Dedicatoria] A Giovan Francesco, ilustrísimo principe de Mantua	67
Libro I	69
Libro II	89
Libro III	113
DE LA ESCULTURA	123
[Sumario]	125
[Dedicatoria] A Giovanni Andrea, obispo de Aleria	127
De la escultura	129
DE LA ARQUITECTURA	145
Prólogo	147
Libro II: <i>Los materiales</i>	153
Capítulo I	153
Libro VI: <i>Los ornamentos</i>	159
Capítulo II	159
Libro IX: <i>Los ornamentos de los edificios privados</i>	163
Capítulo I	163
Capítulo IV	167
Capítulo V	171
Capítulo VI	177
Capítulo VII	181
Capítulo VIII	183
Capítulo IX	186
Capítulo X	188
Capítulo XI	192
ÍNDICE DE NOMBRES	195
ÍNDICE DE CONCEPTOS	201

Presentación

Los tratados sobre pintura, escultura y arquitectura de Leon Battista Alberti constituyen la primera teoría del arte unitaria en la historia del pensamiento occidental. La repercusión de esta teoría del arte fue crucial para la consolidación de los patrones constructivos del nuevo arte, defendido en los círculos de poder de los humanistas durante el Renacimiento. Pero también para suscitar una nueva comprensión de la identidad del artista, de la definición del arte y de su lugar en la sociedad. No es, por tanto, exagerado afirmar que Alberti, tras detectar un cambio sustancial en las artes plásticas en Italia a principios del siglo XV, presenta un nuevo paradigma, cuyo alcance es superior incluso, por su capacidad de síntesis, a la revolución copernicana en el campo de las ciencias físicas. Su determinación de los principios formales y semánticos da lugar a una tradición del arte que, a pesar de ser modulada y reinterpretada, básicamente no encontrará un modelo alternativo hasta el surgimiento de las vanguardias. Pero siempre teniendo en cuenta que las diversas opciones de los ismos suelen basarse en gran medida en respuestas frontales a alguno de esos principios fundamentales; así como la pervivencia, durante el siglo XX, de diversas manifestaciones de corte realista y narrativo que, en general, siguen teniendo su marco de referencia en este paradigma albertiano. Por otra parte, la repercusión en la consideración sobre el arte es aún más vasta. Concluido ya el siglo XX, se hace manifiesto que el prestigio intelectual del artista albertiano no ha parado de crecer; y que, a la postre, ni siquiera las sucesivas oleadas de una concepción del arte como expresión del ser humano pueden comprenderse en un contexto ajeno a una estructura del mundo del arte dirigida por especialistas y entendidos integrados institucionalmente en la sociedad de mercado, como ya la prefigurara el propio Alberti: cuyo pensamiento abarcó también una nueva forma de comprender el papel del individuo en la sociedad, del período cultural con relación al transcurso histórico y del género humano frente a las leyes inmutables de la naturaleza.

El sentido de la presente edición es hacer accesible al Alberti «esencial» para la teoría de las artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura, presentando íntegros los tratados *De pictura* y *De statua*, y extractos fundamentales de la que será su reflexión más acabada, en

De re aedificatoria, tanto con relación a la pintura y la escultura como a su concepción del arte y sus criterios estéticos en general, a lo que se añaden tratamientos específicos como la relación entre arquitectura y música y la configuración del jardín renacentista.

Por primera vez se ensaya esta presentación unitaria en nuestra lengua, ofreciendo una traducción homogénea a la teoría del arte albertiana. Sin duda, el cuidado que se ha prestado, especialmente en la coherencia de sus términos principales y en su correspondencia en los tres tratados, facilitará la comprensión del pensamiento artístico de L. B. Alberti, hasta ahora enfocado bajo las perspectivas marcadas por el interés diverso de pintura o arquitectura. En cuanto al tratado *Sobre escultura*, es la primera vez, al menos en nuestro siglo, que se traduce al castellano. Pero también *Sobre la pintura*, editado por última vez hace más de veinte años, era ya prácticamente inaccesible fuera de las bibliotecas; además de la necesidad de revisión y actualización que precisan periódicamente las fuentes, dado el incansable interés que siguen suscitando, con aportaciones de nuevas y provechosas investigaciones.

Introducción

A pesar de las consideraciones que sin interrupción se han vertido sobre L. B. Alberti (1404-1472) desde el Renacimiento, ha sido en nuestro siglo cuando ha llegado a apreciarse en el arte una distancia respecto al paradigma al que Alberti presta sus principios teóricos; y cuando la reflexión sobre el arte y sus criterios estéticos ha alcanzado suficiente madurez como para entenderse desde una perspectiva histórica crítica, desembarazada definitivamente de los grandes sistemas filosóficos y atenta a su propio devenir en nuestra cultura occidental, cuya originalidad en sus raíces y desarrollo comprendemos mejor una vez que aceptamos la relatividad de nuestra definición del arte como una opción más entre diversas sociedades.

De manera que, aunque ya los principales pensadores griegos, como Platón y Aristóteles, se preguntaron qué era el arte y su función en la sociedad, el hecho es que de los escritos teóricos de artistas, como el *Canon* de Policleto, en donde se establecían principios y objetivos formales, apenas pervivieron fragmentos y noticias, recogidos principalmente en los libros 34-36 de la *Historia natural* de Plinio (s. I d.C.) y siendo una relativa excepción la tardía compilación de Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*. Después, el cambio cultural que acompañó al triunfo del cristianismo en Europa supuso una adscripción tan rotunda del arte a los dictados de la jerarquía eclesiástica que, al parecer, bastaron manuales técnicos para que el estilo perviviera, incluso con los cambios profundos que conocemos en el arte a través de la Edad Media.

Cuando Alberti escribe sus tratados sobre pintura, arquitectura y escultura, es consciente de que, ante la pérdida de antiguos escritos y la carencia de reflexión artística medieval, es el primero que, en una época cuyo nuevo talante da origen a la modernidad, plantea en sus escritos qué es el arte, cuáles son sus principios y objetivos, cuál su papel en la sociedad, qué cualidades y criterios debe tener y fomentar el artista y cuáles las recompensas que puede esperar. Pero si por ser el primero ya se nos muestra como una figura heroica¹, más sorprenden-

¹ Sobre la proyección de Alberti de su propio mito en el futuro, vid. M. Jarzombek, *On Leon Battista Alberti*, The MIT Press, Cambridge, 1989, pp. 143-144.

te continúa siendo incluso hoy en día que un solo hombre fuera capaz de captar los principios constructivos y estéticos de las artes plásticas, perdurables en sus rasgos generales hasta el siglo XIX, y la definición del arte tal y como éste se sigue entendiendo hoy, como una actividad eminentemente intelectual y espiritual, antes que técnica y artesana; en definitiva, lo que era antes de que Alberti dotara de discurso a la revolución artística de la sociedad renacentista.

Por supuesto, no hay tratado de arte durante el renacimiento que no sea deudor de Alberti². También *Le vite dei più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori* de Giorgio Vasari, y al que quizá se debe cierta distorsión histórica en la falta de reconocimiento de su carácter proteico. Citado sólo en la introducción en el capítulo dedicado a la arquitectura, el gusto manierista de Vasari desprecia además el estilo constructivo clasicista del «segundo período», a menudo caracterizado como «esforzado», pero también «seco y duro», que cubre el *Quattrocento*, y que en su opinión carece tanto del hallazgo de los primitivos como de la «gracia» y «facilità» de los maestros del *Cinquecento*. Aun en esta caracterización menor de la segunda *età*, es decepcionante que Vasari no cuente entre sus héroes —el escultor Jacopo della Quercia, el pintor Masaccio y el arquitecto Brunelleschi— a Alberti, según el artista e historiador sólo arquitecto, e incluso desubicándolo cronológicamente, al hablar de él detrás de artistas cuyas obras les son deudoras, como Ucello, Piero della Francesca o Filarete³. El desprestigio que infringe a Alberti es tanto más penoso cuando lo trata como a un arquitecto diletante, más escritor que constructor, cuyas obras salieron adelante gracias a quienes se encargaron de su efectiva realización⁴. Y eso precisamente por parte de quien va a ser

² Se encuentran citas explícitas sobre Alberti en Francesco di Giorgio Martini, *Architettura civica e militare*, c. 1485; Antonio Manetti, *Vita di Filippo di Ser Brunelleschi*, c. 1490; Pomponio Gaurico, *De sculptura*, 1504; Benedetto Varchi, *Disputa della maggioranza delle arti*, 1546; Paolo Pino, *Dialogo della Pittura*, 1548; Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, 1557; Benvenuto Cellini, *Discorso intitolato «Della Architettura»*, 1565; Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, 1570; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, 1584; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, 1585; Giovan Battista Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, 1587; Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, y Federico Zuccaro, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno di Roma*, 1604, por circunscribirnos al Renacimiento. Respecto a la absorción que de su teoría de la pintura hicieron Piero della Francesca y Leonardo, a pesar de que no le citen en sus escritos, vid. *infra*.

³ Filarete, en su *Tratado de arquitectura*, 1464, cita en la introducción a Alberti, demostrando la autoridad que había adquirido su *De re aedificatoria*, pocos años después de su redacción.

⁴ Cfr. G. Vasari, *Le vite...* (1568), ed. a cargo de G. Milanesi y P. Barocchi, Sansoni, Florencia, 1973. También será interesante contrastar la versión de la *Vida de Leon-*

el fundador de la historia del arte. En definitiva, Vasari invierte el mito que hasta entonces encarnaba Alberti como «*uomo universale*»⁵, nada aclara sobre su influencia como teórico del arte, a la vez que olvida su posición preponderante en el escenario del pensamiento humanista y su rigurosa formación matemática y técnica.

Pero, por tendenciosa que pueda juzgarse la postura vasariana, a la postre muy influyente a la vista de los testimonios que sobre él nos ha legado la literatura artística⁶, quizá deba tenerse en cuenta que todavía en nuestro siglo hacer una semblanza coherente de la biografía y el pensamiento de L. B. Alberti sigue siendo un reto complejo: las múltiples facetas de su obra (literaria, ética, política, artística, técnica...) se hacen proclives a los análisis de los distintos especialistas que, sin embargo, no cuentan con el bagaje suficiente para reunir la visión del «*uomo universale*», entero, perfecto y virtuoso, según otros biógrafos; tanto como para eludir su carácter inseguro, apesadumbrado, escéptico⁷.

I. PADUA, FLORENCIA, ROMA

Hoy en día nadie negará la huella que dejan los avatares familiares en el joven Alberti⁸. Hijo ilegítimo de una noble familia florentina exiliada, Battista adquiere una formación norteña: primero en Vene-

battista Alberti en la primera edición vasariana, de 1550, traducida recientemente al castellano por M. T. Méndez Baiges y J. M. Montijano García, Tecnos («Metropolis»), Madrid, 1998.

⁵ Hacia 1450, en plena madurez de la vida de Alberti, se crea ya el mito del «*uomo universale*». Flavio Biondo en su *Italia illustrata*, una especie de guía que cubría aspectos históricos, geográficos, literarios y artísticos, al hablar de Florencia, después de elogiar a Manetti y Donatello, se refiere a Alberti: «Baptista Albertus nobili ad multas ares bonas versatili ingenio patriam exornat». Cinco años más tarde, Bartolomeo Fazio, *De Viris illustribus*, 1455, incluye a Alberti entre los «oradores», pero su elogio es bastante más amplio: literatura y filosofía, sí, pero también matemáticas, pintura y arquitectura.

⁶ Vid. los numerosos testimonios que aporta F. Borsi en *L. B. Alberti*, Harper and Row, Nueva York, 1975, pp. 359 ss., y que resume en «la alabanza de los contemporáneos, la veneración de los epígonos del Clasicismo cinquecentesco, la fácil hagiografía de los escritores barrocos, las críticas del Siglo de las Luces y la revaloración racionalista del Neoclasicismo».

⁷ Vid., para esta interpretación matizada del perfil humano de Alberti, la aportación fundamental de E. Garin, «Il pensiero di L. B. Alberti: caratteri e contrasti», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 3-20, trad. cast. en AAVV, *Leon Battista Alberti*, Stylos, Barcelona, 1988.

⁸ Para lo que sigue, los datos concretos, fechas y lugares, deben de consultarse en la «Cronología: Alberti y su época», en esta misma edición.

cia, después en Padua y Bolonia; todavía adolescente sufre una prolongada crisis nerviosa, tras la muerte de su padre, con lo que queda desheredado y desarraigado. Sin duda, la unión familiar que produce un exilio político debió de crear unas expectativas en su infancia que quizá, de cualquier manera, tampoco se habrían confirmado. Alberti acepta su destino como secretario de cardenales y papas⁹, que le llevarán a tener su residencia en Roma, hasta su muerte. Pero también a beneficiarse de estancias en los principales centros de poder de Italia: Ferrara y Mantua, Urbino y, por supuesto, Florencia, que para Alberti nunca dejará de ser la patria ensoñada de su niñez, pero que ya en la vejez reconocerá sólo haber visitado¹⁰.



1. Matteo de' Pasti, Medalla de Leon Battista Alberti, National Gallery of Art de Washington, Colección Kress, anverso y reverso.

La biografía es peculiar y desde luego explica algunos rasgos del carácter que se transparenta en sus escritos: afán de superación, *doinaire* y pesimismo, curiosidad incansable, moderación y diplomacia, perspicacia, originalidad¹¹. Para algunos, esa juventud tortuosa será

⁹ A lo largo de su vida, Alberti sirve como secretario al cardenal Nicolò Alberti, cardenal Biagio Molin, Eugenio IV, Nicolás V y Eneas Silvio Piccolomini, Pio II. Desempeña el cargo de *Abbreviatore* apostólico desde 1432 hasta 1464, cesado por Pablo III; y dirige y reside en varios prioratos y parroquias de Roma, hasta su muerte en 1472.

¹⁰ «Sono come forastiere in Firenze, raro ci venni e poco ci dimorai», *Op. volg.*, III, p. 34.

¹¹ Disponemos de un autorretrato, *Vita anonima* (1438), cuya edición crítica realizada por R. Fubini y A. Menci, «L'autobiografia di Leon Battista Alberti, studio e edizione», *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 21-78, ha sido traducida por J. M. Rovira, *Leon Battista Alberti*, Península, Barcelona, 1988, pp. 155 ss., quien la considera «en cuadrada en el despliegue individualista de la cultura del *Quattrocento*». Es allí donde Alberti exagera algunas de sus hazañas juveniles y caballerescas: «Durante su juven-

indicio suficiente para su «genialidad»¹². En realidad, una parte importante de los humanistas y artistas destacados del Renacimiento son *outsiders*, hijos ilegítimos, desclasados, desarraigados¹³. Pero L. B. Alberti es verdaderamente excepcional en ese recoger como en un puño los ideales de una Italia transversal en un momento en que las diferentes ciudades-Estados rivalizan en las diversas parcelas de la cultura: ciencias, letras, arte. No hay corte italiana¹⁴ que no le sea familiar, ni conocimientos, técnicas y creadores a los que no tenga acceso a lo largo de su vida.

Recibe su primera formación en la escuela de Gasparino Barzizza de Padua, donde estudia los conocimientos habituales de los *studia humanitatis*, griego, latín, los autores clásicos (Cicerón, Quintiliano, Plauto, Terencio...); pero también una base científica mucho más sólida en geometría, astrología y música de la que habría recibido de estudiar en Florencia. Las relaciones con otros condiscípulos también serán importantes: el Panormita¹⁵, Francesco Barbaro, Filelfo. Y con filósofos y científicos: Nicolás de Cusa, y el astrónomo y geógrafo Paolo Toscanelli, con quien mantendrá una larga amistad. Las matemáticas,

tud se distinguió por el manejo de las armas: saltando con los pies juntos, sobrepasaba los hombros de una persona de pie; con la lanza casi no tuvo rival; lanzando una flecha con la mano, atravesaba el grueso pecho de hierro de la coraza [...].» También esclarecedora es su medalla, realizada por Matteo de' Pasti, que muestra en su reverso un ojo alado con el lema «Quid tum» (ilustración n.º 4). Cfr. R. N. Watkins, «L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and His Name Leo», *Studies in the Renaissance*, 4 (1957), pp. 101-112, donde se descubre que el nombre de Leon fue adoptado por Battista Alberti en su madurez.

¹² Sin embargo, nótese cómo muchos de los característicos motivos de la *Vita anonima*, incluida la crisis, proceden de los *Discursos sagrados* de Aristides y la *Vida* de Filóstrato (*Vitae sophistarum*, II, 9), como señala Fubini, *op. cit.*

¹³ L. Martines, *The Social World of the Florentine Humanists*, Princeton University Press, 1963.

¹⁴ Además de su posición muy destacada en el Estado Pontificio Romano, en cuya representación acude al importante Concilio de Ferrara-Florencia-Roma, a partir de 1938 Alberti intima con Leonello d'Este, quien parece haberle animado a escribir sobre arquitectura; con el industrial florentino Giovanni Rucellai, proyectando el Palacio florentino y la fachada de Santa Maria Novella, entre otros encargos; con Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua, para quien proyecta la iglesia de San Sebastián y San Andrés; con Segismondo Malatesta, comitente del Templo Malatestiano en Rimini; y el conde Federico de Montefeltro, señor de Urbino, a quien visita con asiduidad en los últimos años, influyendo en el proyecto del Palacio Ducal. A Alberti se le atribuye también la planificación urbanística de la ciudad de Pienza.

¹⁵ Antonio Beccadelli, conocido como el Panormita, en 1425 envía a Battista, su antiguo compañero de estudios, el *Carme dall'Ermaphroditus*, con la siguiente dedicatoria: «Sei piacevole, bellissimo, faceto, tutto dedito alle lettere liberali, nato dal chiaro sangue degli Alberti, da nessuno superato per nobiltà di costumi. Piaci a tutti per le rare doti, a me per la non simulata simplicità, sei veridico ed amico sincero.»

ya sea en la resolución de problemas formales o en la aplicación a cuestiones técnicas, serán una constante en su vida¹⁶. En ellas se refugia en la crisis adolescente, cuando se alivia con la música y juegos matemáticos; a través de su sólido conocimiento consigue sistematizar y divulgar la práctica de la perspectiva en la pintura. Y, finalmente, desembocará en que a partir de los cuarenta años Alberti se dedique a la práctica de la arquitectura y la resolución de otros problemas ingenieriles.

No menos influyente resulta su estancia en la Universidad de Bologna para cursar derecho canónico, donde entra ya en contacto con la curia romana, decidiendo lo que será su principal sustento económico y fomentando sus virtudes literarias. Con veinte años escribe *Philodoxeos*, una comedia que Alberti hace pasar por obra de un antiguo cómico latino¹⁷. Diálogos, disertaciones, elegías, sonetos... Diez años más tarde, uno de los tratados más influyentes de la cultura humanística, *Della famiglia*, en el que Alberti reivindica la nobleza de su linaje, haciendo coincidir el comienzo del diálogo en 1421 con la muerte de su padre, impregnando el escrito de nostalgia; pero, sobre todo, en donde presenta su visión sobre la educación y la vida humana en sociedad, anticipando criterios económicos modernos¹⁸.

La actividad literaria continuará, a pesar del impacto que le produce el conocimiento de la pujanza artística en Florencia, su familiaridad con las técnicas de los talleres, su impulso hacia la teoría del arte y la propia actividad artística, que finalmente se decanta en la arquitectura. Incluso los proyectos del palacio Rucellai y de la fachada de Santa Maria Novella no le impiden que la redacción del *De re aedificatoria* se vea alternada con el tratado satírico, moral y político, *Momus*, a la vez que concreta en una *Grammatica* las reglas de la lengua

¹⁶ Tratados matemáticos: *Elementa picturae* (1436), del que Nicolás de Cusa poseyó una copia; *Ludi matematici*, dedicado a Meliaduso d'Este; *De lunularum quadratura* (1450); *Historia numeri et linearum* (1452), perdido; *De componendis cifris* (1467). Tratados técnicos: *Navis* (1446), hoy perdido; *De motibus ponderis* (1448); *Descriptio urbis Romae* (1450); *Ars aeraria* (1452), perdido. A los que se debe de añadir los tratados artísticos.

¹⁷ La anécdota señala a Alberti como uno de esos que no sólo emulaban a los hombres de la Antigüedad, sino que podían superarlos. Según P. H. Michael, *La pensée de L. B. Alberti*, París, 1930 (reeditado en Chêne, Bourg, Ginebra, 1972), p. 116, la falsificación sería un uso normal entre los literatos de la época: Salutati, Bruni, Decembrio, Filelfo, Dati... Años más tarde, Miguel Ángel también hará pasar por antigua una de sus primeras esculturas.

¹⁸ Pietro Paolo Vergerio, Pier Candido Decembrio, Gianozzo Manetti, Eneas Silvius, Niccolò Perotto, Maffeo Vegio también escribieron sobre educación. Sobre los aspectos económicos, vid. la introducción de R. Romano y A. Tenenti al tercero de *I libri della famiglia*, Einaudi, Turín, 1969. Puede consultarse en castellano: AAVV, *Leon Battista Alberti*, Stylos, Barcelona, 1984, pp. 81 ss.

toscana. Un mérito que, sumado a los anteriores, hará que Alberti, ya en su vejez, sea considerado *pater florentiae* por la corte áurea de Lorenzo el Magnífico, a pesar de las reticencias del propio Alberti¹⁹. Imbuido los últimos años en la práctica arquitectónica, a caballo entre los encargos de los señores de Ferrara, Mantua y Florencia, *De iclar-chia*, el último gran tratado político de Alberti, es también una crítica al reinado enmascarado de los Médicis en la república florentina.

L. B. Alberti, republicano y defensor de los valores civiles, no podía aplaudir el sometimiento de Florencia a la familia Médicis. Exageran quienes malinterpretan el respeto del arquitecto ante los ciudadanos más importantes con una auténtica adhesión de Alberti a los nuevos valores²⁰. En los últimos años de su vida, se produce en Florencia un giro decisivo en el contexto del pensamiento y la ideología. El apoyo del poder al platonismo o, mejor dicho, al neoplatonismo que desarrollará la patrocinada Academia de Careggi, con Marsilio Ficino al frente, impregnará a Florencia, desde donde se irradia al resto de Italia y Europa, de una atmósfera hermética, estetizante, espiritualista, contraria a la reflexión ética, social y política que había sido característica de la primera mitad del *Quattrocento*: Aristóteles, y no Platón, pero en concreto el Aristóteles de las éticas²¹, que traslucían su materialismo, como origen, al fin y al cabo, de las escuelas del bien y la felicidad terrena, estoicismo y epicureísmo²², que terminarán por ser el sustento de la vida en la república romana; y, por tan-

¹⁹ Ya en 1441, Alberti, bajo la protección de Piero de Médicis, organiza un certamen poético sobre la amistad, en toscano, subrayando el interés por la lengua vulgar que le impulsa también a traducir muchos de sus escritos latinos; aunque es significativo que no llegara a recibir ningún encargo por parte de Cósimo o Piero. Años más tarde, Alberti pasa a un primer plano en los objetivos de la política cultural laurenciana, marcados por la divulgación de la lengua y las artes florentinas. En 1475, Cristoforo Landino, le convierte en uno de sus protagonistas en las *Disputationes Camaldulenses*, en donde se debate la excelencia de dos modelos de vida, activa y contemplativa. Después, en 1481, en el *Comento sopra la comedia di Dante*, elogia a Alberti como literato, matemático, físico, arquitecto, músico, pintor y escultor. Aún en 1485, Poliziano se encarga del prólogo a la primera edición del *De re aedificatoria* albertiano, reforzando el mito del «*uomo universale*», a la par que alaba sus propias obras arquitectónicas.

²⁰ Respecto a lo primero, vid. *De re aedificatoria*, IX, XI. Efectivamente, en 1471 Alberti hace de cicerone en una visita a las ruinas romanas a Lorenzo de Médicis, Donato Acciaiuoli y Bernardo Rucellai, el hijo de su antiguo comitente, que efectivamente estaba muy integrado en el círculo laurenciano.

²¹ *Ética a Nicómaco* y *Ética a Eudemo*; pero también la *Política* y la *Retórica*, de indudable valor para el conocimiento albertiano no sólo de la ética, sino también de los principios de la estética aristotélica.

²² Aunque la influencia que se dejará notar más en el humanismo civil será la del estoicismo ecléctico de Cicerón, también en esta época encontramos a un importante epicureo (y cristiano): Lorenzo Valla (1407-1457), que en 1431 escribe su *De voluptate*.

to, Roma antes que el imperio helenístico-romano, saturado de místicas supersticiones, que será la antigüedad en la que se profundizará en la segunda mitad del siglo.

Cicerón, Quintiliano, Plauto..., retóricos y literatos, autores de comedias, con su sentido discursivo, dialogante, crítico, e incluso satírico, éstas serán las fuentes y los géneros de los hombres del primer renacimiento, del humanismo civil²³, que fundan sus propias escuelas, de *studia humanitatis*²⁴, despreciando la enseñanza teológica y acrítica medieval. Afirmación del hombre y de su capacidad de organizar la vida social, elogio de la *virtù*, a veces, como en Alberti, ajena a la religión²⁵. Es el momento de la relectura de los clásicos, que vuelven a traducirse y editarse; también de escudriñar con ojos nuevos los restos de la Antigüedad y la propia naturaleza, como ya había aconsejado Petrarca. Nuevas explicaciones y nuevas expresiones, formas, técnicas. En suma, la fundación de un nuevo período de civilización, de un cambio cultural, moderno, que surge rechazando y negando lo anterior²⁶. Salutati, Bruni, Manetti..., los humanistas del

²³ Quisiera subrayar la centralidad de este concepto para la comprensión de la época en la que vive Alberti destacando algunos estudios, que hoy ya se consideran principales: P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, México, 1982; Q. Skinner, *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, FCE, México, 1985; Ch. Trinkaus, *«In Our Image and Likeness»: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago University Press, 1970; H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton University Press, 1966; E. Garin, *La letteratura degli umanisti*, Garzanti, Milán, 1966.

²⁴ Gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral, frente a las siete artes liberales de la cultura medieval, divididas en *trivium* (lógica, gramática, poesía) y *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía). Las escuelas de *studia humanitatis* ofrecían también una alternativa, aunque no excluyente, a las enseñanzas universitarias: teología, derecho y medicina.

²⁵ Si hay algo que caracteriza la posición ideológica de Alberti es su práctica omisión del cristianismo, precisamente en un momento en que muchos otros humanistas, como Coluccio Salutati, intentaban hacer confluír el ideal antiguo de virtud con la imagen de Cristo, el dios humanizado. Alberti, como se puede comprobar en numerosos pasajes del *De re aedificatoria*, cuando alude a la religión, lo hace con el respeto apropiado hacia un medio de civilización. A menudo se refiere a «los dioses», a la manera antigua. Y pese a su profesión eclesiástica, no hay entre sus escritos ninguno de marcado perfil religioso. La *Vita Sancti Potiti* (1433) parece ser más bien la biografía anónima de la vocación de un estudioso. *Pontifex* (1437) es un tratado sobre la complejidad de la vida eclesiástica.

²⁶ Y, por cierto, con gran éxito. El movimiento humanista se comporta como una auténtica vanguardia: sus reiteradas calificaciones acerca del medioevo como «edad oscura», «edad tenebrosa», «ignorante», etc., impedirá una valoración positiva del período hasta la primera recuperación romántica centroeuropea, y su conocimiento objetivo hasta prácticamente nuestro siglo.

primer *Quattrocento* celebran ya la dignidad del hombre, enunciado feliz para afirmar el giro antropocéntrico de la época, mientras desgranaban conceptos como fortuna, destino, libertad, y confían en las posibilidades intrínsecas de encarar racionalmente el orden social así como el orden natural. Entre ellos, L. B. Alberti representa de manera excepcional la nueva correspondencia entre el estudio de la lengua de los clásicos y la difusión en vulgar, entre literatura y reflexión moral, entre ciencia y arte. Gracias a su formación humanística hará del oficio de la pintura una teoría de la representación artística, de la técnica del relieve un elogio a las proporciones humanas en la estatua heroica que debe presidir los espacios públicos, de la edificación el completo arte del urbanismo. En fin, la propia creación del lenguaje artístico y del concepto de arte como un bien en sí mismo para la sociedad.



2. Autorretrato, Musée du Louvre, París, bajorrelieve en bronce, 155 x 155 mm.

II. DE LA PINTURA

La implantación del movimiento humanista alentó el desarrollo de las artes plásticas como símbolo del orgullo cívico²⁷. Probablemente, se debe al canciller florentino Coluccio Salutati el primer programa

²⁷ M. Greenhalgh, *La tradición clásica en el arte*, Hemann Blume, Madrid, 1987, pp. 79 ss.

de inversiones públicas para llevar a cabo edificaciones y estatuas que dignificaran la ciudad, a la que pronto se sumarían los ciudadanos más poderosos, con contribuciones en iglesias y encargos privados. Cuando en 1434 Alberti llega a Florencia, en el séquito de Eugenio IV con ocasión del Concilio de la reunificación de las Iglesias de Oriente y Occidente, y entra en contacto con los protagonistas de la cultura florentina, queda asombrado ante la calidad e innovación de las obras de varios artistas florentinos. Algunos, como Brunelleschi (1377-1446), Ghiberti (1378-1455) y Donatello (1386-1466), pertenecen a una generación anterior y ya han realizado algunas de sus obras maestras, que comienzan a cambiar el aspecto de la ciudad, dotándola con las señas de identidad que se harán históricas: en ese mismo año se inaugura la cúpula de la catedral de Florencia, tras la consecución de la Vieja Sacristía de San Lorenzo y mientras Brunelleschi sigue la edificación del Ospedale degli Inocenti; Lorenzo Ghiberti, concluida ya las primeras puertas del baptisterio (posiblemente con la asistencia de Donatello), está trabajando en las segundas, las «Puertas del Paraíso», además de contribuir a la estatuaria de la fachada de Or San Michele, en donde destacan el San Jorge y sobre todo el San Marcos de su antiguo ayudante, quien, además, lleva a cabo varios profetas para la catedral. Otros artistas más jóvenes, empero, ya han demostrado su maestría: Masaccio (1401-1428 c.), con su ciclo de frescos en la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine y la Trinidad en Santa Maria Novella; y Lucca della Robbia (1400-1482), que entonces está trabajando en la cantoría de la catedral. Lo que Alberti ve en sus obras, más que la tendencia al realismo o el interés por la iconografía clásica²⁸, es una nueva construcción espacial, arquitectónicamente coherente, que hace posible tanto una orientación verosímil del movimiento de la estatua exenta como la representación de escenas complejas y su emplazamiento decorativo en los diversos ámbitos arquitectónicos y urbanísticos. Probablemente esta visión sea la causa de que, a pesar del predominio de arquitectura y escultura en los hallazgos de la nueva concepción artística, como el mismo Alberti advierte en la dedicatoria a Filippo Brunelleschi²⁹, prefiera centrar su discurso en la pintura, entendida ésta básicamente como *disegno*, es

²⁸ G. Previtali, *La periodización del arte italiano*, Akal, Madrid, 1989, p. 39.

²⁹ Vid. *infra*, la dedicatoria al arquitecto Brunelleschi, en donde alude a los tres escultores mencionados, frente a un único pintor, Masaccio. Esta asimetría fue subrayada por Ch. Seymour, *Sculpture in Italy*, Penguin Books, Londres, 1966, y después retomado por K. Clark, *La pintura del humanismo*, Alianza, Madrid, 1989, p. 78. Greenhalgh, *op. cit.*, p. 80, recuerda que entonces «la mayor parte de la pintura era religiosa».

decir, como esquema compositivo y, por tanto, fundamento común de las artes plásticas.

El empeño era sumamente arriesgado al menos por tres razones: los pintores de la época apenas compartían los cambios formales y semánticos introducidos en arquitectura y escultura; no existían modelos de la Antigüedad a los que atenerse, a diferencia de ruinas y estatuas; ni tratados, como *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, ni fragmento alguno, como el del *Canon* de Policeto, sino sólo vagas referencias de antiguos literatos e historiadores. Y, sin embargo, ya Petrarca, el fundador del nuevo movimiento para los humanistas, ante el impacto en su época de las imágenes de Giotto y Simone Martini había tenido la intención de escribir un tratado sobre las artes³⁰. No sabemos a ciencia cierta si Alberti era ya un aficionado principiante en pintura³¹. Pero es evidente que su tratado parte de la práctica de los talleres florentinos más destacados y, muy concretamente, de los hallazgos de su amigo Filippo Brunelleschi³². Sin embargo, fueron sus cualidades de matemático y humanista las que le permitieron sistematizar las reglas de la *perspectiva artificialis* en un método abreviado susceptible de ser aprendido por un pintor común, relacionando «la construcción con una teoría completa del *status* y los objetivos del arte pictórico, al que invistió con la autoridad de la Antigüedad»³³.

La novedosa concepción de Alberti parte desde la misma estructura del tratado, al imitar para el arte de la pintura el esquema de los

³⁰ L. Venturi, «La crítica d'arte e Francesco Petrarca», *L'Arte*, XXV, 1923, y *El gusto de los primitivos*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 65-67. Sobre la literatura artística protorrenacentista y anterior a Alberti, vid. M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, Visor, Madrid, 1996.

³¹ El propio Alberti alude a su práctica en la *Vita anonima*. Después, lo confirman: C. Landino, en la *Apologia di Dante*, 1481, y Benedetto Varchi, en la *Disputa della maggioranza degli arti*, 1546. G. Vasari, en su *Vita*, refiere varias obras «ni muy grandes ni muy bellas» (ed. en Tecnos, p. 275). Actualmente, ninguna obra es identificable con certeza. Algunos apuestan por su autoría de un posible autorretrato, en lápiz y tinta, semejante a los referidos en la *Vita anonima* (MS 738 del fondo Vitt. Emanuele, Biblioteca Nazionale, Roma), vid. ilustración n.º 1.

³² Aunque no se conservan, con seguridad Brunelleschi construyó las dos tablas prospectivas a las que se refiere Antonio di Tuccio Manetti en su *Vida de Filippo Brunelleschi* (c. 1480), la primera biografía de un artista. Sin embargo, resulta absurdo inferir, como parece pretender Manetti, que Brunelleschi fuera el inventor del sistema de la *perspectiva artificialis*, tal como Alberti lo expone en su tratado, que precisamente le dedica sin hacer ninguna alusión y sin que, por otra parte, se conozca réplica del arquitecto. La opinión generalizada en la actualidad es que Brunelleschi no conocía la *costruzione legittima*.

³³ J. White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza, Madrid, 1994, p. 132.

tratados de retórica romanos, que obtuvieron un gran interés por parte de los humanistas en las primeras décadas del *Quattrocento*³⁴. Aunque apenas hay referencia alguna a Cicerón y Quintiliano en *De pictura*³⁵, Alberti toma prestadas muchas expresiones que pasarán a incorporarse como tópicos a la tratadística artística posterior³⁶. Pero aún más relevante es el propio tono del escrito, que sigue prácticamente todos los momentos de la *oratio*³⁷ ciceroniana, percibiéndose como un tratado pedagógico, a la manera de la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Los tres libros que componen el aprendizaje de la pintura siguen el esquema clásico del tratado isagógico: I, elementos (*rudimenta*); II, arte (*ars*); y III, el artista (*artifex*)³⁸.

1. En el libro primero se exponen los conocimientos geométricos básicos para después comprender la construcción de la representación de objetos tridimensionales en una superficie plana, o sea, según la perspectiva pictórica. Alberti sigue en los primeros párrafos directamente los *Elementos* de Euclides³⁹ y a lo largo de este discurso inicial se nota un marcado interés didáctico, que le impide tanto hacer ostensibles sus más profundos conocimientos matemáticos como precisar todo lo que concierne al caso; a pesar de darse cuenta de que el tema resulta bastante árido y alejado de la *elegantia* y conocimientos usuales en humanistas y pintores, quienes, según se repite en varios momentos, son los verdaderos destinatarios.

Para Alberti, la independencia del arte de la pintura justifica que rechace profundizar en disquisiciones sobre la relación percepción-re-

³⁴ J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, pp. 27-29. Como muestra una carta de Poggio Bracciolini, en 1452 los humanistas veían una correspondencia en los momentos de declive y auge de retórica y pintura en la historia, como si se trataran de artes hermanas.

³⁵ Alberti sólo cita a Quintiliano al principio del libro II, § 26.

³⁶ En concreto del *De inventione*, *De amicitia* y el *Brutus* de Cicerón.

³⁷ *Exordium*, *confirmatio*, *narratio*, *reprehensio* y *peroratio*. Y, de hecho, como ha señalado N. Maraschio, *op. cit.*, p. 192, Alberti usa varias veces el término «*oratio*» para referirse a su propio tratado.

³⁸ C. Gilbert, «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», *Marsyas*, iii, 1943-1945, pp. 87-106.

³⁹ Las definiciones son tomadas directamente de una traducción latina de los *Elementos* de Euclides realizada por Campano de Novara, de la que Alberti poseía una copia. Hay una semejanza notable entre estos párrafos iniciales y los *Elementi di pittura*, redactado primero en vulgar y después en latín, a instancias de su amigo Teodoro Gaza, en cuya dedicatoria queda manifiesto que es posterior a *De pictura*. Si la intención de Alberti fue hacer más accesible a los pintores estos conocimientos matemáticos, fracasó; el testimonio de los manuscritos parece probar que, como en el caso de *Della pittura*, la redacción vulgar de los *Elementi* tuvo menos fortuna que la latina.

presentación que le parecen ajenas, ya sean fisiológicas, psicológicas o más ampliamente filosóficas. Pero recupera lo esencial de la óptica medieval, o *perspectiva naturalis*, para hacer comprensible la construcción de su *perspectiva artificialis*. Sintetizada más tarde por Lorenzo Ghiberti en el tercero de sus *Comentarios*⁴⁰, la teoría de la visión medieval comprendía la percepción del ojo como una captación angular de las imágenes a través de la «pirámide visual», cuyo vértice se cerraba en la pupila, para después volver a abrirse en el interior en una representación especular. De las aportaciones de Alhazén, Peckham y Bacon, el escultor Ghiberti extrae las siguientes conclusiones: «a) las cosas visibles no pueden ser comprendidas utilizando solamente el sentido de la vista (la captación de cualquier objeto en relación con su entorno depende de la comprensión de cinco factores: su iluminación, su color, su alejamiento, sus componentes o partes y, finalmente, la magnitud de la distancia intermedia); b) sólo es posible calcular la distancia de un objeto mediante una serie intermedia y continua de cuerpos regulares; c) el mero ángulo visual no es suficiente para calcular el tamaño; d) el conocimiento del tamaño de un objeto depende de la comparación de la base de la pirámide visual con el ángulo de su vértice y con la distancia intermedia; e) la distancia normalmente se mide en relación con la superficie de la base y el tamaño del cuerpo humano»⁴¹. Evidentemente, se trataba de un corpus de conocimientos que Alberti conocía bien gracias a su formación en Padua⁴². Y fue la sistematización matemática de esta teoría de la visión aplicada al problema de la representación la que propició la invención de la *costruzione legittima*, como un método fiable para conseguir lo que efectivamente ya con anterioridad estaban intentando hacer los artistas mediante aproximaciones empíricas.

El plano de la representación pictórica viene a ser una intersección en la pirámide visual, o ventana⁴³. Alberti presenta los criterios estructurales para construir esa ventana, sean cuales sean los objetos a representar en un espacio dado. El resultado en el plano bidimensional es un espacio matemáticamente ordenado, homogéneo, continuo e isótropo. Cuyo efecto ilusionista sólo queda depreciado en el caso

⁴⁰ Fechado hacia 1450. Ghiberti no se ocupa de la *perspectiva artificialis*.

⁴¹ J. White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, *op. cit.*, p. 134.

⁴² En donde había trabajado Biagio Pelicani, autor de las *Quaestiones perspectivae*, y donde Alberti conoció a Paolo Toscanelli, a quien se debe seguramente el tratado *Della prospettiva*, durante algún tiempo atribuido a Alberti, y que bien pudo instruir también a Brunelleschi. Vid. H. Damisch, *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid, 1997, p. 74.

⁴³ *De la pintura*, I, 19.

de que consideremos la fisiología del ángulo de la visión en el ser humano y la importancia del movimiento físico y emocional de la mirada; cuestiones relativas a la subjetividad en la creación que sólo han llegado a imponerse en la modernidad, tal como muestra en gran medida el arte de nuestro siglo. Dicho de otro modo, «la ventana de Alberti funciona de manera apropiada sólo cuando no es completamente transparente: para ver el mundo se debe percibir la ventana»⁴⁴, adoptando la estática actitud del contemplador, que se adapta al punto de vista con que la imagen ha sido construida. Además, esta concepción básicamente arquitectónica de la pintura tramada sobre un «pavimento» o «damero» más o menos encubierto tendía a rehuir las dificultades que planteaban los sólidos irregulares, por lo que «hay muchos más ángulos rectos y muchos más objetos sólidos regulares en las pinturas del *Quattrocento* que las que hay en la Naturaleza o en la pintura anterior»⁴⁵. Pero, como señaló Panofsky⁴⁶, la perspectiva albertiana se decantó como la «forma simbólica» de la cultura renacentista, es decir, la forma a través de la que se percibe e interpreta la realidad: con una optimista fe en la objetividad, en la naturaleza armónica de la naturaleza y en la correspondencia última entre el macrocosmos (universo) y el microcosmos (el ser humano). La imagen construida mediante la *costruzione legittima* satisfizo la nueva identidad del hombre como sujeto central de su mundo, que podía contemplar y comprender, controlar y gobernar racionalmente.

Por otra parte, las imprecisiones acerca de las bases fisiológicas, los presupuestos físicos sobre el espacio, y la relación entre el vértice, o punto céntrico, y el punto de vista, entre otras, en este libro I *De pictura* plantean diversas interpretaciones cuya discusión llega hasta nuestros días. Indudablemente, produjeron una fuente de reflexión para los artistas que, siguiendo la indicación del propio Alberti, al final del *De pictura*, continuaron las investigaciones sobre el método de construcción durante el Renacimiento, como Piero della Francesca y Leonardo en sus escritos, y otros muchos también en sus obras, con lo que se llegó a unos niveles de complejidad a la que la perspectiva albertiana sólo sirve de base⁴⁷. Ese sentido elemental de una represen-

⁴⁴ M. Kubovy, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Trotta, Madrid, 1996, p. 107.

⁴⁵ M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 2.ª ed., 1981, p. 158.

⁴⁶ E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.

⁴⁷ Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*; J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Phaidon Press/Oxford University Press, Londres, 1969. Para contrastar la absorción de estos dos artistas de la teoría albertiana, cfr.

tación verosímil de la realidad contemplada desde un punto de vista ordinario se hace patente en los consejos y trucos que Alberti ofrece a los pintores que quizá no cuenten con suficiente empeño geométrico: el velo⁴⁸ y la comprobación en el espejo⁴⁹. Usos que Alberti defiende con decidido pragmatismo⁵⁰. Sin embargo, la racionalización de la representación del espacio en perspectiva permite ir más allá de un efecto ilusionista, atrayendo la mirada del espectador hacia la figura o la acción claves del cuadro⁵¹, hasta proporcionar, incluso, «un nuevo código para encubrir la alusión y el significado de su obra»⁵², en el caso de que el pintor opte por crear una composición. Lo que para Alberti, de acuerdo con la cultura humanista de la época, es la auténtica función de la pintura.

En estos *rudimenta*⁵³ Alberti define formalmente la pintura como «la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representada artísticamente con líneas y colores sobre una superficie dada»⁵⁴. Pero hay una clara subordinación al dibujo de los contornos de las superficies por parte de la iluminación y del colorido, sobre los que sólo se presentan algunas consideraciones vagas. Con todo, parece que en el *De pictura* «es más importante la óptica sobre los colores naturales que las cualida-

Borsi, *op. cit.*, pp. 366-467. Sobre su influencia en las obras, los distintos estudios sobre perspectiva renacentista incluyen numerosos ejemplos. Quizá el pintor más directamente impregnado por la concepción de Alberti fuera Mantegna, al coincidir ambos trabajando en la corte de Mantua.

⁴⁸ *De la pintura*, II, 31.

⁴⁹ *De la pintura*, II, 46.

⁵⁰ *De la pintura*, II, 32: «No escucharé a los que dicen que no es bueno que el pintor se acostumbre a estas cosas, porque, aunque faciliten una gran ayuda para pintar, si faltan, incapacitan al artista para hacer nada por sí mismo. Pero, si no me equivoco, no indagamos la labor infinita del pintor, si no más bien deseamos una pintura que parezca marcadamente en relieve y similar a los cuerpos dados.»

⁵¹ M. Kubovy, *op. cit.*, p. 176, aporta dos buenos ejemplos sobre efectos perceptuales: «En *Santiago conducido al martirio* Mantegna utilizó un conflicto entre las dos líneas de visión (la insinuada por la perspectiva y la sugerida por el centro de interés de la escena representada) para incrementar la tensión y el presentimiento que transmite el cuadro. Leonardo utilizó un centro de proyección alto en *La última Cena* para originar «un sentimiento de elevación física que intensificase el sentimiento de exaltación inducido por el tema del desplazamiento del sujeto y su magnífica descripción.»

⁵² M. Kubovy, *op. cit.*, p. 22, por ejemplo, en el fresco de Mantegna *Arqueros disparando a San Cristóbal* (c. 1455), que Kubovy interpreta como una alusión velada a *De la pintura*, I, 23; signo, por tanto, de la asimilación del pintor de la teoría albertiana.

⁵³ En el mundo romano el término se usaba sobre todo en el ámbito militar, pero Quintiliano lo aplicó a la oratoria; vid. N. Maraschio, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁴ *De la pintura*, I, 12.

des de los pigmentos»⁵⁵. Lo que subraya la originalidad de Alberti respecto a la tradición medieval, patente, por ejemplo, en *El libro del arte* (c. 1390) de Cennino Cennini, en donde el tema central es la manera de elaborar los pigmentos: Alberti piensa en colores pero no, como Cennini, en pigmentos concretos. A la larga, esta concepción albertiana determinará la tradición florentina del *disegno*, frente al *colorire* de la pintura veneciana⁵⁶. El color, definido como un accidente, parece interesar más a los efectos que puedan suscitar en el espectador las formas de la composición que como materia constructiva propia de la pintura. Para Alberti, como para toda concepción de la representación pictórica clasicista, la expresión no figurativa mediante el colorido queda fuera del ámbito de la pintura. Los colores, inseparables de los cuerpos⁵⁷, por tanto, tienen que ver más con la semántica de la pintura, con su «historia»; y por ello, vuelven a retomarse, de nuevo, como elemento añadido y accesorio en la última parte del segundo libro del tratado.

2. Aunque *De pictura* suele asociarse a la perspectiva, lo cierto es que Alberti, después de asimilar la pintura y, con ella a las artes plásticas, con el *quadrivium*, pasa a hacer lo propio con el *trivium*. La pintura alcanza la dignidad de las artes liberales de la palabra desde el momento que Alberti la presenta con el mismo tratamiento estructural con que los humanistas vuelven a aprender el arte de la retórica a través de los textos preceptivos de la Antigüedad. En el libro II, una vez que, a la manera de la *confirmatio* ciceroniana, para probar «cuán merecedera es la pintura de que consumamos en ella todo nuestro esfuerzo y atención»⁵⁸, se ofrecen toda una serie de testimonios sobre la alta estima que este arte alcanzó en la Antigüedad⁵⁹, establece los tres elemen-

⁵⁵ S. Y. Edgerton, «Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine», *JWCI*, XXXII, 1969, p. 113.

⁵⁶ Sobre la importancia del color en la tradición pictórica veneciana, vid. M. Barasch, *Light and Colour in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York University Press, Nueva York, 1978.

⁵⁷ Alberti parece afiliarse a una concepción teórica que asociaba los colores principales a los elementos: rojo-fuego; azul-aire; verde-agua; ocre-tierra, ajena a la simbología cristiana medieval: rojo-caridad, etc. Pero sus consejos a los pintores tienen que ver básicamente con el equilibrio de colores complementarios, para proporcionar el agrado en la contemplación.

⁵⁸ *De la pintura*, II, 25.

⁵⁹ Alberti no pretende exponer una historia de los testimonios de la antigüedad sobre pintura, tal como hizo Ghiberti en el primero de sus *Commentari*, copiando prácticamente los libros XXXV-XXXVI de la *Historia natural* de Plinio. Por otra parte, Alberti tampoco describe la génesis del nuevo arte florentino, salvo la alusión a la *Navicella* de Giotto (*De la pintura*, II, 42), del que antes se había ocupado Filippo Vi-



3. Autorretrato, National Gallery of Art de Washington, Colección Kress, bajorrelieve en bronce, 200 x 135 mm.

tos constitutivos de la pintura: composición, circunscripción y recepción de luces⁶⁰; que, como ya apuntara R. W. Lee⁶¹, se corresponden con la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* del arte oratoria. Operaciones todas ellas al servicio de la exposición de un tema o «historia», cuyo objetivo es el *docere et delectare* de todo discurso o composición poética que se precie, así como de la pintura y, junto a ella, de todo arte plástico.

La composición es el concepto formal más importante y el sentido que adquiere para Alberti demuestra que la novedad en la autonomía de los principios constitutivos de la pintura, procede de la convergencia de la teoría literaria en una nueva teoría del arte humanista. «Composición» no era un término desconocido para la tradición de los talleres, se refería a la manera de disponer las diversas partes, superficies u objetos en el conjunto de la obra. Lo novedoso es la comprensión lingüística por parte de Alberti⁶². Como cualquier alumno de los *studia humanitatis*, sabía que la *compositio* comprendía la ordena-

Ilani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-1382); ni describe un panorama del arte de su tiempo (a excepción de la dedicatoria a Brunelleschi), como hiciera después Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*, 1456.

⁶⁰ *De la pintura*, II, 30.

⁶¹ R. W. Lee, «Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting», *The Art Bulletin*, 1940, p. 197 (trad. cast. en Cátedra, Madrid, 1984).

⁶² Para lo que sigue, es imprescindible la contribución de M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 188 ss. En todo caso, como subraya Baxandall, la comparación entre pintura y poesía era usual en los escritos de los humanistas.

ción jerárquica a la que se sometían palabras, oraciones y periodos. Así, trasladando a la pintura este modelo de organización retórico, Alberti podía hablar de la sucesiva disposición de planos, miembros y cuerpos que al fin y al cabo constituyen la «historia», el discurso o tema narrativo de la pintura⁶³. Y, como ha subrayado Baxandall, independientemente de las formas o figuras concretas que hubiera que representar. Esta concepción condicionará la jerarquía de los géneros de la pintura, que preside justamente la pintura histórica en la tradición clasicista hasta prácticamente el siglo XX⁶⁴.

Pero, además, determina en gran parte otros criterios que, según Alberti, el pintor debe seguir. Gran repercusión tendrá también la oposición entre abundancia (*copia*) y variedad (*varietas*). Ambos términos pertenecían también a la retórica, que distinguía entre la profusión y la diversidad de palabras, frases o temas. En *De pictura* (II, 40) se aconseja que en una historia no comparezcan más de nueve o diez figuras para indicar el límite que tiene la acumulación en la ordenación equilibrada y armoniosa, también sobria, de una composición a semejanza del enlace de oraciones en un período que, si no, resultaría *dissolutus*⁶⁵. En cambio, la variedad será una categoría central en la estética albertiana. Compañera inseparable de la *concininitas*, que, de momento, sólo se define como armonía⁶⁶, ilustra el ideal de la gracia (*venustas*, *leggiadria*, categorías femeninas) junto con la belleza de la simetría y la dignidad masculina. La variedad dice mucho de las propias opciones de Alberti y también del gusto de la época⁶⁷; siendo la gracia una reivindicación que, con ulteriores matizaciones, se reafirmará durante todo el período renacentista⁶⁸. Es el complemento de la

⁶³ *De la pintura*, II, 35: «Las partes de la "historia" son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la "historia", que constituye la última y absoluta obra de un pintor.»

⁶⁴ El paisaje, sin embargo, se encontraba en último lugar. Cfr. E. Gombrich, «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», en *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 227 ss.

⁶⁵ «desunido». Su sentido resume bien la crítica que los italianos siguieron haciendo a la pintura, sobre todo, de bodegones y paisajes centroeuropea.

⁶⁶ *De la pintura*, II, 35.

⁶⁷ En 1424 Leonardo Bruni escribe a Niccoló da Uzzano sobre las segundas puertas del Baptisterio de Florencia: «Las historias deben ser ilustres y significantes [...]. Llamo ilustres (llamativas) a las que pueden agrandar la mirada con la *variedad* del diseño; significantes, a las que tienen suficiente importancia como para ser dignas de ser recordadas por la memoria.»

⁶⁸ R. de la Villa, «La presencia de la Grazia en la estética del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n.º 1, 1989, pp. 117-120.

aprobación racional de la construcción matemática y la composición ordenada que se gana también la atracción del espectador y el movimiento de su ánimo, lo que garantiza la *voluptas*, el deleite de la obra de arte. El resto del libro II está dedicado a mostrar cómo la variedad en los cuerpos y las actitudes proporciona este resultado⁶⁹.

En este mismo capítulo de los efectos de la pintura debe de comprenderse lo que se añade sobre los colores, en donde Alberti parece aceptar las combinaciones más innovadoras de la época, rechazando el tradicional uso de láminas de pan de oro en las tablas de carácter religioso. La inclusión de oro, u otros materiales luminosos, en la pintura, al alterar la escala de valores a la que se adecuan los colores en la recepción de luz, distorsiona la contemplación unitaria del ojo del espectador, que queda deslumbrado por el oro y casi cegado para apreciar la variedad de colores integrada en la tonalidad armoniosa de la composición. Además, Alberti tenía otro motivo para censurar el uso del oro: la distinción entre habilidad y materia, tan presente en los contratos de la época⁷⁰, pero que habría de sufrir una fuerte transformación tras la concepción intelectualista del arte y del artista en *De la pintura*.

3. A medida que avanzamos en la lectura del tratado, constatamos que la materia pictórica (soportes, instrumentos, pigmentos, etc.) prácticamente queda omitida. Para Alberti la pintura es un arte que puede aprenderse estudiando los principios estructurales que lo gobiernan: perspectiva (matemáticas-*quadrivium*) y composición (gramática e «historia»-*trivium*). En cuanto a lo que en concreto vaya a ser representado, requiere el ingenio del pintor, capaz de imponer un criterio juicioso en la selección de las formas de la naturaleza y de las historias. Aunque Alberti no fue el primero en hablar del ingenio⁷¹ de

⁶⁹ M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, op. cit., pp. 82 ss., subraya respecto a esto las deudas de Alberti con la oratoria e incluso con el teatro.

⁷⁰ El precio del material podía ser mayor que el sueldo del artista, como en el encargo de Agnolo de Bardi a Botticelli de la tabla *La Virgen y el Niño* (1485) destinada al altar de la capilla familiar en S. Spirito, presentado por M. Baxandall, ibidem, op. cit., p. 33.

⁷¹ M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 35 ss. Una concepción más amplia de las artes se puede encontrar anteriormente en *Della famiglia*, II (L. B. Alberti. *Antología*, ed. Rovira, Península, Barcelona, p. 64): «Respecto a nosotros, lo que nos permite ganar dinero son nuestras iniciativas, nuestro ingenio y virtudes similares contenidas en nuestro ser como éstas: ser, llamémosles por su nombre, navegante, arquitecto, médico o similar, y a quienes se pide, principalmente, juicio y trabajo que procedan de su intelecto.

»También son aptos para ganar dinero los trabajos hechos con el cuerpo, como los trabajos manuales, artesanales y asalariados, éxitos que se deben al sudor y a la fatiga del artifice. Y también son buenos para ganar dinero aquellos trabajos en los que

los pintores, indudablemente en la breve tercera parte *De pictura*, dedicada al *artifex*, ofrece un marco completo para una comprensión predominantemente intelectual del artista. *Ars e ingenium* formaban un binomio inseparable en el elogio a los poetas. El ingenio se consideraba una dote innata que llevaba a la excelencia el arte (como un conjunto de reglas aprendido); pero en absoluto presuponia nociones mistificadoras como inspiración o entusiasmo platónico, es decir, de trasfondo inefable e irracional. Para Alberti, como para el resto de los protagonistas del humanismo civil influidos por el racionalismo materialista de origen aristotélico, tan importante es el ingenio como la diligencia, el trabajo continuado, y la contrastación de las cualidades de la obra a la luz de la crítica de otros entendidos. La racionalidad guía la creación de obras bellas, a imitación de la naturaleza, pero superándola, ya que la dignidad del ingenio humano puede extraer sus leyes inmanentes, cribando las imperfecciones que se derivan precisamente de su materia y existencia irracional.



4. Autorretrato de Leon Battista Alberti (?), Biblioteca Nazionale de Roma, Fondo Vittorino Emmanuele, MS 738.

el intelecto y los miembros concurren a la vez en el producto, entre los que están los pintores, escultores, músicos y otros parecidos.

»Todos estos modos de ganar dinero de los que nosotros nos ocupamos, las llamamos artes, y son aquellas que nos son propias, que no perecen en ningún naufragio, que son compañeras de nuestra vida, fuente y tutela de nuestra fama y prestigio [...] [al margen de la fortuna].»

Bajo este planteamiento, que nada tiene que ver con la inferioridad del artesano medieval ante las obras perfectas del Dios omnipotente, no es extraño que Alberti encare la situación social del artista desde un punto de vista netamente profesional. Los consejos que da al pintor sobre su comportamiento⁷²: modestia, humanidad, amabilidad, tienen un sentido más cívico que auténticamente moral⁷³ (lo que en el periodo medieval tuvo cierta validez para el perfil del artesano dedicado a la divulgación de la historia sagrada). Y constituyen, principalmente, límites para una estrategia encauzada al éxito profesional, cuyo criterio es más el aplauso de los contemporáneos y la pretensión de merecer un lugar en la memoria de la posteridad que las ganancias, consideradas, de todos modos, «óptimo auxilio para el arte».

No sabemos con seguridad si en Alberti fue cambiando su consideración acerca de un papel social similar para el pintor, el escultor y el arquitecto, que durante el *Quattrocento* pertenecían a distintos gremios⁷⁴. Aunque en *De pictura* se afirma que, en virtud del *disegno*, ésta es la «maestra de todas las artes»⁷⁵, la matización inmediata «o su principal ornamento» resulta muy significativa respecto a la que podía ser la opinión generalizada de los humanistas e incluso del propio Alberti veinte años más tarde, cuando escribe *De re aedificatoria*⁷⁶, en donde la pintura está subordinada a la arquitectura y la escultura al urbanismo. Todavía en el tratado sobre la pintura aparece el tema de la comparación entre pintura y escultura, abriendo un debate que sólo será zanjado en el marco de la Academia un siglo después⁷⁷.

⁷² *De la pintura*, III, 52.

⁷³ Lo que queda aún más claro en *De la arquitectura*, IX, X: «De todas estas cualidades tenemos por seguro que la prudencia y la ponderación son el fundamento; mientras otras virtudes, generosidad, facilidad, modestia, honestidad, no me parece que hayan de exigirse en mayor medida que a cualquier individuo que se dedique a cualquier trabajo: ya que quien no las posee no sería reputado por mí ni siquiera como ser humano. Pero sobre todo debe evitar la ligereza, la obstinación, la presunción, la intemperancia, y todas las actitudes que puedan disminuir el favor y aumentar la aversión de los ciudadanos.»

⁷⁴ Cfr. M. Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*, Akal, Madrid, 1997; F. Antal, *La pintura florentina y su ambiente social*, Guadarrama, Madrid, 1963.

⁷⁵ *De la pintura*, II, 26.

⁷⁶ *De la arquitectura*, VII y IX.

⁷⁷ *De la pintura*, II, 27. Cfr. Leonardo, «Parangón», en *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1982; B. Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993; G. Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, Tecnos («Metropolis»), Madrid, 1998.

De aquí parte la suposición de que la pintura es un arte de perfil más intelectual, y difícil, que la escultura⁷⁶; aunque quizá esto no llegara a empañar la importancia del valor cívico de la escultura y, mucho menos, a relegar a un plano meramente artesanal a los propios escultores. En todo caso, la sistematización teórica de Alberti ayudó a determinar la idea del artista —y de su nuevo encuadre social— que llegaría a ser típica en el *Cinquecento*.

III. DE LA ESCULTURA

Frente a la amplia visión del *De pictura*, el tratado sobre escultura destaca por su carácter conciso⁷⁹, ceñido a la definición, técnicas y, en concreto, a los problemas de la estatuaria. El hecho de que el tratado sobre la escultura sea posterior al de la pintura explica que no se reiteren aquí cuestiones ya tratadas, completando *De pictura* sólo en un aspecto que, aunque central, se había sobrentendido: una concepción de las proporciones del cuerpo humano. A pesar de su brevedad, para algunos es un tratado mucho más equilibrado⁸⁰ y en el que a Alberti se le ve más seguro, quizá debido a su propia práctica⁸¹.

De statua es el primer tratado sobre escultura de la modernidad y el único que conservamos del *Quattrocento*⁸². Por otra parte, es el que alcanza menor fortuna. De entre los escritos que tratan preocupaciones similares, la herencia más obvia es el tercer libro de *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) de Durero, que seguramente absorbe sus conocimientos de *Harminia mundi totius* (1525) de Fran-

⁷⁶ *De la pintura*, III, 58. Cfr. II, 31

⁷⁹ J. A. Aiken, «L.B. Alberti's System of Human Proportions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), p. 69, mantiene, además, que está inacabado.

⁸⁰ J. Schlosser, *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 124: «El tratado albertiano *De statua* constituye, entre sus escritos sobre la teoría del arte, el pensado con mayor claridad y justeza.»

⁸¹ Tanto la *Vita anonima* como el testimonio de C. Landino confirman que Alberti modelaba y esculpía. Generalmente se suelen atribuir a Alberti dos autorretratos sobre placa de bronce, que K. Clark fecha hacia 1435 (*El arte del humanismo*, op. cit., p. 76, n. 4) y un busto, también en bronce, de Ludovico Gonzaga. No conocemos ninguna obra en madera o en piedra. Vid. ilustraciones n.º 1 a 3.

⁸² Entre los contemporáneos, sólo Ghiberti escribe sobre escultura, pero sin entrar en detalles técnicos; según R. Krautheimer (*Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, 3.ª ed., 1976), escribe como un humanista y así divulga la imagen vitruviana de la forma del cuerpo humano inscrito en el círculo y el cuadrado que fue tan popular en el Renacimiento. Esta imagen no se encuentra en el «técnico» *De statua*. Tampoco hay evidencias de que Leonardo conociera *De statua*.



5. Busto de Ludovico Gonzaga de Mantua, Kaiser Friedrich Museum, Berlín.

cesco Giorgio, en donde hay una breve descripción del sistema de proporciones, sin mencionar el nombre de Alberti. *De statua* no se traducirá hasta el siglo XVIII, y esta vez propiciado por intereses científicos y académicos acerca de las proporciones del cuerpo humano. Sin embargo, aquí se hacen ostensibles las preocupaciones y medios técnicos de esa escultura civil que estuvo al frente de la revolución artística del Renacimiento, así como la propia definición de escultura, cuya distinción recogida de Plinio y Quintiliano, *por via di porre e di levare*, se seguirá usando todavía en el *Cinquecento*.

Alberti imagina un origen naturalista para la escultura. De acuerdo con la imagen lucreciana recogida por Boccaccio en su *Genealogia deorum*⁸³, habrían sido las propias figuras inscritas en la naturaleza las que habrían suscitado en los hombres el impulso a completarlas y mejorarlas. Por tanto, la escultura partiría de la manipulación de los

⁸³ En realidad, Boccaccio recoge un fragmento de Vitruvio, *De architectura*, *Libri decem*, II, 1, inspirado a su vez en *De rerum natura*, V, de Lucrecio; según E. Panofsky, «La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo», en *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972. Cfr. H. W. Janson, «The Image Made by Chance in Renaissance Thought», en *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, ed. Meiss, Nueva York, 1961, pp. 254-266, donde se apunta que también en Plinio se encuentra la alusión a imágenes en los objetos naturales. Vid. *infra*, *De la escultura*, n. 3.

materiales más comunes y maleables, barro y madera y sucesivamente se habría ampliado a otros, piedra y metales⁸⁴.

Pero de entre las posibles formas presentes en y sugeridas por la naturaleza, a Alberti, siguiendo la estatuaria monumental romana que se persigue en la escultura cívica del primer Renacimiento, sólo le interesan un tipo de semejanzas: las que se empeñan en la representación del hombre, en general o en particular. Esta división, de origen aristotélico-retórico, también atañe a la consideración estática (*ethos*) y dinámica (*pathos*) de la figura humana. Aunque, como subraya Seymour⁸⁵, Alberti se preocupe en concreto de la *statua virile*. La anécdota prestada por Diodoro de Sicilia⁸⁶ del coloso reconstruido en lugares lejanos por los antiguos egipcios en dos mitades exactamente correspondientes funciona como imagen ideal que da paso a las amplias expectativas de la escultura, en virtud, principalmente, de su renovación técnica⁸⁷.

Seguramente, se debe a la familiaridad de Alberti con los talleres de escultores la exposición que se hace en *De statua* de la utilización de dos instrumentos, la *exempeda* (regla con un módulo de seis divisiones o pies) y las *normae* (escuadras de carpintero) que, integradas en el *finitorium* (instrumento constituido por una estructura circular y plomada), pueden determinar sin margen de error la *dimensio* (medidas en longitud, anchura y profundidad del hombre estático, genérico) y la *finitio* (medidas del hombre en movimiento, concreto); y esto con

⁸⁴ Alberti no habla aquí de sus materiales preferidos, mármol y bronce. Para lo referente a este último, se echa en falta su tratado (perdido) *Ars aeraria*, citado por Pomponio Gaurico en un carta sin fecha; cfr. A. Chastel y R. Klein, introducción a P. Gaurico, *Sobre la escultura*, Akal, Madrid, 1989. En todo caso, como en la pintura, la dignidad del material no guarda relación con el valor estético de la obra. Alberti condena las estatuas de plata o de oro (*De re aedificatoria*, VII, XVII).

⁸⁵ C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500, op. cit.*, pp. 5-8.

⁸⁶ El texto griego de Diodoro era conocido en Italia desde 1420 y fue traducido al latín por Poggio Bracciolini en 1449, lo que apoya una fecha posterior para *De statua*. Alberti alude a la imagen del coloso en *De la pintura*, II, 35, y *De la arquitectura*, II, IV; VII, XIII y XVI, demorándose también en cuestiones técnicas concernientes al transporte y construcción de colosos: IV, V; V, I; IX, X.

⁸⁷ Florencia obtendrá su «coloso» en mármol mucho después, con el *David* (1504) de Miguel Ángel. Las leyendas que acompañan su realización hablan del antiguo deseo florentino de una estatua monumental de este tipo y de las dificultades para llevarlo a cabo. Sin embargo, el gran problema de la escultura monumental de la época de Alberti son las estatuas ecuestres: el *Gattamelata* (1444-1447) de Donatello en Padua, el *Colleone* (1482) de Verrocchio en Venecia, el proyecto del monumento Sforza de Leonardo..., todos ellos fundidos en bronce. Aquí de nuevo se lamenta la pérdida del *Ars aeraria* antes mencionado. Además, se sabe que Alberti aconsejó a Leonello d'Este sobre un monumento ecuestre dedicado a la memoria de su padre, Niccolò, pero que finalmente no llegó a realizarse.

independencia de los tamaños del modelo y de la estatua que se quiera realizar, así como la posibilidad de llevarla a cabo fragmentariamente y, obviamente, de repetirla en variadas dimensiones, lugares y materiales, incluso por meros artesanos que se limitarían a seguir el modelo o las instrucciones escritas del artista-escultor. Tiene razón R. Wittkower al indicar las semejanzas del instrumento albertiano con la máquina de sacar puntos descrita por Leonardo y que se sigue utilizando incluso en la actualidad⁸⁸. Pero aunque las utilidades son las mismas, el instrumento no es idéntico y el «finitorium» albertiano guarda mayor parecido con el que se ofrece en la *Descriptio urbis Romae*⁸⁹ con fines topográficos; sin que haya seguridad de si se trata de un instrumento ya en uso por los escultores de la primera mitad del *Quattrocento*, como su *amicissimo* Donatello, o es una invención del propio Alberti. En todo caso, acentúa la preocupación técnica del ya arquitecto en esta época y el indisociable binomio en él de recursos técnicos y nobleza intelectual de las artes plásticas.

En este caso, la detallada explicación del uso de los instrumentos mencionados está al servicio de una concepción antropométrica de las proporciones del cuerpo humano. A diferencia de egipcios y medievales, que imponían retículas y combinaciones de formas geométricas a la representación del cuerpo y sus partes⁹⁰, durante el renacimiento se vuelve al criterio grecorromano, que propociona los miembros entre sí y el cuerpo entero⁹¹, eligiendo una dimensión significativa como *ratio* respecto a la que mediante fracciones, en aumento o disminución, se componen las demás. Así, como sabemos, en el período helénico se trabajó sobre varios cánones, cuyo módulo era la longitud de la cabeza, a los que se añadía en la práctica ciertas correcciones dependientes de la altura y distancia desde las que las obras fueran a ser observadas por el espectador. Alberti pretende establecer una antropometría científica, extraída de la media de las comprobaciones empíricas sobre numerosos modelos, con la ventaja de que su método, expresado en pies, grados y minutos, prescinde del complicado siste-

⁸⁸ R. Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 94-97.

⁸⁹ Cfr. L. Vagnetti y G. Orlandi, «La *Descriptio urbis Romae* di L. B. Alberti», *Quaderno*, n.º 1, Facoltà di Architettura, Università di Génova, 1968, pp. 25-88 (texto y estudio con amplia bibliografía).

⁹⁰ Para más detalles, vid. E. Panofsky, «La historia de las proporciones humanas como un reflejo del estilo», en *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 3.ª ed., 1983.

⁹¹ Galeno recoge las noticias sobre el canon de Policleto en *De plac. Hipp. et Plat.*, V, y *De temper.*, I, incluidos en W. Tatarikiewicz, *Historia de la estética*, I, Akal, Madrid, 1987, p. 8, junto al breve pasaje de Filón, *Mechan.*, IV, 1, 49.

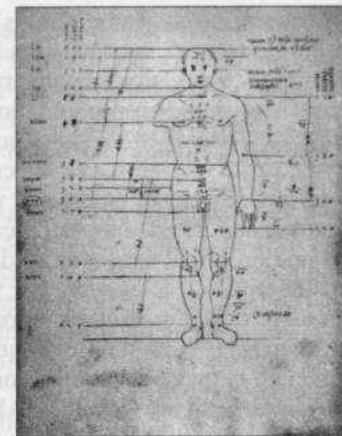
ma fraccional, pudiendo variarse de tamaño simplemente cambiando la longitud del *exempeda*, que gobierna la construcción completa del *finitorium*. La tabla de las proporciones del *De statua*, que Alberti ofrece a pintores y escultores, es la primera que nos ha legado el Renacimiento. Si bien no es demasiado ambiciosa, pues se trata de cincuenta y seis medidas de la figura de un hombre «típico», carece de la obsesión por las correspondencias del método analógico que Leonardo no llegó a sistematizar y del extremismo por la exactitud de Durero, cuya unidad mínima de medida, la partícula (*Trümlein*) era inferior al milímetro, aunque éste llegó a presentar veintitrés tipos, además de las proporciones de una figura infantil. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que Alberti, para establecer los criterios que determinan su tabla, trabajó sobre las consideraciones heredadas de Vitruvio y Cennini⁹², cuya conjunción desplazó su interés del modelo pseudovarroniano, de nueve rostros, seguramente el más utilizado todavía en los talleres comunes del renacimiento, pero al que escultores como Ghiberti o Donatello buscaban alternativas en pos de un ideal clásico de la belleza del cuerpo humano⁹³.

El sistema de Alberti no sirve a dictados filosóficos ni religiosos; en realidad, ni siquiera se propone como una fórmula rígida. Es el resultado de una «técnica tan prosaica»⁹⁴ como la media aritmética extraída de ejemplos reales. Se ofrece como una guía o modelo básicos para el escultor que puede variar dependiendo de los casos particulares. Además, con la leyenda de Zeuxis en Crotona, que introduce la Tabla, Alberti indica que, aunque el método también sirve para copiar

⁹² Alberti ya había aludido a Vitruvio, III, I, en *De pictura*, II, 36, donde asume la proporción de 1/8 (cara/cuerpo); después de leer más detenidamente la afirmación de Vitruvio de que el «número más perfecto» resulta de la combinación de diez y seis, se da cuenta de que la medida de la cabeza desde la garganta es 1/6 del total, igual a un pie, como defiende aquí (Aiken, *op. cit.*, pp. 83 y 87; sobre la perfección del seis, *De la arquitectura*, IX, V); C. Cennini, *Il libro dell' arte* (c. 1390), caps. XXX y LXX (trad. cast. ed. Meseguer, Barcelona, 4.ª ed., 1979) presenta aproximadamente un módulo de nueve rostros, es decir, el modelo pseudovarroniano de nueve cabezas (Varrón, *De lingua latina*, VII, 17) tradicionalmente conocido en los talleres, como da cuenta el *Libro de pintura del Monte Athos*, y expuesto tardíamente por Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (1526).

⁹³ Algunos historiadores han investigado correspondencias entre la tabla albertiana y obras de escultores contemporáneos: P. Morselli, «The Proportions of Ghiberti's Saint Stephan: Vitruvio's *De Architectura* and Alberti's *De statua*», *Art Bulletin*, IX, 1978, pp. 235-241; para Seymour, *Sculpture in Italy*, *op. cit.*, pp. 9-10 y 90, el *David* del Bargello y el *David Martelli* de Donatello guardan las proporciones de la tabla.

⁹⁴ A. Blunt, *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 31.



6. MS Canon Misc. 172, fol. 232 verso, Bodleian Library, Oxford.

de «un modelo vivo», la excelencia en la estatua sólo puede lograrse mediante un proceso de selección con el que se discrimina paulatinamente los principios eternos de la belleza inscrita en la naturaleza.

IV. LAS CINCO JÓVENES DE CROTONA

De entre los *exempla* que Alberti utiliza en sus tratados artísticos para ilustrar sus innovaciones teóricas, siempre respaldadas por obras y leyendas de la Antigüedad, destaca la conocida imagen del artista en Crotona que, para representar a la esposa de Zeus, la Juno Lucina, escoge a cinco jóvenes («desnudas», dice Plinio⁹⁵) de la ciudad, con cuyos fragmentos cree posible recomponer la belleza perfecta de la diosa. La anécdota tuvo una gran carga pregnante en Alberti, pues junto con su jovialidad helénica sigue cautivando por la doblegación artística de lo vivo a lo muerto⁹⁶, o si se quiere, de lo pasajero a lo eterno, de lo fragmentado y escindido por imperfecto a lo perfecto, pero recompuesto. Como lo demuestra el hecho de que después de

⁹⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 64. La leyenda también se encuentra en Cicerón, *De inventione*, II, I, 3-5; Jenofonte, *Mirabilia*, II, 102.

⁹⁶ Para valorar la sensibilidad de Alberti respecto a la muerte, vid. E. Garin, «Estudios sobre León Battista Alberti. Apéndice: Los muertos», en AAVV, *Leon Battista Alberti*, *op. cit.*

atribuirla con celo historiográfico al pintor Zeuxis en *De pictura*, la adaptara a un escultor en *De statua*⁹⁷. Aunque la refiere en contextos ligeramente distintos: en el primero, sirve de advertencia a los pintores que creen poder «confiarse en su propio ingenio», sin darse cuenta de que ese ingenio ha de ponerse a disposición de una imitación selectiva de la naturaleza; en el segundo, esa selección parece estrecharse con la noción de «mediocritas»: sobre los modelos naturales escogidos se aplicaría una media, de lo que se obtendría «esa belleza exacta concedida como un don por la naturaleza y dada en determinadas porciones a muchos cuerpos». La leyenda, por tanto, atañe al corazón de la concepción del proceso creativo y, en realidad, al conjunto de la teoría estética albertiana. Pues si el ideal queda más o menos claro, una belleza objetiva en la que Alberti cree como, por lo demás, se venía manteniendo unánimemente desde la Antigüedad, asunto bien diferente era concretar cómo podía accederse a ella, cómo plasmarla en la práctica del arte y, en términos albertianos, en qué sostener el criterio de selección. ¿Cómo elegir a las cinco muchachas de Crotona? A la postre, la salida de este interrogante sólo puede describirse si se bifurca en dos discursos que finalmente resulten coincidentes: cuáles son las capacidades para reconocer en qué consiste la belleza.

En estos dos tratados sólo encontramos vaguedades: la belleza se nombra, se califica (perfecta, exacta, etc.) y apenas llega a concretarse como armonía y gracia, sin llegar a definirse (pintura, II, 35); en cuanto a las capacidades, se insiste en una diferenciación entre doctos e indoctos, entendidos e ignorantes. Así, el alcance de la anécdota sólo se cierra en el *De re aedificatoria*. Al parecer, la redacción del tratado de arquitectura se debe a dos períodos. A partir de 1447, Alberti comenzó la segunda parte, en la que haría un mayor énfasis en la delectación estética⁹⁸ y finalmente resolvería el problema del juicio sobre la belleza. Las novedades que se introducen en el importantísimo capítulo 2 del libro VI son las siguientes. La belleza continúa debiéndose a principios innatos en la naturaleza, pero ésta puede superarse mediante el proceso artístico, atendiendo a un principio de comprobación: «que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reproducible». Además, ese carácter «innato» de lo bello sólo puede corresponder a un conocimiento también innato en

⁹⁷ *De pictura*, III, 56; *De statua*, 12.

⁹⁸ Frente a necesidad y comodidad en la parte primera (I-V), cfr. el prólogo de J. Rivera, en la edición castellana: Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Akal, Madrid, 1991.

el hombre⁹⁹, en todos los hombres: «no hay nadie tan desgraciado y obtuso, tan rudo e inculto, que no se sienta atraído por las cosas más bellas, prefiera las más adornadas a todas las demás, le molesten las feas, rechace las imperfectas o incompletas, y sea capaz de señalar, advirtiendo los defectos de ornamentación de cualquier ornamento, qué se precisa para conferir al objeto gracia y dignidad».

Sin embargo, una cosa es reconocer la belleza y otra ser capaz de definirla y de recrearla perfectamente¹⁰⁰. La belleza es más fácil de intuir «en nuestro interior» que de precisar con palabras. Para hacer una obra bella paso imprescindible es el arte: «criterio cierto y correcto», fruto del «conocimiento y raciocinio» y de la «práctica y la experiencia»¹⁰¹. Y por tanto, para ello, si es necesaria la concurrencia de agentes especializados: artistas y críticos. Al final, el concepto albertiano de belleza, a la que denomina *concinnitas*, termina siendo práctico, humanizado; el innatismo, como en Aristóteles, evita posibles resonancias metafísicas, comprometidas por furores divinos excepcionales. Se mantiene a salvo una concepción social¹⁰², incluso competitiva,

⁹⁹ A un neokantiano como E. Panofsky no se le escapa la afinidad con la concepción estética general de Alberti, al que sugiere denominar «un kantiano anticipado»; cfr. *Idea*, Cátedra, Madrid, 4.ª ed., 1981, p. 50, n. 110. *De la arquitectura*, IX, 5: «en los juicios sobre la belleza actúa no la opinión individual, sino una razón innata del espíritu».

¹⁰⁰ Cfr. *De la arquitectura*, IX, VIII: «Sobre todo, los ojos por su propia naturaleza están muy ávidos de belleza y de *concinnitas*, y en esto resultan exigentes y muy difíciles de contentar. Y tampoco sé por qué sucede que reclamen con más fuerza lo que falta antes de aprobar lo que está presente. Así buscan continuamente cuanto se pueda añadir para acrecentar el esplendor y la brillantez; y se ofenden si no encuentran todo el arte, la habilidad y la diligencia que habría podido proveer y llevar a cabo el arquitecto más atento, perspicaz y escrupuloso. Además, a veces no pudiendo explicar lo que les perturba, únicamente advierten que su deseo ilimitado de contemplar la belleza no queda satisfecho.»

¹⁰¹ *De la arquitectura*, VI, II; *infra*, IX, X: «Será necesario, por tanto, que la obra a comenzar sea concebida con ingenio, conocida por su uso, reflexionada con juicio, compuesta con ponderación y llevada a cabo perfectamente con arte.»

¹⁰² Alberti mantiene una postura muy cercana a Lorenzo Valla, cuya *Oratio in principio sui studii* (1455) M. Baxandall, en *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 172, interpreta así: «el progreso en el ámbito de las artes es una función de la acción social recíproca. Se distinguen dos fases: primera, un individuo hace una innovación; segunda, esta innovación pasa a ser accesible a sus contemporáneos y aquél tiene acceso a su vez a la suma de las innovaciones de sus contemporáneos. Así la competitividad humana es el estímulo que posibilita el movimiento dentro de este marco. Una condición necesaria es que la comunicación sea total pues gran parte del diálogo se desarrollará en el ámbito de la lengua —también en artes plásticas—. El factor que determinará el índice de progreso es, en último término, el tamaño de la comunidad dentro de la cual tiene lugar el diálogo.»

en la que bien cabe el horizonte del progreso artístico¹⁰³, tan presente en Alberti desde su tratado de la pintura.

La *concinmitas*, «una cierta armonía¹⁰⁴ entre todos las partes que la conforman», supone una nueva implantación del proporcionalismo de la Antigüedad¹⁰⁵, lo que W. Tatarkiewicz llama la «gran teoría» en la historia del pensamiento estético occidental¹⁰⁶. Esta concepción no implica un ideal unívoco de belleza, pues son los principios constructivos los que dan lugar a combinaciones más o menos aptas que después pueden determinar diversos estilos, en los que estructura y ornamentación son inseparables¹⁰⁷. De manera que Alberti se sitúa así como precedente de las distintas concepciones sobre la imitación de diversos modelos frecuentes en el *Cinquecento*, pese a la fuerte impronta que deja en el arte la Idea de la estética neoplatónica surgida en la Academia de Careggi¹⁰⁸. Baltasar Castiglione, Gian Francesco Pico, el propio Giorgio Vasari, incluso los venecianos Ludovico Dol-

¹⁰³ Cfr. E. H. Gombrich, «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984, y M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 103-118.

¹⁰⁴ «*concinmitas*»: en realidad, carece de un término moderno correspondiente. Alberti usa a menudo el adjetivo «*concinno*» también en sus textos en toscano, con el sentido de «bien compuesto». El sustantivo tiene un significado semejante al de armonía y unidad, pero con un sentido más específico de «organicidad»; sobre este sentido orgánico, *De la arquitectura*, IX, V. En todo caso, el sustantivo procede seguramente de Cicerón, quien lo usó frecuentemente para calificar el estilo literario (cfr. *Orator*, 149; 164 ss.; *Brutus*, 287; 325).

¹⁰⁵ Esta concepción, de raigambre matemático-musical en el pitagorismo, fue defendida por Aristóteles, de quien Alberti conocía sus tratados morales y políticos, pero no así la *Poética*, que fue traducida posteriormente, dado el escaso conocimiento de la lengua griega por parte de Alberti. Posteriormente fue defendida por los estoicos, que Leon Battista absorbe principalmente a través de Cicerón. También Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*, referente del *De re aedificatoria*, hace gala de su criterio proporcionalista. Sobre la importancia de música y matemática en el tratado de arquitectura, vid. especialmente IX, V y VI. Sobre la conflictiva relación entre los textos de Vitruvio y Alberti, vid. F. Choay, «Alberti and Vitruvius», *Architectural Design*, XLIX, 1979, pp. 26 ss.

¹⁰⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos («Metrópolis»), Madrid, 1987, p. 157: «La belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones.»

¹⁰⁷ Cfr. *De la arquitectura*, IX, V.

¹⁰⁸ Sobre la Idea como noción central para el proceso creativo, es imprescindible el estudio de E. Panofsky, *Idea*, op. cit. Sobre la rigidez de la imitación única en que desemboca, como un ideal siempre inalcanzable, contrapuesto al modelo de la imitación de diversos modelos, E. Battisti, «El concepto de imitación en el *Cinquecento* italiano» (1956), en *Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990. El argumento sería retomado posteriormente por E. Gombrich, «Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana» (1981), recogido en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, Madrid, 1987.

ce, Paolo Pino y Michelangelo Biondo repetirán la leyenda de las cinco jóvenes de Crotona.

La resistencia de la concepción albertiana, sin embargo, pasa mejor la prueba en el terreno de lo artístico y de los escritos de artistas que en el ámbito meramente teórico y estético. Lo que se ofrece en *De re aedificatoria* es una concepción global: allí se abraza el lugar y función de pintura y escultura¹⁰⁹ en la arquitectura, no sólo arte de la edificación, sino de la construcción urbanística y, por tanto, de la ciudad, es decir, de la cultura y del progreso civilizatorio de acuerdo con la *concinmitas*, además de principio estético, «la ley fundamental y más exacta de la naturaleza»¹¹⁰. Una concepción que describe perfectamente los ideales de sobriedad y decoro¹¹¹ de la cultura del humanismo civil, pero que en la segunda mitad del *Quattrocento* queda sobrepasada por las nuevas circunstancias políticas, económicas e ideológicas¹¹². La estética de Alberti marca más la tratadística renacentista en cuanto al abanico de problemas planteados a los que se buscan otras respuestas que como un sistema aceptado en continuidad. Su huella es más patente en la propia práctica y reflexión de la pintura, la escultura, la arquitectura, la jardinería y la restauración, incluso más allá del Renacimiento. Motivos iconográficos como el de las Gracias¹¹³, revividos por Alberti, así como la definición de la escultura como estatua —que como eje organiza los espacios de confluencia en la ciudad—; detalles ornamentales tan propios como las volutas laterales proyectadas para el Templo Malatestiano¹¹⁴, difundidas incluso en la arquitectura renacentista española; la importancia del paisajismo¹¹⁵, constante desde entonces para la arquitectura y el

¹⁰⁹ Cfr. *De la arquitectura*, IX, VII. Para otras consideraciones sobre escultura en el tratado vid. J. B. Riess, «The Civic View of Sculpture in Alberti's "De re aedificatoria"», *Renaissance Quarterly*, 32, n.º 1, 1979, pp. 1-17.

¹¹⁰ *De la arquitectura*, IX, V. Cfr. con la ruptura con esta ley en *Momo*, en L. B. Alberti, *Antología*, ed. J. M. Rovira, Península («Textos Cardinales»), Barcelona, 1988, pp. 210-211 y 236-237. Sobre la interesante relación entre estos dos tratados contemporáneos, vid. L. A. Begliomini, «Note sull'opera dell'Alberti: il *Momo* e il *De re aedificatoria*», *Rinascimento*, s. II, vol. XII, 1971, pp. 267-283.

¹¹¹ Ambas nociones modulan de principio a fin el tratado *De la arquitectura*; vid., por ejemplo, IX, I, V y IX.

¹¹² Cfr. R. de la Villa, introducción a la edición de Marsilio Ficino, *De amore*, Tecnos («Metrópolis»), Madrid, 1986.

¹¹³ *De la pintura*, III, 54.

¹¹⁴ Su diseño aparece en la célebre carta a Matteo de' Pasti, reproducida por C. Grayson, *Opere volgari*, vol. III, Laterza, Bari, 1973. Adaptado, será llevado a cabo en la fachada de Santa Maria Novella.

Se conserva una traza a mano de Alberti, reproducida por H. Burns, «A Drawing by L. B. Alberti», *Architectural Design*, XLIX, 1979, pp. 45 ss.

¹¹⁵ Cfr. *De la arquitectura*, IX, IV.

urbanismo de la Europa de las ciudades; el respeto por las obras del pasado, finalmente establecido en nuestro siglo¹¹⁶... Son algunos *exempla*, imágenes, que pueden terminar de dibujar las amplias resonancias de la figura de L. B. Alberti como artista, teórico y pensador para nuestra tradición artística.

¹¹⁶ Cf. *De la arquitectura*, IX, XI. Me refiero a la «Carta de Atenas» (1931).

Nota sobre la traducción

Para la presente edición se han preferido traducir las últimas ediciones críticas de las versiones latinas de los tratados artísticos albertianos: la edición de *De pictura* y *De statua* de Cecil Grayson y la del *De re aedificatoria* de Orlandi y Portoghesi (que es el tratado menos problemático al haber tenido su primera edición, preparada por el propio Angelo Poliziano a finales del siglo xv), por creerse que son las más depuradas.

El profesor Grayson ha demostrado que, a pesar de que la versión latina y la versión toscana del *De pictura* son en cierta medida independientes, la primera es superior, por su precisión y completud. Sin embargo, no hay certeza absoluta sobre su orden cronológico, aunque generalmente suele aceptarse que la versión latina es anterior a la vulgar, en la que aparece la dedicatoria a Filippo Brunelleschi que, por su importancia histórica y conceptual, ha decidido incluirse, a semejanza de la edición de Grayson, en el presente volumen. En todo caso, para un estudio más detallado, es aconsejable consultar las precisiones que sobre códices y correspondencias se presentan en la propia versión latina de Grayson, en su edición del texto en vulgar (en el vol. III de las *Opere volgari*) y el artículo de Nicoletta Maraschio «Aspetti del bilinguismo albertiano», citados en la bibliografía. También nos ha parecido convincente la elección de Grayson de numerar los párrafos, cuyo uso se ha extendido internacionalmente al tratarse de una fuente principal de teoría del arte, y la de incluir ilustraciones con que los lectores podrán visualizar fácilmente algunos pasajes del primero de los tres libros del *De pictura*, dedicado a los *rudimenta* matemáticos y a la construcción de la perspectiva, siguiendo el ejemplo de la edición de Martin Kemp, *On painting*, Penguin Books, Londres, 1972.

En cuanto al *De statua*, la investigación de Grayson ha zanjado la discusión sobre su versión italiana, que ha resultado deberse a Cosimo Bartoli. A estas alturas es harto improbable que Alberti hiciera, como con su tratado sobre la pintura, dos versiones. Mientras que el texto latino de Alberti se encuentra en muchos códices, no existe ningún manuscrito de una redacción vulgar y tampoco ha quedado ningún indicio de su preparación. Por otra parte, su datación resta aún incierta, aunque parece muy probable que Alberti lo escribiera en la década

de los cincuenta, o incluso después del *De re aedificatoria*, en los años sesenta, siendo entonces el último, y no el primero como en ocasiones se ha afirmado, de sus tratados artísticos. El estado de la cuestión puede contrastarse en el «Apéndice C» del artículo de 1980 de J. A. Aiken, «L. B. Alberti's System of Human Proportions».

Para ulteriores consultas sobre este aspecto, la relación más completa de manuscritos, códices y ediciones antiguas de las obras de Alberti se encuentra en P. H. Michel, *La pensée de L. B. Alberti*.

El criterio predominante para la traslación en castellano ha sido ajustar lo más posible la terminología albertiana en cada uno de los textos y en la correspondencia entre ellos. Dada la importancia que estos tratados tienen para la literatura artística posterior (teoría, crítica, historiografía), la precisión es crucial a la hora de poder considerar lo mucho que Alberti tomó de la retórica antigua (como han subrayado J. R. Spencer y M. Baxandall) y la óptica medieval; lo que absorbió del uso del lenguaje de su época; lo que innova, declarando su propio gusto; y la importante herencia conceptual y terminológica que lega a la posteridad. En mi opinión, creo que esto, junto con un enriquecido aparato de notas, posiblemente sea el aspecto más destacado de ésta respecto a anteriores ediciones en castellano de los tratados de arte albertianos.

Cronología: Alberti y su época

1404-1414, infancia veneciana

Battista Alberti nace el 18 de febrero en Génova, segundo hijo natural del banquero y comerciante Lorenzo di Benedetto Alberti, exiliado florentino que se trasladará a Venecia en 1406.

En 1404 (o quizá, como opinan otros historiadores, hacia 1410) Donatello (1386-1466), después de un viaje con Brunelleschi (1377-1446) a Roma (según la biografía de Manetti y Vasari), entra a formar parte del taller de Ghiberti (1378-1455). Nanni di Banco (c. 1384-1421), *Isaias* (1408). Donatello, *San Marcos* (1411). Lorenzo Monaco (1370-1425), *Coronación de la Virgen* (1414). Pier Paolo Vergerio (1370-1444), *De ingenius moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (1404).

1415-1420, formación en Padua

En 1415, ingresa en la escuela de Gasparino Barzizza de Padua, estudia griego, latín, los autores clásicos (Cicerón, Quintiliano, Plauto y Terencio), y también geometría, astrología y música. En esta misma escuela fueron instruidos el Panormita, Francesco Barbaro y Filelfo. Además, es aquí donde Alberti se familiariza con Nicolás de Cusa, quien llega a Padua en 1417, e indudablemente donde absorbe el talante científico, que llevará años más tarde a elogiar Cristóforo Landino en las *Disputaciones Camaldulenses*: «él geómetra, él astrólogo, él músico». Las cartas, enviadas posteriormente a otro amigo de Padua, Paolo Toscanelli, vaticinando las desgracias de la patria, se han perdido.

Durante el concilio de Constanza (1414-1418), en 1416, Poggio Bracciolini (1380-1459) «descubre» el texto olvidado *De Architectura* de Vitruvio en la biblioteca de la abadía de Saint-Gall. Donatello, *San Jorge* (1415). Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *San Juan Bautista* (1416). En 1418, Brunelleschi gana el concurso para la realización de la cúpula de Santa Maria del Fiore (1418-1436); al año siguiente, inicia el Ospedale degli Innocenti (1419-1444) mientras proyecta la vieja sacristía de S. Lorenzo (1421-1428) y Jacopo della Quercia (1378-1438) termina la Fonte Gaia en Siena (1408-1419). Leonardo Bruni (1370-1444), *De interpretatione recta* (c. 1420).

1421-1427, en Bolonia

Ingresa en la Universidad de Bolonia para cursar derecho canónico. Su padre muere en Padua el 24 de marzo. Según

En 1421, Brunelleschi inicia la catedral de Florencia y Leonardo Bruni traduce el *Fedro* de Platón. Lorenzo Ghiberti,

su *Vita anonima*, Alberti sufrió una crisis que aliviaría con música y juegos matemáticos. En 1424, compone *Philodoxeos*, una comedia en latín, que hace circular como obra de Lepido, inexistente cómico latino, bulo que fue creído hasta diez años más tarde, cuando Alberti reivindicó la obra y corrige la edición. En 1426, entra en el séquito del cardenal Albergati en Bolonia.

San Mateo (1422). Gentile da Fabriano (m. 1427), *La adoración de los Magos* (1423). Conclusión de la primera puerta del baptisterio de Florencia (1424) de Lorenzo Ghiberti. Masaccio (1401-c. 1428), frescos de la capilla Brancacci: *La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal*, *El tributo* (1424-1426). En 1425 se encarga a Lorenzo Ghiberti las segundas puertas del baptisterio de Florencia —según Vasari, llamadas por Miguel Ángel «Puertas del Paraíso»— y Jacopo della Quercia comienza la puerta mayor de San Petronio en Bolonia. Leonardo Bruni, *De studiis et litteris* (1422-1425). Lorenzo Ghiberti, *San Esteban*, (1426).

1428

Al servicio de Nicolò Albergati, con quien viaja a Borgoña, Picardía y Germania. Deja los estudios jurídicos. El 22 de noviembre es revocado el decreto por el que la familia Alberti debía permanecer exiliada de Florencia; posible visita de Leon Battista a la ciudad. Escribe *Deiſſira* y *Ecantionfilea*, diálogos en vulgar.

Donatello y Michelozzo (1397-1472) son contratados para realizar el púlpito exterior de la catedral de Prato. Poggio Bracciolini, *De avaritia*, sátira del ideal de pobreza de San Francisco: «Todos los esplendores, todas las bellezas, todos los adornos desaparecerían de nuestras ciudades; nada de templos o catedrales, nada de monumentos, nada de arte... Toda nuestra vida e incluso la vida del Estado se invertirían si cada uno se procurara solamente lo necesario.»

1429-1430

En Florencia. Compose *De commodis litterarum atque incommotis*, disertación sobre los estudios literarios. Al mismo periodo pertenecen: *Amator*, discurso sobre la naturaleza del amor, en latín, traducido al vulgar por Carlo Alberti, hermano de Leon Battista, con el título de *Ephoebia*; y varias *Poesias* («Agiletta» y «Mirzia», elegías; sonetos; un madrigal; una «frottola d'amore»; «Corinto» y «Tirsias», églogas) en vulgar. En 1430, posiblemente Alberti emprende un viaje por Europa con el cardenal Albergati, representante de una delegación de Martín V para poner fin a la guerra entre Francia e Inglaterra.

Inicio de la capilla Pazzi (1429-1444), de Filippo Brunelleschi. Francisco Filelfo (1398-1481), *Oratio de visandae Florentiae urbis desiderio in suo legendi principio habha Florentiae* (1429). Donatello, *David* en bronce (1430).

1431

Al servicio como secretario del rector de la cancillería pontificia, el cardenal Baggio Molin. Se instala en Roma, con el cargo de *abbreviatore* de las Cartas apostólicas.

1432

Eugenio IV le concede la oportuna bula para que pueda hacerse cargo del priorato de San Martino de Gangalandi, cerca de Signa, con una asignación anual de 160 florines de oro. En esta época, Alberti coincide en Roma con Donatello, que trabajaba en el tabernáculo del Sacramento de San Pedro y posiblemente le acompaña en el estudio del arte antiguo.

Lorenzo Valla (1407-1457), *De voluptate*. Lucca della Robbia (1400-1482), *Cantoria*.

1433

Vita Sancti Potiti.

1433-1434

Della famiglia, tratado en forma de diálogos, en vulgar (I-III; el IV es de 1440 ó 1441 y se titula *De amicizia*).

1434

Va a Florencia en el séquito que acompaña a Eugenio IV. Entra en contacto con intelectuales y artistas. *Commentarium Philodoxo fabulae*.

1435

Según una anotación en su *Brutus* de Cicerón, Alberti termina la redacción del *De pictura* el 26 de agosto.

Donatello, *El banquete de Herodes*, relieve en mármol. Fra Angélico (c.1418-1455), *La Anunciación*. Roger van der Weyden (1400-1464), *Descendimiento*. Jan van Eyck (c. 1390-1441), *Virgen y Niño con el canciller Rolin*.

1436

El 18 de abril, Alberti marcha de Florencia, formando parte del séquito que acompaña a Eugenio IV a Bolonia, donde permanecerán veinte meses, pudiendo visitar Venecia y Perugia. El 7 de julio termina la redacción de la versión italiana del tratado *Della pittura*, dedicada a Filippo Brunelleschi. *Elementi di pittura*, tratamiento técnico-didáctico con ejercicios prácticos de geometría, en vulgar. *Elementa picturae*, versión latina del anterior, dedicado a Teodoro Gaza, y del que Nicolás de Cusa poseerá una copia. Redacción del prólogo del tercero de *I libri della famiglia*.

1437

Cartas sobre el amor (a P. Codagnello, *Lettera consolatoria*, *Avvertimenti matrimoniali*, traducción vulgar de la *intercenale* «*Uxoriam*»), en vulgar. *Sofrona*, diálogo sobre el amor, en vulgar. *De iure*, opúsculo latino, escrito en veinte horas en Bolonia. *Pontifex*, sobre la vida eclesiástica, en latín. *Apologi*, cien fábulas breves, en latín, escritas entre el 16 y el 24 de diciembre y dedicadas a Francesco Marescalchi.

1438

En enero, Alberti está en Ferrara, donde se celebra un Concilio en oposición al de Basilea. Traba amistad con Leonello d'Este. Redacta la *Vita anonima*, la autobiografía que relata la vocación de un *litteratus*.

1439

El 10 de enero el Papa y el Emperador de los Griegos (que acompañaba a los representantes de la Iglesia de Constantinopla en el Concilio) entran en Florencia, a donde se había trasladado el concilio y donde terminó este mismo año con

Brunelleschi, inicio de la construcción de la iglesia de *Santo Spirito* (1436-1482) en Florencia.

Paolo Uccello (1397-1475), *Monumento ecuestre a sir John Hawkwood*. Filippo Lippi (c. 1406-1469), *Madonna de Tarquinia*.

Lapo da Castiglionchio alaba a su amigo Alberti en el diálogo *De curiae commodis*: «Es tal que se puede dedicar a cualquier empresa y, en ella, por su rapidez, supera fácilmente a los demás.»

Donatello y Michelozzo, púlpito exterior de la catedral de Prato.

la proclamación de la reunificación de las dos Iglesias. En este período se sitúa *Theogenius*, diálogo en vulgar sobre el Estado y los ciudadanos, según el cual sólo la rectitud y las virtudes son el verdadero fundamento de la sociedad, dedicado a Leonello d'Este. *Intercoenales*, colección de diez libros de diálogos, apólogos y narraciones breves, en latín, escritos entre 1420-1421 y 1439 (quedan los libros I, II y IV —constituido por el *Defunctus*— y otros dos, *Uxoriam* y *Anuli*). La primera está dedicada a Paolo Toscanelli, el segundo libro a Leonardo Bruni, y el cuarto a Poggio Bracciolini. *Villa*, opúsculo sobre agricultura, en vulgar.

1440

Brunelleschi comienza el Palazzo Pitti, y Michelozzo el Palazzo Medici-Ricardi en Florencia. Filippo Lippi (1406-1469), *La Anunciación*. Jacopo Bellini (c. 1400-1470), *Virgen y niño con Leonello d'Este*. Gemisto Pletón (1355-1452), *De platonicae atque aristotelicae philosophiae differentia*. Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*. Poggio Bracciolini, *De infelicitate principum*. Lorenzo Valla, *De falso credita et ementia Constantini donatione*.

1441

De equo animante, sobre la educación de los caballos, en latín. *De amicitia* (IV libro del tratado *Della famiglia*, en vulgar) presentado al Certamen Coronario premiado con una corona láurea, como en la antigüedad, celebrado en Florencia el 22 de octubre de 1441, que Alberti mismo había organizado, con el apoyo de Piero de Médicis, ante numeroso público en Santa Maria del Fiore, para levantar la literatura toscana de su decadencia.

1441-1442

Della tranquillità dell'animo, diálogo en vulgar: «decía Hermes Trismegisto antiquísimo escritor: la voluntad, oh Asclepio,

nace del consejo, quien bien aconseja lo puede todo. Quiere adaptarse el ánimo a la virtud. Puede conducirlo la razón.» *Canis*, elogio del perro, en latín, tras la muerte de su propio perro; pero, para algunos, escrito en clave donde Alberti renuncia a sus expectativas hermético-astro-lógicas. *Passer*, carmen latino (perdido).

1442

Es invitado a Ferrara por su amigo y regente Leonello d'Este, quien posiblemente le animó a escribir sobre arquitectura. Alberti da su parecer sobre la erección del monumento ecuestre a Niccoló, padre de Leonello, e inicia los planos del *campanile* de la catedral.

Lorenzo Ghiberti, *San Zenobio*. Lorenzo Valla, *De falsa professione religiosorum*. Flavio Biondo (1392-1463), *Décadas* (1437-1442).

1443

Leonardo Dati escribe el 8 de junio una carta a Alberti, con algunas precisiones, incluso de estilo, sobre *Della famiglia*. El 28 de septiembre Alberti regresa a Roma, en el séquito de Eugenio IV, quien le nombra *abbreviatore* apostólico. Divulga los cuatro libros *Della famiglia*.

1444

Pisanello (c. 1415-1455), *medalla con la efigie de Lionello d'Este*. Michelozzo comienza el Palazzo Medici. Lorenzo Valla, *Elegantiarum latinae linguae libri VI*.

1445

Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*.

1446

El cardenal Prospero Colonna le encarga recuperar la nave romana sumergida en el lago de Nemi, pero, una vez izada la proa, se quiebra. Entonces escribe el tratado, hoy perdido, *Navis*, donde se dis-

cutía qué formas tenían los navios en la antigüedad y las mejores formas de construirlos. Se inicia la construcción del Palazzo Rucellai (1446-1451) en Florencia, del que Alberti proyectó la fachada y la *loggia* junto al palacio. La realización práctica se debe con toda probabilidad a Bernardo Rossellino.

1447

El 23 de febrero muere Eugenio IV y es elegido Nicolás V, que conocía a Alberti desde su época de estudiante en Bolonia. *Momus*, tratado satírico político-moral en latín, que goza de gran éxito en los ambientes humanistas.

Filippo Lippi, *Coronación de la Virgen*.

1448-1449

Se inicia la realización de la fachada de Santa Maria Novella (1448-70), por encargo de los Rucellai. Antes de 1450: *Ludi Matematici*, que contienen la solución de interesantes problemas de mecánica, física, óptica, etc., dedicados a Meliaduso d'Este, hermano de Leonello; *De motibus ponderis*.

1448, Matteo Palmieri, *De temporibus*; 1449, Poggio Bracciolini, *Contra hypocritas*. Mariano di Jacopo Taccola (1381-c. 1453), *De machinis libri decem*.

1450

En torno a 1450 se supone su participación en los proyectos de reordenamiento del Borgo vaticano. *Grammatica della lingua toscana*. *De lunularum quadratura*, sobre el cálculo de los sectores circulares, en latín. *Descriptio urbis Romae*, exposición del método usado para el levantamiento topográfico de Roma, en latín. Inicia el Templo Malatestiano en Rimini, realizado por Matteo de' Pasti; las obras continuarán durante años, pero San Francesco quedará sin concluir tras la muerte de Segismondo Malatesta en 1468.

Piero della Francesca (c. 1439-1492), *Bautismo de Cristo*. Andrea del Castagno (1417-1457), *David y Goliat*. Lucca della Robbia, *Virgen de las flores*. J. Gutenberg (1400-1467) crea la imprenta de letras mecánicas móviles. Roberto Valturio (1405-1475), *De re militari lib. XII*. Lorenzo Ghiberti, *Commentarii* (1447-1450).

1451

Posible redacción del *De statua*.

Paolo Uccello (1397-1475), *Batalla de San Romano*.

1452

De re aedificatoria, tratado sobre arquitectura en diez libros, en latín (escrito probablemente de 1443 a 1445 y de 1447 a 1452). Escritos anteriores colocados por Alberti como apéndices al *De re aedificatoria*, pero no publicados, y ahora perdidos: *Navis aeraria* (1447), *Historia numeri et linearum*, *Quid conferat architectus in negotio*. Aunque el tratado comienza a ser conocido, no se editará hasta 1485, en Florencia, con prólogo de Angelo Poliziano y dedicado a Lorenzo el Magnífico.

Se coloca la segunda puerta del Baptisterio de Florencia, realizada por Lorenzo Ghiberti. Filippo Lippi, frescos de la catedral de Prato. Piero della Francesca, *El sueño de Constantino*. Laurana, *fachada del Castel Nuovo de Nápoles* (1452-1466).

1453

De Porcaria coniuratione, epístola latina, a propósito de la conjura organizada por Stefano Porcari contra Nicolás V.

Donatello, conclusión de la estatua ecuestre *Gattamelata*. Mino da Fiesole (1429-1484), *busto de Piero de Médicis*. Constantinopla cae en poder de los turcos.

1454

Antonio Rossellino (1427-1464), *busto de Giovanni Chellini*.

1455

Compone *Mosca*, improvisación sobre el «Elogio de la Mosca» de Luciano, y *Trivia*, dedicado al joven Lorenzo de Médicis, sobre la oratoria.

Mueren Lorenzo Ghiberti, Fra Angélico y Pisanello. Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*. Baldovinetti (1425-1499), *Anunciación*. Lorenzo Valla, *Oratio in principio sui studii*.

1456

Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*. Andrea del Castagno, *monumento ecuestre de Niccolò da Tolentino*. Filarete (1400-1469) comienza el *Ospedale Maggiore* (1456-1465) de Milán. Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*.

1457

Donatello, *María Magdalena*. Mantegna (c. 1441-1506), *Martirio de San Cristóbal*.

1458

Eneas Silvio Piccolomini es elegido papa como Pío II. Amigo de L. B. Alberti, con quien comparte los mismos ideales humanísticos, le recuerda en sus *Comentari*, al describir los paseos arqueológicos por las ruinas de Roma.

1459

Alberti llega a Mantua con el papa Pío II. Eneas Silvio Piccolomini, con ocasión de la iniciativa del papa para organizar una nueva gran cruzada, después de pasar por Perugia, Siena y Florencia. El marqués de Mantua Ludovico Gonzaga le encarga la iglesia de *San Sebastián*, cuyas obras comienzan al año siguiente.

Mantegna, *Agonía en el huerto*. Benozzo Gozzoli (c. 1444-1497), *Procesión de los Magos* (c. 1459). Bernardo Rossellino (1409-1464) proyecta la *plaza de Pienza*, que refleja las teorías de Alberti, quien actuó como asesor.

c. 1460

Trivía senatoria, sobre la oratoria, en latín, dedicado al joven Lorenzo de Médicis. En enero Pío II deja Mantua, pero Leon Alberti permanece durante algún tiempo para supervisar las obras de la nueva iglesia.

Donatello, *Judit y Holofernes*. Uccello, *Cacería*. Antonio Pollaiuolo (c. 1429-1498), *Hércules y Anteo*.

1460-1462

Cena familiaris, diálogo sobre la familia, en vulgar. *Sentenze pitagoriche*, aforismos sobre la conducta virtuosa, en vulgar.

Andrea Mantegna comienza la decoración de la Cámara de los Esposos (1460-1474) del Palacio Ducal de Mantua. Agostino di Duccio (1418-c. 1481), *Angeles músicos* (1461); Desiderio da Settignano (c. 1430-1464), *altar del Sacramento en San Lorenzo*. Antonio Rossellino, *tumba del cardenal de Portugal*.

c. 1462-1465

Epistolae septem Epimendis nomine Diogeni inscriptae, respuesta imaginaria a Diógenes. *Epistola Leonem ad Cratem philosophum*.

1463

Alberti vuelve a Mantua, encontrando la iglesia de San Sebastiano a medio edificar. Las obras se retrasarán hasta interrumpirse y la iglesia se terminará a finales de siglo, sin tener en cuenta los planos de Alberti.

Donación de Cosme de Médicis de la Villa de Careggi a Marsilio Ficino, que traduce por estas fechas el *Corpus Hermeticum*.

1464

Pablo III, nuevo papa electo, licencia a los *abbreviatori* apostólicos, entre ellos Alberti.

Antonio Averlino Filarete, *Trattato di architettura* (1461-1464), que sigue muy de cerca el *De pictura* albertiano, especialmente en sus libros XXII-XXIV.

1465

Piero della Francesca, retratos de *Federico de Montefeltro*, duque de Urbino, y de su mujer *Battista Sforza*. Se inicia el Palacio Ducal en Urbino, que refleja las enseñanzas de Alberti, bajo la dirección de Laurana. Andrea Verrocchio (1435-1488) comienza el grupo escultórico en bronce de *Cristo y Santo Tomás* (c. 1465-1483) para la iglesia de Orsanmichele en Florencia.

1466

Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen*.

1467

Se hace cargo del proyecto de la *capilla Rucellai* en San Pancrazio de Florencia, para cuyo interior diseña el templete del Santo Sepulcro. *De componendis cifris*,

sobre el uso de las letras para cifras secretas, en latín.

1468

Asiste, sin estar implicado, a la disolución de la Academia Romana y a la persecución de humanistas como el Platina, Pomponio Leto y otros, por parte del Papa. Compone *De iciarchia*, en donde se razona sobre la dirección del Estado y se presenta al Príncipe como un hombre sabio, virtuoso y justo.

1469

Marsilio Ficino, primera redacción del *De amore. Comentario al Banquete de Platón*. Bessarion (1403-1472), *In calumniatore Platónis*. Bartolomeo Sacchi, el Platina (1421-1481), *Historia urbis Mantuae*. Cosme Tura (1430-1495), *Anunciación*. Mauro Codussi comienza la edificación de la iglesia *San Michele in Isola* (1475).

1470

Ludovico Gonzaga le encarga la construcción de la tribuna circular de la Santísima Anunziata de Florencia, que se terminaría en 1477. En estos años se consolida la costumbre de Leon Battista de pasar unos días de otoño en Urbino, junto a su amigo el conde Federico de Montefeltro.

Francesco del Cossa (c. 1435-c. 1477), *La corte de Borso d'Este bajo el signo de Venus*. Verrocchio, *Bautismo de Jesús*. Giovanni Bellini (c. 1430-c. 1506), *Piedad*. Botticelli (1445-1510), *Judit*.

1471

Acompaña a Bernardo Rucellai, Lorenzo de Médicis y Donato Acciaiuoli en su visita a las antigüedades romanas. Hospeda, «en su propio domicilio y a sus expensas siempre bien tratado», a fray Luca Pacioli (1445-1517), el matemático que en la *Divina proporcione* recordará a aquel «hombre de grandísima perspicacia y doctrina», y algunos decenios más

tarde, en Milán, tramará amistad con Leonardo da Vinci. Su estancia coincide con la presencia en la ciudad de Piero della Francesca, contratado por Nicolás V para decorar una parte de las *stanze* vaticanas. En septiembre, Alberti envía desde Roma los planos para la nueva iglesia de los Gonzaga en Mantua: *Sant' Andrea*. Aunque las obras empiezan rápidamente, Leon Battista no podrá ver ni siquiera los cimientos; *San Andrés* será construida según los planos originales por el florentino Luca Fancelli (1430-1495).

1472

El 19 de abril dicta, en su casa de la parroquia de San Celso, en Roma, su testamento y muere unos días más tarde.

Cristóforo Landino (1424-1492), *Disputationes Camaldulenses*. Cosme Tura (c. 1450-1495), *Piedad*. Piero della Francesca comienza *De prospectiva pingendi* (1472-1475). Leonardo da Vinci (1452-1519) se afilia como maestro en el gremio de pintores.

Bibliografía

TRATADOS ARTÍSTICOS DE L. B. ALBERTI: EDICIONES MODERNAS

EDICIONES DE LOS TRATADOS DE TEORÍA DE LAS ARTES

- GRAYSON, C.: *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of «De Pictura» and «De Statua»*, Phaidon Press, Nueva York, 1972.
 ORLANDI, G., y PORTOGHESI, P.: *Leon Battista Alberti: L'Architettura - De re aedificatoria*, Edizioni Il Polifilo, Milán, 1966.

EDICIONES EN CASTELLANO

- L. B. Alberti. *Antología*, ed. J. M. Rovira, Península («Textos Cardinales»), Barcelona, 1988.
De la pintura, ed. J. Dols Rusiñol, Fernando Torres Ed., Valencia, 1976.
De re aedificatoria, ed. J. Rivera y J. Fresnedillo Núñez, Akal, Madrid, 1991.
 GARIN, E.: *El Renacimiento italiano*, Ariel, Barcelona, 1986, incluye fragmentos de los tratados artísticos, *I libri della famiglia*, *Momus*, *Pontifex* y otros.

EDICIONES DE OTRAS OBRAS

- Apologi ed elogi*, ed. R. Contarino, Génova, 1984.
De commodis litterarum atque incommodis, Defunctus, ed. G. Farris, Marzorati, Milán, 1971.
De commodis litterarum atque incommodis, ed. L. Carotti, Leo S. Olschki Ed., Florencia, 1976.
La prima grammatica della lingua volgare, ed. C. Grayson, Casa Carducci, Bolonia, 1964.
Momo o del principe, ed. R. Consolo, Génova, 1986.
Opera inedita, ed. G. Mancini, Florencia, 1890.
Opere volgari, ed. C. Grayson, Laterza, Bari, 1960-1973. Comprende: vol. I (1960), *I libri della famiglia*, *Cena familiaris*, *Villa*; vol. II (1966), *Rime*, *Theogenius*, *Proffugiorum ab Aerunna libri III*, *De iciarchia*, *Epistola consolatoria*, *Sentenze pitagoriche*, *Uxorina*, *Naufragius*; vol. III (1973), *De pictura*, *Elementi di pittura*, *Ludicorum mathematicarum*, *Grammatica della lingua toscana*, *Ecantofilea*, *Deifira*, *De amore*, *Sofrona*, *Istorieta amorosa*, *Lettere*.
 VAGNETTI, L., y ORLANDI, G.: «La *Descriptio urbis Romae* di L. B. Alberti», *Quaderno n.º I*, Facoltà di Architettura, Universidad de Génova, 1968, pp. 25-88.
 FUBINI, R., y GALLORINI, A. M.: «L'autobiografía di L. B. Alberti. Studio e edizione», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 21-78.

ESTUDIOS SOBRE ALBERTI

ALBERTI: SU VIDA, SU OBRA Y SU ÉPOCA

- AAVV: *Leon Battista Alberti*, Stylos, Barcelona, 1988.
- «Leon Battista Alberti», *Architectural Design*, XLIX, 1979.
- BARASCH, M.: *Teorías del arte*, Alianza, Madrid, 1991.
- BARELLI, E.: «The Sister Art in Alberti's *De Pictura*», *The British Journal of Aesthetics*, 19, n.º 3 (1979), pp. 251-263.
- BARON, H.: *The Crisis of Early Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1955.
- BEGLIOMINI, L.: «Note sull'opera dell'Alberti: il *Momus* e il *De re aedificatoria*», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 267-283.
- BORSI, F.: *L. B. Alberti*, Harper and Row, Nueva York, 1975.
- BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1982.
- CLARK, K.: *El arte del humanismo*, Alianza, Madrid, 1989.
- DOCINATO, L.: *A Select List of Writings by and about Alberti*, Vance Bibliographies, Monticello, 1980.
- FRANCASTEL, P.: *La figura y el lugar*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- GADOL, J.: *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1969.
- GAMBUCCI, A.: «Nuove ricerche sugli Elementa Picturae», *Studi e Documenti di Architettura*, n.º 1 (1972), pp. 131-172.
- GARIN, E.: «Il pensiero di L. B. Alberti nella cultura del Rinascimento», *Accademia Nazionale dei Lincei*, 209 (1974), pp. 21-41.
- «Il pensiero di L. B. Alberti: caratteri e contrasti», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 3-20.
- *Umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1984.
- GREENHALG, M.: *La tradición clásica en el arte*, Hermann Blume, Madrid, 1987.
- JARZOMBEC, M.: *On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic theories*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1989.
- KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, México, 1982.
- LEE, R. W.: *Ut pictura poesis*, Cátedra, Madrid, 1984.
- MANCINI, G.: *Vita di Leon Battista Alberti (1882)*, Bardi, Roma, 1967.
- MICHEL, P.-H.: *La pensée de L. B. Alberti*, Paris, 1930 (reeditado en Chêne, Bourg, Ginebra, 1972).
- PARRONCHI, A.: «L. B. Alberti as Painter», *The Burlington Magazine*, 54 (julio de 1962), pp. 280-287.
- «Otto piccoli documenti per la biografia dell'Alberti», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 229-236.
- «Sul significato degli *Elementi di Pittura* di Leon Battista Alberti», *Cronache di archeologia e di storia dell'arte*, 6 (1967), pp. 107-115.
- PONTE, G.: *L. B. Alberti, Umanista e scrittore*, Tilgher, Génova, 1981.
- SANTINELLO, G.: *L. B. Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Sansoni, Florencia, 1962.
- SCHLOSSER, J.: *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976.
- SEZNEC, J.: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1985.
- SUMMERS, D.: *El juicio de la sensibilidad*, Tecnos («Metrópolis»), Madrid, 1993.
- TATEO, F.: *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1980.
- VENTURI, L.: *El gusto de los primitivos*, Alianza, Madrid, 1991.

- WATKINS, R. N.: «The Authorship of the Vita Anonyma of L. B. Alberti», *Studies in the Renaissance*, 4 (1957), pp. 101-112.
- «L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and His Name Leo», *Litterlungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 9 (1960), pp. 256-258.
- WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972.
- WITTKOWER, R.: «Alberti's Approach to Antiquity in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4 (1941), pp. 1-18.

SOBRE LA PINTURA

- BAXANDALL, M.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- *Glotto y los oradores*, Visor, Madrid, 1996.
- COLE, A.: *Perspectiva*, Blume, Barcelona, 1993.
- DAMISCH, H.: *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid, 1997.
- EDGERTON, S. Y.: «Alberti's Perspective: a New Discovery and a New Evaluation», *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 367-378.
- EDGERTON, S. Y., Jr.: «Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), pp. 109-134.
- GOMBRICH, E. H.: «A Classical Topos in the Introduction to Alberti's *De Pictura*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), p. 173.
- HILLS, P.: *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Akal, Madrid, 1995.
- KEMP, M.: Estudio introductorio a *On Painting*, trad. de C. Grayson, Penguin, Londres, 1991.
- KUBOVY, M.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Trotta, Madrid, 1996.
- LANG, S.: «De Lineamentis in L. B. Alberti's Use of a Technical Term», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), pp. 331-335.
- MARASCHIO, N.: «Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura*», *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 183-228.
- PANOFKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- PROCACCINI, A.: «Alberti and the Framing of Perspective», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, n.º 1 (otoño de 1981), pp. 29-39.
- SPENCER, J. R.: «Ut rhetorica pictura», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1966, pp. 26-44.
- VESVOVINI, G. F.: *Studi sulla prospettiva medievale*, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. XVI, fasc. I, Turin, 1965.
- WHITE, J.: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza, Madrid, 1994.

SOBRE LA ESCULTURA

- AIKEN, J. A.: «L. B. Alberti's System of Human Proportions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), pp. 68-96.
- JANSON, H. W.: «The Image Made by Chance in Renaissance Thought», en *Essays in honour of Erwin Panofsky*, ed. Meiss, Nueva York, 1961, pp. 254-266.
- KLEIN, R.: «Perspectiva y especulaciones científicas en el Renacimiento», en *La forma y lo inteligible*, Taurus, Madrid, 1980.
- PANOFKY, E.: «La historia de las proporciones humanas como un reflejo del estilo», en *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 3.ª ed., 1983.

- PARRONCHI, A.: «The Language of Humanism and the Language of Sculpture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), pp. 108-136.
- RIESS, J. B.: «The Civic View of Sculpture in Alberti's *De re aedificatoria*», *Renaissance Quarterly*, 32, n.º 1 (1979), pp. 1-17.
- SEYMOUR, C.: *Sculpture in Italy 1400-1500*, Penguin Books, Londres, 1966.
- «Some Aspects of Donatello's Methods of Figure and Space Construction: Relationships with Alberti's *De statua* and *Della pittura*», en *Donatello e il suo tempo* (Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento), Florencia, 1968, pp. 195-206.

DE LA PINTURA

1. De la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
2. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
3. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
4. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
5. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
6. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
7. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
8. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
9. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
10. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
11. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
12. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
13. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
14. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
15. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
16. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
17. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
18. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
19. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
20. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
21. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
22. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.
23. El arte de la pintura es el arte de representar en un plano lo que en la naturaleza tiene relieve y profundidad.
24. El pintor debe representar lo que ve, no lo que imagina.

INDICE

25. El arte de la pintura y el arte de la escultura.
26. El arte de la pintura y el arte de la arquitectura.
27. El arte de la pintura y el arte de la música.
28. El arte de la pintura y el arte de la poesía.
29. El arte de la pintura y el arte de la filosofía.
30. El arte de la pintura y el arte de la medicina.
31. El arte de la pintura y el arte de la astronomía.
32. El arte de la pintura y el arte de la geografía.
33. El arte de la pintura y el arte de la historia.
34. El arte de la pintura y el arte de la política.
35. El arte de la pintura y el arte de la ética.
36. El arte de la pintura y el arte de la física.
37. El arte de la pintura y el arte de la metafísica.
38. El arte de la pintura y el arte de la teología.
39. El arte de la pintura y el arte de la filosofía natural.
40. El arte de la pintura y el arte de la filosofía moral.
41. El arte de la pintura y el arte de la filosofía política.
42. El arte de la pintura y el arte de la filosofía jurídica.
43. El arte de la pintura y el arte de la filosofía económica.
44. El arte de la pintura y el arte de la filosofía social.
45. El arte de la pintura y el arte de la filosofía religiosa.

DE LA PINTURA

Sumario

LIBRO I

1. Justificación al comenzar el discurso en términos matemáticos. El autor se compromete a hablar como pintor y para pintores.
2. Definición de punto y clases de líneas.
3. Definición de superficie y ángulos.
4. Tipos de superficies.
5. Cualidades que determinan el aspecto de las superficies: lugar y luz.
6. Rayos visivos extrínsecos, medios y céntrico.
7. La pirámide visual.
8. Rayo céntrico e incidencia de la luz.
9. Color: géneros y especies.
10. El blanco y el negro no son auténticos colores, sino moderadores de colores.
11. Luces y sombras.
12. Definición de la pintura.
13. De la intersección de la pirámide resultan diversas clases de superficies.
14. Sobre la proporción.
15. Las superficies equidistantes con la intersección de la pirámide visual son proporcionales.
16. Superficies no equidistantes.
17. Superficies colineares.
18. Relatividad representativa de las cualidades accidentales del objeto.
19. Construcción de la intersección o ventana.
20. Método para la *perspectiva artificialis*.
21. Novedad de la representación en perspectiva.
22. Justificación del estilo de este primer libro: claridad antes que elocuencia.
23. Importancia de los «rudimenta» en pintura.
24. Anuncio del libro II, destacando el carácter mental de la pintura.

LIBRO II

25. Elogio de la pintura a partir de anécdotas ejemplares de la antigüedad.
26. La pintura, maestra de las artes plásticas. La fábula de Narciso.
27. Pintura, religión, nobleza. Pintura *versus* escultura.
28. Otros valores de la pintura: *docere et delectare, et imitatio Naturae*.
29. La pintura proporciona alabanza y riquezas. Contra la avaricia.
30. Circunscripción, composición y recepción de luz.
31. La circunscripción óptima y el velo.
32. Defensa pragmática del uso del velo.
33. Definición de composición e «historia» (superficies, miembros, cuerpos). Circunscripción de superficies angulares.
34. Circunscripción de superficies circulares.

35. La composición debe perseguir la belleza y la gracia, a través de la imitación selectiva de la naturaleza.
36. Composición de miembros.
37. Adecuación, movimiento y expresión de los miembros.
38. Decoro.
39. Composición de los cuerpos.
40. Amenidad y variedad en la «historia».
41. Expresividad y capacidad de conmover de la «historia».
42. Movimiento y representación de las afecciones. *El sacrificio de Ifigenia*. La *Navi-cella* de Giotto.
43. Tipos de movimientos y partes del cuerpo.
44. Decoro en la representación de afecciones y movimientos del cuerpo.
45. Representación del movimiento de objetos inanimados. Paños.
46. Recepción de la luz. Distribución de luces y sombras; variedad y abundancia de colores. La comprobación en el espejo.
47. Procedimiento para colorear volúmenes. Advertencia sobre el exceso de blanco y negro.
48. Contraste y correspondencia de colores.
49. El uso de oro, plata y gemas.
50. Resumen de lo tratado en este libro II.

LIBRO III

51. Anuncio del tema de este tercer libro: la formación del pintor perfecto.
52. Objeto, fin y medios: técnica, conocimientos y comportamiento social.
53. La pintura frente al sistema de las artes: *trivium* y *quadrivium*. La «calumnia» de Apeles.
54. Poesía y pintura. *Las gracias*.
55. La imitación selectiva de la belleza, criterio unificador de la variedad de la naturaleza.
56. Ingenio *versus* naturaleza. La selección de Zeuxis.
57. Dimensión de la pintura (lo bello y lo bonito).
58. La imitación de otras obras de arte. El aprendizaje a través de la escultura.
59. El control intelectual de la obra y la diligencia y celeridad de la ejecución manual.
60. Variedad en la «historia» y la variedad de talentos pictóricos.
61. Composición meditada de la «historia». Contra el *non finito*.
62. El consejo de los críticos.
63. Saludo a la posteridad por parte de quien se sabe el primer tratadista de pintura.

A Filippo Brunelleschi¹

Yo solía maravillarme y dolerme a la vez de que tantas óptimas y divinas artes y ciencias, que por sus obras y por la historia vemos que fueron abundantes entre los antepasados virtuosísimos de la antigüedad, ahora hayan desaparecido y casi totalmente perdido: pintores, escultores, arquitectos, músicos, géometras, retóricos, augures y similares nobilísimos y maravillosos intelectos, hoy se encuentran en rarísimas ocasiones y poco hay que alabarles. Por lo que creí, pues a muchos se lo he oído decir, que la naturaleza, maestra de las cosas, envejecida y cansada, ya no producía ni los gigantes ni los ingenios que en aquellos sus tiempos más gloriosos y así jóvenes produjo, vastos y maravillosos². Pero cuando tras el largo exilio, con el que fuimos vejados nosotros los Alberti³, volví aquí a esta nuestra más ornada patria por encima de las demás, reconocí en muchos pero primero en ti, Filippo, y en nuestro gran amigo el escultor Donato, y en otros como Nencio y Luca y Masaccio, que había en cada cosa encomiable un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes⁴. Por tanto, me he dado cuenta de que reside en nuestra in-

¹ La dedicatoria al arquitecto Brunelleschi se encuentra únicamente en el MS (II. IV. 38 de la Biblioteca Nacional de Florencia), de donde procede la versión italiana del *De pictura* (datada en 1436). Su importancia histórica y artística obliga a incluirla en la presente edición.

² Como ha subrayado E. H. Gombrich, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, p. 173, la alusión a la «cansada naturaleza» se trata de un topos clásico, usado antes, por ejemplo, por Plinio el Joven para alabar la aparición de la obra del poeta Vergilius Romanus y, después, por Fontenelle en su *Digression sur les Anciens et les Modernes* de 1688.

³ Los Alberti fueron exiliados de Florencia en 1387 y readmitidos en 1428, año en el que seguramente Leon Battista visitó la ciudad por primera vez. En todo caso, se sabe con seguridad que Alberti formaba parte de la corte papal que asistió al Concilio de la unión de las Iglesias en 1434.

⁴ Alberti se refiere aquí a los escultores Donatello, Ghiberti (Nencio) y Luca della Robbia. En cuanto a Masaccio, sorprende que el autor no haga referencia a su fallecimiento, que normalmente se fecha en 1430, lo que ha hecho especular a algunos si no se referiría a Maso di Bartolommeo; sin embargo, la hipótesis no ha prosperado dada la asociación en el texto con el resto de estos artistas, innovadores en la época. Cfr. K. Clark, *El arte del humanismo*, pp. 73 ss.

dustria y diligencia, no menos que en el beneficio de la naturaleza y de los tiempos, el poder conseguir la más alta alabanza en cualquier actividad. Te confieso que a los antiguos, teniendo como tenían abundancia de qué aprender e imitar, les era menos difícil alcanzar el conocimiento de las supremas artes, que hoy nos son fatigosísimas; pero por ello tanto más grande debe llegar a ser nuestro nombre, si nosotros, sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias inauditas y jamás vistas. ¿Quién, si no es duro de corazón o envidioso, no alabaría al arquitecto Pippo viendo su estructura tan grande, erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, hecha sin ninguna ayuda de envigados o recargado entablado, artificio que, si bien lo juzgo, si en nuestros tiempos era increíble que pudiera realizarse, seguramente tampoco entre los antiguos fue sabido ni conocido?⁵ Pero de tus méritos y de la virtud de nuestro Donato, junto a la de los otros que me son gratísimos por sus costumbres, hablaré en otro lugar. En tanto, persevera en encontrar, como haces día a día, cosas por las que tu ingenio maravilloso adquiera fama y renombre y, si alguna vez estás ocioso, me agrada que veas esta pequeña obra mía *De pictura*, que en tu nombre hice en lengua toscana. Verás tres libros: el primero, todo matemático, hace surgir desde las raíces de la naturaleza este legendario y nobilísimo arte. El segundo libro pone a mano del artista el arte, distinguiendo sus partes y demostrándolo todo. El tercero instruye al artista en qué y cómo puede y debe alcanzar el perfecto arte y conocimiento de toda la pintura. Con que, por favor, sírverte de leerme con diligencia y, si ves algo que enmendar, corrígeme. Ningún escritor fue tan docto que no le fueran utilísimos los amigos eruditos; y yo ante todo deseo ser enmendado por ti para no ser criticado por los detractores.

⁵ Alberti se refiere a la cúpula de la catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore, diseñada y construida por Brunelleschi.

*A Giovan Francesco, ilustrísimo príncipe de Mantua*⁶

Deseo entregarte estos libros sobre pintura, príncipe ilustrísimo, porque he sabido que te deleitas de modo máximo con estas artes liberales, pues con ellos entenderás, cuando ocioso los leas, cuánta luz y doctrina he aportado con mi ingenio e industria. Y, como tienes una ciudad tan pacífica y bien gobernada por tu virtud que no necesitas abandonar los asuntos públicos para consagrarte ocioso según tu costumbre a los estudios literarios, espero que, con tu habitual humanidad, en lo que aventajas no menos que en la gloria de las armas y la pericia de las letras a los demás príncipes, no dejes en el olvido nuestros libros. Pues entenderás que éstos son tales que en ellos se trata de cómo este arte es digno de áureos eruditos y fácilmente pueden deleitar a los estudiosos por su novedad. Pero no hablaré más de libros. Podrás conocer mejor mis costumbres, doctrina y toda mi vida si puedo estar cerca de ti, como es mi firme deseo. Por lo menos, espero que mi trabajo no te desagrade, por si quieres contarme como un devoto miembro entre tus familiares y no tenerme entre los últimos.

⁶ Giovan Francesco Gonzaga, señor de Mantua (1407-1444) y mecenas de una influyente escuela humanística, La Giocosa, dirigida por Vittorino da Feltre, quien previamente había sucedido al maestro de Alberti, Barzizza, en la cátedra de retórica en Padua. Alberti probablemente le conoció en 1438 y le dedicó el *De pictura* hacia 1440. Más tarde diseñó varios edificios para su hijo, Ludovico (1444-1478): el coro de SS. Annunziata en Florencia, y las iglesias de San Andrea y San Sebastiano en Mantua.

Libro I

1. Al escribir sobre pintura en estos brevísimos libros, en primer lugar, para que nuestro discurso sea más claro, tomaremos de los matemáticos lo que nos parezca pertinente. Una vez entendido, pasaremos a explicar la pintura, hasta donde nos permita el ingenio, desde los mismos principios de la naturaleza. Pero, en todo nuestro discurso, quiero que se advierta que hablo de estas cosas no como matemático, sino como pintor. Los matemáticos miden las figuras y las formas de las cosas sólo con el ingenio, separadas de toda materia. Pero, como queremos tratar del aspecto de las cosas, para pintarlas, escribiremos, como se suele decir, con la evidencia de Minerva¹. Y nos parecerá haber conseguido nuestro propósito si nuestros lectores comprenden este difícil tema, que por cuanto llevo visto todavía no ha sido tratado por nadie. Así pues, ruego que nuestro escrito sea interpretado no como el trabajo de un puro matemático, sino como el de un pintor.

2. En primer lugar es necesario saber² que el punto es un signo que, por así decir, no es divisible en partes. Llamo signo aquí a lo que hay en una superficie de modo que pueda ser percibido por el ojo. Nadie negará que las cosas que no son visibles no conciernen al pintor. Pues el pintor se empeña en imitar sólo las cosas que se ven a la luz. Si estos puntos se ponen juntos en orden, se extienden en una línea. Y la línea para nosotros será un signo cuya longitud puede ser dividida en partes, pero será de una anchura tan tenue que nunca se pueda escindir. Algunas líneas son llamadas rectas; otras, curvas. Una línea recta es un signo trazado a lo largo de un punto a otro directamente. Una curva es la que no se dirige recta de un punto a otro, sino haciendo un arco. Si se ligaran muchas líneas como los hilos en la

¹ La expresión procede probablemente de Cicerón, *De amicitia*, V, 19: «Agamus igitur pingui, aut aiunt Minerva», que V. García Yebra, en su edición bilingüe, traduce así: «Así pues, vayamos a la pata la llana, como suele decirse» (Gredos, Madrid, 2.ª ed., 1996). El sentido fue enfatizado por el propio Alberti en su versión toscana, *Della pittura*: «Per questo useremo quanto dicono la più grassa Minerva».

² En lo que sigue Alberti, como todos los escritores medievales, está en deuda con Euclides y con el comentarista anónimo de su *Óptica* en el MS de Florencia discutido por Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, cap. III, pp. 47 ss., y cap. IX, pp. 225 ss.

tela, formarían una superficie. Pues una superficie es la parte exterior de un cuerpo que se conoce, no por la profundidad, sino por la longitud y la anchura y también por sus propias cualidades. Algunas de estas cualidades forman parte de la superficie de modo que no podemos moverlas o separarlas sin que cambie la superficie. Otras cualidades son tales que pueden presentarse al ojo como si la superficie hubiera sido alterada, cuando de hecho la forma de la superficie permanece igual. Las cualidades permanentes de la superficie son dos. Una es la que se conoce a través del límite exterior en el que está cerrada la superficie, límite al que algunos llaman horizonte; nosotros, si se nos permite, lo llamaremos con el vocablo latino metafórico *orla* o, si se prefiere, *contorno*. Y este contorno estará compuesto por una sola o más líneas, por una como en un círculo, o por más, como una curva y una recta, o incluso por muchas líneas curvas y rectas. La línea circular es la que encierra en su contorno un círculo completo. Y un círculo es esa forma de la superficie a la que una línea circunda a modo de corona, de manera que, si se sitúa un punto en el centro, todos los rayos que van directamente de este mismo punto a la corona son iguales entre sí en longitud. Y este punto medio se llama centro del círculo. La línea recta que corta la corona del círculo dos veces y pasa recta a través del centro, se llama entre los matemáticos diámetro del círculo. Nosotros la llamaremos céntrica. Y sea aquí aceptado entre nosotros lo que dicen los matemáticos, que ninguna línea puede formar ángulos iguales en la corona de esta circunferencia, sino la recta que toca el mismo centro.

3. Pero volvamos a las superficies. De lo que he dicho más arriba se puede entender fácilmente que, si se cambia el trazo del contorno, la superficie pierde de inmediato su nombre y figura primera, y lo que, por ejemplo, se llamaba triángulo, será ahora cuadrángulo o se denominará figura de muchos ángulos. Se dirá que el contorno se ha alterado, si las líneas o los ángulos se han hecho no simplemente más numerosos, sino de algún modo más obtusos, más largos, más agudos o más cortos. Esto nos sugiere que digamos algo sobre los ángulos. Ángulo es el límite de una superficie formada por dos líneas que se cortan entre sí. Hay tres clases de ángulos: recto, obtuso y agudo. Ángulo recto es uno de los cuatro ángulos formados por dos líneas rectas que se cortan entre sí de modo que cada uno es igual a los tres restantes. Por eso se dice que todos los ángulos rectos son iguales. Ángulo obtuso es el que es mayor que el recto. Agudo es el que es menor que el recto.

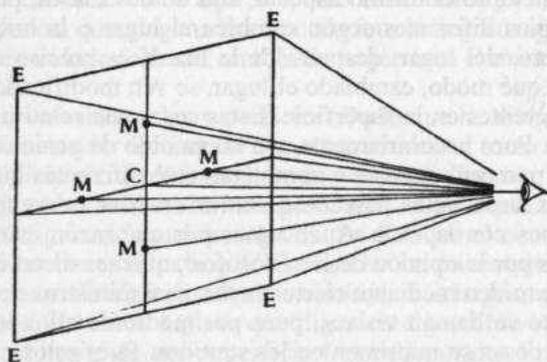
4. Volvamos de nuevo a la superficie. Hablábamos de cómo una cualidad de la superficie se fija en el contorno. Vamos a referirnos

ahora a otra cualidad de las superficies que es, por así decir, casi como una piel extendida sobre todo el dorso de la superficie. Está dividida en tres, pues se dice que unas son uniformes y planas; otras, abombadas y esféricas, y otras, hundidas y cóncavas. Se añaden a éstas en cuarto lugar las superficies que están compuestas de dos de las superficies anteriores. De éstas trataremos más adelante. Hablemos ahora de las primeras: superficie plana es la que, puesta una regla sobre ella, la toca por igual en toda parte. Similar a ésta sería la superficie de un agua muy pura. La superficie esférica imita la extensión de una esfera. La esfera se define como un cuerpo redondo girable por todos sus lados, en cuyo medio hay un punto del que distan por igual todas las partes exteriores de ese cuerpo. Una superficie cóncava es la que subyace, como si dijéramos, en el interior de la última capa de la esfera, como, por ejemplo, las superficies interiores en las cáscaras de los huevos. Una superficie compuesta es la que tiene una dimensión que parece plana y otra cóncava o esférica, como son las superficies interiores de las tuberías o las exteriores de las columnas.

5. Así, como hemos dicho, las cualidades inherentes a lo que circunda y al dorso han dado nombres a las superficies. Por otra parte, las cualidades que, aunque no se altere la superficie, sin embargo no presentan siempre el mismo aspecto, son de dos clases, pues parece que las vemos diferentes según cambien el lugar o la luz. Hablaremos, primero, del lugar; después, de la luz. Y es preciso considerar primero de qué modo, cambiado el lugar, se ven modificadas las cualidades inherentes en la superficie. Estas cosas son relativas al poder de los ojos. Pues necesariamente con un cambio de posición los contornos nos parecen mayores o completamente diferentes que antes, o también las superficies parecen de color diverso, cosas todas estas que medimos con la vista. Analicemos por qué razón esto es así, y empecemos por la opinión de los filósofos³, quienes dicen que las superficies se miden mediante ciertos rayos, casi ministros de la visión, que por esto se llaman visivos, pues por medio de ellos los simulacros de las cosas se imprimen en los sentidos. Pues estos mismos rayos, que velozmente se mueven entre el ojo y la superficie vista con su propia fuerza y con una admirable sutileza, penetrando el aire y otros cuerpos raros o transparentes, en cuanto tocan algo duro y opaco, se detienen puntual e instantáneamente. Verdaderamente no fue pequeña la disputa entre los antiguos sobre si estos mismos rayos sa-

³ Alberti se refiere a pensadores árabes, como Alhazén, quien en su *De aspectibus*, traducido al latín por Witelo en el siglo XIII, había afirmado (en contra de Galeno y otros) que los rayos visivos se dirigen en línea recta al ojo.

lían de los ojos o de la superficie. Disputa ésta muy difícil y que, por ser totalmente innecesaria para nosotros, dejaremos a un lado. Imaginemos que estos rayos, como sutilísimos hilos extendidos y ligados muy juntos como en un haz al final, son recibidos dentro del ojo, donde reside el sentido de la visión, y allí son como un tronco de rayos, desde donde los rayos salen disparados, como directísimos dardos, y se dirigen a la superficie opuesta. Pero entre estos rayos hay algunas diferencias que considero imprescindible tener en cuenta. Difieren en fuerza y función, pues algunos al tocar los contornos de las superficies, miden toda la cantidad de superficie. A éstos, que vuelan a tocar las partes últimas de la superficie, los llamaremos rayos extrínsecos. Otros rayos, recibidos o salidos de todo el dorso de la superficie, tienen también su propia función dentro de esta pirámide, de la que hablaremos a su tiempo un poco más abajo, pues ellos se impregnan de los mismos colores y luces con que resplandece esa superficie. Por tanto, llamamos a éstos rayos medios. Entre éstos, hay uno que, por similitud con la que más arriba llamamos línea céntrica, se llama rayo céntrico, puesto que incide en la superficie de tal modo que produce ángulos iguales a su alrededor. Así hemos hallado que hay tres clases de rayos: extrínsecos, medios y céntricos⁴.



La pirámide visual

C: punto en el que el rayo céntrico corta el plano
 M: puntos en donde los rayos medios cortan el plano
 E: puntos en donde los rayos extrínsecos tocan los límites del plano

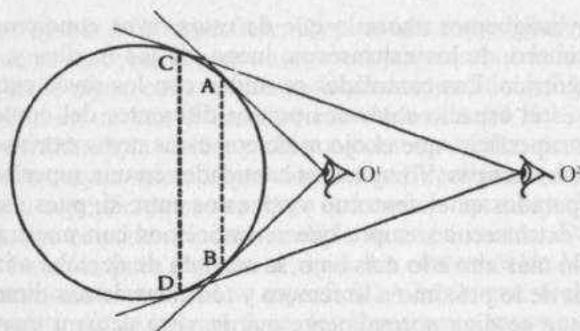
⁴ La fuente para esta división de los rayos podría ser Galeno, *De usu partium*, X, 12.

6. Investiguemos ahora lo que de estos rayos concierne al acto vivo; primero, de los extrínsecos; luego, de los medios y, por último, del céntrico. Las cantidades se miden con los rayos extrínsecos. Cantidad es el espacio entre dos puntos diferentes del contorno que recorre la superficie, que el ojo mide con estos rayos extrínsecos casi como con un compás. Y hay tantas cantidades en una superficie como puntos separados en el contorno y opuestos entre sí; pues usamos estos rayos extrínsecos siempre que reconocemos con nuestra vista la altura de lo más alto a lo más bajo, la anchura de derecha a izquierda, o el grosor de lo próximo a lo remoto y todas las demás dimensiones. De aquí que se diga normalmente que la vista actúa a través de un triángulo⁵, cuya base es la cantidad vista y cuyos lados son esos mismos rayos que se dirigen al ojo desde los puntos extrínsecos de la cantidad. Y es algo certísimo que no se puede ver cantidad alguna, si no es mediante este mismo triángulo. Por tanto, los lados del triángulo visual son manifiestos. En este mismo triángulo dos de los ángulos están en los dos límites de la cantidad; el tercero es el que, opuesto a la base, penetra en el ojo. No es éste el lugar para discutir si la vista se detiene, como dicen, en esta juntura del nervio interior, o si las imágenes se forman en la superficie del ojo como en un espejo animado⁶. Pues no es preciso referir aquí todas las funciones del ojo al ver. Bastará que en estos libros se demuestren sucintamente las cosas necesarias para nuestro propósito. Entonces, dado que el ángulo vivo reside en el ojo, se ha deducido esta regla: que, cuanto más agudo sea el ángulo en el ojo, la cantidad parecerá menor⁷. De esto se deriva manifiestamente la razón por la que la cantidad que se ve a mucha distancia, queda reducida a un punto. Pero, aunque esto sea así, sucede también con las superficies que, cuanto más próximo está el ojo a lo que mira, ve menos de ella y, cuanto más alejado, ve una parte mayor de la superficie. Esto puede comprobarse con una superficie esférica. Por tanto, algunas veces las cantidades parecen mayores o menores a quien las contempla dependiendo de la distancia. Quien comprenda bien la razón de esto, no dudará en absoluto que los rayos medios algunas veces se hacen extrínsecos, y los extrínsecos, medios, cuando

⁵ El triángulo visual se encuentra en Euclides y en todos los escritos posteriores sobre óptica.

⁶ Esta discusión fue especialmente intensa entre los filósofos fisiologistas árabes, como Alhazén.

⁷ E. Panofsky, en *La perspectiva como forma simbólica*, ha subrayado cómo lo distintivo de la concepción albertiana es el énfasis no en el ángulo visual, sino en la distancia con relación al tamaño, que constituye una de las bases para la «perspectiva artificialis».



Un cuerpo esférico visto desde diferentes distancias

cambia la distancia; y por esto aquí se entenderá que, cuando los rayos medios se hagan extrínsecos, de inmediato la cantidad parecerá menor, y al contrario, cuando los rayos extrínsecos caigan dentro del contorno, y disten más de él, mayor cantidad se verá.

7. Sobre esto suelo dar a mis amigos una regla: que cuanto más rayos empleemos al ver, consideraremos mayor la cantidad vista; cuanto menos, menor. Además, estos rayos extrínsecos que abarcan de parte a parte todo el contorno de una superficie, circundan toda la superficie casi como una cavidad. De aquí que se diga que la visión se hace efectiva mediante una pirámide de rayos⁸. Digamos, por tanto, qué es una pirámide y cómo se construye a partir de rayos. Describámosla en nuestro propios términos. Una pirámide es una figura de cuerpo oblongo, desde cuya base todas las líneas rectas trazadas hacia arriba se encuentran en una misma cúspide. La base de la pirámide es la superficie vista, los lados son los rayos visivos que llamamos extrínsecos. La cúspide de la pirámide penetra el ojo, donde los ángulos de la cantidad se reúnen en varios triángulos. Hasta aquí he reflexionado sobre los rayos extrínsecos con los que se compone la pirámide, para lo que es evidente el interés que supone la distancia entre la superficie y el ojo. A continuación, se hablará de los rayos medios. Rayos medios son esa multitud de rayos que está contenida en la pirámide y rodeada de rayos extrínsecos. Y estos rayos se comportan como dicen que lo hacen el camaleón y bestias semejantes que, ate-

⁸ Euclides, en su *Óptica*, hablaba de «cono» visual; son los escritores árabes los que introducen la noción de «pirámide» visual.

trados de miedo, adoptan los colores de lo que está próximo para no ser descubiertos fácilmente por los cazadores. Así actúan también los rayos medios, pues se tiñen con la variedad de colores y luces al contacto con la superficie en la cúspide la pirámide, de modo que, si se cortaran en algún lugar, presentarían allí la misma luz y el mismo color absorbidos. Y lo primero que debe saberse de estos rayos medios es que a gran distancia se debilitan y disminuye su agudeza. Últimamente se ha descubierto por qué ocurre esto, pues, cuando estos y todos los demás rayos visivos atraviesan el aire, se llenan de luz y de colores, pero como el aire también está imbuido de alguna consistencia, en consecuencia, al penetrar el aire, se pierde gran parte del peso que cae de los rayos. Por eso afirman correctamente que cuanto mayor sea la distancia, se verá una superficie más oscura y confusa⁹.

8. Resta que tratemos del rayo céntrico¹⁰. Llamamos rayo céntrico al único que toca la cantidad de manera que todos los ángulos adyacentes resultan iguales entre sí. Y, en cuanto a este rayo céntrico, ciertamente es más agudo y vivaz que los demás rayos. Y tampoco puede negarse que la cantidad nunca parece mayor que cuando el rayo céntrico está en ella. Se podría contar más cosas del poder y de la función del rayo céntrico. Pero al menos no se debe pasar por alto esto: que éste es el único rayo que está sostenido por los restantes rayos reunidos casi como en una asamblea, de modo que se le debe llamar con razón jefe y príncipe de los rayos. Ciertamente se omiten otras cosas que pertenecen más a la ostentación del ingenio, que a lo que nos hemos propuesto tratar. Además, mucho se dirá de los rayos en su lugar apropiado. Baste aquí, como requiere la brevedad de estos libros, que hayamos explicado estas cosas de modo que nadie dude de la verdad de lo que creo ya demostrado suficientemente: que, si se cambian la distancia y la posición del rayo céntrico, también se ve alterada la superficie. Pues ésta aparecerá menor, mayor o diferente, según la proporción relativa de las líneas y los ángulos. Por tanto, la posición del rayo céntrico y la distancia contribuyen en gran medida a la certeza de la visión. Y todavía hay una tercera condición por la que las superfi-

⁹ Nicolás de Oresme, fallecido en 1328 (en *De visione stellarum*, cit. por Vesco-vini, cap. IX, p. 202), atribuía a la densidad del aire la debilidad de luz y color con la distancia.

¹⁰ Como ha señalado Vescovini, *op. cit.*, pp. 121 ss., Alhazén, en su *Óptica*, I, 18, da mucha importancia al rayo céntrico, crucial para la concepción albertiana de la pintura, pues es el punto en la intersección de la pirámide, o superficie de la pintura, el que determina el resto de las posiciones: la altura del horizonte y el ángulo desde el que la pintura es vista y representada.

cies aparecen deformadas o diferentes a quienes las contemplan. Esto es la recepción de la luz. Pues en una superficie esférica y cóncava se puede ver que, si hay una sola luz, la superficie es más bien oscura por una parte y por la otra más clara, mientras que contando con la misma distancia y la posición céntrica original, si esta superficie se sitúa bajo una luz diferente de la primera, verás oscuras las partes que bajo la luz de antes clareaban, y claras las partes que antes estaban sombreadas. Por último, si hay más luces alrededor, alternarán diversas manchas de claridad y de oscuridad dependiendo del número y la fuerza de las luces. Esto se puede comprobar mediante la experiencia.

9. Pero este asunto nos advierte que debemos explicar algo sobre las luces y los colores. Es manifiesto que los colores varían según la luz, pues el color no se ve idéntico a la sombra o expuesto a los rayos de luz. Pues la sombra muestra el color más oscuro y la luz lo hace más bien claro y distinto. Los filósofos dicen que nada es visible si no está revestido de luz y color. Hay, entonces, una gran conjunción entre los colores y la luz en el acto de la visión, lo que comprendemos porque, cuando falta luz, esos mismos colores se desvanecen y, al volver, los colores se restauran vigorosos con la luz. Siendo esto así, debemos tratar, por tanto, primero de los colores. Luego investigaremos de qué modo los colores varían bajo la luz. Dejemos de lado la disertación de los filósofos que investiga el primer origen de los colores¹¹. Pues ¿qué le aporta saber al pintor qué color surge de la mezcla de lo raro y lo denso, o de lo cálido y lo seco y de lo frío y lo húmedo?¹². Ni tampoco atenderé a esos especuladores rechazables que discutiendo sobre los colores mantienen que hay siete clases de colores: sitúan el blanco y el negro en los dos extremos, uno en medio de éstos, luego entre cada uno de los extremos y este medio otros

¹¹ Cfr. S. Y. Edgerton, «Alberti's Colour Theory». El origen de los colores había sido discutido en la antigüedad por Platón, *Timaeus* (67d-67e), y también por Demócrito y Empédocles, cuyas teorías Alberti pudo conocer a través de los escritos aristotélicos *Physica* (I, 5, 188b), *Meteorologica* (III, 4, 374b), *De generatione et corruptione* y otros, que sin duda Alberti había estudiado en Padua (vid. J. H. Randall Jr., «The Development of Scientific Method in the School of Padua», *Journal of the History of Ideas*, I, 1940, pp. 177-206) y que son referencia fundamental para lo que sigue. A continuación, Alberti descarta la teoría de los siete colores, expuesta por Aristóteles en *De sensu et sensibili*, IV, 442a.

¹² Como queda claro en la *Physica* y en *De generatione et corruptione*, uno de los ejes básicos de la concepción aristotélica para explicar el devenir del ser es la relación y armonía entre contrarios. En la escuela peripatética blanco y negro se asociaban a denso y raro, respectivamente, y ambos constituían los extremos en la teoría de los siete colores.

dos pares, dudosos del límite entre uno y otro extremo¹³. Al pintor le basta saber cuáles son los colores y de qué modo deben usarse en pintura. No quisiera ser reprendido por los más expertos, quienes, siguiendo a los filósofos, afirman que en la naturaleza de las cosas hay sólo dos colores puros, blanco y negro, y que todos los demás surgen de la mezcla de estos dos. Como pintor, opino que de las mezclas de colores nacen casi otros infinitos colores, pero entre los pintores hay cuatro verdaderos géneros de colores, correspondientes al número de los elementos, de los que se derivan muchas especies¹⁴. Así, está el color ígneo, por así decir, al que llaman rojo, y después el del aire, que se llama celeste o azul claro¹⁵, y el verde, color del agua¹⁶; la tierra tiene en verdad un color ceniciento. Vemos que todos los demás colores, como los de los jaspes y pórfiros, están hechos de mezclas. Así pues, hay cuatro géneros de colores, de donde se derivan innumerables especies con la mezcla de blanco y negro. Así, vemos que las frondas verdes pierden gradualmente su verdor hasta hacerse blanquecinas. Vemos lo mismo en el aire, que, como ocurre a menudo, habiéndose empapado de vapor blanco en el horizonte, retorna gradualmente a su propio color¹⁷. Y esto también lo vemos en las rosas,

¹³ La teoría de los siete colores fue común en la cultura medieval, cuyos estudiosos la adoptaron excepcionalmente con algunas variaciones, basándose precisamente en las ambigüedades del sistema aristotélico. Pero también llegó a un conocimiento más amplio, como lo muestra el artesano Cennino Cennini en su *Libro dell'arte*, XXXVI: «Has de saber que son siete los colores naturales: esto es, cuatro de naturaleza térrea, como el negro, el rojo, el amarillo y el verde; tres colores hay también naturales, pero requieren ayuda del artificio, como blanco, azul de ultramar, o de Alemania, y amarillo claro.»

¹⁴ Para la teoría aristotélica, género y especie son categorías básicas. En la *Metaphysica*, I, X, VII, 1057a, Aristóteles explica cómo el color es un género, y especies todas sus variaciones incluidos blanco y negro. Para Alberti, sin embargo, los cuatro colores básicos constituyen cuatro géneros distintos. Estos cuatro colores básicos estarían de acuerdo con la práctica de la Antigüedad, según Plinio, vid. *infra*, *De pictura*, libro II, § 46, y también con los antagonistas de Aristóteles: Platón, Demócrito y Empédocles, que habrían defendido como Alberti su correspondencia con los cuatro elementos. Pero es más probable que Alberti fuera influido por el comentario de Galeano sobre *De humoribus* de Hipócrates, a través de su amigo el *medicus* Paolo dal Pozzo Toscanelli. En *De re aedificatoria*, VIII, 8, Alberti también habla de cuatro colores, esta vez asociados a las estaciones.

¹⁵ *Celestis seu caesius*. El uso raro de *caesius* frente al más corriente de *caeruleus* que hace aquí Alberti posiblemente recoge la distinción cielo/mar reflejada por Cicerón, *De natura deorum*, I, XXIX, 83, cuando se refiere a los *caesios oculos* de Minerva y a los *oculos caerulos* de Neptuno. Vid. Edgerton, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ Witelo, en su *Perspectiva*, X, 67, se refiere al verde como el color del mar tempestuoso.

¹⁷ Cfr. el aristotélico (posiblemente de Teofrasto) *De coloribus*, IV, 794a. Edgerton, *op. cit.*, p. 128, ve aquí una anticipación del problema de la perspectiva atmosférica.

pues unas imitan el rojo brillante y púrpura; otras, las mejillas de las muchachas, y otras, el blanco marfil. Y el color de la tierra obtiene su especie de la mezcla de blanco y negro.

10. La mezcla de blanco no cambia el género de los colores, sino que más bien crea especies. El negro tiene una fuerza similar, pues por la adición del negro se generan muchas especies de colores, como es evidente que la sombra altera el color, pues al crecer la sombra desaparece la claridad y blancura del color y cuando la luz aumenta se aclara y hace más blanco. Por tanto, esto puede bastar para persuadir al pintor de que el blanco y el negro no son verdaderos colores, sino, por así decirlo, moderadores de colores, aunque el pintor no encuentre nada que pueda representar al más brillante destello de luz como el blanco y sólo el negro patentice las más oscuras tinieblas. Añade a esto que no encontrarás ningún blanco o negro que no pertenezca a algún género de colores.

11. Se prosigue sobre la fuerza de la luz. Unas luces son de las estrellas, como el Sol o la Luna o la estrella de la mañana; otras, de las lámparas y el fuego. Y entre éstas hay una gran diferencia, pues las luces de las estrellas hacen las sombras casi del mismo tamaño que los cuerpos, mientras las sombras del fuego son más alargadas que los cuerpos. Hay sombra cuando los rayos de luz son interceptados. Los rayos interceptados bien se reflejan en otra parte o retornan a sí mismos. Por ejemplo, se reflejan cuando los rayos del sol rebotan en la superficie del agua hacia arriba, y toda reflexión de los rayos se hace, como prueban los matemáticos, en ángulos iguales entre sí. Pero estas cosas pertenecen a otro aspecto de la pintura¹⁸. Los rayos reflejados asumen el color que encuentran en la superficie por la que son reflejados. Como vemos que sucede cuando las caras de los que caminan por los prados parecen verdear.

12. Por tanto, he hablado de las superficies. He hablado de los rayos. He hablado sobre cómo, al ver, se construye una pirámide a partir de triángulos. Hemos demostrado cuán importante es que la distancia, la posición del rayo céntrico y la recepción de la luz estén determinados. Pero como con una sola mirada no vemos sólo una sino varias superficies a la vez, después de que hayamos tratado con

rica que tanto dará que pensar a Leonardo y a la tratadística y la práctica de la pintura posterior.

¹⁸ La discusión sobre las implicaciones pictóricas de la recepción de la luz se lleva a cabo *infra*, libro II, 46 ss.

detalle de las superficies simples, investigaremos de qué modo se presentan las superficies conjugadas. Como hemos dicho, cada una de las superficies goza de su propia pirámide cargada de sus colores y sus luces. Como los cuerpos están cubiertos de superficies, toda la cantidad vista de los cuerpos crea una sola pirámide que contiene tantas pirámides menores, cuantas sean las superficies que están comprendidas por los rayos desde el punto de vista. Y, como estas cosas son así, tal vez alguno preguntará qué ventaja ofrece tanta indagación al pintor para su pintura. Por esto es necesario que comprenda que llegará a ser un óptimo artífice, sólo si conoce óptimamente las diferencias de las superficies y sus proporciones, lo que muy pocos entienden. Pues, si se les pregunta qué intentan hacer en la superficie que están coloreando, pueden responder mucho mejor acerca de cualquier cosa antes de lo que se proponen. Por ello ruego a los pintores estudiosos que nos escuchen. Pues nunca ha sido vergonzoso aprender de un instructor lo que nos es útil. Y sean conscientes de que, mientras circundan con líneas una superficie y llenan de colores los lugares dibujados, no intentan más que representar en esta única superficie muchas formas de superficies, como si esta superficie, que cubren de colores, fuera tan vítrea y traslúcida que pasase a través de ella toda la pirámide visual desde una cierta distancia y estableciera, a partir de una determinada posición del rayo céntrico y de la luz, los lugares apropiados en el aire. Que esto es así lo demuestran los pintores cuando se retiran de lo que pintan, intentando encontrar con la guía de la naturaleza la cúspide de la pirámide, pues saben que así pueden verla mucho mejor. Pero como es sólo una sola superficie de tabla o de pared, en donde el pintor se afana en fingir muchas superficies contenidas en una sola pirámide, será necesario que su pirámide visual se corte en algún punto, de modo que el pintor exprese dibujando y coloreando los contornos y colores que precisamente le determina la intersección. Como esto es así, los que contemplan una superficie pintada aparentan ver una intersección de la pirámide. Por tanto, la pintura será la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representada artísticamente con líneas y colores sobre una superficie dada.

13. Ya que hemos afirmado que la pintura es la intersección de la pirámide, debemos investigar todo lo que nos aclare sobre esa intersección. Por tanto, tenemos que hablar otra vez de las superficies, de donde, como se ha demostrado, surgen las pirámides al ser interseccionadas con la pintura. Algunas superficies yacen horizontalmente a ras de tierra, como los pavimentos de los edificios y otras superficies equidistantes de los pavimentos, otras se apoyan lateralmente como

son las paredes y otras superficies colineares a las paredes. Se dice que las superficies son equidistantes¹⁹ cuando la distancia que hay entre ellas es la misma en cualquier punto. Superficies colineares²⁰ son las que a lo largo de una línea recta alcanzan un punto por igual, como son las superficies de las columnas cuadradas que se sitúan en hilera en un pórtico. Éstas son las cosas que deben añadirse a lo que dijimos más arriba sobre las superficies. Además, a lo que dijimos sobre los rayos, tanto los extrínsecos, como los intrínsecos y el céntrico, y a lo que contamos más arriba de la pirámide visual, es necesario añadir la proposición de los matemáticos, por la que se demuestra que si una línea recta corta dos lados de un triángulo cualquiera, siendo esta línea secante que forma un nuevo triángulo, equidistante de uno de los lados del primer triángulo, entonces ciertamente el triángulo mayor será proporcional al menor. Esto es lo que afirman los matemáticos.

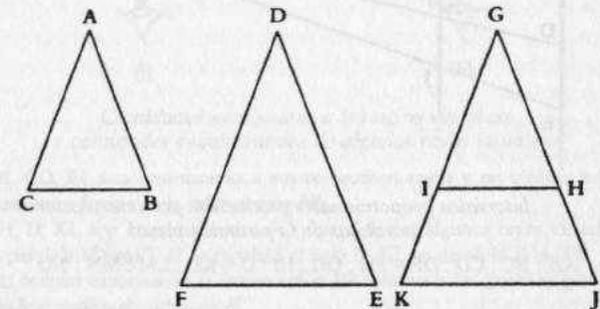
14. A fin de que nuestro argumento sea más claro a los pintores, explicaremos esta proposición más extensamente. Aquí es necesario que el pintor entienda qué es lo proporcional. Decimos que son proporcionales los triángulos cuyos lados y ángulos tienen entre sí la misma relación de modo que, si un lado del triángulo es dos veces y media más largo que la base y el otro tres veces, entonces todos los triángulos similares, aunque sean mayores o menores, en tanto guarden, por así decir, una conveniencia entre los lados y la base, serán proporcionales entre sí. Pues la relación de una parte con las demás es la misma en el triángulo mayor y en el menor. Por tanto, todos los triángulos contruidos de este modo son proporcionales. Y, para que esto se entienda más claramente, pondremos un ejemplo. Un hombre muy pequeño es proporcional a otro muy grande, pues hubo la misma proporción entre el palmo y el pie y todas las restantes partes del cuerpo tanto en Evandro como en Hércules, de quien Gelio conjetura que fue el más grande y corpulento de los hombres²¹. Tampoco hubo una proporción diferente entre los miembros de Hércules y los del cuerpo del gigante Anteo, pues la simetría de la mano con el codo y del codo con la cabeza y los otros miembros correspondía a un orden parejo en ambos. Esto mismo sucede con los triángulos, pues, aunque la medida entre los triángulos sea diferente, el menor podrá correspon-

¹⁹ Alberti usa aquí el término «equidistante» para referirse a objetos y superficies que están en un plano perpendicular a la vista (rayos visivos) del espectador y paralelo a la superficie pintada.

²⁰ Objetos y superficies «colineares» son los que están en línea con los rayos visivos.

²¹ Aulo Gelio, *Noctium atticarum*, I, i, 1-3, cita a Plutarco.

der al mayor en todo, a excepción del tamaño. Si ahora se entienden estas cosas, aceptemos la proposición de los matemáticos en lo que sirve a nuestro propósito, que cada intersección de cualquier triángulo equidistante de su base genera un triángulo proporcional al triángulo mayor. Así pues, en las cosas que son proporcionales entre sí, corresponden todas las partes. Pero en las que las partes son diversas y no congruentes, no habrá proporción.

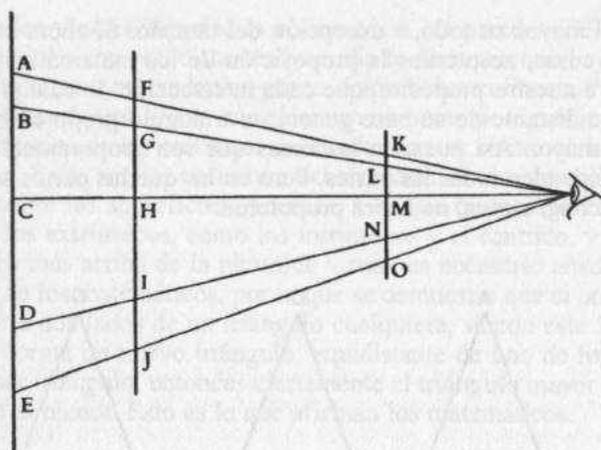


Triángulos proporcionales de ángulos iguales

$$\begin{aligned} AB \circ AC : BC &= DE : EF \\ GH \circ GI : HI &= GJ \circ GK : JK \end{aligned}$$

15. Las partes del triángulo visual son los ángulos y los rayos, que serán iguales en las cantidades proporcionales y en las no proporcionales serán dispares; por lo que cada una de estas cantidades vistas no proporcionales ocupará más o menos rayos. Ya sabemos de qué modo un triángulo menor puede ser proporcional a otro mayor, y te recuerdo que la pirámide visual se construye a partir de triángulos. Por tanto, todo el razonamiento sobre los triángulos podemos transferirlo a la pirámide, seguros ya de que ninguna de las cantidades de la superficie, que equidistan de la intersección, producirá alteración alguna en la pintura. Pues las cantidades equidistantes son iguales, en una intersección equidistante, a sus pares proporcionales. Como esto es así, se sigue que, si no se alteran las cantidades de los contornos, sucede que no se produce ninguna alteración del contorno en la pintura. Y es evidente que cada intersección de la pirámide visual equidistante de la superficie vista es coproporcional a esa superficie.

16. Hemos hablado de las superficies proporcionales a la intersección, esto es, equidistantes a la superficie pintada. Pero, como hay

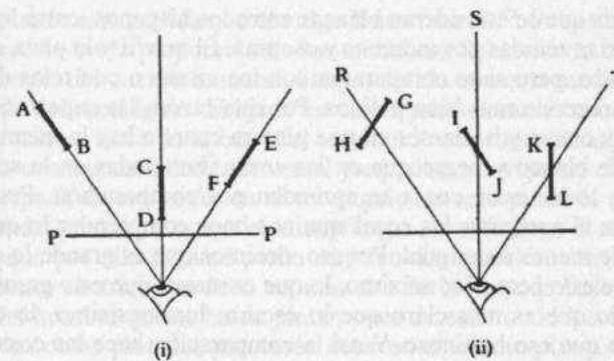


Intervalos proporcionales producidos por intersecciones paralelas de la pirámide visual

$$AB : BC : CD : DE = FG : GH : HI : IJ = KL : LM : MN : NO$$

que pintar muchas superficies que no son equidistantes, debemos profundizar sobre esto, de modo que quede explicado todo acerca de la intersección. Y como sería largo, difícil y muy oscuro seguir en todo las reglas de los matemáticos sobre las intersecciones de los triángulos y de la pirámide, procedemos a hablar según nuestra costumbre como pintores.

17. Refiramos brevemente algo sobre las cantidades no equidistantes, sabido lo cual será fácil entenderlo todo sobre las superficies no equidistantes. Pues algunas de las cantidades no equidistantes son colineales a los rayos visivos, otras son equidistantes de algunos rayos visivos. Las cantidades colineales a los rayos visivos, como no forman un triángulo y no ocupan ningún número de rayos, no hallan lugar alguno en la intersección. Pero, en las cantidades equidistantes de los rayos visivos, cuanto más obtuso es el ángulo mayor en la base del triángulo, tantos menos rayos ocupará y, en consecuencia, menos espacio obtendrá en la intersección. Hemos dicho que las superficies se cubren en cantidades; pero no es raro que suceda en las superficies que haya algunas cantidades equidistantes de la intersección, mientras que las restantes de esta misma superficie no distan por igual, de lo que deriva que sólo las cantidades equidistantes en superficie no producen alteración alguna en la pintura. En



*Cantidades «colineales a los rayos visuales»
y cantidades «equidistantes de algunos rayos visuales»*

- i) AB, CD, EF son «colineales» a sus respectivos rayos y no visibles como dimensiones finitas en la intersección PP.
- ii) GH, IJ, KL son «equidistantes» de (y paralelas a) algunos rayos visuales. GH es paralela al rayo T. IJ es paralela al rayo R. KL es paralela al rayo S. GH, IJ, KL ocupan espacios en la intersección PP relativa a los ángulos que forman con los rayos que cortan en él.

cambio, las cantidades no equidistantes reciben tantas más alteraciones, cuanto más obtuso es el ángulo mayor en el triángulo de base.

18. Finalmente, a todas estas cosas es preciso añadir esa opinión que sostienen los filósofos²², de que si el cielo, las estrellas, los mares, los montes y todos los seres vivos e incluso todos los demás cuerpos fueran reducidos, por deseo de los dioses, a la mitad de lo que son, fuera lo que viéramos, no nos parecería en modo alguno diminuto respecto a lo que es ahora. Pues grande, pequeño, largo, corto, alto, bajo, estrecho, ancho, claro, oscuro, luminoso, tenebroso y todo lo de este tipo, que puede estar presente o no en las cosas, es a lo que los filósofos llamaron accidentes, y son tales que sólo pueden conocerse por comparación. Dice Virgilio²³ que Eneas tenía los hombros más altos que todos los hombres, pero si se comparara con Polifemo, parecería un pigmeo. Dicen que Eurialo fue el más bello, pero, si se comparase con Ganimedes, raptado por la divinidad, parecería deforme²⁴.

²² Posiblemente los Escépticos (Mallè, ed. cit., p. 69).

²³ En Virgilio, *Aen.*, VI, 668 se encuentra una afirmación similar, pero no sobre Eneas.

²⁴ Virgilio, *Aen.*, IX, 177-448. Sobre el éxito de la iconografía de Ganimedes, vid. J. M. Saslow, *Ganimedes en el Renacimiento*, Nerea, Madrid, 1989.

Muchachas que se consideran blancas entre los hispanos, entre los germanos serían tenidas por morenas y oscuras. El marfil y la plata son de color blanco, pero si se compararan con los cisnes o con telas de lino blanco parecerían más bien pálidos. Por esta razón, las superficies parecen muy claras y brillantes en una pintura cuando hay la misma proporción de blanco y negro que en las cosas iluminadas en la sombra. Entonces, todas estas cosas se aprenden por comparación. Pues hay una fuerza al comparar las cosas que nos hace comprender lo que hay de más, de menos o de igual. Por eso, decimos que es grande lo que es mayor que esto pequeño; máximo, lo que es mayor que esto grande, luminoso, lo que es más claro que lo oscuro; luminosísimo, lo que es más claro que eso luminoso. Y así la comparación hace las cosas más conocidas de inmediato. Pero, siendo el hombre lo más conocido de todas las cosas para el hombre, quizás Protágoras, al decir que el hombre es el modelo y la medida de todas las cosas²⁵, pensaba que los accidentes de todas las cosas podían compararse y conocerse correctamente con los accidentes del hombre. Todo esto nos persuade de que cualquier cuerpo que pintes en pintura, se verá más grande o pequeño según la medida de los hombres allí pintados. Entre los antiguos, siempre me ha parecido que Timantes²⁶ fue quien observaba mejor esta fuerza de la comparación; pintor que, según dicen, cuando pintó en una pequeña tabla un Cíclope durmiendo, puso a su lado unos sátiros abrazando el pulgar del durmiente de modo que, al compararlos, el que dormía parecía mucho más grande que los sátiros.

19. Hasta aquí hemos explicado todo lo relativo a la fuerza de la visión y al conocimiento de la intersección. Pero como es pertinente saber no sólo qué es la intersección y en qué consiste, sino también cómo se construye, ahora hay que hablar de con qué arte se representa esta intersección al pintar. Por consiguiente, omitiendo otras cosas sobre esto, contaré lo que hago cuando me pongo a pintar. Primero, dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la «historia», y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura. Divido la longitud de estos hombres en tres partes, que pro-

²⁵ Protágoras, en H. Diels, *Vorsokr.*, ii, 253-271. Alberti usa en más de una ocasión esta sentencia, que posiblemente conoció a través de Diógenes Laercio, *De vitis... philosophorum*, IX, 51.

²⁶ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 74. Cristóforo Landino traducirá al toscano la obra de Plinio, *Historia naturale...*, Venecia, 1476. En castellano hay una selección de los libros 34-36, a cargo de E. Torregro: Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Visor, Madrid, 1987.

porciono con la medida que el vulgo llama *braccio*²⁷. Pues tres *braccia*, como se ve en la proporción de los miembros del hombre, es la longitud común del cuerpo humano. Luego, divido con esta medida la línea yacente del rectángulo dibujado en tantas partes cuantas caben en ella, y esta misma línea de la base del rectángulo es proporcional para mí a la más cercana cantidad transversal y equidistante vista en el pavimento. Después de esto sitúo en el rectángulo un solo punto al que dirigir la mirada, punto que ocupa el mismo lugar a donde llega el rayo céntrico, y que por ello llamaré punto céntrico. La posición conveniente de este punto céntrico, no debe ser más alta de la línea de base que la altura del hombre que se ha de pintar, pues de este modo los espectadores y las cosas pintadas parecerán estar en el mismo plano. Situado el punto céntrico, trazo líneas rectas desde ese punto céntrico hasta cada una de las divisiones de la línea de base, las cuales me demuestran de qué modo las cantidades de las sucesivas transversales cambian visualmente hasta casi una distancia infinita. En esta fase habrá quienes trazarán a través del rectángulo una línea equidistante de la dividida, y entonces dividirán el espacio entre estas dos líneas en tres partes. Luego añadirán a esta segunda línea equidistante otra más, siguiendo la regla de que el espacio que está dividido en tres partes, entre la primera línea dividida (de base) y la segunda línea equidistante, excederá en una de sus partes al espacio que hay entre la segunda y la tercera línea, y finalmente añadirán otras líneas, de manera que cada espacio sucesivo entre ellas será siempre relativo al precedente y, como dicen los matemáticos, *superbipartiens*²⁸. Sobre los que proceden así, por más que afirmen que siguen una vía óptima de pintar, juzgo que yerran no poco, porque habiendo situado a capricho la primera línea equidistante, aunque las otras líneas equidistantes se hayan colocado con razón y método, sin embargo no tienen fundamento por el que situar el vértice (de la pirámide) para verlo bien. De lo que fácilmente se derivan no pequeños errores en pintura. Añádase que la regla de éstos fallaría por completo allí donde el punto céntrico fuera más alto o más bajo que la altura del hombre pintado. Además, ningún entendido negará que ninguna cosa pintada puede verse parecida a las cosas reales, si no se establece una determinada relación entre ellas. Cuya razón expondremos, como si nunca escribiésemos sobre estas demostraciones de pintura, que cuando las hicimos ante nuestros amigos maravillados las llamaron «milagros de la pintura»²⁹. Para éstas son muy pertinentes las cosas que he dicho en esta parte. Volvamos, entonces, al asunto.

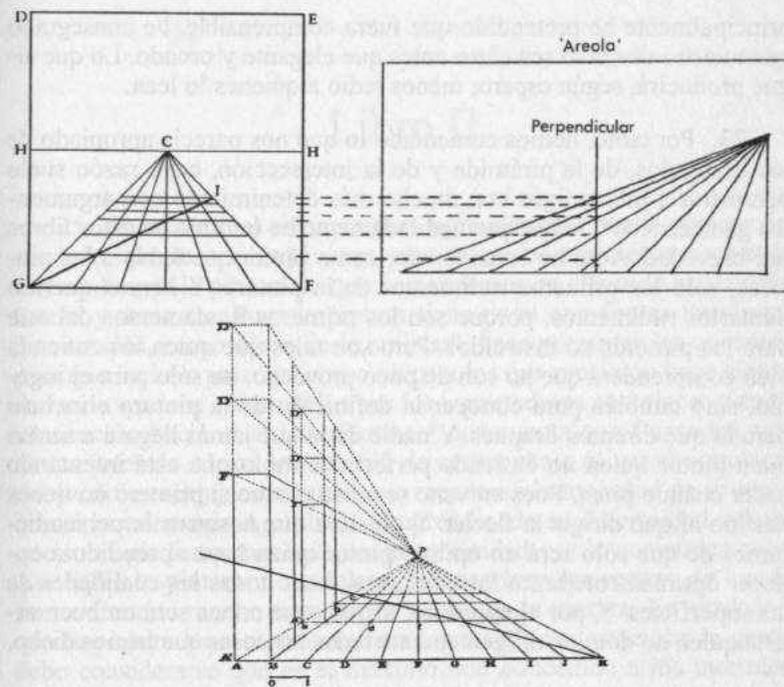
²⁷ El *braccio* florentino equivale aproximadamente a 58 centímetros.

²⁸ *Superbipartiens* es el término matemático para la *ratio* 3:5.

²⁹ Esos «milagros» se describen en la *Vita anonima*.

20. Como estas cosas son así, yo mismo he descubierto este óptimo método. Sigo en todo el sistema propuesto acerca del lugar del punto céntrico, la división de las líneas subyacentes y el trazado de líneas desde este punto a cada una de las divisiones de la línea de base. Pero para las sucesivas cantidades transversales me sirvo de este método. En una pequeña área, trazo una línea recta. Y la divido por tantas partes como está dividida la línea de base del rectángulo. Después sitúo un punto sobre esta línea, directamente sobre un extremo de esta línea y tan alto cuanto está el punto céntrico de la línea de base del rectángulo, y desde este punto trazo sendas líneas a cada una de las divisiones de esta línea. Luego determino cuánta distancia quiero que haya entre el ojo del espectador y la pintura y, una vez establecido el lugar de la intersección a esta distancia, efectúo la intersección de todas las líneas con una, como dicen los matemáticos, perpendicular. Línea perpendicular es la que al tocar con otra línea recta divide en ángulos rectos por todos los lados. Así, esta línea perpendicular me dará, en los lugares donde corta las otras líneas, todos los términos de la distancia que debe haber entre las líneas transversales equidistantes del pavimento. De este modo tengo dibujadas todas las paralelas del pavimento. Una paralela es el espacio entre dos líneas equidistantes, de las que hablamos bastante con anterioridad. La prueba de que están correctamente dibujadas se dará si una misma línea recta forma un diámetro de cuadrángulos adjuntos en el pavimento pintado. El diámetro de un cuadrángulo es entre los matemáticos la línea recta que va de uno de los ángulos al opuesto, por lo que divide el cuadrángulo en dos partes, como si hiciera dos triángulos de dicho cuadrángulo. Una vez terminadas diligentemente a estas cosas, trazo una línea equidistante de las otras de abajo, que corta los dos lados verticales del rectángulo grande y pasa por el punto céntrico. Y esta línea me sirve de término y límite, al que ninguna cantidad excede que no sea más alta que el ojo del espectador. Y, como pasa por el punto céntrico, se puede llamar céntrica. De lo que deriva que los hombres pintados en la paralela siguiente serán menores en altura que los que están en las anteriores, lo que la misma naturaleza demuestra manifiestamente. Pues vemos que las cabezas de los hombres que pasean por las iglesias se igualan más o menos a una misma altura, mientras que los pies de quienes están más lejos parece que correspondan a las rodillas de los que están delante.

21. Todo este método para dividir el pavimento pertenece principalmente a esa parte de la pintura a la que, en su momento, llamaremos composición. Y es tal que, debido a la novedad de la materia y a la brevedad de su comentario, puede ser poco entendida por los lecto-



Construcción de la perspectiva lineal

DEFG: pintura. C: «punto céntrico». HH: Horizonte. GI: diagonal de damero.

res. Pues, por lo que juzgamos fácilmente de las obras de los antiguos, permaneció desconocida entre nuestros mayores, ya que era oscura y difícil. De modo que apenas encuentras alguna «historia» de nuestros antecesores compuesta correctamente, ni pintada, ni modelada, ni esculpida.

22. Por ello, estas cosas han sido expuestas de modo breve y, según pienso, no demasiado oscuramente y, aunque entiendo que por como son no atraigan ninguna alabanza por su elocuencia, quien no lo entienda a primera vista jamás lo conseguirá, por más que se esfuerce. Estas cosas son facilísimas y bellísimas para los ingenios sutilísimos e inclinados a la pintura, por decirlo de algún modo, pero son ingratas a los rudos y poco inclinados por naturaleza a estas nobilísimas artes, aun cuando sean dichas con mucha elocuencia. Incluso nosotros mismos leemos con cierto fastidio estas cosas que brevisísimamente se han explicado sin ninguna elocuencia. Pero pido indulgencia si, dado que

principalmente he pretendido que fuera comprensible, he conseguido que nuestro discurso sea claro antes que elegante y ornado. Lo que sigue producirá, según espero, menos tedio a quienes lo lean.

23. Por tanto, hemos comentado lo que nos parecía apropiado de los triángulos, de la pirámide y de la intersección, cuya razón suelo demostrar a mis amigos con mucho más detenimiento con argumentos geométricos³⁰, lo que premeditadamente he omitido en estos libros por brevedad. Aquí he considerado, como pintor que habla a los pintores, sólo los primeros rudimentos de la pintura. Y hemos querido llamarlos rudimentos, porque son los primeros fundamentos del arte para los pintores no instruidos. Pero son tales que quien los entienda bien comprenderá que no son de poco provecho, no sólo para el ingenio, sino también para conocer la definición de la pintura e incluso para lo que diremos después. Y nadie dude que jamás llegará a ser un buen pintor quien no entienda perfectamente lo que está intentando hacer cuando pinta. Pues en vano se tensa el arco si primero no tienes destino al que dirigir la flecha. Y quisiera que nosotros le persuadiéramos de que sólo será un óptimo pintor quien haya aprendido a conocer óptimamente tanto los contornos como todas las cualidades de las superficies. Y, por el contrario, afirmo que nunca será un buen artista quien no domine diligentemente todas las cosas que hemos dicho.

24. Las cosas dichas sobre la superficie y la intersección nos eran imprescindibles a nuestro propósito. A continuación instruiremos al pintor cómo puede imitar con su mano lo que ha concebido con su mente.

³⁰ Cfr. L. B. Alberti, *Elementa picturae (Elementi di pittura)*, en *Opere volgari*, ed. Grayson, III, pp. 108-129 y los comentarios de A. Parronchi en su artículo «Sul significato degli *Elementi di pittura* di Leon Battista Alberti», en *Cronache di Archeologia e Storia dell'arte*, 6, 1967, pp. 107-115.

Libro II

25. Pero como el esfuerzo para aprender esto puede parecer demasiado laborioso a los jóvenes, creo que debo manifestar aquí cuán merecedera es la pintura de que consumamos en ella todo nuestro esfuerzo y atención. Pues la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad¹, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista. Plutarco² nos cuenta que Casandro, uno de los jefes de Alejandro, tembló de arriba abajo al ver el simulacro del ya difunto Alejandro, en el que reconoció la majestad de su rey, y que el lacedemonio Agesilao³, comprendiendo su deformidad, rehusó que su efigie fuera conocida por la posteridad, por lo que nunca quiso que nadie lo pintara ni modelara. Así perviven los rostros de los difuntos durante mucho tiempo por medio de la pintura. En verdad, el que la pintura haya representado a los dioses que veneraba la gente, debe considerarse que es el máximo don concedido a los mortales, pues la pintura ha contribuido a la piedad que nos une a los seres superiores y a preservar el ánimo con la religión. Se dice que Fidias⁴ hizo un Júpiter en Élide, cuya belleza aumentó no poco la aceptación de la religión. Así, cuánto contribuye la pintura a las honestísimas delicias del ánimo y al decoro, se puede ver de varios modos, pero máximamente en que nunca darás con algo tanpreciado, cuya asociación con la pintura no lo haga mucho más caro y gracioso. El marfil, las gemas y otras cosas preciosas semejantes se hacen más preciosas en manos del pintor. El mismo oro, empleado en el arte de la pintura, tiene mucho más valor que el simple oro. Incluso el plomo, el más vil de los metales, si hubiera servido para formar algún simulacro en manos de Fidias o de Praxíteles, probablemente sería considerado más precioso que la plata ruda y sin elaborar. El pintor Zeuxis⁵ empezó a dar sus obras por que, como él mismo decía, no tenían precio. Pues es-

¹ Cicerón, *De amicitia*, 7, 23.

² Plutarco, *Alexander*, LXXIV, 4.

³ Plutarco, *Agesilaus*, II, 2.

⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 9.

⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 62.

timaba que no había precio que pudiera satisfacer a quien, modelando o pintando seres vivos, llega a ser casi un dios entre los mortales.

26. Por tanto, la pintura tiene tales virtudes que sus maestros no sólo ven admirados sus obras, sino que también se sienten casi similares a un dios. ¿No es acaso la pintura maestra de todas las artes o su principal ornamento? Pues sí no me equivoco, el arquitecto toma del mismo pintor arquivadas, capiteles, basas, columnas, cornisas y todos los demás adornos de los edificios. Y por la regla y arte del pintor se rigen el lapidario, el escultor y todos los talleres y los oficios de los artesanos. En efecto, apenas hay arte por vil que sea que no dependa de la pintura; incluso me atrevería a decir que, sea lo que haya de decoroso en las cosas, deriva de la pintura. Por todo ello, la pintura fue honrada por nuestros mayores con un honor primordial, de manera que, mientras todos los demás artifices fueron llamados artesanos, sólo el pintor no estaba incluido entre ellos. Como esto es así, acostumbro decir entre mis familiares que el inventor de la pintura, según los poetas, fue Narciso, quien fue convertido en flor, pues, como la pintura es la flor de todas las artes, así la fábula de Narciso se acomoda a nuestro propósito perfectamente. Pues ¿qué es pintar, sino abarcar con el arte la superficie de una fuente? Quintiliano pensaba que los primeros pintores circunscribían las sombras del sol y que el arte creció a base de añadidos⁶. Hay quienes dicen que el egipcio Filocles y un tal Cleantes estuvieron entre los primeros inventores de este arte. Los egipcios afirman que entre ellos la pintura estaba en uso seis mil años antes de que fuera llevada a Grecia. Y los nuestros dicen que la pintura llegó a Italia desde Grecia después de las victorias de Marcelo en Sicilia⁷. Pero no interesa tanto conocer los primeros pintores e inventores de la pintura, pues no contamos una historia de la pintura como Plinio, sino tratar este arte de modo novísimo, del que en nuestra época no queda ningún monumento de los antiguos escritores que yo haya visto, aunque dicen que el ístmico Eufránor escribió algo sobre simetría y colores, y que Antígono y Jenócrates enviaron algunas cartas sobre la pintura, e incluso que Apeles escribió a Perseo sobre pintura⁸. Diógenes Laercio refiere que el filósofo Demetrio⁹ también fue comentarista de pintura.

⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 2, 7; cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 15.

⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 16 y 15; Plinio, XXXV, 22, no menciona a Marcelo, sino que afirma que fue Valerio Messala quien trajo tesoros artísticos a Roma desde Sicilia.

⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 129 (Eufránor); *ibid.*, 68 (Antígono, Jenócrates); *ibid.*, 79 y 111 (Apeles).

⁹ Diógenes Laercio, *De vitis... philosophorum*, V, 83.

Además, creo que, habiendo sido todas las buenas artes comentadas en monumentos de la literatura por nuestros mayores, la pintura no fue olvidada por nuestros escritores italianos. Pues los antiquísimos etruscos fueron los más expertos de Italia en el arte de pintar.

27. El antiquísimo escritor Trismegisto¹⁰ afirma que la pintura y la escultura nacieron con la religión. Así lo dice a Asclepio: la humanidad, recordando su naturaleza y origen, representó a los dioses con rostro semejante al suyo. Pero ¿quién negará que en todas las cosas, tanto públicas como privadas, profanas y religiosas, la pintura ha reivindicado para sí los lugares más honestos, de modo que no hay artificio entre los mortales que haya sido tan estimado por todos entre los mortales? Cuentan precios de las tablas pintadas casi increíbles¹¹. El tebano Aristides vendió una sola por cien talentos¹². Dicen que Rodas no fue incendiada por el rey Demetrio por no destruir una tabla de Protógenes. Por tanto, se puede afirmar que Rodas fue redimida de los enemigos por una sola pintura. Muchas cosas más de este tipo son contadas por los escritores, de lo que entenderás claramente que los buenos pintores siempre han sido tenidos en suma alabanza y honor por parte de todos, de manera que los ciudadanos más nobles y distinguidos, los filósofos y los reyes se deleitaron no sólo con las pinturas, sino, sobre todo, en pintar. L. Manilio¹³, un ciudadano romano, y Fabio, el hombre más noble en la ciudad, fueron pintores. Turpilio, un caballero romano, pintó en Verona. Sitedio, pretor y procónsul, adquirió renombre pintando. Pacuvio, un poeta trágico, nieto por parte de hija del poeta Ennio, pintó a Hércules en el foro¹⁴. Los filósofos Sócrates, Platón, Metrodoro y Pirro alcanzaron distinción en pintura¹⁵. Los emperadores Nerón, Valentiniano y Alejandro Severo fueron muy aficionados a pintar¹⁶. Largo sería referir cuántos príncipes y reyes

¹⁰ *Asclepius*, III.

¹¹ Plinio aporta muchos ejemplos de precios pagados por pinturas; vid. especialmente *Historia naturalis*, XXXV, 100 (Aristides), 105 (Protógenes), y cfr. *ibid.*, 55, 70, 130, 132, 136, 156.

¹² Unos sesenta mil florines de la época.

¹³ Actualmente no se tiene noticia alguna de L. Manilio como pintor. Posiblemente se trata de una confusión con L. Hostilio Mancino (Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 23, pero éste tampoco fue pintor) a partir de comentarios derivados.

¹⁴ Todos estos ejemplos de Fabio, Turpilio, Sitedio (Titedius) y Pacuvio derivan de Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 19-20.

¹⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 137, y XXXVI, 32 (Sócrates); Dióg. Laerc., *De Vitis... philosophorum*, III, 4-5 (Platón); Plinio, XXXV, 135 (Metrodoro); Dióg. Laert., IX, 61 (Pirrón).

¹⁶ Suetonio, *Nero*, 52; Tácito, *Anales*, XIII, 3 (Nerón); Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum*, XXX, 9, 4 (Valentiniano); Lampridius, *Alexander Severus*, 27.

fueron devotos de este nobilísimo arte. Además, tampoco es apropiado revisar toda la multitud de pintores antiguos, cuya enormidad se puede calcular por el hecho de que sólo en cuatrocientos días se hicieron para Demetrio Valerio¹⁷, hijo de Fanostrato, trescientas sesenta estatuas, en parte ecuestres y en parte carros y bigas. Y en la ciudad en la que hubo tal número de escultores ¿creeremos que hubo menos pintores? Pintura y escultura son dos artes hermanas y nutridas de un mismo ingenio. Pero yo siempre preferiré el ingenio del pintor, porque se ejercita en una cosa mucho más difícil. Pero volvamos al asunto.

28. Así pues, fue ingente el número de los pintores y escultores en aquellos tiempos, cuando príncipes y plebeyos, doctos e indoctos se deleitaban con la pintura, cuando estatuas y tablas se exponían en los teatros entre los primeros expolios de las provincias; y a tanto llegó esto, que Paulo Emilio¹⁸ y otros no pocos ciudadanos romanos educaron a sus hijos en pintura junto a las artes liberales a fin de alcanzar una vida buena y feliz. Esta óptima costumbre fue observada sobre todo entre los griegos, de modo que los adolescentes libres y educados liberalmente eran instruidos en el arte de la pintura junto a letras, geometría y música. Incluso, esta facultad de pintar fue honorable para las mujeres. Marcia¹⁹, hija de Varrón, es celebrada entre los escritores porque sabía pintar. Y la pintura era considerada con tanta alabanza y honor entre los griegos, que se prohibió por ley enseñar pintura a los siervos; y esto no sin razón, pues el arte de pintar es muy digno de los ingenios liberales y muy nobles ánimos, y para mí siempre ha sido indicio máximo de un ingenio óptimo y esclarecido cuando vemos a alguien deleitarse vehementemente con la pintura. Éste es un arte que igualmente es grato a los doctos e indoctos, y lo que casi a ningún otro arte sucede, pues deleitando a los entendidos también atrae a los inexpertos. Tampoco es fácil hallar a alguien que no desee adiestrarse más en pintura. Y es manifiesto que la misma naturaleza se deleita pintando. Pues vemos que la naturaleza a menudo efigia en los mármoles hipocentauros y rostros barbados de reyes²⁰. Y cuentan

¹⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 27; Dióg. Laerc., V, 75 (Demetrio).

¹⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV (Paulo Emilio), 7-9 y 11-13. *Ibid.*, 77 (griegos).

¹⁹ Actualmente, no se sabe si Varrón tuvo una hija con este nombre. Plinio tampoco menciona a Marcia entre las mujeres pintoras (Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 147). Sin embargo, la noticia fue recogida por la tratadística posterior, por ejemplo, Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1584. L. Mallè, Sansoni, Florencia, 1859, p. 80, ha prestado atención a la leyenda medieval de una pintora de nombre Marcia.

²⁰ Cfr. *De statua*, I; para las imágenes en el mármol, vid Plinio, *Historia naturalis*, XXXVI, 5, y para los reyes barbados, Alberto Magno, *De miner.*, II, 3, i.

también que en una gema de Pirro estaban representadas por la misma naturaleza las nueve musas con sus atributos²¹. Añádase a esto que no hay arte que, estudiándolo y ejercitándolo a cualquier edad, tanto expertos como inexpertos lo lleven a cabo con tanto placer. Permítame hablar de mi propia experiencia. Cuando me pongo a pintar, siento tal voluptuosidad de ánimo, que a menudo supedito al ocio otros negocios y con tanto placer persevero en terminar la obra, que a duras penas puedo creer que hayan pasado tres o cuatro horas.

29. Así, este arte produce placer mientras lo ejercitas, y alabanza, riqueza y fama eterna mientras lo practiques bien. Siendo esto así, como la pintura es el mejor y más antiguo ornamento de las cosas, digna de los libres y agradable a doctos e indoctos, exhorto ante todo a los jóvenes a que se entreguen a la pintura tanto como puedan. Asimismo, aconsejo a los que son estudiosísimos de la pintura que prosigan con todo esfuerzo y diligencia hasta dominar el perfecto arte de pintar. Para vosotros, que procuráis destacar en pintura, cuidad sobre todo la reputación y la fama que veis consiguieron los antiguos, y con esto recordad que la avaricia siempre fue enemiga de la alabanza y de la virtud. Pues a quien pone su ánimo en el interés, raramente le llega el fruto de la posteridad. Yo mismo he visto a muchos que, estando en principio predispuestos a aprender, se decidieron por la ganancia y no obtuvieron ni riquezas ni fama alguna, mientras que, si hubieran unido su ingenio al estudio, habrían alcanzado la fama, con lo que habrían conseguido riquezas y la satisfacción del renombre. Pero basta ya de hablar de estas cosas. Regresemos a nuestro tema.

30. Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extraemos de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de luz.

²¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXVII, 5.

31. Por tanto, circunscripción, composición y recepción de luz hacen la pintura. Por lo que a continuación trataremos de ellas tan brevemente como sea posible. Primero, de la circunscripción. La circunscripción es el proceso de trazar las líneas de los contornos en pintura. Sobre esto dicen que el pintor Parrasio, sobre quien diserta Sócrates según Jenofonte, fue experto muy pulcro, pues examinaba de modo muy sutil las líneas²². Considero que en la circunscripción habría que tener en cuenta que debería hacerse con líneas muy tenues y casi imperceptibles a la vista; como dicen que solía practicar Apeles y en lo que rivalizó con Protógenes²³. Pues la circunscripción es una simple anotación de los contornos, que, si se hace con una línea muy visible, no parecerán márgenes de superficies, sino hendiduras en la pintura. Quisiera que en la circunscripción sólo se esboce el trazo de los contornos, en lo que es preciso ejercitarse con asiduidad. Pues nunca se alabará composición ni recepción de luz alguna sin la presencia de la circunscripción. Y la circunscripción por sí misma es a menudo muy grata. Por tanto, la obra depende de la circunscripción, y para conseguir ésta muy bella, considero que nada puede resultar más adecuado que el velo que suelo llamar intersección entre mis familiares, cuyo uso he sido el primero en descubrir. Es así: un velo de hilo tenuísimo y teñido del color deseado, dividido con hilos gruesos en varias secciones cuadradas paralelas y extendido en un telar. Lo sitúo entre el ojo y el objeto a representar, para que la pirámide visual pase a través de la transparencia del velo. Esta intersección del velo tiene no pocas utilidades de por sí: primero presenta siempre las mismas superficies inamovibles, pues una vez situados los términos percibes inmediatamente la cúspide de la pirámide, lo que es muy difícil de hallar sin esta intersección. Y sabes que pintando es imposible imitar algo correctamente que no presente continuamente el mismo aspecto. Por eso es más fácil emular lo que está pintado, pues siempre presenta la misma cara, que las cosas esculpidas²⁴. También sabes que, si se cambian la distancia y la posición del centro, la misma cosa vista parece haber sido alterada. Por eso he dicho que el velo nos prestará no mediocre utilidad, ya que la cosa vista guardará siempre la misma apariencia. La utilidad siguiente es que la posición de los contornos y los términos de las superficies podrán establecerse con precisión fácilmente en el panel a pintar, pues verás situados la frente en un paralelo, la nariz en el siguiente, las mejillas en los de al lado,

²² Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 67-68; Jenofonte, *Memorabilia*, III, X.

²³ Plinio, *Historia naturalis*, *ibid.*, 81-83.

²⁴ Cfr. *infra*, III, 58.

el mentón en el inferior y del mismo modo cada cosa dispuesta en su lugar, y así colocarás todo bellísimo en la tabla o en la pared divididas en esas paralelas. Por último, este mismo velo sirve de máxima ayuda al realizar la pintura, porque con él ves el objeto con volumen y en relieve a la vez que dibujado y pintado en la superficie lisa del velo. Todas estas cosas muestran de cuánta utilidad es el velo para pintar con facilidad y corrección, como podemos entender por juicio y experiencia.



Tanto Durero, autor del grabado, como Leonardo idearon instrumentos basados en el «velo» de Alberti.

32. No escucharé a los que dicen que no es bueno que el pintor se acostumbre a estas cosas, porque, aunque faciliten una gran ayuda para pintar, si faltan, incapacitan al artista para hacer nada por sí mismo. Pero, si no me equivoco, no indagamos la labor infinita del pintor, si no que más bien deseamos una pintura que parezca marcadamente en relieve y similar a los cuerpos dados. Lo que no sé cómo podría conseguirse, incluso medianamente, sin la ayuda del velo. Por tanto, quienes intentan avanzar en pintura, deberían usar esta intersección o velo, como he explicado. Y, si les deleita experimentar el ingenio sin el velo, tendrán que imitar este método de las paralelas con el ojo, de modo que imaginen siempre una línea que cruza otra perpendicular en donde sitúen el término de la perspectiva en la pintura. Pero como para muchos pintores inexpertos los contornos de las superficies son dudosos e inciertos, como, por ejemplo, en los rostros, puesto que no discernen en qué lugar las sienas se distinguen de la frente, es preciso enseñarles un procedimiento para que adquieran este conocimiento. La misma naturaleza lo demuestra muy claramente. Así como se ve en las superficies planas, que se distinguen por sus propias luces y sombras, así también podemos ver en las superficies

esféricas y cóncavas como cuadrículas de muchas superficies con diversas manchas de sombras y luces. De modo que cada parte diferenciada por la luz y la sombra ha de ser considerada como una superficie singular. Y, si la superficie vista sale de lo sombreado y continúa hacia un color vivo, entonces es oportuno señalar con una línea la mitad entre un espacio y otro, a fin de que no haya la menor duda de qué modo se deben colorear.

33. Todavía nos queda algo que decir sobre la circunscripción, algo que pertenece no en poca medida a la composición. A este propósito no hay que ignorar lo que es la composición en pintura. La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor es la «historia», las partes de la «historia» son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro y una parte del miembro es una superficie. Y como la circunscripción es el procedimiento al pintar con el que se dibujan los contornos de las superficies y como algunas superficies son pequeñas, como las de los seres vivos, y otras sumamente grandes, como las de edificios y colosos, para circunscribir las superficies pequeñas pueden ser suficientes los preceptos que ya hemos dado, pues se ha demostrado cómo pueden medirse con el velo. Para las superficies mayores es necesario explicar un nuevo procedimiento. Para esto hay que recordar lo que dijimos más arriba en nuestros rudimentos sobre superficies, rayos, pirámide e intersección. También recordarás lo que argumenté sobre las paralelas del pavimento y sobre el punto céntrico y la línea. Por consiguiente, sobre el pavimento, dividido en paralelas, se edificarán las paredes de los muros y otras semejantes, a las que llamaremos superficies perpendiculares. Por tanto, diré brevemente cómo procedo en esta construcción. Comienzo el proceso desde un principio por sus fundamentos. Describo en el pavimento la anchura y longitud de los muros, en cuya descripción he observado en la naturaleza que, desde un único punto de vista, de un cuadrado de ángulos rectos sólo se pueden ver dos superficies perpendiculares juntas. Por tanto, al describir los fundamentos de las paredes, tengo cuidado en circundar sólo estos lados que se ven desde el punto de vista; y comienzo siempre por las superficies más próximas, en concreto por las equidistantes de la intersección. Así, las dibujo antes que las demás, y determino cómo quiero que sea su longitud y anchura en las paralelas descritas en el pavimento, para lo que elijo tantas paralelas cuantos *braccia* quiero que tenga. Hallo el medio de las paralelas en la secante de dos diámetros. Pues la intersección de un diámetro con otro señala el lugar medio de un cuadrángulo. Así, con esta medida de las paralelas, dibujo con pulcritud la anchura y la longitud de las paredes

del muro desde el suelo. Entonces no es difícil sacar la altura de las superficies. Pues la medida que hay entre la línea céntrica y este lugar del pavimento desde donde se eleva la magnitud del edificio, sirve de medida para todas las demás cantidades. Y si quieres que esta cantidad del suelo hasta lo más alto sea cuatro veces más que la altura de un hombre pintado, estando situada la línea céntrica a la altura del hombre, habrá tres *braccia* desde lo más bajo de la cantidad hasta la línea céntrica. Pero, si quieres aumentar esta cantidad doce *braccia*, continuarás hacia arriba tres veces la distancia desde la línea céntrica y el extremo más bajo de la cantidad. Así, mediante estos procedimientos que hemos dado para pintar, podemos circunscribir perfectamente todas las superficies angulares.

34. Resta que hablemos del modo de dibujar los contornos de las superficies circulares. Las circulares pueden derivarse de las angulares. Yo hago como sigue. Trazo un rectángulo en una zona y divido sus lados en tantas partes como en las que está dividida la línea inferior del rectángulo de la pintura y, llevando las líneas desde cada punto de estas divisiones hasta sus opuestos, lleno el área con pequeños rectángulos. Aquí dibujo un círculo tan grande como quiero, de modo que este círculo y las líneas paralelas se corten, y señalo todos los puntos de las intersecciones, que después marco en sus respectivas paralelas del pavimento en la pintura. Pero, como sería una labor demasiado minuciosa cortar todo el círculo en muchos lugares con casi infinitas paralelas hasta completar todo el contorno del círculo con una numerosa sucesión de puntos, para ello marco ocho intersecciones o las que preciso y entonces a partir de los términos señalados dejo que mi ingenio pinte el resto del círculo. Quizá sería más rápido circunscribir este contorno a la sombra de una luz, contando con que el cuerpo que produjera la sombra se interpusiera correctamente en su lugar. En fin, hemos explicado cómo las mayores superficies angulares y circulares se circunscriben con la ayuda de las paralelas. Por tanto, a fin de completar todo sobre la circunscripción, seguiremos hablando de la composición. Para ello, repito qué es la composición.

35. La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una «historia». Pues el ingenio merece mayor alabanza en una «historia» que en un coloso²⁵. Las partes de la «histo-

²⁵ Cfr. Alberti, *De statua*, 5; *De re aedificatoria*, VII, XVI; y Ch. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500*, p. 8. Para las pinturas y estatuas de colosos que Alberti podía tener en mente, vid. Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 34-46, y XXXV, 51.

ria» son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la «historia», que constituye la última y absoluta obra de un pintor. De la composición de las superficies surge esa elegante armonía²⁶ y gracia en los cuerpos que llaman belleza. Pues un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquéllas prominentes y éstas muy retraídas y hundidas, como vemos en los rostros de los ancianos, sería feo de contemplar. Pero cuando las superficies están tan unidas entre sí que amenas luces fluyen poco a poco hasta sombras suaves, sin que surjan asperezas de ángulos, entonces decimos que es un rostro hermoso y encantador. Por tanto, en esta composición de superficies deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia. Para lograrlo, en mi opinión no hay vía más cierta que la misma naturaleza, y así observaremos larga y diligentemente de qué modo la naturaleza, admirable artífice de las cosas, ha compuesto las superficies con hermosísimos miembros. En cuya imitación es necesario ejercitarse con todo cuidado y atención, aprovechándose a placer del velo, como ya hemos dicho. Y, cuando hayamos situado en la obra las superficies tomadas de los cuerpos más bellos, siempre debemos determinar ante todo sus términos, para poder dirigir nuestras líneas a su lugar certero²⁷.

36. Esto con respecto a la composición de las superficies. A continuación nos referimos a la composición de los miembros. En la composición de los miembros hay que cuidar primero de que todos los miembros convengan entre sí perfectamente. Se dice que conviene perfectamente entre sí cuando en tamaño, función, aspecto, color y otras cosas semejantes corresponden en gracia y belleza. Porque si en un simulacro la cabeza es muy grande, el pecho muy pequeño, la mano demasiado ancha, el pie está hinchado, y el cuerpo distendido, esta composición será fea de contemplar. Pues es necesario contar con una conformidad para el tamaño de los cuerpos, para lo que ayuda, al pintar un ser vivo, primero esbozar los huesos, pues éstos, como se curvan mínimamente, siempre ocupan una cierta posición.

²⁶ *Concinnitas*. La noción de *concinnitas*, de la que poco se explica aquí, llegará a ser una noción central de la estética albertiana años más tarde; vid. *De re aedificatoria*, VI, II y IX, VIII. Sobre la continuidad de la noción de *gracia* en la estética renacentista, vid. R. de la Villa, «La presencia de la *Grazia* en la estética del Renacimiento», art. cit.

²⁷ Sobre la imitación de la naturaleza en la escultura griega, vid. Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 61; aunque el principio de imitación de la naturaleza fue muy común en el pensamiento grecorromano (Aristóteles, Horacio...).

Después es necesario añadir los nervios y los músculos, y luego revestir los huesos y los músculos con carne y piel. Pero, en este punto, quizás algunos objeten lo que dije más arriba, que al pintor no le concierne lo que no es visible. Y están en lo cierto, pero así como, para un hombre vestido, es preciso dibujarlo antes desnudo y luego envolverlo con ropas, así también para pintar un desnudo es preciso situar primero los huesos y los músculos, que luego cubres de carne y de piel de modo que no sea difícil percibir la posición de los músculos. Y, como la misma naturaleza muestra claramente todas estas medidas, así el pintor estudioso hallará no escasa utilidad en reconocerlas en la misma naturaleza por sí mismo. Cuando los estudiosos se aplican en esta labor, comprenden que cuanto más estudio y trabajo ponen en reconocer la simetría de los miembros, tanto más les ayuda fijar en la memoria estas cosas que han aprendido. Pero advierto que, al medir las proporciones de cualquier ser vivo, debemos tomar uno de sus miembros, con el que se medirán los restantes. El arquitecto Vitruvio²⁸ mide la altura del hombre en pies. Yo pienso que es más digno si los restantes miembros se consideran relativos a la medida de la cabeza, aunque he observado que es común en los hombres que la longitud del pie sea igual a la distancia entre el mentón y la parte superior de la cabeza.

37. Así, una vez seleccionado un miembro, los restantes son acomodados a éste, de modo que no haya un solo miembro de todo el cuerpo que no corresponda con los restantes en longitud y anchura. Además, hay que procurar que todos los miembros desempeñen su función según su propósito. Es apropiado al que corre mover las manos tanto como los pies. Pero prefiero que un filósofo, cuando diserta, muestre en cada uno de sus miembros modestia antes que las actitudes de un luchador. El pintor Demón²⁹ representó un hoplita en combate de tal manera que parecía casi sin aliento. Y hubo quien pintó a Ulises³⁰ de modo que podrías reconocer que su locura no era verdadera, sino fingida y simulada. En Roma fue alabada la historia en que Meleagro³¹ era llevado muerto, porque quienes soportaban su peso

²⁸ Vitruvio, *De architectura*, III, I. Cfr. *De statua*, § 12.

²⁹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 71, atribuye la pintura a Parrasio. Alberti confundió el tema con el autor.

³⁰ La pintura a la que aquí se refiere probablemente fue realizada por Eufránor (Plinio, *ibid.*, 129).

³¹ Se han hecho varios intentos para identificar esta representación de Meleagro en sarcófagos y bajorrelieves; vid. Mallé, ed. cit., p. 89, n. 2. Algunos de los relieves

parecían angustiados y esforzándose con todos sus miembros; pues ciertamente el que está muerto no tiene ningún miembro que no parezca exangüe, todo cuelga, manos, dedos, cuello, todo cae lánguido y todo contribuye a expresar la muerte del cuerpo. Esto es lo más difícil de todo, pues fingir enteramente ociosos los miembros en un cuerpo es tan de sumo artífice como presentarlos vivos y activos. Por tanto, en toda pintura hay que observar esto mismo, que cada uno de los miembros cumpla en sí la función de acuerdo con lo que haga, de manera que incluso el más pequeño miembro desarrolle su papel, a fin de que los miembros de los muertos parezcan muertos y enteramente vivos los de los vivos. Se dice que un cuerpo está vivo cuando parece que se mueve espontáneamente, y que está muerto cuando sus miembros no pueden llevar a cabo las funciones de la vida, esto es, movimiento y sensación. Por tanto, si el pintor quiere que los cuerpos parezcan vivos en su simulacro, hará que todos sus miembros tengan sus propios movimientos. Pero en todo movimiento se debe perseguir la belleza y la gracia. Y estos movimientos de los miembros son máximamente vivaces y gratisimos cuando se elevan en el aire. También, dijimos que en la composición de los miembros hay que atender al aspecto. Pues resultaría absurdo que las manos de Helena o de Ifigenia se vieran avejentadas y como de campesinas, que Néstor tuviera el pecho juvenil y el cuello terso, o Ganimedes la frente arrugada y las piernas de atleta; o que pusiéramos a Milón, el más robusto de todos, costados leves y graciles. Asimismo, en el simulacro en el que el rostro es sólido y firme, sería torpe añadirle brazos delgados y manos flacas. Y, al contrario, quien pintase a Aqueménides con ese rostro con que dice Virgilio³² que fue hallado por Eneas en la isla, sin adecuarle el resto del cuerpo, sería un pintor muy ridículo e inepto. Así, es preciso que todas las cosas convengan en el aspecto. También quiero que haya correspondencia en el color. Pues a los que tienen rostros sonrosados, encantadores, niveos, no les convienen en modo alguno el pecho y otros miembros oscuros y duros.

38. Por tanto, en la composición de los miembros hay que observar lo que dijimos del tamaño, función, aspecto y colores. También es preciso que todas las cosas se conformen con arreglo a cierta dignidad.

antiguos de esta composición conocidos en el Renacimiento en P. P. Bober y R. O. Rubenstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford, 1986, n.º 117-118. Por otra parte, es muy significativo que Alberti, como es habitual en sus escritos, olvide la tan presente iconografía cristiana del ciclo de la *Pietà* y prefiera referirse a un motivo pagano.

³² *Aen.*, III, 588 ss..

Pues conviene muy poco a Venus o a Minerva la indumentaria militar. Y sería indecente vestir a Marte o a Júpiter con vestidos de mujeres. Los pintores antiguos, cuando pintaban a Cástor y Pólux, procuraban que, aunque parecieran gemelos, se distinguiera en uno la naturaleza de luchador y en el otro la agilidad. También deseaban que se viera la cojera de Vulcano bajo sus vestimentas³³, tanto era su estudio para expresar lo oportuno de acuerdo a función, aspecto y dignidad.

39. Se sigue sobre la composición de los cuerpos, en la que resiste de todo el ingenio y alabanza del pintor. Algunas cosas de las dichas sobre la composición de los miembros pertenecen también a esta composición, pues es oportuno que todos los cuerpos en la «historia» convengan en función y tamaño. Porque, si pintas unos centauros alborotados en una cena, sería inepto en medio de tan desaforado alboroto incluir a alguno que durmiera los vapores del vino³⁴. También sería defectuoso si, en una misma distancia, algunos hombres fueran mucho mayores que otros o si los perros fueran como caballos en la pintura. No menos es de vituperar, lo que veo a menudo, que los hombres pintados en un edificio parecen como encerrados en una caja, en donde apenas pueden sentarse acurrucados. Por consiguiente, todos los cuerpos han de convenir en tamaño y función con la cosa de que se trate.

40. Una «historia» que verdaderamente puedas con razón alabar y admirar, será la que se muestre por sí misma tan amena y adornada que detenga los ojos del espectador, docto e indocto durante bastante tiempo, con placer y emoción. Lo primero que produce placer en una «historia» es la abundancia y variedad de cosas. Pues así como en los manjares y en la música siempre deleitan la novedad y exuberancia, seguramente por varias razones pero sobre todo porque son diferentes de las viejas y acostumbradas, así en cualquier otra cosa el ánimo se deleita con la variedad y abundancia. En pintura, la variedad de cuerpos y colores es amena. Diré que una historia abundante es la que en sus lugares apropiados aparecen mezclados ancianos, hombres, adolescentes, niños, matronas, muchachas, recién nacidos, animales domésticos, cachorros, aves, caballos, corderos, edificios y provincias; y alabaré toda abundancia en cuanto convenga a lo que en ella se trata. Pues, cuando los que miran se demoran observando todos los detalles,

³³ Cicerón, *De natura deorum*, I, XXX, 83.

³⁴ La batalla entre los lapitas y los centauros fue narrada, entre otros, por Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 210 ss., y más tarde esculpida por Miguel Ángel (Casa Buonarroti, Florencia).

entonces la abundancia del pintor alcanza la gracia. Pero querría que esta abundancia no sea adornada sólo con la variedad, sino también moderada y llena de dignidad y modestia. Desapruebo a esos pintores que, por querer parecer abundantes, no dejan nada vacío, por lo que no llevan a cabo ninguna composición, sino que diseminan todo de manera confusa y disoluta³⁵, por lo que parece no haber «historia», sino tumulto. Tal vez quien busque ante todo la dignidad en la «historia», debe representarla escuetamente. Pues, así como pocas palabras otorgan majestad a un príncipe, entendidas sensatas y justas, también el mínimo número pertinente de cuerpos añade dignidad a una historia. Odio la vacuidad de una historia, pero tampoco alabo en lo más mínimo la abundancia que carece de dignidad. Y apruebo vehementemente en una «historia» lo que veo observado por los poetas trágicos y cómicos, que cuentan sus fábulas con tan pocos personajes como pueden. A mi juicio, ninguna historia ha de tener tanta variedad de cosas que nueve o diez³⁶ hombres no la puedan expresar debidamente, de modo que creo pertinente para esto lo que hacía Varrón, que para evitar el tumulto en su banquete no admitía más de nueve convidados³⁷. Pero, aunque la variedad es deleitable en cualquier «historia», lo más grato en una pintura es que la actitud y el movimiento de los cuerpos sean muy diferentes entre sí. Por consiguiente, habrá algunos cuyo rostro sea todo visible, con las manos levantadas y los dedos abiertos, uno apoyado en un pie, otros con la cabeza girada al lado contrario con los brazos a los lados y los pies juntos, cada uno con su propio movimiento; y otros sentados, de rodillas o incluso tendidos en el suelo. Si es posible, dejaremos a alguno desnudo y otros, a su alrededor, medio vestidos y medio desnudos. Pero observaremos siempre el pudor y la decencia. Las partes obscenas del cuerpo y todas las que tienen poca gracia se cubrirán con un paño, con unas hojas o con la mano. Apeles³⁸ pintó la imagen de Antígono por el lado del rostro que no tenía el defecto en el ojo. Dicen que Pericles³⁹ tenía la cabeza alargada y deforme, por lo que solía ser representado por pintores y escultores no como otros con la cabeza al aire, sino siempre cubierta con su yelmo. También Plutarco refiere que generalmen-

³⁵ El término era aplicado por los humanistas al período «desunido», carente de una correcta composición en el enlace de sus oraciones. Vid., *supra*, en la «Introducción», n. 65.

³⁶ Nueve son los personajes que comparecen en la *Primavera* de Botticelli, la composición coral más célebre del *Quattrocento*.

³⁷ Aulo Gelio, *Noctium atticarum*, XIII, xi, 2-3.

³⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 90, y Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, xii, 12. Piero della Francesca sigue el consejo en su retrato de Federico da Montefeltro.

³⁹ Plutarco, *Pericles*, III, 2.

te los pintores antiguos, cuando pintaban un rey que tenía algún defecto físico, no querían que se viera claramente, sino que lo corregían dentro de lo posible, manteniendo la semejanza. Por tanto, considero que hay que observar esta modestia y decencia en toda «historia», eliminando y enmendando toda fealdad. Finalmente, como ya he dicho, pienso que se ha de poner el mayor cuidado en que no se repita el gesto o la actitud en ninguna figura.

41. La «historia» conmovió los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen su emociones con claridad. Y, como la naturaleza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a sí⁴⁰, lloramos con los que lloran, reímos con los que ríen y nos dolemos con los que se duelen. Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo. Así, vemos que los tristes, atezados por los cuidados y obsesionados con la aflicción, están entorpecidos en todos sus sentidos y fuerzas, pálidos, lánguidos y con los miembros vacilantes. En los que se lamentan, la frente está arrugada, el cuello lánguido y todo lo demás fatigado y descuidado. Pero en los airados, cuyos ánimos están encendidos por la ira, el rostro y los ojos enrojecen y montan en cólera y los movimientos de todos sus miembros son violentos y agitados, de acuerdo con el furor de su iracundia. Sin embargo, cuando estamos alegres y joviales, nuestros movimientos son sueltos y agradables en sus flexiones. Eufránor⁴¹ fue alabado porque en su retrato de Alejandro representó el rostro y la expresión de Paris, de modo que se reconocía en él al juez de las diosas, al amante de Helena y al homicida de Aquiles. También se alaba mucho al pintor Demón⁴² porque en su pintura era fácil de reconocer al iracundo, injusto e inconstante, tan bien como al indulgente y clemente, al misericorde, al fanfarrón, al humilde y al feroz. Pero dicen que el tebano Aristides⁴³, contemporáneo de Apeles, expresaba estos movimientos del ánimo mejor que los demás, a lo que es posible que lleguemos nosotros también, mientras dediquemos a esto cuanto estudio y diligencia convenga.

42. Por tanto, es preciso que los pintores conozcan muy bien los movimientos del cuerpo, que considero que se han de tomar de la na-

⁴⁰ Alberti ha tomado prestada esta expresión de Cicerón, *De amicitia*, 14, 50.

⁴¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 77.

⁴² Plinio, *ibid.*, XXXV, 69, pero Alberti confunde el sentido de este pasaje, ya que Plinio habla de una obra de Parrasio; cfr. el mismo error en n. 29. Sobre el escultor Demón, vid. Plinio, *ibid.*, XXXIV, 87.

⁴³ Plinio, *ibid.*, XXXV, 98-100.

turalidad con mucho cuidado. Es difícilísimo variar los movimientos del cuerpo de acuerdo con los casi infinitos movimientos del ánimo. Además, ¿quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres esculpir unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres? También, ¿quién podrá sin el menor esfuerzo, estudio y diligencia representar unos rostros en los que boca, mentón, ojos, mejillas, frente y cejas se configuran igual para el llanto o la hilaridad? Por esto es preciso escrutar todo esto de modo muy diligente en la misma naturaleza, imitarlo con prontitud y pintarlo siempre que podamos y, más que dejar estas afecciones a la comprensión de la mente, verlas ante todo con los ojos⁴⁴. Pero refiramos algunas cosas de los movimientos, en parte fabricados con nuestro ingenio y en parte aprendidos de la misma naturaleza. En primer lugar, considero que todos los cuerpos deberían moverse entre sí con una cierta armonía, de acuerdo con la cosa de que se trate. Luego, me agrada que en una «historia» haya algo que llame la atención de los espectadores sobre lo que sucede, sea que llame con la mano al que mira, o que, si se trata de un asunto secreto, con rostro feroz y ojos torvos amenace al que quiera acercarse, o que muestre algo admirable o algún peligro, o que te invite con sus gestos a reír o a llorar. Finalmente, es necesario que todo lo pintado sea congruente entre sí y con los espectadores para construir y enseñar la historia. Timantes de Chipre es alabado por la tabla con la que venció a Colotes⁴⁵, porque, cuando en el sacrificio de Ifigenia representó triste a Calicas y aún más triste el rostro de Ulises, habiendo empleado todo su arte e ingenio en el más afligido Menelao, y apurados todos los afectos, como no encontraba rostro alguno que expresara de modo digno la desolación del padre, le cubrió la cabeza con un paño, de modo que queda en el ánimo una impresión mayor de su dolor del que podría discernirse con la vista. Y también se alaba en Roma la nave en la que nuestro pintor toscano Giotto pintó a los once discípulos conmovidos de miedo y estupor al ver al que caminaba por encima de las olas, expresando de tal modo la señal del ánimo que en cada uno se manifestaba en el rostro y en todo el cuerpo, que cada movimiento parecía singular en cada uno⁴⁶. Pero es preciso que ahora tratemos brevemente todo acerca de los movimientos.

⁴⁴ Cfr. Plinio, *ibid.*, 68.

⁴⁵ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2, 13, 13. Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 73, y Cicerón, *Orator*, XXII, 74.

⁴⁶ La *Navicella*, el famoso fresco de Giotto a la entrada de la vieja iglesia de San Pedro en Roma, fue destruido en el siglo XVII.

43. Algunos movimientos son del ánimo, que los doctos llaman afecciones, como ira, dolor, alegría, temor, deseo y otros de este tipo. Otros son de los cuerpos, pues se dice que los cuerpos se mueven de muchos modos, como cuando crecen o disminuyen, cuando sanos caen en la enfermedad y cuando sanan de la enfermedad, y cuando cambian de lugar, y por otras causas. Sin embargo, nosotros como pintores, que queremos expresar los afectos del ánimo con los movimientos de los miembros, dejando a un lado esas disputas, sólo nos referimos al movimiento, que dicen que se hace, cuando hay un cambio de posición. Todo lo que cambia de posición tiene siete direcciones para moverse⁴⁷, hacia arriba o hacia abajo, a la derecha o a la izquierda, o retrocediendo hacia lo lejos o acercándose hacia nosotros. El séptimo modo de moverse es el que consiste en girar en círculo. Por consiguiente, deseo que todos estos movimientos estén en una pintura. Y así debe haber unos cuerpos que caminen hacia nosotros y otros que se alejen, a derecha e izquierda. Además, algunos de estos cuerpos estarán de frente a los que miran, otros retrocederán, algunos se levantarán y otros se agacharán. Pero, como al pintar estos movimientos a menudo se excede lo razonable, será útil decir aquí algunas cosas sobre la actitud y los movimientos de los miembros que he deducido de la misma naturaleza, para que se comprenda con qué moderación hay que servirse de estos movimientos. He observado cómo en cualquier postura el hombre subordina el cuerpo a la cabeza, el miembro más pesado; también, si apoya todo el cuerpo sobre un solo pie, que este pie es siempre perpendicular a su cabeza, como la base de una columna, y que el rostro de uno que está de pie siempre mira en la dirección de ese mismo pie. Pero he notado que los movimientos de la cabeza en cualquier dirección son más vigorosos si no tiene debajo otras partes del cuerpo que sostengan su peso de algún modo o al menos extiende algún miembro en la dirección opuesta como el otro brazo de la balanza, para contrarrestar el peso. Pues, así como vemos que, cuando alguien sostiene algún peso con la mano extendida, contrapone a este peso con el otro pie, situado como en el otro eje de la balanza, la parte restante del cuerpo, así también he entendido que la cabeza del que está de pie no gira hacia arriba más que hasta donde los ojos pueden contemplar el centro del cielo, ni puede volverse al otro lado más que hasta donde el mentón toca el hombro; y tampoco, incluso a la fuerza, flexionamos tanto las partes del cuerpo por donde nos doblamos que situemos el hombro directamente sobre

⁴⁷ Los siete movimientos están descritos por Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 3, 105.

el ombligo. Los movimientos de las piernas y de los brazos son más libres, con tal que no se lo impidan otras partes honestas del cuerpo. Y, respecto a esto, he observado en la naturaleza que las manos casi nunca se levantan por encima de la cabeza, ni el codo por encima de los hombros, ni el pie por encima de la rodilla, ni tampoco un pie dista del otro más que la longitud que mide un pie. También he observado que, si levantamos una mano cuanto podemos, todas las partes restantes en este lado siguen ese movimiento desde el pie, de manera que con el movimiento del brazo incluso el talón del pie se levanta del pavimento.

44. Hay otras muchas cosas similares que advertirá el artista diligente y quizá las que hasta aquí he apuntado sean tan manifiestas que a bote pronto pueden parecer superfluas. Pero no las hemos omitido porque sabemos que muchos han errado en estas cosas con su vehemencia. Pues expresan movimientos demasiado violentos y hacen que en un solo simulacro simultáneamente se vean el pecho y los riñones, lo que, como es imposible de hecho, también es muy indecente a la vista. Pero estos que piensan que las imágenes parecen más vivas cuanto más agiten sus miembros, imitan los movimientos de los histriones, olvidando toda dignidad de la pintura. Por lo que sus obras no sólo están desprovistas de gracia y donaire, sino que expresan el febril ingenio de un artista desmesurado. Pues una pintura debe tener movimientos suaves, gratos y convenientes a la cosa de que se trata. En las muchachas, movimientos y conducta son agradables y adornados con hermosa simplicidad, porque el reposo sabe más dulce y sosegado que la agitación, a pesar de que Homero, que fue seguido siempre por Zeuxis⁴⁸, gustó de formas muy robustas, incluso en mujeres. Los movimientos en el adolescente son más ligeros y joviales, con un cierto sentido de ánimo valiente y varonil. En el hombre los movimientos son más firmes y sus actitudes marcadas por una disposición atlética. En los ancianos todos los movimientos son más lentos y sus actitudes cansadas, de modo que no sólo no sostienen su cuerpo sobre ambos pies, sino que se agarran a algo con las manos. Finalmente, los movimientos del cuerpo de cada cual, salvaguardando su dignidad, deben referirse a los movimientos del ánimo que quieres expresar. Y es necesario que las mayores perturbaciones del ánimo se expresen con señales máximas en los miembros. Esta regla sobre los movimientos es común a todo ser viviente. Pues no conviene a un buey que ara los movimientos de Bucéfalo, el fogoso caballo de Ale-

⁴⁸ Quintiliano, *ibíd.*, 12, 10, 5.

jandro. Pero quizá podríamos pintar a la célebre hija de Ínaco⁴⁹, que fue convertida en vaca, corriendo, con la cabeza alta y los pies en polvorosa.

45. Estos breves comentarios deben ser suficientes respecto al movimiento de los seres vivos. Ahora quiero explicar cómo es el movimiento de las cosas inanimadas y que, como dije, creo que son necesarias para pintar, para lo que juzgo que he de explicar de qué modo se mueven⁵⁰. Los movimientos de cabellos, crines, ramas, hojas y vestimentas deleitan representados en una pintura. Me gustaría que los cabellos se movieran en los siete modos mencionados; así, que giren formando nudos, se agiten en el aire imitando llamas, serpenteano unos sobre otras crines y elevándose hacia uno y otro lado. También las combaduras y curvas de las ramas están en parte arqueadas hacia arriba, en parte hacia abajo, en parte sobresalen y retroceden o se entrelazan como una cuerda. Lo mismo se observa en los pliegues de los paños, pues, así como las ramas de un árbol salen del tronco hacia todas partes, también de un pliegue surgen muchos pliegues como si fueran sus ramas. Y en ellos se han de completar todos los movimientos, de modo que apenas haya paño en el que no se repare casi en todos esos movimientos. Pero, como advierto a menudo, sean todos los movimientos moderados y fáciles y procuren antes gracia que admiración por el esfuerzo. Pero como queremos que los paños sean adecuados a los movimientos, y sin embargo por su naturaleza los paños son pesados y a menudo no se curvan al caer a tierra, es oportuno poner en un ángulo de la «historia» la faz de Céfiro o de Austro⁵¹ soplando entre las nubes, de modo que todos los paños se pongan en movimiento. De donde derivará la gracia de los paños, que, como por la fuerza del viento se ciñen a los flancos de los cuerpos, éstos aparecen como desnudos bajo la veladura de paños. En los restantes lados, los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire. Pero en este impulso del viento debe cuidarse de que no surjan movimientos de los paños contra el viento, ni sean demasiado irregulares, ni excesivos en su amplitud. Por consiguiente, todo lo que hemos dicho acerca de los movimientos de los seres vivos y de las cosas inanimadas debe ser observado rigurosamente por el pintor.

⁴⁹ Es decir, Ío; vid. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 583 ss.

⁵⁰ La descripción siguiente hace pensar inevitablemente cuánta influencia tuvo este pasaje en la concepción formal de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, aunque, como ha señalado E. Gombrich (*Imágenes simbólicas*, *op. cit.*, pp. 121-124), la composición de la «historia» pueda deberse a un «trenzado de descripciones clásicas».

⁵¹ Vientos del oeste y del sur, respectivamente.

Y también debe seguirse con diligencia todo lo que hemos explicado acerca de la composición de superficies, miembros y cuerpos.

46. Y así hemos completado dos partes de la pintura: la circunscripción y la composición. Resta que se hable de la recepción de la luz. En los rudimentos hemos demostrado suficientemente qué fuerza tiene la luz para variar los colores. Pues, manteniéndose los géneros de los colores, se hacen más claros o más oscuros según el impulso que reciban de luces y sombras; el blanco y el negro son los colores con los que expresamos en pintura las luces y las sombras; pero el resto de los colores son como la materia a la que se agregan las alteraciones de luz y de sombra. Por tanto, dejando otras consideraciones aparte, ahora debemos explicar cómo se sirve el pintor del blanco y del negro. Asombra que los pintores antiguos Polignoto y Timantes usaran sólo cuatro colores, e incluso que Aglaofonte se deleitase con un solo color⁵², porque se piensa que estos óptimos pintores elegían muy pocos para su uso entre el gran número de colores que había, por lo que muchos artifices dudan si deben usar toda la multitud de colores en su obra. Afirmando que en verdad la abundancia y variedad de muchos colores da gracia y atractivo a una pintura. Pero también quiero que los pintores eruditos pongan toda su industria y arte en la disposición del blanco y del negro, y que empleen todo su ingenio y diligencia en la buena colocación de ambos. Pues así como la incidencia de luces y sombras manifiesta en qué lugar las superficies sobresalen o se hundén, o cuánto se inclina cada parte o se dobla, así también la armonía del blanco y del negro consigue lo que se elogiaba al pintor ateniense Nicías⁵³, y que debe ser buscado por los artifices ante todo: que las cosas se vean con el máximo relieve en sus pinturas. Dicen que Zeuxis⁵⁴, el más eminente pintor antiguo, fue considerado el primero en conocer este principio de la luz y de la sombra. Es verdad que esta alabanza apenas fue dada a otros. Y considero que no es pintor, o lo es mediocre, el que no comprenda a fondo cuánta fuerza tienen las luces y las sombras en toda superficie. Alabaré los rostros pintados que, agradando a doctos e indoctos, parezcan sobresalir como esculpidos de las tablas y, por el contrario, cen-

⁵² Cicerón, *Brutus*, XVIII, 70, menciona a Zeuxis, Polignoto, Timantes y otros que usaron cuatro colores. Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 50. Para Aglaofonte, vid. Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 3. Vid. también J. Gage, «A Locus Classicus of Colour Theory. The Fortunes of Apelles», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, pp. 1-26.

⁵³ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 131.

⁵⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 5.

suraré aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en las líneas. Quisiera que la composición esté bien dibujada y óptimamente coloreada. Por consiguiente, para evitar la censura y merecer la alabanza, en primer lugar hay que conocer de modo muy diligente las luces y sombras, y advertir que el color es más claro y brillante en la superficie que alcanzan los rayos de luz, mientras este mismo color se vuelve oscuro al ir desapareciendo la fuerza de la luz. Y, finalmente, hay que advertir cómo las sombras siempre corresponden a la parte opuesta de las luces, pues en ningún cuerpo hay superficies iluminadas en donde no repares que las partes opuestas están en sombras. Pero, en cuanto a lo que pertenece a imitar las luces con blanco y las sombras con negro, te aconsejo que pongas el mayor estudio en conocer las superficies que están cubiertas de luz o sombra. Esto puedes aprenderlo muy bien de la naturaleza y de las cosas mismas. Cuando luego las hayas dominado de modo perfecto, entonces cambiarás el color con un poco de blanco, que aplicarás en su lugar correspondiente tan levemente como puedas y añadirás en el lado contrario un negro semejante. Pues con esta contrabalanza, por así decirlo, de blanco y negro, los relieves que surgen se hacen más evidentes. Después hay que proseguir con pareja parsimonia los demás añadidos, hasta que sientas que ya has llegado a lo que te proponías. Un espejo será juez óptimo para saberlo. No sé por qué las cosas pintadas, sin faltas, tienen gracia en el espejo. Pero es evidente que cada defecto de una pintura parece aún más deforme en el espejo. Por consiguiente, las cosas tomadas de la naturaleza deben ser enmendadas con el juicio del espejo.

47. Pero sea lícito referir aquí algunas cosas que hemos aprendido de la naturaleza. He visto que todas las superficies planas tienen un color uniforme en toda su extensión, mientras que en las esféricas y las cóncavas los colores varían, pues aquí es más claro, allí más oscuro, y en el resto una especie de color intermedio. Esta alteración del color en una superficie no plana presenta cierta dificultad a los pintores ignorantes. Pero si, como hemos explicado, el pintor dibuja correctamente los contornos de las superficies y discrimina la luz en zonas, entonces el método de colorear será más fácil. Pues primero modificará esta superficie con blanco o negro, como le sea oportuno, casi con un ligero roce en la línea de discriminación. Después seguirá añadiendo al lado otra línea, por así decir, como rociada; después, otra al lado de ésta, y otra, de manera que el lugar más iluminado esté tintado con el color más claro, mientras este mismo color vaya diluyéndose como el humo en las partes contiguas. Y es preciso recordar que ninguna superficie debe ser tan blanca que no puedas hacerla más y más inmaculada. Incluso al representar vestimentas níveas te

detendrás antes del blanco puro. Pues el pintor no tiene más que el color blanco para imitar los últimos fulgores de las más tersas superficies, y sólo cuenta con el negro para representar las últimas tinieblas de la noche. Así, al pintar vestimentas blancas hay que usar uno de los cuatro géneros de colores que es brillante y claro. Y al pintar, por ejemplo, un paño negro debemos añadir otro extremo que no diste demasiado de la sombra, como es el color del profundo y ennegrecido mar. Finalmente, esta composición de blanco y negro tiene tanta fuerza que, usada con arte y destreza, muestra esplendísimas superficies áureas, argénteas y vítreas. En consecuencia, serán muy censurables los pintores que usan el blanco y el negro despreocupadamente. ¡Cómo querría que el color blanco fuera para los pintores mucho más caro que las más preciadas gemas! Sería provechoso que el blanco y el negro se hicieran con las perlas que Cleopatra hacía licuar con vinagre, para que los pintores se volvieran muy avaros, pues sus obras serían más agradables y próximas a la verdad. No es fácil explicar cuán importante es el modo de distribuir el blanco en una pintura con parsimonia. Al respecto, Zeuxis solía reprender a los pintores que no sabían lo que era la desmesura⁵⁵. Porque, si hay que tener indulgencia con un error, entonces son menos reprobables quienes emplean el negro con profusión que los que usan el blanco sin medida. En realidad, discernimos por la misma naturaleza cuán odioso es pintar una obra oscura y horrenda, y cuanto más entendemos, más nos esforzamos en que la mano gane gracia y belleza. Pues por naturaleza todos amamos las cosas claras y brillantes. En consecuencia, la vía en la que el fallo es más fácil debe ser obstruida más firmemente.

48. Hasta aquí nos hemos ocupado del uso del blanco y del negro. Pero hay que añadir también algún razonamiento sobre los géneros de los colores. Por tanto, a continuación nos referiremos a los géneros de los colores, pero no al modo del arquitecto Vitruvio⁵⁶ sobre dónde se hallan los mejores rojos y los colores más excelentes, sino cómo se han de seleccionar y muy superficialmente cómo se han de combinar los colores en pintura. Dicen que Eufránor⁵⁷, un pintor antiguo, envió algunas cartas sobre los colores. Estos escritos no existen hoy en día. Pero, aunque en otro tiempo algunos lo describieran, nosotros hemos redescubierto este arte de la pintura y lo hemos sacado a la luz desde los infiernos, y, si antes nunca fue tratado, lo hemos bajado de los cielos y, puesto que lo hemos hecho con nuestro inge-

⁵⁵ Cicerón, *Orator*, XXII, 73, pero se refiere a Apeles, no a Zeuxis.

⁵⁶ Vitruvio, *De architectura*, VII, vii.

⁵⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 129.

nio, seguiremos según nuestros principios. Quisiera, en la medida en que esto sea posible, que todos los géneros y especies de colores sean contemplados en la pintura con gracia y amenidad. La gracia se mostrará cuando los colores se hallen situados unos junto a otros con exacta diligencia; pues, si pintas a Diana guiando su coro, conviene dar a esta ninfa unas vestimentas verdes, a aquélla unas blancas, a la cercana a ésta unas púrpuras, a la otra unas amarillas; y así se vestirán las demás sucesivamente con variados colores, de modo que los colores claros siempre estén combinados con colores oscuros de diverso género. Pues esta combinación de colores realza el encanto por su variedad, y la belleza por comparación. Porque hay una amistad entre los colores que acrecienta la gracia y belleza al estar juntos uno al lado de otro. Si el color rojizo se sitúa entre el celeste y el verde, se suscita mutuamente su ornato⁵⁸. Sin duda, el color níveo presta claridad casi a todos los colores, no sólo cuando está situado entre el ceniciento y el amarillo azafrán. Pero los colores oscuros adquieren cierta dignidad cuando están entre los claros, y por pareja razón los claros quedan bien entre los oscuros. En consecuencia, el pintor dispondrá en su «historia» esta variedad de colores de la que he hablado.

49. Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la «historia». No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaré imitar esta abundancia de rayos áureos antes con colores que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas. No censuraré que otros ornamentos de los artesanos que se añaden a una pintura, como son columnas esculpidas, basas y frontones, estén hechos con plata auténtica y sólido o purísimo oro. Pues una historia perfecta y absoluta es muy digna incluso decorada con gemas.

50. Hasta aquí hemos tratado muy brevemente las tres partes de la pintura. Hemos hablado de la circunscripción de superficies mayo-

⁵⁸ Masaccio ya había sido admirado por combinar rojo y verde en la figura del Cristo en el *Tributo*, iglesia del Carmine, Florencia.

res y menores. Hemos hablado de la composición de superficies, miembros y cuerpos. Hemos hablado de los colores cuanto hemos juzgado pertinente para uso del pintor. Por tanto, hemos expuesto todo sobre la pintura, que en su momento anunciamos que consistía en estas tres cosas: circunscripción, composición y recepción de la luz.

Libro III

51. Pero como para formar un pintor perfecto, de modo que pueda alcanzar todas las alabanzas que hemos mencionado, aún faltan algunas cosas que creo no deben pasarse por alto en estos comentarios, nos referiremos a ellas muy brevemente.

52. El oficio del pintor es circunscribir con líneas y pintar con colores en una superficie unos cuerpos dados de manera que, con un cierto intervalo y a una cierta posición del rayo céntrico, cualquier cosa que veas pintada parezca en relieve y semejante a los cuerpos dados. El fin del pintor es adquirir alabanza, aprecio y benevolencia por su obra más que riquezas. Lo que el pintor conseguirá siempre que su pintura capte y conmueva los ojos y los ánimos de los espectadores. Ya hemos explicado cómo se puede hacer esto cuando tratamos más arriba de la composición y de la recepción de la luz. Pero quiero que el pintor, a fin de que pueda lograr perfectamente todas estas cosas, sea ante todo un hombre bueno y docto en las buenas artes. Pues nadie ignora cuánto más vale la probidad que la admiración de toda industria o arte para procurar la benevolencia de los ciudadanos. Tampoco nadie duda de que la benevolencia de muchos es muy útil para que un artífice adquiera alabanzas y riquezas. Y como sucede que, a menudo, los ricos son movidos más por la benevolencia que por la pericia de las artes, prefieren dar lucro a uno muy modesto y probo, rechazando a otro quizá más perito, pero tal vez intemperante. Como estas cosas son así, el pintor será muy cuidadoso con sus costumbres, máxime con su humanidad y amabilidad, con lo que conseguirá benevolencia, firme protección contra la pobreza, y lucro, óptimo auxilio para alcanzar el arte.

53. Quiero que el pintor, tanto como le sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales, pero deseo que tenga sobre todo un buen conocimiento de geometría. Coincido con el antiquísimo y nobilísimo pintor Pánfilo¹, con quien al principio los nobles adolescentes aprendieron pintura. Pues su sentencia era que no podía llegar

¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 76-77.

a buen pintor quien ignorara la geometría. Nuestros rudimentos, de los que se debe extraer el absoluto y perfecto arte de la pintura, son comprendidos con facilidad por un geómetra. Pero pienso que ni los rudimentos ni otras razones de la pintura pueden ser comprendidos por los imperitos en este arte. Así pues, afirmo que el arte geométrico no puede ser descuidado por los pintores en lo más mínimo. Luego de esto, será que se deleiten con los poetas y retóricos. Pues éstos tienen muchos ornamentos comunes con el pintor. Y no poco le ayudarán a constituir perfectamente la composición de la historia los literatos abundantes en noticias de muchas cosas, cuya principal alabanza consiste en la invención. En efecto, la invención tiene tal fuerza que por sí misma, sin representación pictórica, deleita. Se alaba, mientras se lee, la descripción de aquella Calumnia que Luciano refiere que fue pintada por Apeles². No creo que sea inoportuno narrarla aquí, para que los pintores tomen nota del cuidado a tomar a la hora de fabricar este tipo de invenciones. En la pintura había un hombre, cuyas orejas eran desmesuradas, junto a dos mujeres, la Ignorancia y la Sospecha; de la otra parte venía la Calumnia, cuya forma era la de una mujer hermosa pero en su rostro se veía no poca astucia, llevando en la mano izquierda una antorcha, mientras con la otra mano arrastraba por el cabello a un adolescente que tiende las manos al cielo. Y al lado de éste estaba situado un hombre pálido, deforme y de aspecto feroz, que puedes comparar muy bien al que confiere un largo trabajo en campaña. Con razón a éste se le llama Encono. Había además otras dos mujeres acompañando a Calumnia, componiendo los adornos de la dueña, Insidia y Mentira. Después de éstas venía la Penitencia desgarrándose una vestimenta harapienta y negruzca, y marchando detrás la púdica y modesta Verdad. Si esta historia capta ya los

² Luciano, *De calumnia*, 5. Aunque la fábula fue común en la literatura del *Quattrocento* (cfr. R. Altrocchi, «The Calumny of Apelles in the literature of the Quattrocento», en *PMLA*, 36, 1921, pp. 454-9), sin embargo, como muestra E. Panofsky en *Estudios sobre iconología*, trad. cast., pp. 215-216, Alberti sigue directamente la traducción realizada por Guarino de Verona a principios de siglo. Además, Panofsky hace responsable este fragmento de Alberti no sólo de *La Calumnia de Apeles* de Botticelli, sino del trasvase de la iconografía religiosa de las virtudes desnudas a la iconografía seglar y clásica de la «Verdad desnuda» y, por extensión, de la verdad e idealidad de las personificaciones representadas desnudas. Vid. también E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, trad. cast., p. 92, quien señala que Botticelli incorpora en los frisos de su *Calumnia* otro cuadro clásico descrito por Luciano: la familia de los Centauros. Otros estudios posteriores sobre la tradición iconográfica de esta fábula: D. Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in Humanist Tradition*, New Haven/Londres, 1981, y J. M. Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Estraburgo, 1990.

ánimos al ser descrita, ¿cuánta gracia y amenidad piensas que mostraría en la pintura de un excelente pintor?

54. ¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes, a las que Hesiodo impuso los nombres de Aglaya, Eufrosine y Talía, que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas con vestimentas sueltas y transparentes, y con quienes se quería mostrar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio; grados que deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?³. Advierte cuán magna fama alcanzan los artifices con invenciones de este tipo. Así, aconsejo al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de esos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza. El egregio pintor Fidias⁴ confesaba que había aprendido de Homero cómo podía pintar mejor la majestad de Júpiter. Así, creo que seríamos más ricos y sin tacha leyendo a nuestros poetas, siempre que estuviésemos más atentos al estudio que a las ganancias.

55. Pero muchas veces sucede no menos a los estudiosos que a los ambiciosos, que la ignorancia del camino a aprender, les quebranta más que el esfuerzo del aprendizaje mismo. Por esto, es oportuno que expliquemos de qué modo se llega a ser erudito en este arte. El principio fundamental es que todos los grados del aprendizaje han de tomarse de la misma naturaleza; la razón de la perfección del arte se conseguirá con diligencia, estudio y asiduidad. Quisiera que los que comienzan a aprender el arte de pintar, hicieran lo que veo que es practicado entre los instructores de escribir⁵. Pues ellos enseñan primero todos los caracteres del alfabeto por separado, luego enseñan a componer sílabas y, por último, palabras. Así pues, los nuestros tendrían que seguir este método para pintar. Primero deberían aprender a hacer el contorno de las superficies, que son como los elementos de la pintura, después la relación entre las superficies y luego las formas

³ Séneca, *De beneficiis*, I, 3, 2-7. E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, pp. 94-98, subraya la ascendencia albertiana del grupo en la *Primavera* de Botticelli y la presencia reiterativa de las Gracias en el pensamiento del neoplatónico Marsilio Ficino. Sobre esto, vid. también E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 236-237, y A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia*, pp. 269-271. La herencia de la iconografía clásica de las tres Gracias en el Renacimiento ha sido explicada por E. Wind, *Misterios paganos del Renacimiento*, pp. 35-60 y 119-132.

⁴ Estrabón, *Geographia*, VIII, 3, 30.

⁵ Quintiliano, I, I, 24-31; cfr. también, del propio Alberti, *Elementa picturae* (en *Op. volgari*, III) y sobre éste A. Parronchi, «Sul significato degli Elementi di pittura».

de todos los miembros por separado, encomendando a la memoria todas las diferencias que puede haber entre los miembros. Puesto que no son ni pocas ni insignificantes. Hay quienes tienen la nariz aguileña; los hay quienes tienen las aletas nasales planas, ganchudas, abiertas; otros tienen los labios flácidos, a otros les adorna la gracilidad de los labios, y así cualquier miembro tiene algo peculiar que, si se aumenta o disminuye, varía todo el miembro en conjunto. Así, vemos que los mismos miembros que en nuestra infancia eran redondos y, por así decirlo, torneados y suaves, se han hecho más agudos y ásperos con el paso de la edad. Todas estas cosas el estudioso de la pintura las aprenderá de la naturaleza misma, con asiduidad meditará de qué modo se muestra cada parte y persistirá de continuo en esta investigación con los ojos y con la mente. En una figura sentada observará el regazo y cómo las piernas se dejan caer con dulzura. En uno que está de pie notará el rostro y la actitud completa, hasta que no haya parte alguna de la que no conozca su función y simetría, como dicen los griegos. Atento siempre no sólo a la similitud de todas las partes, sino ante todo a su belleza. Pues la belleza en pintura es tan agradable como necesaria. El antiguo pintor Demetrio⁶ no logró la suma alabanza, porque era más proclive a expresar la similitud que la belleza. Así pues, se han de seleccionar las partes más alabables de los cuerpos más bellos. Y sin dejar la belleza para el final, desde un principio la comprenderán el estudio y la industria para percibirla y expresarla. Cosa que es, sin duda, la más difícil de todas, porque no se compendian en un solo lugar todos los méritos de la belleza, sino que están dispersos, por lo que todo esfuerzo debe consistir en investigar y comprender a fondo estas cosas. Pues quien sepa aprender y dominar las cosas más graves, podrá con facilidad manejar las menores sentencias, y no hay nada tan difícil que no pueda ser superado con estudio y asiduidad⁷.

56. Pero para que el estudio no sea vano e inútil, hay que huir de la costumbre de aquellos que buscan la alabanza en pintura por su propio ingenio, sin tener ante sus ojos o en su mente ninguna forma natural. Pues éstos no aprenden a pintar correctamente, sino que se habitúan a los errores. La idea de belleza, que los más entendidos dis-ciernen con dificultad, huye de los ignorantes. Zeuxis, el más entendido, docto y perito de los pintores, cuando se dispuso a pintar la tabla que había de exponer públicamente en el templo de Lucina en

⁶ Quintiliano, 12, 10, 9.

⁷ La confianza en las capacidades del ser humano está presente en varias obras de Alberti. Cfr. *Famiglia*, proemio, en *Op. volg.*, ed. Grayson, I, pp. 4-10.

Crotona, no se confió a su propio ingenio, como hacen todos los pintores de ahora, sino que, como pensaba que todo lo que necesitaba para alcanzar la belleza no sólo no podía hallarlo en su propio ingenio, sino que si lo pedía a la naturaleza tampoco podía encontrarlo en un solo cuerpo, eligió cinco vírgenes de entre todas las jóvenes de la ciudad, de modo que pudo representar en su pintura las formas que eran más alabables en cada una de esas mujeres⁸. Esto es muy prudente, pues entre los pintores sin ningún ejemplo que imitar, que intentan captar los méritos de la belleza sólo con su ingenio, es fácil que suceda que con este trabajo no sólo no alcancen la belleza que buscan o desearían, sino que además caigan en malos usos de pintar que, aun queriéndolo, no pueden dejar sino con grandes esfuerzos⁹. Pero quien se acostumbre a tomar todas las cosas de la misma naturaleza, ejercitará su mano de tal modo que siempre que lo intente se expresará como la naturaleza misma. Cosa ésta que vemos cuán deseable es en las pinturas, pues si en una historia está presente la faz de un hombre conocido, aunque veamos al mismo tiempo otros realizados con eminente artificio, el rostro conocido captará los ojos de los espectadores, pues tanta gracia y fuerza tiene en sí lo que es tomado de la naturaleza¹⁰. Por tanto, siempre que pintemos, tomémoslo de la naturaleza, y elijamos siempre las cosas más bellas y dignas de ésta.

57. Pero hay que guardarse de pintar en tablas muy pequeñas, como hacen muchos. Antes bien, querría que te acostumbraras a las grandes imágenes, de modo que se acerquen en magnitud lo más posible a lo que quieres representar. Pues en los simulacros pequeños se esconden al máximo los mayores vicios, mientras en una gran efigie los mínimos errores son evidentes. Galeno escribió que vio esculpido en un anillo a Faetón guiando cuatro caballos, cuyos frenos, pezuñas y pechos se veían con claridad¹¹. Concedan los pintores esta alabanza a los escultores de gemas; pues en verdad ellos mismos se dedican a campos de mayores alabanzas. Quien aprenda a simular o pintar gran-

⁸ Cicerón, *De inventione*, II, I, 1-3, y Plinio, *Historia naturalis*, 64 (con pequeñas diferencias de detalle). La anécdota es usada por Alberti en varios escritos, con diversas finalidades. Cfr. *De statua*, 12 y nota.

⁹ Cicerón, *De oratore*, I, 33, 149-50.

¹⁰ Sobre la génesis y la tradición del retrato, vid. J.-P. Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, y G. y P. Francastel, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.

¹¹ Galeno, *De usu partium*, XVII, I (cit. en Edgerton, «Alberti's colour theory», cit., p. 125, n. 39). La iconografía de Faetón tuvo gran éxito en el Renacimiento. Vid. J. Sez nec, *Los dioses de la Antigüedad*, pp. 83 y 169; E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 284 ss.

des figuras, también podrá hacer de un solo trazo cosas pequeñas con facilidad y perfección. Pero quien ha acostumbrado su mano e ingenio a estas pequeñas obras de joyería, fácilmente errará en las mayores.

58. Hay quienes copian las obras de los otros pintores y aspiran con esto a su propia alabanza; hacen lo que hizo el escultor Calamides¹², que grabó dos vasos en los que copió de tal manera a Zenodoro, que no podía reconocerse ninguna diferencia entre sus obras. Pero los pintores caen en el máximo error si no entienden que los que pintaron en el pasado se esforzaron en representar el simulacro tal como lo vemos pintado en el velo por la misma naturaleza. Si es una ayuda imitar las obras de otros, porque presentan una apariencia más estable que los seres vivos¹³, será mejor que te propongas imitar una mediocre escultura que una egregia pintura, pues con las cosas pintadas sólo entrenamos a la mano a hacer alguna semejanza, mientras que de las esculpidas aprendemos a deducir la similitud y las luces correctas. Para estudiar esas luces es muy útil afinar la visión entornando las pestañas, de modo que las luces se verán algo más oscuras y casi pintadas como en una intersección. Tal vez aprovechará más ejercitarse modelando que con el pincel. Ya que la escultura es más segura y fácil que la pintura. Y nadie podrá pintar una cosa correctamente si no conoce todo su relieve. El relieve se advierte más fácilmente en la escultura que en la pintura. Y éste no es un argumento mediocre, lo que se comprueba con que casi en toda época encuentras algunos escultores mediocres, pero en verdad apenas puedes reparar en pintores que no te parezcan ridículos y completamente incompetentes.

59. Y finalmente, estudies pintura o escultura, siempre debes poner ante ti un modelo elegante y singular, al que observes e imites, y al imitarlo considero que es oportuno que la diligencia se conjugue con la celeridad, de modo que el pintor nunca mueva el pincel o el lápiz en su obra antes que no haya resuelto perfectamente en mente lo que va a hacer y el modo en que lo hará. Pues siempre es más fácil enmendar los errores en la mente que suprimirlos en la obra. Además, cuando hayamos adquirido la costumbre de hacer cualquier cosa de manera ordenada, llegaremos a ser más rápidos que Asclepiodoro, quien dicen que fue pintando el más veloz de todos¹⁴. Pues el ingenio

¹² Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 47 (Alberti ha trastocado los nombres).

¹³ Vid. *supra*, II, 31.

¹⁴ Posiblemente se trata de un error de Alberti a partir de las noticias de Plinio, que atribuye esta celeridad a Nicómaco, poco después de referirse a Asclepiodoro (*Historia naturalis*, XXXV, 109 y 107).

estimulado por el ejercicio se vuelve pronto hasta llegar a término, y la mano lo sigue velocísima cuando la conduce la segura razón del ingenio. Si hay pintores tardos, lo son porque intentan hacer con lentitud y morosidad algo que no conocen antes con el estudio de su mente y, mientras vagan entre esas tinieblas del error, meticulosos y obcecados, como el ciego con el bastón, tientan y buscan con el pincel vías y salidas desconocidas. Por tanto, nunca se ponga manos a la obra sin un previo y bien erudito ingenio.

60. Pero como la principal obra de un pintor es la «historia», en la que debe haber toda la abundancia y la elegancia de las cosas, debemos aprender a pintar con pulcritud y veracidad no sólo al hombre, sino el caballo, el perro y otros animales y todas las cosas dignas de ser vistas, tanto como nos permita el ingenio, por lo que la variedad y abundancia de cosas, sin las cuales ninguna «historia» es alabable, no serán echadas de menos en nuestras obras. Es un don magno y apenas concedido a alguno entre los antiguos, que uno sea en todo, no digo excelente, sino siquiera mediocre doctor. Sin embargo, creo que hay que esforzarse con todo estudio a fin de que no sea por nuestra negligencia que nos falten esas cosas que, si se consiguen, proporcionan una gran alabanza, y la vituperación, si se descuidan. El pintor ateniense Nicias¹⁵ pintó de manera muy diligente las mujeres. Pero dicen que Zeuxis¹⁶ aventajó a todos los demás en pintar el cuerpo de la mujer. Heraclides¹⁷ se hizo famoso pintando naves. Serapión, incapaz de pintar un hombre, pintaba todas las demás cosas muy bellas. Dionisio no podía pintar otra cosa que hombres¹⁸. El Alejandro que pintó el pórtico de Pompeyo hacía de modo sobresaliente todos los cuadrúpedos y, sobre todo, los perros. Aurelio, como siempre estaba enamorado, sólo diosas, y le deleitaba representar en sus simulacros los rostros amados. Fidias gustaba de demostrar la majestad de los dioses antes que la belleza de los hombres. Eufránor¹⁹ prefería simular la dignidad de los héroes, y en esto sobrepasaba a los demás. Y así cada uno tuvo una facultad diferente. La naturaleza distribuye a cada ingenio sus propias dotes, con las cuales, con todo, no debemos estar contentos, si nos alejan de lo que tendríamos que intentar alcanzar. Las dotes de la naturaleza deben ser cultivadas e incrementadas con in-

¹⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 130.

¹⁶ Vid. nota 8.

¹⁷ Plinio, *ibíd.*, XXXV, 135.

¹⁸ Para Serapión y Dionisio, Plinio, *ibíd.*, 113.

¹⁹ Plinio, *ibíd.*, 119 (Aurelio); *ibíd.*, 54 y XXXVI, 18-19 (Fidias); XXXV, 128 (Eufránor).

dustria, estudio y ejercicio, y nada que pertenezca a la alabanza se ha de pasar por alto por negligencia.

61. Además, cuando vamos a pintar una «historia», primero debemos pensar en qué orden y de qué modo la vamos a componer. Prepararemos unos modelos de papel de la historia entera y de cada una de las partes de esta misma historia, y lo comentaremos y consultaremos con todos nuestros amigos. Y, con respecto a estas cosas que elaboramos, debemos meditarlas de tal modo que no haya nada en la obra que no creamos que ha sido colocado de manera perfecta. Para que tengamos esto más claro, ayudará que los modelos se dividan en paralelos, siguiendo nuestras anotaciones, a fin de poder colocarlos en sus lugares para componer una obra unitaria ante el público. Al llevar a cabo la obra pondremos toda la diligencia que sea posible unida a la celeridad, para que el tedio no nos impida proseguir, ni la ansiedad nos empuje a terminarla precipitadamente. De cuando en cuando es preciso interrumpir la labor y refrescar el ánimo, y no hagamos lo que muchos, que, trabajando en varias obras a la vez, comienzan una y dejan la otra inconclusa. Sino que las obras que emprendas deben ser terminadas perfectamente en todas sus partes. Cuando alguien le mostró una imagen, diciendo: «Esto lo he pintado en un momento», Apeles respondió: «Aunque te hubieras callado, es bien patente, y lo que me admira es que no hayas pintado muchas más de este modo»²⁰. Yo he visto algunos pintores y escultores, y también retóricos y poetas —si hay en nuestra época quienes puedan ser llamados retóricos y poetas—, que emprendieron con excitado estudio una obra, que luego abandonaron, cuando aquel ardor del ingenio se calmó, y con una nueva ansia se entregaron a realizar algo nuevo. Vitupero a esos hombres en su modo de actuar. Pues todo aquel que quiera que sus obras resulten agradables y aceptadas por la posteridad, es preciso que medite sus obras antes, para que las concluya perfectamente con mucha diligencia. Ya que esta diligencia es no menos agradable que el ingenio en muchas cosas. Pero es superflua, por así decirlo, aquella superstición de los que, como quieren que su obra carezca de todo vicio y sea absolutamente pulcra, antes de que la obra esté acabada son abatidos por la vejez. Los pintores antiguos solían vituperar a Protógenes²¹ porque se negaba a levantar la mano de la tabla. Y tenían razón, pues es preciso preocuparse de tal modo que cuantos esfuerzos haga nuestro ingenio vayan en pro de la diligencia

²⁰ Plutarco, *De liberis educandi*, 7.

²¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 80.

en las cosas, pero en toda cosa querer más de lo que es posible o alcanzable es propio del pertinaz, no del diligente.

62. Así pues, hay que poner en las cosas una diligencia moderada, los amigos deben ser consultados, e incluso al realizar la obra han de ser atendidos y oídos todos los espectadores. Así, la obra del pintor podrá llegar a ser grata a muchos. Por tanto, no se desprecie la crítica y el juicio de la multitud, siempre que sea lícito satisfacer las opiniones. Dicen que Apeles²² solía retirarse detrás de la tabla, de manera que quienes la veían hablaran con más libertad y él mismo con más honestidad podía escucharles enumerar los defectos de su obra. Así pues, quiero que nuestros pintores pregunten y oigan a todos los que tienen sensibilidad, puesto que esto le vale al pintor, entre otras cosas, para adquirir la gracia. No hay nadie que no aprecie como un honor expresar su opinión respecto a obras ajenas. Y en lo más mínimo el juicio de los críticos envidiosos puede disminuir las alabanzas del pintor. La alabanza al pintor es abierta y muy célebre, y su obra bien pintada testimonia a su favor. Así pues, oiga a todos, reflexione ante todo según él mismo y enmiende; luego, cuando haya oído a todos, parecerá más experto.

63. Esto es lo que tenía que decir sobre la pintura en estos libros. Si resultan ser convenientes a los pintores y aportan alguna utilidad, pido como premio de mis trabajos sobre todo que pinten mi faz en sus «historias», con lo que proclamarán a la posteridad que fui un estudioso de este arte y que recuerdan y agradecen el beneficio. Si, en cambio, no he satisfecho sus expectativas, no me vituperen por haber osado tratar una cosa de tanta importancia. Pues, si nuestro ingenio no ha podido acabar una cosa que es alabable intentarla, recuerden que, en las máximas empresas, intentar lo que es difícilísimo, también es de alabar. Tal vez habrá quienes enmienden nuestros errores y puedan ser de mayor ayuda para los pintores en esta honorable y nobilísima arte. A éstos, si los hay en un futuro, suplico muy mucho que emprendan el trabajo con ánimo vigoroso y pronto, con el que ejerzan su propio ingenio y lleven este nobilísimo arte a su perfección. Sin embargo, consideramos con voluptuosidad el habernos llevado esta palma, al haber sido los primeros en escribir sobre este sutilísimo arte. Porque siendo éste muy difícil de conseguir, si no hemos sabido satisfacer la expectación del lector, la naturaleza es más culpable que nosotros, pues es evidente que ella impone esta ley, que no hay arte

²² *Ibíd.*, 84-85.

que no haya salido de unos inicios defectuosos. Así, dicen que nada nace perfecto²³. Quienes nos sigan, si resultan superiores a nosotros en estudio e ingenio, tal vez hagan perfecto y absoluto el arte de la pintura.

²³ Cicerón, *Brutus*, XVIII, 71: «Nihil est enim simul et inventum et perfectum».

DE LA ESCULTURA

1. La escultura en general y el tratado de la escultura.
2. De los materiales que se emplean.
3. La importancia del modelo y los procedimientos para obtenerlo.
4. Sobre la medida.
5. La colocación del lugar y posición y consideración de otros aspectos del modelo.
6. Aplicación de la escultura y uso de la escultura.
7. Sobre el arte.
8. Sobre el arte.
9. De la escultura.
10. De la escultura.
11. Respeto al arte de la escultura.
12. Escultura y arte de la escultura.
13. Conclusión de escultura y comparación con otros artes.

que su obra fuese una imitación de la naturaleza, así como que una obra perfecta. Aunque sus reglas se refieren a proporciones y a medidas de espacio y tiempo, en sus libros perfectos y sencillos el arte de la pintura.

DE LA ESCULTURA

Sumario

1. Origen de la escultura a imitación de la naturaleza.
2. Diversos procedimientos de la escultura.
3. La importancia del método y los instrumentos adecuados al arte.
4. Sobre la similitud.
5. La imitación del hombre genérico y particular: *dimensio* y *finitio*. Ventajas del método.
6. Aplicación de la *dimensio* y uso de la *exempeda*.
7. Uso de escuadras.
8. *Finitio*; construcción del instrumento.
9. Uso del *finitorium*.
10. Las ventajas del método.
11. Reconstrucción de un modelo.
12. Dimensiones y *finitiones*. Tablas de las proporciones del cuerpo humano.
13. Conocimiento de anatomía y comparación con otros métodos.

*A Giovanni Andrea, obispo de Aleria*¹

Me alegro mucho de que te hayan gustado mis opúsculos, el que escribí *Sobre la pintura* y el otro *Sobre los principios de la pintura*. Juzgo un gran beneficio para mis trabajos contar con tu aprobación, sobre todo porque, aunque me estimes, también sé que no el aprecio sino tu experiencia doctísima suele pesar en todo lo que valoras. Espero que leas con placer este tercer opúsculo, que concierne tanto al pintor como a gran parte del ingenio de los arquitectos. Pues aquí se investiga y demuestra con qué razones y dimensiones se puede construir un coloso². Te pido que me des tu grave opinión y con diligencia señales lo que no apruebas y libremente enmiendes, corrijas y alteres a tu arbitrio. No hay nadie en esta época a quien yo pueda agradecerse como a ti. Además, como lo que escribimos, no lo escribimos para nosotros sino para la humanidad, lo que quieras añadir, a ti, mi guía y ayuda, te reportará. Que sigas bien.

¹ Giovanni Andrea de' Bussi (1417-1475), nacido en Vigevano y educado en París y Mantua con Vittorino da Feltre, llegó a Roma en 1452, en donde permaneció hasta su nombramiento de obispo de Accia (entonces Aleria, en Córcega). Renombrado humanista y crítico literario, llegó a ser bibliotecario del Vaticano. Colaboró con los famosos impresores Sweynheim y Pannartz, y editó numerosos textos clásicos. La expectativa de una posible publicación del *De statua* podría ser el motivo de la carta que Alberti le dirige, en opinión de Grayson. La fecha de la carta debe situarse después de 1466, cuando Bussi ya desempeña su cargo de obispo y no es descartable que Alberti la escribiera poco antes de su muerte en 1472. Baxandall ha subrayado la relación entre Alberti, Bussi y Vittorino da Feltre: ya el *De pictura* habría contado con el círculo de Vittorino como el destinatario ideal para comprender los desarrollos geométricos de su teoría del arte (M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 167).

² Ya en el *De re aedificatoria* (VII, 16) Alberti se había interesado por la realización de estatuas, incuyendo varios ejemplos de efigies colosales referidas por antiguos escritores como Diodoro de Sicilia, J. A. Aiken («L. B. Alberti's System of Human Proportions») sugiere que Alberti, al escribir a Giovanniandrea, tendría presente el problema de erigir un coloso ante el fracaso reciente del proyecto, comenzado por Agostino di Duccio bajo la supervisión de Donatello, que llegaría a ser posteriormente el *David* de Miguel Ángel.

1. Creo que las artes de los que intentan producir efigies y simulacros¹ en su obra a partir de los cuerpos creados por la naturaleza, tienen su origen en esto. Posiblemente en alguna ocasión advirtieron en algunas líneas, en troncos, en la tierra y en otros cuerpos inanimados que, con ligeras alteraciones, reproducían algo muy semejante a los rostros verdaderos de la naturaleza². Comenzaron entonces a observar y a examinar tales cosas con toda diligencia, para intentar ver si podían añadir, quitar o suplir, y terminarlo perfectamente, de manera que no faltara nada y pareciera casi un verdadero simulacro. Así, en cuanto la misma cosa le advertía, enmendando ora las líneas, ora las superficies, y puliéndolas y repuliéndolas, lograron su deseo, y esto ciertamente no sin deleite. Ni es asombroso que los estudios del hombre para hacer semejanzas con el tiempo hayan llegado a tanto que incluso si no encuentran la ayuda de semejanzas esbozadas en la materia al alcance de la mano, sin embargo son capaces de representar la efigie que desean³.

¹ En el original latino «*effigies et simulacra*». Sobre el significado de estos términos, vid. Ch. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500*, op. cit., p. 4: *simulacrum*, al igual que *figura* y *signum*, es un término usado habitualmente desde finales del Trecento y durante el Quattrocento para referirse a la estatuaría; *simulacrum* o *effigie*, para referirse a una imagen verosímil. En cuanto al propio término «*statua*» seguramente la noción se refería a un monumento conmemorativo de los ideales humanos, así como de hombres y hechos dignos de ser recordados por la posteridad; de forma ejemplar, la *statua virile*, que, de hecho, es el objeto de este tratado.

² También en *De re aedificatoria*, VII, XVII, Alberti afirma que madera, tierra y piedra fueron los materiales para las primeras estatuas: «Al principio —dice Plutarco— hacían las imágenes de madera, como la de Apolo en Delos, y como la de Júpiter, de madera de vid, en Populonia, que cuentan que permaneció incorrupta muchos años, o como la Diana de Éfeso, que algunos dicen que era de marfil, mientras que Muciano afirma que era de madera de vid. Peras, que fundó un templo en honor de Juno Argólica y consagró a su hija como primera sacerdotisa, hizo una estatua de Júpiter del tronco de un peral.» Por otra parte, en este mismo libro VII apunta sus preferencias en cuanto a materiales para la escultura: bronce y mármol.

³ A. Parronchi, «Sul *De statua* albertiano», señala como posible fuente para el argumento sobre la semejanza entre el modo de proceder del arte y la naturaleza a Aristóteles (*Nat. ausc.*, II, viii; *De part. anim.*, I, I). Sobre las implicaciones de esta concepción innovadora del origen de las artes plásticas, vid. H. W. Janson, «The Image Made by Chance in Renaissance Thought», en *Essays in Honour of Erwin Pa-*

2. Pero no todos aprendieron a hacer esto por una misma vía. Pues algunos comenzaron a perfeccionar sus primeros trabajos, añadiendo y quitando⁴, como los que trabajan con cera y tierra, que los griegos llaman *plasticous*, y nosotros *fictores* (modeladores)⁵. Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz la figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el bloque de mármol. A estos les llamamos escultores, que quizá están emparentados con los que en los sellos extraen las líneas de un rostro escondido mediante incisión. La tercera clase es la de los que trabajan sólo añadiendo, como los orfebres que, golpeando el metal con el martillo, extienden y alargan su forma continuamente, hasta que producen la efigie que quieren. Quizá habrá algunos que juzguen que en este grupo debieran incluirse los pintores, porque trabajan aplicando colores. Pero, si lo piensas, entenderás que se esfuerzan en imitar las líneas y luces en los cuerpos que ven ante ellos, y no tanto añadiendo o quitando, sino mediante un artificio suyo propio y peculiar. Pero no es lugar aquí para hablar de pintores. De los que yo trato, todos se empeñan, aunque por diversas vías al emprender sus obras, en que parezcan a los que las contemplan tan naturales y semejantes a los verdaderos cuerpos de la naturaleza cuanto sea posible. Lo que, ciertamente, si intentan alcanzarlo a través del método correcto conocido por nosotros, les aseguro que sin duda errarán mucho menos y ganarán completa aprobación por sus trabajos.

3. ¿Tú qué crees? Si los carpinteros no hubiesen tenido escuadras, plomada, nivel y compás, con los que pueden definir la dirección y medir ángulos y nivelar planos, ¿crees que podrían terminar sus trabajos cómodamente y sin errores?, ¿y que, sin embargo, el escultor podría hacer tantas obras excelentes y admirables por casualidad mejor que con la guía constante y cierta de la razón?⁶. Yo me de-

nofsky, ed. M. Meiss, Nueva York, 1961, pp. 254-266. Cfr. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, II: «no comparto la opinión de que haya que escrutar bastante pormenorizadamente de qué orígenes surgieron las artes, de qué principios fueron extraídas, con qué procedimientos fueron cobrando auge. Quizá no esté de más aquello que dicen de que sus padres fueron la casualidad y la observación, su alimento la práctica y la experiencia, que llegaron a la madurez mediante el conocimiento y la reflexión.» En todo caso, el recorrido es muy semejante al propuesto en el desarrollo del *De statua*.

⁴ A. Parronchi, art. cit., también indica a Aristóteles, *Nat. ausc.*, I, X, como posible fuente para la distinción entre varios tipos de artistas plásticos, que influyó en la tradición posterior, incluyendo el conocido *dictum* de Miguel Ángel.

⁵ En toscano en el original, «maestros de estuco».

⁶ Según advierte J. A. Aiken, «L. B. Alberti's System of Human Proportions», art. cit., p. 73, la idea de que las herramientas correctas son sintoma de principios y métodos correctos se fue extendiendo en el siglo xv. Tuccio Manetti, en la *Vida de*

cido por esto: que todo arte o disciplina contiene por naturaleza ciertos principios, procedimientos y reglas, con los que quien los asuma y advierta con aplicada diligencia llegará a hacer perfectamente lo que se había propuesto. Pues, del mismo modo que la naturaleza nos presenta impresiones a partir de un tronco o, como dijimos, de un trozo de tierra o cualquier otra cosa que te hacen sentir que puedes hacer algo similar a sus obras, así también la misma naturaleza nos pone al alcance de la mano lo apropiado para que tengas un método y medios seguros e invariables, con los que fácil y cómodamente puedes alcanzar el supremo grado de este arte⁷. Ahora expondremos qué convenientes y necesarios son esos medios que la naturaleza proporciona a los escultores para realizar su obra perfectamente.

4. Y, puesto que persiguen similitudes, se debe comenzar por la similitud. Podría discurrir sobre la razón de la similitud, es decir, por qué sucede, lo que vemos que la naturaleza suele observar perpetuamente en cada criatura, que es siempre muy semejante al resto de su género. Y también, por otra parte, como suele decirse, que no se encuentra a ninguno entre todos los hombres que tenga la voz completamente igual a otro, o la nariz, y lo demás. Añádase a esto que el rostro de los que hemos visto de niños y después de adolescentes y luego de jóvenes, y ahora vemos ya viejos, siempre los reconocemos, aunque con la edad en su rostro haya seguido cambiando día a día tanta diversidad de líneas; de lo que podemos establecer que en las formas de los cuerpos hay algunas cosas que varían con el paso del tiempo mientras que a la vez hay algo profundamente propio e innato que permanece siempre constante e invariable en similitud a su género⁸.

Brunelleschi (c. 1480), dice que al ir éste a Roma para estudiar las esculturas de los antiguos, «viendo lo que comportaban, cosas grandes y difíciles que sin embargo se veían realizadas, no le abandonó la obsesión de entender tanto los sistemas como los instrumentos que habían utilizado»; después, enumera —como aquí Alberti— «plomada, nivel, escuadra... para llegar a descubrir la *ratio* —proporción— adecuada» (trad. cast. de J. Garriga, en *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, IV: Renacimiento en Europa*, G. Gili, Barcelona, 1983, pp. 179 ss.).

⁷ La idea de que la observación y reflexión sobre los principios y procesos de la naturaleza es el medio seguro para alcanzar la excelencia en el arte, se encuentra presente reiteradamente en *De pictura*: III, 55; II, 30; II, 35; II, 42; II, 43; II, 47.

⁸ Se habla aquí de la distinción entre género y especie, el carácter esencial y sus variaciones específicas. Aunque la distinción es básica en la *Física* aristotélica, como recuerda Aiken, *op. cit.*, p. 71, n. 15, era también un lugar común de la *inventio* retórica, que incluye definición, división, género, especie, contrarios, etc.: Aristóteles, *Topica*, I, 2-5, y *Retórica*, 1.2; Cicerón, *Topica*, xviii, 71. Además, la distinción entre género y especie fue aplicada en la crítica antigua (Cicerón, Quintiliano...) para diferenciar en concreto el estilo personal de una escultura y el arte de la escultura en general. Cfr. *De pictura*, III, 55.

Por tanto, dejando aparte otras cosas, sólo trataremos brevemente lo que sea relevante para comprender lo que comenzamos.

5. La importancia de captar similitudes según los escultores, si lo interpreto correctamente, está dirigida a dos propósitos, uno de los cuales es que el simulacro que se ha hecho de una criatura, por ejemplo de un hombre, sea muy similar. Y no importa que represente la efigie de Sócrates o de Platón, o de otro hombre conocido, de manera que parecerá haberse hecho bastante, si conseguimos que la obra se asemeje a un hombre, incluso completamente desconocido. El otro propósito es el de los que queriendo representar no tanto la semejanza de un hombre en general cuanto la de uno en particular, como sería la de César o de Catón, con una cierta actitud y vestimenta, sentado o hablando en el tribunal, se esfuerzan en imitar y expresar el rostro y la actitud de ese cuerpo, o la de otro personaje conocido. A estos dos propósitos, para decirlo brevemente, corresponden dos cosas, *dimensio* y *finitio*. Por tanto, hablaremos de éstas, qué son y cómo nos pueden servir para llevar la obra a perfección, pero antes expondré las ventajas que nos ofrecen. Pues verdaderamente tienen un poder admirable y casi increíble. Quien aprenda esto podrá anotar las líneas, la posición y disposición de las partes de cualquier cuerpo con señales tan precisas y permanentes que, no digo pasado mañana, sino de aquí a mil años, podrá de nuevo establecer y situar el mismo cuerpo en el mismo lugar de manera que no habrá ninguna parte, ni la más mínima, que no sea repuesta y colocada exactamente en el espacio en donde se encontraba al principio. Por ejemplo, si extendiendo el dedo quisieras señalar saliendo la estrella de Mercurio o justo la luna nueva que asciende, y quisieras anotar la posición precisa de ese punto en el aire en el anillo de ese dedo, en el ángulo de tu codo, o algo semejante, podrías hacerlo ciertamente con nuestros instrumentos de manera que no habría ni el más mínimo error ni duda alguna de que la cosa es así. También, suponiendo que yo cubriera una estatua de Fidias con cera o tierra hasta que la obra hubiese llegado a convertirse en una gruesa columna, entonces tú podrías decir, con la ayuda y guía de los medios de los que te hablo, que si la perforaras a una altura determinada llegarías a tocar sin ningún daño la pupila del ojo, y en otro punto el ombligo o la rodilla, y así para las partes restantes; de manera que tendrás completa certeza de las líneas y los ángulos y las distancias y relaciones entre ellas. Además, a partir de cualquier modelo que puedas recordar, podrás no sólo dibujarlo sino también poner por escrito con palabras y figuras la dirección de las líneas, la extensión de las superficies y la posición de las partes, de manera que no habrá duda de tu habilidad para hacer algo del mismo

tamaño o más pequeño, o de cien codos de largo, o incluso diría, tan grande como el monte Cáucaso, siempre que no te falte material y te supedites a los medios que usamos. Y quizá lo que más te asombrará será que se podrá hacer la mitad de esta estatua en la isla de Paros y la otra mitad la podrás sacar y terminar en Lunigiana⁹; de manera que, juntando los puntos de todas las partes, se podrá hacer la figura completa y correspondiente al modelo usado. Y la regla y el método de hacer tan gran cosa te serán tan fáciles, claros, ciertos y convenientes, que sería difícil errar a alguien si no ha rechazado deliberadamente cuanto se ha dicho. No quiero ir tan lejos como para decir que con este artificio podemos imitar totalmente las similitudes y disimilitudes de todos los cuerpos. Pues confieso no hacer profesión de enseñarte por esta vía el modo en que debas hacer el rostro y la cara de Hércules mientras que combate con Anteo, o en qué modo difiere de la cara de Hércules cuando descansa sonriente junto a Deyanira; pero como en todos los cuerpos resultan diferentes formas por los cambios al extender y doblar los miembros y la posición de las partes, y las líneas del cuerpo varían en un hombre si está de pie, sentado, tumbado o inclinado, debemos tratar sobre los medios que nos permiten retratar estas cosas con un método constante; y, como ya he dicho, son dos, *dimensio* y *finitio*. Vamos en primer lugar, por tanto, con la *dimensio*.

6. *Dimensio* es la anotación cierta y constante en cantidades, por la que se conoce y pone en números y medidas la actitud, proporción y correspondencia que guardan entre sí todas las partes del cuerpo una con otra, en altura y anchura, y la que guardan éstas con la longitud del cuerpo¹⁰. Y esta observación se hace con estas dos cosas, la *exempeda* y las escuadras móviles. Con la *exempeda* medimos y tomamos la longitud de los miembros y con las escuadras todos los demás diámetros de dichos miembros. La *exempeda* es una regla fina de madera tan larga como la longitud del cuerpo que quieres medir

⁹ La idea de construir un monumento colosal en partes independientes se encuentra ya en el *De re aedificatoria*, VII, XVI: «[...] en Diodoro leemos: los escultores egipcios tuvieron tal dominio de su oficio, que a partir de piedras distintas situadas en diferentes lugares conseguían una imagen de cuerpo único, con la unión de las partes tan bien hecha que parecía que era obra del mismo artista realizada en un único lugar. Y con ese mismo arte maravilloso aseguran que se llevó a cabo aquella célebre imagen de Apolo Pitio en Samos, cuya mitad fue obra de Telesio, y la otra mitad la realizó Teodoro en Efeeso.»

¹⁰ Alberti, *De re aedificatoria*, IX, V: «La delimitación es una determinada correspondencia recíproca entre las líneas que definen las dimensiones. Una de ellas es la línea de longitud, otra la de la anchura, la tercera es la de la altura.»

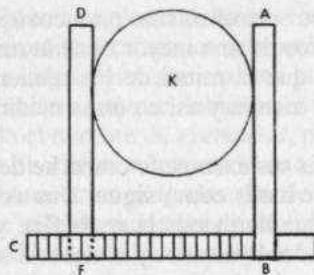
desde lo alto de la cabeza a la planta del pie¹¹. En donde conviene que para un hombre de pequeña estatura la *exempeda* sea corta y para un hombre más alto, más larga. Pero, sea cual sea la longitud, la dividiremos en seis partes iguales a las que llamaremos pies; y esto es por lo que damos a esta regla el nombre de *exempeda*, por el número de pies. Luego, volveremos a dividir de nuevo cada uno de estos pies en diez partes iguales, que llamaremos pulgadas. Por lo que toda la longitud de un hombre será de sesenta pulgadas de este género. Entonces volveremos a dividir cada una de estas pulgadas en otras diez partes iguales menores, a las que llamaremos minutos. Por tanto, la *exempeda* entera constará de seis pies, que contendrán seiscientos minutos, y cada pie nos dará cien minutos¹². Nos serviremos de esta *exempeda* como sigue. Si, por ejemplo, quisiéramos medir un hombre de pie, nos colocaremos a su lado y anotaremos los términos de los miembros, o sea, cuán alto es desde la planta del pie, y cuánto dista un miembro de otro, como, por ejemplo, cuántas pulgadas y cuántos minutos hay hasta la rodilla, el ombligo, la nuez de la garganta, y así en adelante. Lo que no deben descuidar escultores ni pintores; pues es tan utilísimo y absolutamente necesario como asombroso. Pues una vez sabido la cantidad de pulgadas y de minutos de cada miembro, tendremos rápidamente los términos precisos de esos miembros, sin margen de error. Y no tendrás que oír decir a un crítico arrogante: este miembro es demasiado largo, o aquel otro demasiado corto. Pues esta *exempeda* será una regla segura y verídica en todo. Por lo que, si consideras bien todas las ventajas que tienes con esta *exempeda*, no dudo de que por ti mismo te darás cuenta de qué modo podrás establecer y determinar esas longitudes en una estatua mayor tan bien como una menor. Pues si tuvieses, por ejemplo, que hacer una estatua de diez codos, harás tu regla de madera de pareja longitud, o sea, de diez codos, dividida en seis partes iguales proporcionales a su tamaño, más pequeñas para una estatua más pequeña; y el método y uso

¹¹ La hipótesis de E. Panofsky (en «La historia de las proporciones humanas como un reflejo del estilo», en *El significado de las artes visuales*, p. 127, n. 80, y p. 129, n. 92) de que el término es un neologismo creado por Alberti combinando un dudoso griego con el nominativo plural «peda» latino de lo que resultaría un «sistema de seis pies» goza de amplia aceptación actualmente. Además, la fortuna posterior de «*exempeda*» nos facilita el seguimiento de la influencia de Alberti en la tratadística posterior: Francesco Giorgio, *Harmonia mundi totius*, Venecia, 1525, y, posiblemente a través de éste, A. Durero, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Núremberg, 1528, y Agrippa de Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1531.

¹² Aiken, *op. cit.*, p. 74, n. 25, señala la confusión entre *unceola* y *gradus*, que usa después para las divisiones en el *finitorium* y en la tabla. Aquí *unceola* (pulgada) será equivalente del posterior *gradus* (grado).

de pulgadas y minutos será el mismo para cualquier *exempeda*. Pues la mitad de los números de una mayor tiene la misma proporción con respecto a su entera, que la mitad de los números de la menor con respecto al todo de la menor, y así en otras medidas.

7. Por tanto, harás tus *exempeda* como he descrito. Ahora vamos con las escuadras, que harás como sigue. Una de ellas, ABC, se hará con dos reglas; AB, que llamamos la regla fija, y BC, que llamamos regla de base. El tamaño de estas reglas debería ser tal que la base no sea menor de quince pulgadas de su género. Por «de su género» entiendo de esas mismas pulgadas de la *exempeda* del cuerpo que vas a medir, y que, como dije más arriba, serán más grandes en una *exempeda* grande y pequeñas en una pequeña. Por tanto, teniendo las pulgadas, cualesquiera que sean tomadas de la *exempeda*, señalarás estas pulgadas a lo largo de la regla de base BC, a partir del ángulo de la escuadra B, y las dividirás en minutos, iguales, como se dijo, a las pulgadas y los minutos del *exempeda*. Superponemos esta escuadra señalada así, como por ejemplo es la ABC, a otra escuadra similar, llamada DFG, de manera que la línea GF sirve como base de ambas. Y suponiendo que quisiera medir el diámetro de la circunferencia de la cabeza AKD, moviendo las escuadras AB y DF las acercaré y alejaré hasta que toquen la circunferencia de la cabeza, con las bases de las escuadras formando una línea recta continua. De este modo, tendremos el diámetro que hay comprendido desde los puntos de tangente A y D, que delimitan exteriormente la circunferencia por la posición de las reglas de las escuadras. Y con este mismo método se podrá anotar exactamente todas las anchuras o longitudes de cualquier miembro en pulgadas y minutos, que estarán señalados en la base BC. Podría contar muchas cosas relativas al uso y ventajas de la *exempeda* y las escuadras, si no considerase necesario omitirlas por mor de la brevedad, y máxime cuando son tales que cualquier mediocre ingenio puede considerar, si se lo propone, y fácilmente advertir y comprenderlo por sí mismo; por ejemplo, si quiere hallar el diámetro de cualquier parte, digamos, de la oreja derecha a la izquierda, o donde intersecciona con el otro diámetro que va de la frente a la nuca, y semejantes. Además, si me hace caso, el artífice se servirá de esta *exempeda* y de estas escuadras, como de sus más fieles y constantes guías y consejeras, no sólo cuando comience y avance en la obra, sino que se preparará mucho antes con la ayuda de estos instrumentos, de manera que no haya ni la más mínima parte de la estatua que se va a hacer, cuya longitud y diámetro de todas sus dimensiones y número, no haya sido considerada, examinada y hecha como muy familiar en cada detalle.



Escuadras o normae

8. ¿Quién se proclamaría constructor de naves si no supiese cuántas partes hay en una nave, en qué es diferente una nave de otra, y cómo encajan esas partes entre sí en cualquier construcción?¹³ Y, entre todos nuestros escultores, ¿quién, si fuera preguntado, habría observado y comprendido perfectamente la razón de un miembro, o qué proporciones guarda con otros miembros, y cuál es la de éstos respecto a toda la actitud del cuerpo? Cada cual debe aprender el arte que profesa. Apréndense las artes primero mediante la razón y el método, que llegan a dominarse con la práctica. No habrá nadie jamás que haga bien arte alguno, cualquiera que sea, si no ha aprendido las partes de ese arte. Pero basta de esto. Ya hemos tratado de la *dimensio*, de qué modo se toma bien, con la *exempeda* y con las escuadras. Ahora seguiremos hablando de la *finitio*. *Finitio* es el medio por el que recordamos con método seguro y cierto la extensión y las curvas de las líneas, y el tamaño y forma y posición de todos los ángulos, relieves y huecos. Y es llamado *finitio* porque define y registra la longitud y extremos de todas las líneas, desde una perpendicular fijada a un centro fijo, hasta las partes más externas del cuerpo. Por tanto, entre la *dimensio* mencionada arriba y la *finitio* hay esta diferencia, que

¹³ Esta pregunta inicial podría ser una alusión al tratado del propio Alberti sobre la construcción de barcos, *Navis*. Al final del proemio del *De re aedificatoria*, Alberti lo anuncia como uno de los apéndices de la obra. Conocido en el siglo XVI, posteriormente se perdió.

Aiken, *op. cit.*, p. 86, n. 56, propone una interpretación más sugerente: Alberti haría referencia a los constructores de barcos en el contexto de la necesidad de proporcionar un orden correcto siguiendo a Platón, *Gorgias*, 503e: «Si te fijas, por ejemplo, en los pintores, arquitectos, constructores de naves y en todos los demás artesanos, cualesquiera que sean, observarás cómo cada uno coloca todo lo que coloca en un orden determinado y obliga a cada parte a que se ajuste y adapte a las otras, hasta que la obra entera resulta bien ordenada y proporcionada» (trad. cast. de J. Calonge, *Diálogos*, II, Gredos, Madrid, 1992).

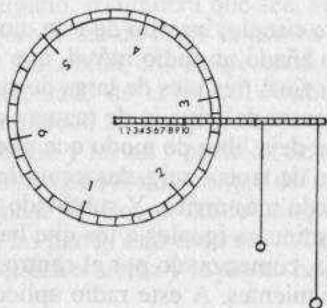
la *dimensio* sigue y gobierna lo que es más estable y fijo por naturaleza y se encuentra comúnmente en los seres vivos, como son las alturas, longitudes y anchuras de los miembros. Mientras la *finitio* anota y determina la momentánea variedad de los miembros causadas por nuevas actitudes y movimientos de las partes. Para llevar a cabo correctamente esta *finitio*, necesitamos un instrumento, que tiene tres partes: horizonte, radio y perpendicular. El horizonte es la circunferencia de un círculo dividido en partes iguales y numeradas. El radio es una regla recta, que por una de sus extremos está fijo en el centro del círculo mientras el otro gira a placer, de modo que puede dirigirse a cada una de las divisiones hechas en el círculo. La perpendicular es una línea recta, que cae a escuadra desde el final exterior del radio hasta el pavimento, en donde está el modelo cuyas medidas queremos anotar¹⁴. Y este instrumento se hace como sigue. Tómese una tabla plana, bien pulida. Sobre ella se inscribe un círculo, de tres pies de diámetro. Divido el borde exterior de este círculo en partes iguales, semejantes a las que los astrólogos¹⁵ inscriben en los astrolabios. Partes a las que llamo grados. Y subdivido cada parte en varias partes más pequeñas, por ejemplo seis, que se llaman minutos. Y numero los grados en orden, o sea, primero 1, segundo 2, tercero 3 y cuarto 4, y los demás hasta que haya anotado sus números a todas las divisiones.

9. Por tanto, este círculo, inscrito de este modo, es llamado horizonte. A este círculo añado un radio móvil, que se hace como sigue. Toma una regla recta fina, tres pies de larga de su género. Se fija uno de sus extremos al centro del círculo de manera que quede bien sujeto; el otro extremo se deja libre de modo que pueda girar. En este radio marco los puntos de tantas pulgadas como haya en la *exempeda*, de la que se ha hablado más arriba. Y subdivido las pulgadas en partes más pequeñas o minutos iguales a los que hay en la *exempeda*; y numero cada pulgada, comenzando por el centro, primero 1, segundo 2, tercero 3, y los siguientes. A este radio aplico una perpendicular, un hilo fino con un plomada. Y todo este instrumento compuesto de horizonte, radio y perpendicular, lo llamo *finitorium*; y es como uno

¹⁴ La parte del *finitorium* que Alberti llama «horizonte» es muy similar al disco usado en la *Descriptio urbis Romae* y, según Parronchi, procede de la *Perspectiva* (II, i) de Witelo, aunque la adaptación del radio y la plomada serían innovaciones de Alberti.

¹⁵ Para el contexto general de este tipo de instrumentos científicos usados en astronomía, geografía, navegación, etc., vid. J. Gadol, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, pp. 143 ss. Las instrucciones técnicas son muy semejantes a las que se pueden encontrar en los *Ludi matematici* de Alberti.

que hemos copiado aquí. Usamos este *finitorium* así. Suponiendo que el modelo, del que queremos tomar las medidas externas, sea una estatua de Fidias, que sujeta con la mano izquierda un caballo en una biga. Coloco el círculo del *finitorium*, con su centro justo encima del punto más alto de la estatua, de manera que la superficie restante quede absolutamente nivelada sobre la cabeza de la estatua. Determino el vértice sobre el que está el centro del círculo en la estatua, y lo fijo con un clavo. Después, girando el instrumento, sitúo el primer grado en el horizonte en una cierta posición, de manera que puedo establecer su orientación. Eso se hace así. Dirijo el radio, esto es, la regla móvil en el círculo al que se sujeta la perpendicular, hasta que señala el primer grado del horizonte, y entonces parándolo allí, invierto todo el círculo del horizonte hasta que el hilo de la plomada toque alguna parte o parte prominente y visible de esta estatua, como por ejemplo el pulgar de la mano derecha. De esta manera, siempre que quiera, puedo mover cada vez este *finitorium* sobre la estatua y retornarlo a la posición que estaba en un principio, esto es, con el clavo atravesando el centro del *finitorium* sobre la estatua y la perpendicular colgando desde el primer grado del horizonte tocando el pulgar de la mano.



Finitorium

10. Situadas y preparadas estas cosas, suponiendo que quiera anotar el ángulo del codo izquierdo, de memoria o por escrito. Lo hago así. Coloco el *finitorium* con su centro sobre el modelo de la estatua, situado del modo que he descrito, de manera que la tabla en la que está dibujado el horizonte quede completamente firme e inmóvil.

Entonces giro el radio hasta que el hilo de la plomada toque en perpendicular el codo izquierdo de la estatua que queremos anotar. Tres cosas importantes se siguen de esta colocación del instrumento para nuestro propósito. La primera será que anotarás cuánto se aleja el radio en el horizonte de su lugar anterior, deduciendo su posición. Por lo que verás qué grado del horizonte señala dicho radio, si el vigésimo, trigésimo o cualquier otro. Lo segundo será que advertirás a partir de las divisiones señaladas en el radio, cuántas pulgadas o minutos dista la perpendicular del centro del círculo. En tercer lugar, advertirás, situada la *exempeda* al lado del hilo de la perpendicular, cuántas pulgadas y minutos se eleva el ángulo de dicho codo sobre el pavimento, y escribirás estas medidas en una lista de este modo, o sea, el ángulo del codo izquierdo en el horizonte está a 11 grados, 5 minutos; en el radio a 7 grados, 3 minutos; y del pavimento a 40 grados y 3 minutos. Y así con este método podrás anotar todas las demás partes principales del modelo, cómo y dónde se encuentran, por ejemplo, la rodilla y los ángulos de los omóplatos, y otras prominencias y cosas semejantes. Con los huecos, si los puntos a anotar están tan lejos del hilo de la perpendicular que no se puede acceder a ellos, por ejemplo la cavidad entre los omóplatos, entonces será más fácil si añades al radio otra perpendicular que diste lo que necesites de la primera perpendicular. Con una doble perpendicular de este tipo, que se hace con un punzón aplicado a lo largo de la dirección de estas dos líneas, como en una superficie plana e interseccionándolas, hacia el interior de la estatua, podremos señalar en su dirección hasta el eje más profundo, esto es, la línea recta bajo el centro del *finitorium*, que es llamada la perpendicular mediana.

11. Si estas cosas se han comprendido suficientemente, fácilmente podrás deducir, como establecimos más arriba, que si se cubriera una estatua con tierra hasta cierto grosor, podrías encontrar cualquier punto previamente anotado en la estatua que quisieras, fácil y precisamente. Pues es evidente que por la rotación del radio con la perpendicular se describe una superficie curva cilíndrica en el espacio, en donde la estatua está encerrada. Al hacer esto, de la misma manera que cuando la estatua estaba exenta y sin cubrir por una máscara de otro material podías fácilmente encontrar los puntos señalados, como la prominencia del mentón, pasando un punzón a través del aire, así podrías hacer lo mismo si el espacio de ese cilindro estuviera cubierto de tierra o cera. Por el mismo medio que hemos descrito, también podrás, como dijimos, si quisieras, hacer la mitad de la estatua en Lunigiana y la otra mitad en Paros. Así, suponiendo el ejemplo de la estatua de Fidias fuera cortada en dos, y la sección he-

cha en un plano horizontal, digamos a lo ancho, no hay duda de que con la asistencia de este *finitorium* nuestro podrías recordar la posición de todos los puntos que desearas localizar en el borde de la sección. Si estás de acuerdo que esto es posible, ¿por qué no podrías hacer igualmente la parte que quisieras de un modelo completo? Marca una tenue línea roja sobre el modelo, donde estaría el borde de la sección si estuviera cortada en dos; y registra estos puntos en su lugar, entonces sigue con el resto de las cosas necesarias hasta completar la obra, como hemos explicado.

12. Finalmente, por todo lo que hemos dicho es bastante claro que *dimensiones* y *finitiones* pueden ser tomadas y anotadas fácilmente también de un modelo vivo para hacer una figura artística y metódicamente. Deseo que este opúsculo mío sea familiar a mis pintores y escultores, los cuales si me creen se alegrarán; y, ya que la cosa queda más clara mediante ejemplos y nuestra obra será muy útil para muchos, me he tomado el esfuerzo de anotar las *dimensiones* principales en el hombre¹⁶. Por tanto, no las de este o de aquel hombre, sino tanto como es posible, hemos procedido a anotar y dejar por escrito esa belleza exacta concedida como un don por la naturaleza y dada en determinadas porciones a muchos cuerpos, imitando a aquel que, haciendo la estatua de la Diosa, eligió de entre las más distinguidas muchachas crotonenses las formas bellas más insignes y elegantes, que trasladó después a su estatua¹⁷. De este modo, elegimos muchos cuerpos, considerados los más bellos por los entendidos, y tomamos de cada una sus *dimensiones*, que después comparamos entre sí, y, dejando de lado los excesos de los extremos, sea que excedieran o fueran excedidas por otros, entresacamos los términos medios, que validaran la mayoría de *exempeda*. Medidas, por tanto, las alturas, longitudes y anchuras principales y más notables, así las descubrimos. De manera que las longitudes de los miembros son éstas.

¹⁶ El contexto básico para comprender el sistema de proporciones de Alberti se encuentra en E. Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado en las artes visuales*, pp. 45 ss.

¹⁷ Las fuentes de la leyenda pueden ser Cicerón, *De inventione*, II, I, 3-5, y Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 64. Alberti utiliza esta leyenda también en *De pictura*, III, 56.

TABLAS DE DIMENSIONES DEL HOMBRE¹⁸

Alturas desde la planta del pie	Pies	Grados	Minutos
Máxima altura hasta el dorso del empeine	0	3	0
Al talón exterior	0	2	2
Al talón interior	0	3	1
Hasta el retraimiento bajo la parte carnosa de la parte interior de la pantorrilla	0	8	5
Hasta el retraimiento bajo la prominencia del hueso, que está bajo la rodilla por el lado interior	1	4	3
Hasta la articulación que está en la parte exterior de la rodilla	1	7	0
Hasta los testículos y hasta la base de las nalgas	2	6	9
Hasta el hueso, bajo el que pende el pene	3	0	0
Hasta la articulación de las caderas	3	1	5

¹⁸ C. Grayson ha cotejado las leves diferencias de los diversos manuscritos. Ninguno de ellos presentan todas las medidas que se encuentran en esta tabla. Hay diferencias significativas entre ésta y la tabla que aparece en la falsa edición toscana publicada por Bonucci en 1897. Vid. *supra*, «Nota sobre la traducción».

Por otra parte, como señala Aiken, *op. cit.*, p. 78, Alberti elige para su tabla un tipo de notación semejante a la de las tablas astronómicas: como en ellas usa *gradus*, en lugar de *unceola* (vid. *supra*, n. 9) y la base numérica es el seis, desarrollada con sexagesimales, que son los equivalentes matemáticos de los decimales en un sistema de base diez. Precisamente así es como leyó Panofsky, *op. cit.*, p. 106, la tabla albertiana: «las cantidades podían incluso sumarse y substraerse como fracciones decimales, como por otra parte son». Más arriba, Panofsky señala que el sistema inventado por Alberti se basa «vagamente en la afirmación Vitruvio de que el pie es igual a una sexta parte de la longitud total del cuerpo»: Vitruvio, *Diez libros de arquitectura*, I, 17. Pero hay muchas más divisiones señaladas en *De statua* que en el sistema de Vitruvio. Además, como notó Ch. Seymour Jr., «Some Aspects of Donatello's Methods of Figure and Space Construction: Relationships with Alberti's *De statua* and *Della Pittura*», en *Donatello e il suo tempo*, Atti dell' VIII Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Florencia, 1966, pp. 197-198: «La división a Vitruvio en seis partes del canon en *De statua* de Alberti es el doble de la división en *braccia* de la figura en *Della pittura*» (aunque Seymour cree que el *De statua* es anterior al *Della pittura*). La referencia concreta: *De pictura*, I, 19. El sistema de *braccia* era comúnmente usado en la actividad artesanal y plástica. Para la compatibilidad entre los dos sistemas explicada a través de las correspondencias de las subdivisiones de ambos (*exempeda*: *pedes*, *gradus*, *minuta*; *braccio*: *soldi*, *denari*, *quattrino*), vid. Aiken, *op. cit.*, p. 79, n. 40 y 43. La conclusión de Aiken es que Alberti armonizó el método fraccional clásico con el sistema modular medieval tal como todavía podía encontrarse en *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini (cap. XXX), sin despreciar las investigaciones sobre las proporciones del cuerpo humano que escultores como Ghiberti o Donatello podían estar llevando a la práctica desde los años veinte.

Hasta el ombligo	3	6	0
Hasta donde nos ceñimos	3	7	5
Hasta las tetillas y la horquilla del estómago	4	3	5
Hasta la nuez de la garganta	5	0	0
Hasta la articulación del cuello	5	1	0
Hasta el mentón	5	2	0
Hasta la prominencia de los omóplatos por debajo de los hombros	4	2	5
Hasta el orificio de la oreja	5	5	0
Hasta las raíces del cabello en la frente	5	9	0
Hasta la parte más alta de la cabeza desde el mentón	0	8	0
Hasta el orificio de la oreja desde el mentón	0	3	0
Hasta el dedo más largo de la mano colgando	2	3	0
Hasta la articulación de la mano colgando	3	0	0
Hasta la articulación del codo del brazo colgando	3	8	5
Hasta el ángulo más alto de los hombros	5	1	8
Sentado, desde el suelo hasta lo más alto de la rodilla	—	—	—
Ídem, desde el ángulo de la rodilla hasta el extremo de las nalgas	—	—	—
Hasta la articulación de la mano, desde el codo, en un brazo flexionado	—	—	—

*Las anchuras que se miden de derecha
a izquierda*

	Pies	Grados	Minutos
Máxima anchura del pie	0	4	2
Máxima anchura del pie en el talón	0	2	3
Máxima anchura en las prominencias de los talones	0	2	4
Retraimiento de la pantorrilla sobre los talones	0	1	5
Retraimiento a media pantorrilla bajo el músculo	0	2	5
Prominencia máxima del músculo de la pantorrilla	0	3	5
Retraimiento bajo la prominencia del hueso en la rodilla	0	2	5
Máxima anchura del hueso de la rodilla	0	4	0
Retraimiento del muslo sobre la rodilla	0	3	5
Máxima anchura a mitad de muslo	0	5	5

Prominencia máxima entre las articulaciones de las caderas	1	1	0
Máxima anchura entre ambos lados sobre las caderas	1	0	0
Anchura donde nos ceñimos	0	9	0
Máxima anchura en el pecho bajo las axilas	1	1	5
Máxima anchura entre los ángulos de los hombros	1	5	0
Máxima anchura entre las tetillas	0	7	0
La anchura del cuello	0	3	5
La anchura entre las mejillas	0	4	8
La anchura de la palma de la mano	—	—	—

*La anchura y el grosor del brazo
son muy cambiantes dependiendo
de los movimientos. Pero también
hemos anotado éstas:*

	Pies	Grados	Minutos
La anchura del brazo en la articulación de la mano	0	2	3
Y la anchura en el músculo y el codo	0	3	2
Y la anchura en el músculo superior bajo los deltoides	0	4	0

*Grosos que hay desde la parte
anterior a la posterior*

	Pies	Grados	Minutos
Longitud del pie del dedo gordo al talón	1	0	0
Grosor del cuello del pie al ángulo del talón	0	4	3
El retraimiento sobre el cuello del pie	0	3	0
El retraimiento bajo el músculo a media pantorrilla	0	3	6
Donde sobresale el músculo de la pantorrilla	0	4	0
Donde sobresale la rótula de la rodilla	0	4	0
Grosor máximo en el muslo	0	6	0
Del pene a las prominencias en las nalgas	0	7	5
Del ombligo a los riñones	0	7	0
Donde nos ceñimos	0	6	5
De las tetillas a las prominencias dorsales	0	7	5
De la garganta a la articulación del cuello	0	4	0
De la frente a detrás de la cabeza	0	6	4
De la frente al orificio de la oreja	—	—	—
Grosor máximo de la mano	—	—	—

Grosor del brazo en la articulación de la mano	—	—	—
Y grosor en el músculo bajo el codo	—	—	—
Y grosor en el músculo bajo los deltoides	—	—	—
El grueso del deltoides	0	3	0

13. Mediante éstas verás qué relación hay entre cada uno de los miembros con toda la longitud del cuerpo, y qué proporciones hay, en qué convienen y en que difieren cada una con las demás; lo que juzgo que, una vez adquirido, será de gran ayuda. Luego se pueden revisar muchas cosas, que van cambiando en un hombre si está sentado o inclinado hacia un lado, pero las dejamos a la diligencia y criterio del artista¹⁹. Pero será imprescindible no ignorar el número de huesos y el volumen de músculos y tendones. Y también será enormemente útil que se dé cuenta de con qué regla anotamos los miembros del cuerpo por secciones. Pues, si se cortara justo por el medio un cilindro recto, de manera que la parte que pudieras ver estuviese separada de la parte que no puedes ver desde la misma posición, una vez dividido, tendríamos dos cuerpos de este cilindro, de los cuales la base de uno sería en todo semejante a la base del otro, con una misma forma, contenida en cuatro líneas y círculos; semejante a esto es la anotación en las secciones del cuerpo de las que hemos hablado. Pues el dibujo de esa línea, en la que termina la superficie, y en la que se divide lo que no podemos ver desde un punto de vista en virtud de la parte que queda interpuesta entre las dos, se debe hacer del modo antes dicho; el dibujo de esas líneas, si se hace en un muro, representará una figura muy semejante a una sombra producida por la interposición de una luz, que la iluminase desde ese mismo punto en el espacio en que se encontraba antes el ojo del espectador. Pero este método de anotar secciones y miembros pertenece más bien al pintor que al escultor. Pero de eso se trata en otro lugar. Es también de máxima importancia para quien profesa este arte que anote en primer lugar cuánto dista de una posición fijada de las perpendiculares el relieve máximo y mínimo de cada miembro.

¹⁹ El tratamiento de la representación del cuerpo humano aquí difiere de lo planteado por Alberti en *De pictura*, en donde se hace más hincapié en la importancia del estudio de la anatomía: cfr. *De pictura*, II, 36 ss. Además, la discusión sobre los movimientos compensatorios en *De pictura* provee el fundamento teórico en *De statua* de la «media perpendicular». Quizá éstos son algunos pasajes más que apoyan la opinión de Grayson de que el *De statua* presupone siempre el *De pictura* anterior.

DE LA ARQUITECTURA

Prólogo

Muchas y variadas artes, que contribuyen a hacer la vida feliz¹, nos transmitieron nuestros antepasados, que las conquistaron con industria y diligencia. Y aunque casi todas tienden a perseguir el mismo fin, de servir lo más posible a la humanidad, sin embargo en cada una de ellas vemos que hay una característica intrínseca y natural, para procurar una finalidad particular y distinta de las demás. En efecto, algunas artes son cultivadas por su necesidad, otras se aprueban por su utilidad y todavía otras se aprecian sólo porque atañen a argumentos agradables de conocer. No es necesario especificar de qué artes se trata: porque son bien conocidas; pero si se tiene presentes las más importantes, no se hallará ni una sola que no se encamine a sus propios fines particulares, excluyendo las demás. Pero si hallases así alguna, tal como para no poder prescindir de ella, y al mismo tiempo conciliar la utilidad con el placer y la dignidad, a mi juicio en esta categoría debe incluirse la arquitectura: ya que ella, si se medita atentamente, es utilísima tanto para lo público como para lo privado, particularmente agradable al hombre en general y ciertamente está entre las primeras en dignidad.

Pero, antes de continuar, creo que debo explicar qué debe entenderse, a mi juicio, por arquitecto. Ya que no lo creo semejante al carpintero², si lo comparas con los hombres más cualificados en otras disciplinas: pues la mano del obrero no es sino un instrumento para el arquitecto. Llamaré arquitecto al que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica, a través del desplazamiento de pesos y mediante la unión y ensamblaje de cuerpos, obras que se adapten lo mejor posible a las necesidades más importantes del hombre. Para tal fin le son necesarios la comprensión y conocimiento de las más altas disciplinas³. Así deberá ser el arquitecto. Pero vuelvo a nuestro discurso.

¹ En Alberti, como en Cicerón, la felicidad tiene un sentido hedonista y moral.

² Vid. esta misma contraposición entre artista y *faber tignarius* en Cicerón, *Brutus*, 73, 257.

³ A este argumento se vuelve en varios momentos del tratado, por ejemplo IX, 9-11, siguiendo a Vitruvio, I, I, 3-10.

Hubo quien afirmó que el agua o el fuego⁴ fueron las causas originarias por las que los hombres se reunieron en comunidad. Pero nosotros, considerando la necesidad y utilidad del techo y las paredes, estamos convencidos de que estas últimas causas tuvieron indudablemente mayor eficacia en reunir y mantener juntos a los seres humanos. Así, el arquitecto se merece nuestro reconocimiento no sólo porque nos proporciona un refugio acogedor y agradable de los ardores del sol y del hielo del invierno —aunque esto constituye no poco mérito—, sino sobre todo por sus innumerables invenciones que son de indudable utilidad, tanto privada como pública, y que responden a las necesidades de la vida una y otra vez.

¡Cuántas familias nobilísimas, abatidas por la injuria del tiempo, habrían desaparecido de nuestra ciudad y de tantas otras en todo el mundo, si el hogar paterno no hubiese mantenido a los supervivientes reunidos, como acogidos junto a sus antepasados!⁵ Dédalo fue muy alabado por los contemporáneos por haber construido en Selinunte una gruta de la que emanaba y donde se condensaba un vapor tibio y sutil, que hacía sudar de modo agradabilísimo, sometiendo los cuerpos a una saludable cura⁶. ¿Qué decir de las demás? ¡Cuántas obras del género, útiles para la salud, fueron pensadas por otros: paseos, piscinas, termas y similares! ¿Cómo no mencionar los vehículos, los molinos, los relojes y otros hallazgos menores, que también tienen gran importancia en la vida de cada día? ¿Y los medios para conducir por la superficie las aguas subterráneas, adaptadas a usos tan diversos e indispensables? ¿Qué de los monumentos conmemorativos, los santuarios, los templos y los lugares sagrados en general, creados por el arquitecto para el culto religioso y el disfrute de la posteridad? ¿Qué decir, en fin, de que abrir pasos entre las rocas, perforar montañas, nivelar los valles, contener lagos y mares, desecar pantanos, construir naves, encauzar ríos, excavar pozos de agua, levantar puentes y puer-
tos, no sólo procuró comodidades temporales a los hombres, sino que abrió el camino a todas las regiones del mundo? Cuyo efecto fue que todos los hombres pudieron hacerse partícipes de todo lo que servía al mejoramiento de la salud y de la vida: productos agrícolas, perfumes, gemas, experiencias y conocimientos.

⁴ Vitruvio, II, I, I.

⁵ Es evidente que Alberti piensa en su familia, cuya expropiación de bienes y exilio de Florencia en 1401 tuvieron graves consecuencias para el mismo autor.

⁶ Dédalo, artifice mítico al que se le atribuye la construcción del laberinto de Creta. La noticia acerca de Selinunte procede de Diodoro de Sicilia (1 a. C.), *Bibl. hist.*, IV, 78, 3.

Añade a ello los proyectiles, las armas, las fortificaciones, y todo lo que sirve para conservar y reforzar la libertad de la patria y el honor de la ciudad, y para extender y consolidar su poder. Incluso creo que si se indagara por qué han sido dominadas y subyugadas, desde los tiempos más antiguos, todas las ciudades que como consecuencia del asedio cayeron en manos del enemigo, nadie negará que por el arquitecto⁷: ya que se pudo despreciar al enemigo armado; pero no resistir por mucho tiempo al poder del ingenio, a la mole de las máquinas y a la violencia de los proyectiles, con los que el arquitecto acosaría, oprimiría y aplastaría. Y, por el contrario, ¡nunca sucede que los asediados hayan pedido auxilio, por su seguridad, a la obra y artes del arquitecto! Por tanto, si recuerdas las campañas bélicas del pasado, probablemente repararás en que más victorias se debieron a la virtud y a las artes del arquitecto que a la guía y los auspicios del comandante⁸, y que el enemigo sucumbió más frecuentemente por el ingenio de aquél que por las armas de éste, por su consejo más que por el hierro. Y, lo que es más importante, el arquitecto vence sin entrar en combate y a salvo. Hasta aquí, se ha hablado de la utilidad.

Ahora bien, cuán agradable y profundamente arraigada en nuestro ánimo está la actividad constructiva, se muestra entre otras cosas en esto, que cualquiera que pueda permitírselo, siente siempre en sí fortísima la exigencia de edificar algo y, si hace algún descubrimiento en arquitectura, con agrado da a conocerlo y como impulsado por una necesidad natural lo propaga para que los demás hombres hagan uso de ello. ¡Y cuántas veces nos ha sucedido, en medio de otras ocupaciones, sentir la necesidad de concebir en la mente alguna construcción! E incluso, al ver el edificio de otros, recorreremos con la mirada y valoramos una a una las dimensiones del edificio, y en la medida de nuestras capacidades analizamos lo que en él se podría quitar, añadir o cambiar para hacer la obra más elegante, y lo indicamos espontáneamente. Sin embargo, ante una construcción perfecta y bien realizada en todo, ¿quién no la contempla con sumo placer y alegría? ¿Y quién no sabe que la arquitectura ha proporcionado a los ciudadanos, sea en su patria o fuera, no sólo utilidad y deleite, sino también honor? ¿Quién no se vanagloria, si ha edificado? Además, nos sentimos orgullosos de la casa que habitamos, si está construida con algo más de cuidado de lo habitual. Si construyeras con mucha elegancia un muro o un pórtico y lo adornases con puertas, columnas

⁷ La misma opinión se encuentra en Vitruvio, X, 12, 2; 16, 12.

⁸ «a la guía y a los auspicios»: esta expresión se encuentra en Livio, V, 46, 6. En periodos de guerra, sólo los comandantes tenían derecho a interpretar presagios a partir del vuelo de los pájaros.

y techo, los mejores ciudadanos aplaudirían y se congratularían por ti y por ellos mismos, porque comprenderían que con ese fruto de tus riquezas has contribuido al decoro y dignidad de tu familia, de tus descendientes y de la ciudad.

La fama de la isla de Creta se debió sobre todo al sepulcro de Júpiter⁹; Delos era frecuentada no tanto a causa del oráculo de Apolo, cuanto por la belleza de la ciudad y la majestad del templo. Y, en cuanto a lo que ha contribuido la arquitectura al nombre de los latinos y a su imperio, sólo diré que las tumbas y los antiguos restos de su magnificencia, que vemos por doquier, bastan para hacernos creer verdaderas muchas noticias de los historiadores, que de otro modo parecerían menos creíbles. Así, en Tucídides se comprueba la prudencia de los antiguos, que habían erigido en sus ciudades todo género de edificios, para parecer más poderosos de lo que eran en realidad¹⁰. ¿Y quién entre los mayores y más sabios príncipes no consideró la arquitectura entre los medios más importantes para propagar el recuerdo de su nombre para la posteridad? Pero basta de esto.

Finalmente, hay que decir que la seguridad, la autoridad, el decoro del Estado dependen en gran parte del arquitecto, pues por mérito suyo podemos pasar nuestro tiempo libre de manera agradable, serena y saludable, y en los negocios incrementar nuestras riquezas, viviendo siempre dignamente y lejos de los peligros. Por tanto, dados el agrado y la gracia admirable de sus obras, la necesidad y el provecho de sus invenciones, y lo útil que es para la posteridad, no negaremos que los arquitectos merecen honores y reconocimientos entre los primeros del género humano.

Por tanto, nosotros, al comprender que esto es así, comenzamos a indagar por nuestro deleite profundizando en este arte y su objeto, en qué principios se basa, de qué partes consta y cómo se delimita. Y como advertimos que tales partes son de género diverso, de número casi infinitas, admirables en sí y útiles al máximo —de manera que es imposible determinar qué condición humana, qué parte del Estado, qué clase social más que otra sea deudora del arquitecto, cuya invención es verdaderamente la fuente de toda comodidad, el príncipe o los ciudadanos privados, la religión o la vida profana, el ocio o el negocio, el individuo o todo el género humano—, decidimos recoger aquí todos estos argumentos, por numerosas razones que ahora sería demasiado largo exponer, que presentamos ahora por escrito en diez libros.

⁹ Cfr. Servio (s. IV d.C.), *Ad. Aen.*, VII, 180; Solino (s. IV d.C.), IX, 7.

¹⁰ Tucídides, I, 10, 2.

El orden para lo que hay que tratar será el siguiente. Puesto que advertimos que el edificio es un cuerpo¹¹ y, como todos los cuerpos, consta de líneas y materia, que son producidas unas por el ingenio, y la otra engendrada por la naturaleza; lo que requiere por un lado una mente racional, y por el otro invita al provisionamiento y la elección; pero también comprendimos que ni lo uno ni lo otro, cada uno por su parte, valen sin la intervención de la mano y pericia del artista, con cuyas líneas da forma a la materia. Y, siendo diversas las finalidades prácticas de los edificios, se ha tenido que indagar si un mismo tipo de líneas convenía a cualquier obra. Por tanto, hemos dividido los edificios en diversos géneros; y puesto que en ellos hemos visto en muchos momentos que tiene una gran importancia la conexión de las líneas entre sí, que es el principal factor de la belleza, comenzamos a discurrir sobre qué es la belleza¹², cuáles son sus géneros y a qué se debe. Y, como en cada uno de ellos ofenden a veces sus errores, investigamos cómo se pueden enmendar y restaurar.

Así pues, cada libro tiene un título según el distinto argumento que le pertenece, como sigue. El título del primero es el trazado; el segundo, los materiales; el tercero, la construcción; el cuarto, obras de carácter universal; el quinto, obras de carácter particular; el sexto, el ornamento; el séptimo, el ornamento de los lugares sacros; el octavo, el ornamento de los edificios públicos profanos; el noveno, el ornamento de los edificios privados; el décimo, la restauración. Adiciones¹³: la nave, el erario, aritmética y geometría, y qué ayuda al arquitecto en su trabajo.

¹¹ La idea se repite en varias ocasiones en la obra; vid. I, 9; III, 12 y 14; VII, 5; y cfr. Vitruvio I, 2, 4.

¹² Vid. VI, 2.

¹³ Estos libros se perdieron; a la *Nave* y la *Geometría* se alude en el tratado, V, XII, y III, II.

Libro II

Los materiales

CAPÍTULO I

Creo que afrontar sin pensar los esfuerzos y los gastos que comporta la construcción de un edificio, además de temerario por otras razones, sería nocivo para tu honor y para tu nombre. Pues, si es cierto que una obra bien concebida despierta la alabanza de quienes por ella gastaron estudio, trabajo y reflexión, también es verdad que advertir en esto o en aquello falta de prudencia por parte del autor o de pericia por parte del ejecutor, perjudica al nombre y al prestigio de ambos. A todos son patentes de inmediato los logros y defectos de los edificios públicos, en los que, no sé por qué, sucede que lo que está mal hecho supera a la admiración suscitada por lo que está bien completado en toda parte y terminado perfectamente. Y verdaderamente es sorprendente cómo todos, cultos e ignorantes, guiados por un instinto natural, sentimos al momento qué hay de correcto o de erróneo en la concepción y en la ejecución de estas cosas. Y en este tipo de juicios el sentido de la vista supera en agudeza a los demás; por lo que sucede que, ante la vista de un edificio en el que hay algo incompleto, defectuoso, superfluo, inútil o imperfecto, inmediatamente nos damos cuenta y echamos en falta lo que agrada. El porqué de esto no todos lo comprendemos; sin embargo, si preguntamos si hay algo que enmendar o rectificar, nadie lo negará. Pero de qué modo pueda hacerse, no todos sabrán explicarlo, sino sólo los expertos en este asunto.

Es tarea de los expertos concebir y determinar por anticipado cada cosa, para que, cuando la obra esté en construcción o ya terminada, no se tenga que decir: ¡no quería hacerlo así!; o ¡lo hubiera preferido de otro modo! Y sorprende también que, si llevamos a cabo mal nuestra obra, nosotros mismos nos resentimos gravemente de las consecuencias. Pues, con el paso del tiempo, nos damos cuenta de esos defectos que en principio el descuido nos había impedido ver; y entonces nos lamentamos para siempre del error, a menos que sea derribado y reparado, o bien, si la obra es demolida, nos atormenta el

pensamiento del dinero y de las fatigas gastados inútilmente por nuestra inconstancia y falta de discernimiento.

Cuenta Suetonio¹ que Julio César hizo demoler una casa en las cercanías de Nemi, que por su mandato había sido comenzada desde los cimientos y terminada muy suntuosamente, porque se dio cuenta de que no respondía a su gusto. Lo que podemos reprenderle incluso después de siglos, que antes de iniciar las obras no meditara suficientemente todo cuanto era preciso, o que por ligereza aborreciera después lo que antes había decidido correcto.

Por tanto, aprobaré siempre lo que solían hacer los mejores arquitectos, meditar y volver a meditar la obra hasta comprender en toda su complejidad las medidas de sus partes, sirviéndose no sólo de dibujos y esbozos, sino también de modelos y maquetas de madera o de otro material², además de valerse del consejo de los expertos, pues sólo después de un examen semejante podremos afrontar los gastos y el empeño de la empresa. El uso de modelos permite tener a la vista con certeza la disposición ordenada de todos los elementos de los que tratamos en el libro anterior, la situación en el entorno, la delimitación del área, el número de las partes del edificio y su disposición, el aspecto de los muros, la firmeza de los tejados y todo lo restante. Y aquí será lícito sin perjuicio alguno añadir cosas nuevas, disminuir, cambiar, incluso modificar completamente el proyecto, hasta que todo convenga y satisfaga completamente. Además, se podrá calcular la suma a gastar en la construcción, cosa muy importante, teniendo en cuenta, en todas sus partes, su amplitud, altura, espesor, número, extensión, forma, aspecto y cualidad, con relación a su importancia y a la mano de obra. De modo que se podrá tener una idea clara y exacta sobre la disposición y la cantidad de columnas, capiteles, basamentos, cornisas, frontones, revestimientos, pavimentos, estatuas, y todo lo que pertenece a la estructura del edificio o su ornamentación. Añadiendo aquí una consideración que me parece muy a propósito de esto: hacer maquetas coloreadas, o atractivas por su pintura, no es propio de un arquitecto que pretende simplemente presentar su proyecto, sino de quien tiene la ambición de atraer la vista del que mira, distraiendo su mente de un juicio ponderado de las diversas partes del modelo para llenarla de asombro. Entonces, es mejor no hacer modelos tan terminados, cuidados y adornados, sino desnudos y simples, en

¹ Suetonio, *Iul.*, 46.

² Las maquetas, que ya habían sido usadas en el período gótico, tuvieron una gran importancia durante el Renacimiento. La más famosa de ellas es la de la gran cúpula de Santa Maria del Fiore de Brunelleschi.

los que se demuestre el ingenio de las invenciones, antes que la mano del artesano. Entre el proyecto del pintor y el del arquitecto hay esta diferencia, que aquél se esfuerza en resaltar en su tabla objetos en relieve mediante el sombreado y las disminuciones de líneas y ángulos, mientras que el arquitecto, evitando el sombreado, representa los relieves mediante el diseño de la planta, y muestra en otros dibujos la forma y extensión de cada fachada y de cada lado sirviéndose de ángulos reales y de líneas invariables, ya que quiere que su obra sea juzgada no por apariencias ilusorias, sino por las medidas anotadas y calculadas exactamente. Por tanto, es oportuno construir modelos del tipo mencionado, y examinarlos y variarlos una y otra vez, uno solo o con otros, hasta que no haya ni lo más mínimo que no haya sido considerado en qué consiste, cuál será su situación, cuánto espacio ocupará y al uso al que se destina.

Y, sobre todo, habrá que cuidar en primer lugar que el cálculo de los tejados resulte lo mejor posible. Pues el techo, por su propia naturaleza, si no me equivoco, fue de todo lo construido lo primero, utilizado por los hombres para su propio reposo; de manera que se puede decir que, en función de las cubiertas, no sólo surgieron las paredes y todo lo que les acompaña, sino que también fueron inventadas las partes construidas bajo tierra, como los conductos para el agua, los canales de recogida de las lluvias, las cloacas y cosas semejantes. A este propósito, yo, que soy muy ducho en estos asuntos, recordaré cuán difícil es llevar a cabo una obra de modo que la conveniencia práctica de las partes se conjugue con la gracia y la dignidad³, o sea, que la obra sea alabada, además de por otros aspectos, también porque la *concininitas*⁴ y la razón de las proporciones establecen la variedad esmerada de sus partes. ¡Empresa ardua!, pero dar a todas estas partes un tejado funcional, decoroso y adaptado al fin, todo eso afirmo que sólo puede hacerlo un ingenio diestro y conocedor en todo lo del arte y oficio.

Finalmente, cuando cada aspecto de tu proyecto haya sido aprobado sin reservas por ti y por otros expertos, sin que quede el más mínimo motivo de duda o de consideración, no te dejes llevar por el ansia de construir a toda costa, a iniciar tu obra demoliendo antiguas construcciones o poniendo cimientos desmesurados para la obra entera, como hacen los irresponsables y los imprudentes; sino que, si me

³ «dignitati venustatique», la dignidad y la gracia implican en la estética antigua referentes de belleza viril y femenina, cuyo sentido concreta a continuación el texto en «proportionum ratio et concinnitas» y «varietatem».

⁴ «concininitas», armonía. Vid. *infra*, VI, 2.

Libro VI

Los ornamentos

CAPÍTULO II

Es opinión generalizada que la impresión de gracia y amenidad deriva exclusivamente de la belleza y el ornamento. Prueba de esto es que no hay nadie tan desgraciado y obtuso, tan rudo e inculto, que no se sienta atraído por las cosas más bellas, prefiera las más adornadas a todas las demás, le molesten las feas, rechace las imperfectas o incompletas, y sea capaz de señalar, advirtiendo los defectos de ornamentación de cualquier elemento, qué se precisa para conferir al objeto gracia y dignidad.

La belleza, por tanto, es un factor de la máxima importancia y debe ser buscada con gran empeño sobre todo por quien pretenda hacer agradables sus cosas. El puesto preeminente que le atribuyeron nuestros antepasados, hombres prudentísimos, resulta entre otras cosas del increíble cuidado que emplearon en adornar ricamente las manifestaciones de los más variados campos de la vida pública: derecho, vida militar, religión, etc.; dejando entender, probablemente, que estas actividades, sin las que la sociedad deja de existir, una vez privadas de la magnificencia del ornamento quedan reducidas a operaciones vacías e insulsas. Contemplando el cielo y sus maravillas quedamos encantados ante la obra de los dioses más por la belleza que vemos que por la utilidad que podemos advertir. ¿Para qué seguir con estas cosas? En cualquier lugar es posible constatar cómo día a día la naturaleza no cesa de exhibirse con voluptuosidad en una fantasmagoría de bellezas; entre muchos ejemplos, baste recordar los colores de las flores.

Por tanto, si hay algo que exige esta cualidad, el edificio es tal que no se puede hacer, sin ofender a expertos e inexpertos. De hecho, ¿qué significa si no que ante la vista de un montón informe y desordenado de piedras haya una desaprobación mayor cuanto mayor ha sido el gasto para su fabricación; de modo que estamos obligados a huir del gusto de amontonar piedras sin construcción? Cuando una

obra carece de elegancia, que satisfaga a la necesidad tiene escaso peso, y la comodidad no la hace parecer más agradable.

Además, esta belleza de la que hablamos contribuye por sí sola a aumentar la comodidad del edificio y la pervivencia de muchos. Pues ¿quién no afirmará sentirse más a gusto cuando se encuentra entre paredes adornadas que entre descuidadas? O bien ¿qué si no ésta podrá proteger el arte de las ofensas del hombre mismo, al aplacar la injuria de los hombres? Pues la belleza consigue que los enemigos calmen su ira y permitan que quede intacta; por lo que me atreveré a decir: nada más que las formas con dignidad y encanto pueden preservar una obra ilesa de la injuria de los hombres. Por tanto, se debe destinar todo cuidado, toda diligencia, todo cálculo del presupuesto a que la obra resulte no sólo útil y cómoda, sino sobre todo bien adornada y agradable a la vista, de modo que quien la contemple no pueda sino pensar que tanto gasto no podía haberse empleado mejor.

Pero en qué consisten la belleza y el ornamento, y en qué difieren entre sí, quizá lo intuimos más claramente en nuestro interior que lo que yo pueda expresar con palabras. En todo caso, por mor de la brevedad, la definimos así: la belleza es una cierta armonía¹ entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable. Empeño éste grande y divino, que para obtenerlo los hombres consumen todo su arte e ingenio²; y no sucede a menudo que a alguien, ni siquiera a la naturaleza, le sea concedido exponer una obra bien acabada y perfecta en toda parte. «¿Qué joven bello —hace decir Cicerón a uno de sus personajes³— destaca en Atenas?» Pues, al observar las formas, notaba en los sujetos que no recibían su aprobación algo que no convenía, de más o de menos, con las leyes de la belleza. Ahora bien, si no me equivoco, si hubieran llevado ornamentos, o sea, recurriendo a tinturas, escondiendo las partes que destacaban por su deformidad, y resaltando las partes más hermosas, se habría obtenido el efecto de que unas ofendieran menos y las más amenas deleitaran más. Si este ejemplo es convincente, el ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza. De lo que precede me parece con-

¹ «*concinnitas*». En realidad, carece de un término moderno correspondiente. Alberti usa a menudo el adjetivo «*concinnus*» también en sus textos en toscano, con el sentido de «bien compuesto». El sustantivo tiene un significado semejante al de armonía y unidad, pero con un sentido más específico de «organicidad». En todo caso, el sustantivo procede seguramente de Cicerón, quien lo usó frecuentemente para calificar el estilo literario (cfr. *Orator*, 149; 164 ss.; *Brutus*, 287; 325).

² «*Ars*» e «*ingenium*» forman una pareja a menudo indisoluble en la crítica humanista del *Quattrocento*. Vid. M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 113.

³ Cicerón, *De nat. deor.*, I, 28, 79.

cluir que, mientras la belleza es algo propio y como innato que infunde todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento, parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato.

Pero prosigamos nuestro discurso. Quien edifica, de modo que sea alabado por su obra, lo que quiere cualquiera que tiene agudeza, debe guiarse con un criterio cierto y correcto; y hacer algo con un criterio cierto es arte. Por tanto, ¿quién negará que sólo a partir del arte se puede obtener una construcción perfecta y alabable? Ciertamente esta parte, que versa sobre la belleza y al ornamento, en cuanto que es fundamental, será un método exacto y constante y un arte que sólo el más estúpido puede pasar por alto. Sin embargo, algunos no estarán de acuerdo con cuanto se ha dicho, y sostendrán que la opinión es vaga y variable, que lo que juzguemos sobre la belleza de cualquier construcción y sobre la forma que dar a los edificios depende del gusto de cada cual y no puede ser restringido a ningún precepto del arte. Defecto típico de la ignorancia: negar lo que no se conoce. Creo que hay que suprimir este error; aunque no considero necesario indagar minuciosamente los orígenes de las artes, de qué principios surgieron y con qué alimentos crecieron. Baste aquí referir lo que dicen, que los padres del arte fueron el azar y la observación, su alimento la práctica y la experiencia, y se desarrolló mediante el conocimiento y el raciocinio.

Así, cuentan que la medicina existe desde hace miles de años y fue inventada por un millón de hombres; de igual modo, la navegación y la mayor parte de las artes de este tipo se desarrollaron mediante pequeños añadidos sucesivos.

Libro IX

Los ornamentos de los edificios privados

CAPÍTULO I

Es preciso recordar que los edificios privados son de ciudad o de campo; y, de entre estos últimos, unos son los que usan los menos acomodados y otros los pudientes. Nosotros trataremos de los ornamentos de todos estos edificios. Pero antes no queremos pasar por alto algunas nociones que vienen a propósito.

Entre nuestros antepasados, los hombres más sabios y ponderados recomendaban vivamente, tanto en la vida pública y privada como en la arquitectura, la sobriedad y el ahorro, y pensaban que toda forma de lujo debería ser eliminada o contenida entre los ciudadanos; sabemos también que obraron a tal fin tanto con amonestaciones como con leyes, empeñándose con todo su esfuerzo y dedicación. En la obra de Platón, por ejemplo, se alaba a aquellos que habían establecido por ley cuanto hemos referido en otro lugar, o sea, que no fuese lícito realizar pinturas más espléndidas que las que había en el templo pintadas por los antepasados; y prohibió que el templo se adornara con otra pintura que no fuera única, terminada por un único pintor en un solo día; además, consideraba que las estatuas de los dioses debían hacerse exclusivamente de madera o de piedra, dejando el bronce y el hierro para uso de la guerra, de la que eran instrumentos¹. Demóstenes prefería las costumbres antiguas a las de su tiempo: «En efecto —dice—, ellos nos dejaron los edificios públicos, y sobre todo los templos, en tal número, tan espléndidos, tan adornados, que no ha quedado ni la más mínima posibilidad de superarlos. Pero los privados los construyeron con tal moderación, que hasta las habitaciones de los hombres más ilustres no se distinguieron en nada de las de los ciudadanos corrientes; he aquí por qué, entre los hombres, consiguieron que su gloria venciese a la envidia»². Pero ni si-

¹ Platón, *Leyes*, 656 d-e y 956 a.

² Demóstenes, *Olynth.*, III, 25-26.

quiera esto parecía a los espartanos digno de alabanza, si embellecían la ciudad más con la obra de artistas que con la gloria de sus hazañas; en cambio, creían ser dignos de alabanza ellos, que lo habían hecho con su valor más que con las construcciones. Entre ellos, de hecho, según una ley de Licurgo, no permitían hacer los tejados más que con el hacha ni las puertas más que con la sierra³. Agesilao, cuando vio en Asia las vigas cuadradas en las casas, se echó a reír, y preguntó si aquéllos las habrían hecho redondas, si la naturaleza las hubiera hecho cuadradas⁴. Y tenía razón: ya que, según sus antepasados, era de la opinión que las casas privadas debían construirse para servir a la necesidad, no para verse elegantes y agradables. Entre los germanos, en tiempos de César, se procuraba no construir edificios demasiado terminados, especialmente en el campo, por temor a que eso originase conflictos entre los ciudadanos por la codicia de los bienes ajenos⁵. Valerio, que poseía en Roma, sobre el Esquilino, una casa en una posición muy elevada, para evitar la envidia, la hizo demoler y reconstruirla en el llano⁶.

Y así se continuó con esa buena sobriedad tanto pública como privada, mientras se mantuvieron las buenas costumbres. Después, al ampliarse el imperio, casi en todos hizo estragos el lujo, salvo en Octaviano —al que no le agradaba una construcción demasiado costosa, tanto que hizo demoler una villa construida demasiado suntuosamente⁷—; hasta tal punto, decía, se difundió el lujo en Roma, que entre los pertenecientes a la familia de los Gordani hubo quienes construyeron una casa en la vía Prenestina adornada con doscientas columnas, todas de idéntico estilo y grandeza, cincuenta de las cuales cuenta que eran numidas, cincuenta claudias, cincuenta simiadas, cincuenta tisteas⁸. ¿Y lo que dice Lucrecio?: En las habitaciones había estatuas de oro de jóvenes que con la mano derecha portaban lámparas encendidas, tantas como para iluminar los banquetes nocturnos⁹.

¿Con qué fin hablo de todo esto? Para establecer, por comparación, lo que dijimos antes: agrada todo lo que está proporcionado a su

³ Cfr. Plutarco, *Lyc.*, 13, 5.

⁴ Cfr. Plutarco, *Mor.*, 210c; cfr. *ibid.*, 227c; *Lyc.*, 13, 7. Agesilao: rey y general espartano (V-VI a.C.).

⁵ César, *De bello Gall.*, VI, 22, 3, aunque Alberti ha malinterpretado el pasaje.

⁶ Cfr. Plutarco, *Poplic.*, 10, 3-6, donde la localidad de la construcción es la colina Velia, no el Esquilino. Cfr. también Cicerón, *De rep.*, II, 31, 53; Livio, II, 7; Valerio Máximo, IV, 1, 1. Valerio: Publio Valerio Publicola, político de los primeros años de la república romana, según la tradición de los anales latinos.

⁷ Cfr. Suetonio, *Aug.*, 72, 3. La villa era de su sobrina Julia.

⁸ La noticia es de Julio Capitolino, *Hist. Aug.*, XX, 32, 2. En este texto las columnas son llamadas: Carysteae, Claudianae, Synnades, Numidicae.

⁹ Lucrecio, II, 24-6.

propia dignidad. Y, si me haces caso, diré que es preferible que a los más ricos les falte algún elemento ornamental en sus casas privadas, antes que ser censurados de algún modo con desprecio por los más modestos y humildes. Por otra parte, ya que estamos todos de acuerdo en que está bien legar a la posteridad fama de sabiduría y de poder —y a tal fin, como decía Tucídides, construimos grandes edificios para parecer grandes a nuestros descendientes¹⁰—, y puesto que solemos adornar nuestras casas no menos para honrar la patria y la familia que por amor a la suntuosidad —¿y quién negará que es deber de todo hombre de bien?—, lo mejor será indudablemente que las partes públicas del edificio, o las que deben agradar a los huéspedes, como es el caso de la fachada, del vestíbulo, etc., sean más agraciadas. Y, aunque considero censurables a los que se exceden, creo que aún son más reprobables los que, a pesar de grandes gastos, edifican de tal modo que no pueden adornar sus obras, que los que deciden gastar un poco más en decoración.

Pero afirmo esto: quien quiera saber con exactitud en qué consiste realmente el ornamento correcto de los edificios, debe comprender que no depende del costo de la obra, sino que consiste y es proporcionado por la obra del ingenio. Creo que nadie que entienda querrá sobresalir frente a los demás con su vivienda; y procurará no suscitar la envidia con la ostentación y el lujo. Por el contrario, quien esté bien aconsejado no querrá ser superado por nadie en lo que respecta a la diligencia del artista y las alabanzas de los críticos entendidos; lo que se comprueba en la estructura y la conveniencia admirable de las partes, que es el género más importante y principal en la decoración. Pero volvamos a nuestro discurso.

La presidencia y la casa de quien en una ciudad libre desempeña el cargo de senador, pretor o cónsul, deben ser las más agraciadas. Ya se ha aclarado cómo se deben adornar las partes que en tales edificios están abiertas al público. Ahora comenzaremos a tratar los ornamentos de las que se destinan sólo a uso privado. Es aconsejable que el vestíbulo se presente, en relación con la importancia de cada uno, muy decoroso y espléndido. Deberá seguir a un pórtico muy luminoso; y no han de faltar espacios suntuosos. En los elementos restantes, en fin, se seguirá el modelo de los edificios públicos, en la medida en que la situación lo permita, en lo que confiera esplendor y decoro; teniendo presente la mesura, ya que es preferible andar a la zaga de la belleza que perseguir el fasto. Por eso, así como en el libro anterior, entre los edificios públicos los profanos debían ceder en dignidad a

¹⁰ Tucídides, I, 10, 2.

los sacros, en paridad, igualmente aquí las construcciones privadas consentirán de buen grado ser superadas por las públicas en todo lo que respecta a la elegancia y la abundancia de ornamentos. Por tanto, no deberán contar con puertas de bronce o de marfil, lo que a Carvilio se le reprocha como un delito¹¹; ni resplandecerán los artesonados con abundancia de oro y cristal; ni por todas partes se contemplarán mármoles de Himeto o de Paros¹²; ya que todo eso pertenece a los templos; sino que se usará de lo mediocre con elegancia y de lo elegante con moderación. Contentándose con madera de ciprés, cedro o boj. En los revestimientos, con relieves de yeso y las pinturas más simples. Y las molduras se harán con piedra de Luni o, mejor, tiburtina¹³.

Sin embargo, no se ha de rechazar ni proscribir cualquier ornamento brillante, sino que más bien se colocará con sobriedad en los lugares más dignos, como las gemas de una corona. Para resumir todo con pocas palabras, diré esto: los edificios sacros deben ser acabados de tal modo que nada falte en ellos que contribuya a la majestad y a la admiración de la belleza; y, por el contrario, los edificios privados deben ser hechos de manera que no se pueda quitar nada, porque todo estará ligado con consideración. Para lo demás, como por ejemplo las construcciones públicas profanas, creo que hay que atenerse a un término medio.

Y así, al adornar los edificios privados, habrá que contenerse con severidad; aunque generalmente se acostumbre cierta liberalidad. Si, por ejemplo, las columnas tuvieran el fuste más delgado o el éntasis ligeramente más grueso o con una forma cónica algo más acentuada de cuanto exige en sentido estricto la norma de los edificios públicos, el hecho sin embargo no deberá ser adscrito a error y condenado, mientras no tenga algo deforme o distorsionado. Es más, alejarse un poco de la severidad y de la normatividad rígida del diseño, lo que no es admisible en las obras públicas, en estas otras a veces contribuye incluso al deleite. ¡Y qué elegancia confería eso que solían hacer arquitectos brillantísimos, o sea, adosar a la entrada del comedor, a los dos lados de la puerta, grandes estatuas de esclavos sujetando el dintel con la cabeza, y colocar, sobre todo en los pórticos de los jardines, columnas hechas a imitación de troncos de árbol con los nudos, o haces anudados por una cinta, o entorchadas, palmeadas, o con relieves

¹¹ Carvilio, político romano de la primera mitad del siglo III a.C. Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 13.

¹² Himeto, monte situado al este de Atenas, célebre por sus cuevas de mármol blanco. La isla de Paros también fue famosa por su mármol blanco.

¹³ Piedra de Luni: mármol de Carrara; tiburtina: toba calcárea que se extraía cerca de Tivoli.

de ramas, pájarillos o en su superficie, o cuando, queriendo hacer una obra solidísima, empleaban un tipo de columna de planta cuadrada de la que salían, de una y otra parte, dos semicolumnas redondas; además, en lugar de los capiteles, canastos llenos de racimos colgando y de frutos, o una palma rebosante de ramos en su parte superior, o con serpientes entrelazadas en variedad de nudos, águilas batiendo las alas, o cabezas de Gorgona con serpientes en lucha! Y otras semejantes que sería demasiado largo enumerar.

Al hacer esto, sin embargo, el artista debe esforzarse en conservar en lo posible las formas principales de las distintas partes, continuando las terminaciones de líneas y ángulos, de manera que no parezca que pretende privar a la construcción de la justa *concinnitas* de sus miembros, sino engañar al espectador con una broma elegante o, mejor, alegrarlo con la agradable novedad de los hallazgos. Y, puesto que comedores, pasillos y recibidores pueden ser públicos o cerrados y reservados, en el primer caso se armonizará con los esplendores del foro [...] una solemnidad no tediosa, mientras en los lugares más recónditos, será lícito dejarse llevar según el propio arbitrio.

CAPÍTULO IV

Además, no se pueden pasar por alto algunos ornamentos que pueden usarse en las habitaciones privadas. En la antigüedad se solía pintar sobre el pavimento del pórtico laberintos cuadrados y redondos, en donde pudieran distraerse los niños. Hemos visto superficies pintadas con ramificaciones onduladas esparcidas por doquier; algunos, como se puede constatar, en un mosaico marmóreo representaron tapices extendidos en los dormitorios; otros esparcieron corolas y ramilletes. Fue celebrado el hallazgo de aquel Soso, que en Pérgamo hizo un pavimento en el que estaban representados los restos de una comida: obra, ¡dios mío!, indecente en una sala de comer¹⁴. También creo que muy oportuno fue Agripa, que construyó los pavimentos con incrustaciones de arcilla¹⁵.

Aborrezco lo suntuoso. Me deleitan la belleza y la gracia a que conduce el ingenio. En el revestimiento de paredes ninguna represen-

¹⁴ Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXVI, 184.

¹⁵ Cfr. Plinio, *ibid.*, XXXVI, 189. Agripa: Marco Vespasiano Agripa, general de Augusto.

tación pictórica será más agradable y admirada que la que presenta columnas de piedra. El emperador Tito hizo decorar el pórtico donde solía pasear con piedras brillantes de Fenicia, cuya superficie pulidísima reflejaba todo como un espejo¹⁶. El emperador Antonino Caracalla hizo pintar en un pórtico las gestas y los triunfos de su padre; lo mismo hizo Severo¹⁷. Agatocles, después, hizo pintar no ya las gestas de su padre, sino las propias¹⁸. Entre los persas no se consentía por ley pintar o esculpir otra cosa que las matanzas de fieras llevadas a cabo por sus soberanos. Indudablemente, es apropiado hacer pintar o representar en relieve sea en los pórticos o en los comedores azañas valerosas y memorables de los propios ciudadanos con sus rostros retratados. Gayo César¹⁹, por ejemplo, hizo colocar en su pórtico las estatuas de quienes habían ampliado los confines del Estado, con la aprobación de todos. También yo lo apruebo; pero preferiría que las paredes no estuvieran demasiado llenas de imágenes o de relieves, o cubiertas totalmente por representaciones de acontecimientos. Es un fenómeno que se puede observar en las piedras preciosas, y especialmente en las perlas: si se engastan en bloque, se ve muy recargado. Será mejor que se aplique sobre las paredes, aunque distribuidas en lugares determinados, convenientes y dignos, formas de piedra, dentro de las cuales se coloquen ya sea estatuas o tablas, del tipo de las que llevó Pompeyo en el desfile de su triunfo, y en las que podía contemplarse las alabanzas pintadas de sus gestas gloriosas por tierra y por mar²⁰. O, mejor todavía, si se pudieran representar las leyendas creadas por los poetas para mejorar las costumbres, como la famosa de Dédalo, que pintó el vuelo de Ícaro sobre las puertas del templo de Cuma²¹.

Ahora bien, puesto que la pintura, como la poesía, puede tratar diversos argumentos: la gesta memorable de grandes monarcas, las costumbres de simples ciudadanos, la vida de los campesinos; el primero de estos géneros, el de mayor prestigio, se usará en los edificios públicos y en las casas de los personajes más relevantes; el segundo se aplicará como ornamento a las paredes de las casas privadas; el úl-

¹⁶ Cfr. Suetonio, *Dom.*, 14, 4. Según Suetonio, el material era mica, y el que encargó la obra no fue Tito, sino su hermano Domiciano (emperador del 81 al 96 d.C.)

¹⁷ Cfr. *Hist. Aug.*, XIII, 9, 6; XVIII, 25, 6. Caracalla: emperador del 211 al 217 d.C. Severo: Alejandro Severo, emperador del 222 al 235 d.C.

¹⁸ Cfr. Diodoro de Sicilia, *Bibl. hist.*, XXI, 16. Agatocles: hijo de Agatocles el tirano de Siracusa (IV-III a.C.).

¹⁹ Gayo César es Octaviano Augusto.

²⁰ Cfr. Apiano, *Mithr.*, 117; Plutarco, *Pomp.*, 45. El triunfo de Pompeyo tuvo lugar en el 62 a.C.

²¹ Cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 14 ss.

timo será lo más adecuado para los jardines, por ser el más agradable de todos. En efecto, nuestro ánimo se alegra en grado sumo ante la vista de pinturas que representan comarcas agradables, puertos, escenas de pesca, cotos de caza, piscinas, divertimentos campestres y paisajes cubiertos de flores y vegetación. Lo que nos trae a la mente que el emperador Octaviano hacía colocar huesos gigantes de animales colosales y nunca vistos para adornar sus aposentos²².

Sobre las paredes de grutas y cavernas, los antiguos solían aplicar un revestimiento áspero y rugoso hecho de piedras pómez o espuma de toba tiburtina, que Ovidio llama piedra pómez viva. También hemos observado que algunos aplicaban una pátina verde, para imitar el musgo de la gruta. Asimismo agradaba sobremanera lo que hemos visto en una caverna, donde una fuente de agua surgía a través de un revestimiento formado con diversas conchas y ostras marinas, algunas rotas, otras con el dorso a la vista, agrupadas de modo que variasen los colores con un resultado muy ingenioso.

En las estancias de las esposas recomiendan pintar exclusivamente rostros de personas nobilísimas y hermosas; eso, dicen, tiene una gran importancia para la bondad de la concepción y el aspecto agradable de la futura prole. A quien tiene fiebre le favorece notablemente tener ante los ojos pinturas de fuentes y riachuelos. Se puede hacer el experimento siguiente: si alguna vez durante la noche, en la cama, nos desvelamos, y probamos a reclamar a la memoria las aguas purísimas de cualquier fuente, curso de río o lago, que hayamos visto en alguna ocasión, entonces súbitamente el ardor de la vigilia se humedece, y vuelve a insinuarse el sopor hasta caer en un dulce sueño.

No podrán faltar jardines alegres con espléndidas plantas, y en los jardines un porticado, donde se pueda disfrutar tanto del sol como de la sombra. Habrá también un espacio muy agradable. Allí, desde diversas direcciones, surgirán espontáneamente pequeños cursos de agua. Los senderos estarán definidos por la posición de las plantas, que serán de hoja perenne. En una zona protegida, un arbusto de boj; pues dicen que sufre si está expuesto al cielo abierto, al viento y sobre todo a la humedad del mar. También en un lugar al abrigo algunos colocan el mirto, pues dicen que le favorece el calor estival. Sin embargo, Teofrasto sostiene que al mirto, el laurel y la hiedra les va bien la sombra, y por eso aconseja plantarlos a poca distancia, de manera que dándose sombra recíprocamente se defiendan del sol²³. Tampoco podrán faltar cipreses cubiertos de hiedra. Además se trazarán círcu-

²² Ovidio, *Met.*, III, 159; *Fast.*, II, 315.

²³ Teofrasto, *Hist. plant.*, I, 10, 8.

los, semicírculos y las formas que convengan a las paredes de los edificios con ramas doblegadas a las guías y entrelazadas de laurel, cedro y enebro. Fiteón de Agrigento tuvo en su residencia privada trescientas vasijas de piedra, cada una con capacidad de cien ánforas. Esas vasijas sirven de adorno ante las fuentes en los jardines. Los antiguos ponían la vid, con la que cubrían los senderos del jardín, sobre columnas de mármol. La anchura de éstas era una décima parte de su altura, de orden corintio. Las hileras de árboles se colocan en línea, en intervalos semejantes y en ángulos recíprocamente correspondientes, lo que llaman, «al tresbolillo». Se intensificará el verde del jardín con hierbas raras y con las que son apreciadas entre los médicos. También es agradable lo que solían hacer los capataces, de agasajar a los dueños con inscripciones de sus nombres sobre el boj o con hierbas olorosas. Con el rosal se formará un seto, ligado a avellanos y granados. Y sobre esto: «Produzcan las zarzas —dice el poeta— cerezas y endrinas, y que la encina y el acebo den al ganado bastante alimento y al amo sombra en abundancia»²⁴. Pero estas cosas quizá convenga más a las villas agrícolas que al jardín. De ningún modo compartiremos lo que atribuyen a Demócrito²⁵: que es poco prudente cerrar el jardín con piedras o con una estructura de piedras; pues hay que protegerse de la audacia de los codiciosos. No repruebo las estatuas jocosas en el jardín, mientras no haya nada obsceno. Así deberán ser los elementos del jardín²⁶.

Por otra parte, la casa de la ciudad no será inferior, en cuanto a alegría, a las villas, en lo que se refiere a sus partes interiores, salas y comedores; pero en las exteriores, como el pórtico y en el vestíbulo, no se percibirá tanta alegría como para parecer que se ha olvidado la seriedad. Además, el pórtico de los ciudadanos más eminentes deberá estar bien pertrechado, mientras que el de los medianos llevará sólo una arcada; y en ambos casos agradecerá mucho que lleven cubiertas abovedadas. El ornamento del arquitrabe y las cornisas, que se colocan sobre las columnas, será una cuarta parte de las columnas. Si sobre el primer orden de columnas se coloca un segundo, será un cuarto más bajo que las primeras; si aún se pone un tercero, éste será una quinta parte más bajo que el segundo. En cada uno de estos órdenes los dados y los pintos, situados bajo las columnas, serán de altos un

²⁴ Horacio, *Epistolae*, I 16, 9-10, aunque el paso se recuerda con alguna alteración.

²⁵ Cfr. Columela, *De re rust.*, XI, 3, 2. Demócrito (v-vi a.C.), filósofo atomista.

²⁶ La importancia de los jardines no dejó de crecer a lo largo del Renacimiento. Entre otros, disponemos de una descripción del jardín *quattrocentesco* de Careggi (E. Garin, *El Renacimiento italiano*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 218); y todavía pervive hoy el magnífico jardín manierista de Bomarzo.

cuarto de sus columnas. Pero allí donde sea suficiente una sola columnata, se acomodará a las normas de los edificios públicos, de carácter profano.

Pero de ningún modo el tímpano en los edificios privados llegará a asemejarse a la majestad de los templos. No obstante, el vestíbulo será embellecido con una fachada algo más relevante y subrayado por la importancia de su tímpano. El resto del muro a uno y otro lado estará rematado por una cornisa ligeramente prominente. Y, sobre todo si en los ángulos principales del edificio la cornisa es un poco más alta, contribuirá a su elegancia. No apuebo a los que colocaron almenas y pináculos en los edificios de ciudadanos particulares; pues éstos son más apropiados en las fortalezas de los tiranos y ajenos a los ciudadanos pacíficos y a un Estado bien establecido, ya que indican un sentido de temor o una disposición a la violencia. La balconada en la fachada del edificio le prestará encanto, siempre que no sea demasiado grande, suntuosa o indecorosa.

CAPÍTULO V

Paso ahora a tratar lo que habíamos prometido, los elementos de que constan todos los géneros de belleza y de ornamento o, mejor dicho, los elementos que surgen de cada tipo de belleza. Investigación indudablemente difícil. Pues cualquier unidad que se deba expresar y escoger a partir de la cantidad y naturaleza de las partes, o que haya que atribuir a cada una de ellas con un criterio cierto y equilibrado, o que deba reunir un montón de cosas y contenerlas en un complejo organismo de modo justo, estable, ordenado y armonioso, y algo muy similar a esto es lo que estamos buscando, ciertamente deberá contener en sí el valor, casi diría como el jugo, de todas las mencionadas, con las cuales se conecta y se compenetra; pues, en caso contrario, discordarían, pugnarían entre sí y desaparecerían. Ahora bien, este trabajo de búsqueda y de selección, que se presenta ya por sí mismo en absoluto evidente y a la mano, en particular en el campo que nos proponemos indagar, se hace más incierto y complicado²⁷: pues tantas como son las partes de las que se compone la arquitectura, tantos son los tipos de ornamentación que cada una de las partes, como se ha visto, reclama para sí. Nosotros, de cualquier modo, según nuestro propósito, trataremos el argumento en la medida de nuestro ingenio, sin repetir de qué modo del conjunto de las partes singulares se obtiene un conocimiento seguro del todo, sino que comenzaremos aquí por

²⁷ Cfr. Marcial, III, 63, 14.

tratar lo que advertimos principal, qué es lo que, por naturaleza, da origen a la belleza.

Los mejores autores de la antigüedad nos enseñan, y lo hemos dicho en otra parte, que el edificio es como un organismo animal, y que para delimitarlo es preciso imitar la naturaleza²⁸. Investiguemos, por tanto, qué hace, en los cuerpos creados por la naturaleza, que algunos sean llamados más bellos, otros menos y otros feos. Es evidente que, entre los clasificados entre el número de los bellos, no todos son tan iguales como para que no difieran nada entre sí; al contrario, advertimos que hay una característica intrínseca, como infusa e impresa, por la que, aunque sean muy distintos, afirmamos que son igualmente elegantes. Pongamos un ejemplo. Alguno preferirá una muchacha tierna y grácil; sin embargo, aquel personaje de comedia preferirá entre todas a una porque era más apropiada y llena de vitalidad²⁹. A ti, quizá, te parecerá preferible un tipo de mujer que ni por la delgadez parezca un enfermo, ni por el grosor de los miembros se parezca a los toscos pugiles, sino más bien que sea de tal hechura como la que resultaría de añadir la misma cantidad a aquélla y de quitarla a la otra. Entonces, ¿qué? El hecho de preferir una u otra no implica en absoluto que las restantes no sean suficientes o convenientes. Sino más bien que lo que agrada más que lo restante pudo producirlo algo, que lo que sea no me atañe indagar.

Pero en los juicios sobre la belleza actúa no la opinión individual, sino una razón innata del espíritu. Y esto se demuestra en que cuando cualquiera se topa con algo feo, deforme o desagradable, al verlo inmediatamente es ofendido y lo rechaza. Ahora bien, en dónde se origina y surge este sentido del ánimo, tampoco lo indagaré en profundidad; nos limitaremos a examinar, entre los elementos que se nos presentan, cuantos nos sean útiles aquí. En la configuración y la forma de los edificios hay algo ciertamente de la excelencia y perfección de la naturaleza que estimula el espíritu y es advertido inmediatamente. En esto, creo que consisten la forma, el decoro, la elegancia y demás, que, si se quitaran o disminuyeran, empeorarían o desaparecerían. Si estamos convencidos de esto, no se deberán emplear muchas palabras para examinar lo que se puede quitar, añadir, cambiar, principalmente en las formas y en las figuras. Pues cada organismo está compuesto de determinadas partes suyas que si quitas alguna de ellas, la agrandas o empequeñeces, o la trasladas a una posición inadecuada, sucederá ciertamente que se perderá lo que constituía la coherencia de la forma en ese cuerpo.

²⁸ Cfr. Vitruvio, III, I, 9.

²⁹ Terencio, *Eun.*, 313-318.

De todo lo anterior se puede deducir, sin alargarse con otras consideraciones de este género, que hay tres principios sobre los que se funda por completo el argumento que estamos investigando: el número³⁰, que nosotros llamamos delimitación³¹, y la colocación³². Pero hay otra cualidad resultante de la conjunción y de la unión de todos estos elementos, que resplandece admirablemente en toda forma de la belleza: lo que nosotros llamamos *concinnitas*, y afirmamos que ella profesa todo lo que hay de gracia y de decoro. Y es tarea y cometido de la *concinnitas* ordenar según una razón perfecta las partes que de otro modo por su naturaleza serían distintas unas de otras, de manera que se correspondan mutuamente en su aspecto.

He aquí por qué, cuando percibimos algo por la vista, el oído o de otro modo, inmediatamente advertimos lo que corresponde a la *concinnitas*. Pues por naturaleza aspiramos a lo mejor, y a lo mejor nos acercamos con placer. Y la *concinnitas* no se manifiesta en el organismo entero o en sus partes más de lo que se manifiesta en la naturaleza misma; de manera que yo la llamo compañera del ánimo y de la razón. Y tiene espacios vastísimos donde aplicarse y florecer. Abraza la vida entera del hombre y sus leyes, y preside toda la naturaleza. Pues todo lo que se manifiesta en la naturaleza está regulado por la ley de la *concinnitas*. Y la naturaleza no tiene propósito más fuerte que el de que todos sus productos lleguen a ser absolutamente perfectos. Pero un fin así no se alcanzaría jamás sin la *concinnitas*: pues en tal caso habría perdido ese deseado acuerdo superior entre las partes. Pero basta sobre esto.

Si todo esto ha quedado suficientemente claro, podemos establecer lo siguiente: la belleza es un cierto acuerdo y unión de las partes en eso, en donde hay un determinado número, delimitación y adecuada colocación, así como lo exige la *concinnitas*, o sea, la ley fundamental y más exacta de la naturaleza. Ésta es seguida lo más posible por la arquitectura; pues de ella obtiene dignidad, gracia, autoridad, y depende su valor.

Todo lo que hemos dicho hasta ahora, como nuestros antepasados lo percibieron en la naturaleza misma, y no dudaron de que si lo olvidaban no conseguirían nada que pudiese contribuir a la alabanza y el decoro en su obra, justamente establecieron que la naturaleza, como artífice de las mejores formas, debía ser imitada. Por tanto, intentaron

³⁰ En el *De statua*, *dimensio*.

³¹ En el *De statua*, *finitio*.

³² Vid. *infra*, IX, VII, «collocatio ad situm et sedem partium pertinet». Cfr. P.-H. Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, p. 360, donde número, delimitación y colocación se entienden equivalentes a la distinción filológica de cantidad, cualidad y relación.

alcanzar, en los límites de la industria humana, las leyes que en ella presidían la formación de las cosas, y las aplicaron a sus principios constructivos. Por tanto, al observar lo que sucede en la naturaleza, en el organismo en su conjunto y en sus partes singulares, se dieron cuenta de que, desde los orígenes, las proporciones según las cuales estaban constituidos los cuerpos no eran siempre iguales —por lo que unos resultan delgados, otros más gruesos y otros medianos—; y al observar que los edificios resultan también distintos entre sí por fines y funciones, como se ha dicho en los libros precedentes, comprendieron que era preciso que hubiera variedad.

Siguiendo entonces la naturaleza, descubrieron tres estilos adecuados para adornar el edificio, y les dieron nombres, derivados de quienes preferían uno u otro o quizá, como cuentan, de quienes los habían inventado. Uno era el más robusto, más adecuado a los esfuerzos y más duradero: fue llamado dórico; otro, grácil y muy elegante: fue llamado corintio; y al intermedio, casi compuesto por los otros dos, le llamaron jónico. Y así fueron imaginados para el cuerpo en su totalidad. Después, al darse cuenta de la importancia que tenían para alcanzar la belleza los tres elementos mencionados, número, delimitación y colocación, llegaron a determinar, tras estudiarlo en las obras de la naturaleza, cómo debían aplicarlos para hacer de ellos sus principios, según creo.

Sobre el número, lo primero que constataron es que hay números pares e impares. Hicieron uso de ambos; pero en unas ocasiones de los pares y en otras de los impares. Pues en la osamenta del edificio, siguiendo a la naturaleza, que se compone de columnas, ángulos y cosas semejantes, no pusieron nunca números impares. Pues no existe ningún animal que se sustente o se mueva sobre un número de pies impar. Y viceversa, las aperturas nunca las pusieron en número par; lo que se observa de modo manifiesto en la naturaleza, ya que en los animales hay un número par de orejas, ojos y fosas nasales, pero sólo una y amplia boca situada en medio.

Entre los números, ya sean pares o impares, hay algunos que se encuentran más a menudo en la naturaleza que otros, y son más célebres entre los sabios, a los que han recurrido los arquitectos al componer las partes del edificio, porque por sus propiedades se los considera más importantes³³. Así, todos los filósofos aseguran que la naturaleza se basa en el tres³⁴. Y el cinco, si pienso cuántas y variadas cosas contiene, o proceden de otras que lo contienen, como son las manos del

³³ Cfr. Platón, *Timeo*, 35b.

³⁴ Cfr. Plutarco, *Mor.*, 738 d-e.

hombre, convengo con quienes por su mérito lo consideran divino y justamente consagrado a los dioses protectores de las artes y sobre todo a Mercurio. Y el siete es manifiesto que deleita a Dios, sumo creador de todas las cosas, que puso siete estrellas errantes en el cielo, y cuando moderó la vida de su criatura más querida, el hombre, sometió a este número siete su concepción, nacimiento, adolescencia y madurez. Los antiguos —dice Aristóteles— no daban nombre al recién nacido antes de siete días, como si hasta entonces fuera incierto su destino³⁵. Pues tanto el semen en la matriz como el niño concebido corren grave peligro durante los primeros siete días. También entre los números impares celebran el nueve, número al que se ajustan las esferas en el cielo³⁶. También entre los físicos se afirma que en la naturaleza muchos fenómenos importantísimos se regulan por una fracción del nueve. La novena parte del ciclo anual del sol es de cerca de cuarenta días. Hipócrates decía que el feto se forma en el útero según este número³⁷. También vemos que, en la mayoría de las enfermedades más graves, el término de la convalecencia dura cuarenta días. Las mujeres dejan de menstruar al concebir, si es macho, a estos días y después del parto, si es macho, comienzan a menstruar. Y afirman que al niño, hasta los cuarenta días no se le ve reír ni llorar, aunque cuentan que lo hace mientras duerme. Hasta aquí sobre los números impares.

Por otra parte, entre los filósofos hubo quien consideró entre los pares el número cuatro consagrado a la divinidad, y pretendieron que con él se prestase el más solemne juramento. Es evidente que el ocho tiene gran poder en las cosas de la naturaleza. Podemos constatar que, salvo en Egipto, quien nace en el octavo mes no sobrevive. Incluso si una embarazada pare un feto muerto en el octavo mes, dicen que también la madre está destinada en breve a morir. Además, si se mantienen relaciones conyugales en el octavo mes, el bebé nacerá cubierto de mucosa y la piel se volverá sucia, descamada y repugnante. El número diez, según Aristóteles, es el más perfecto³⁸, quizá porque, como interpretan algunos, su cuadrado equivale a la suma de los cubos de los primeros cuatro números consecutivos.

En consecuencia, los arquitectos se han servido a menudo de estos números; pero de los pares, cuando los destinaron a vanos, no pasaron del diez, y de los impares no más del nueve, sobre todo en los templos. Ahora seguiremos hablando de la delimitación.

³⁵ Aristóteles, *De anim. hist.*, VII, 12.

³⁶ Aristóteles, *De caelo*, I, 1, 268 a.

³⁷ Hipócrates, *Epid.*, II, 6, 4.

³⁸ Aristóteles, *Metaphysica*, I, 5, 5.

La delimitación es para nosotros la correspondencia que hay entre las líneas, por las que se miden las dimensiones. De éstas una es la longitud, otra la anchura y la tercera la altura. El mejor procedimiento para captar la delimitación es a partir de la observación y conocimiento de esas cosas por las que la naturaleza se nos muestra digna de contemplación y admiración. Y no me cansaré de repetir la sentencia de Pitágoras: es absolutamente cierto que la naturaleza es siempre semejante a sí misma. Así es.

Ahora bien, los números que decimos que producen esa consonancia de sonidos gratísima al oído son los mismos números que hacen que la vista y el espíritu rebosen de maravilloso deleite. En consecuencia, de los músicos, que han explorado a fondo tales números, y de las cosas que la naturaleza presenta de digno y evidente, se obtendrá toda la razón de la delimitación. Pero no nos alargaremos más de lo que sea preciso para el arquitecto. Dejando aparte, por tanto, las cuestiones concernientes a las escalas de las notas singulares y la doctrina de los tetracordios, lo que interesa a nuestra obra es cuanto sigue.

Decimos que la armonía es la consonancia de notas agradable al oído. Las notas son unas graves, otras agudas. Una nota es más grave cuanto más larga es la cuerda en la que suena, y aguda cuanto más corta. De la disparidad de esta variedad de notas se derivan varias armonías, que los antiguos clasificaron según determinados números mediante la comparación y consonancia de las cuerdas. Los nombres de las consonancias son³⁹: diapente, llamada también sesquiáltera; diatesarón, o sesquitercia; luego diapasón, o doble; diapasón diapente, o sea, triple; y disdiapasón, que llaman cuádruple. A ella añadieron el tono⁴⁰, que se llama también sesquiocava. Estas consonancias, que hemos enumerado, guardan entre sí las siguientes relaciones de las cuerdas. Pues se llama sesquiáltera a la que la longitud de su cuerda mayor contiene la longitud de la menor más la mitad de esta última. Ya que lo que los antiguos llamaban *sesqui*, nosotros lo interpretamos como «y además»: como en sesquiáltera. En consecuencia, a la cuerda mayor se asignará el número tres; a la menor, el dos. La llamada sesquitercia, en la que la cuerda mayor contiene íntegra la menor más una tercera parte de ésta: a la mayor, por tanto, se dará el número cuatro, y a la menor, el tres. En la consonancia llamada diapasón

³⁹ Diapente: intervalo de cinco notas o quinta natural. Diatesarón: intervalo de cuatro notas, o cuarta. Diapasón: intervalo de ocho notas, u octava. Diapasón diapente: intervalo de nueve notas y medio. Disdiapasón: intervalo de quince notas.

⁴⁰ Tono: intervalo equivalente a la diferencia entre la quinta y la cuarta. La relación entre la longitud de las dos cuerdas es de 8:9.

se cuenta con números en una relación entre ellos de dos, como el dos con la unidad y el entero con la mitad. En la consonancia triple, la relación es entre esa misma unidad y el tres, o el entero y su tercera parte; en la cuádruple la relación es entre el cuatro y la unidad, o entre el entero y un cuarto. En conclusión, los números musicales son, en resumen: uno, dos, tres y cuatro. Y además, como dije, el tono, en que la cuerda mayor, comparada a la menor, supera en un octavo a esta última.

De todos estos números se sirven los arquitectos con mucha habilidad; bien tomados de dos en dos, como cuando deben estructurar foros, plazas y zonas al aire libre, en donde se consideran sólo dos dimensiones, longitud y anchura; bien en grupos de tres, como en la construcción de lugares para las reuniones públicas, la sede de un senado, un palacio o semejantes, en donde se comparan la longitud con la anchura y éstas con la altura que debe corresponder con la armonía buscada.

CAPÍTULO VI

De todo esto trataremos ahora. En primer lugar se hablará de las áreas, las cuales tienen dos dimensiones. Las áreas son cortas, largas, medias. La más corta de todas es el área cuadrada, cuyos lados son iguales en longitud; y cuyos ángulos son todos igualmente rectos. A ésta sigue inmediatamente el área llamada sesquiáltera⁴¹; y después de ésta, entre las áreas cortas se enumera la sesquitercia. Estos tres tipos de proporción, que llamamos simples, se aplican a las áreas cortas. Igualmente, tres se asignan a las áreas medias. La mejor de éstas es la doble; a ésta sigue un área que se obtiene doblando la sesquiáltera. Y se construye del modo siguiente. Una vez trazada la dimensión menor del área, por ejemplo, de cuatro, se construye una primera sesquiáltera: que hace seis; a ésta se añade otra área de la mitad de longitud que la precedente: que será de nueve. Por tanto, la dimensión mayor, en este tipo de área, superará la medida más pequeña del doble más el tono del doble. Igualmente entre las áreas medias se enumera la que se obtiene construyendo dos veces la sesquitercia según el mismo procedimiento. Así, con este tipo de construcción, la dimensión menor del área es en la mayor como nueve es a dieciséis; en consecuencia, esta última es superada por el doble de la menor en menos de un tono. La construcción de las áreas más largas se regula como sigue. O

⁴¹ Sesquiáltera: «una y media»; sesquitercia: «una y un tercio».

bien se une una doble a una sesquiáltera, obteniendo una triple; o también una doble a una sesquitercia, y entonces las dimensiones serán proporcionales a tres y ocho; o también se pueden sumar, de manera que sus diámetros lleguen a cuadruplicar la otra.

Resumiendo, hemos hablado de las áreas cortas, donde las dimensiones son iguales entre sí, o están entre sí como dos a tres, o como tres a cuatro; de las áreas medias, en las cuales las proporciones son de uno a dos, de cuatro a nueve, o de nueve a dieciséis. Y finalmente de las áreas largas, en las que son de uno a tres, de uno a cuatro, o de tres a ocho.

Las dimensiones completas de un cuerpo, por así decir, se conectarán de tres en tres en relaciones numéricas, que son «armónicas» por naturaleza o concebidas según un criterio exacto y preciso de diversa procedencia. En las armonías hay números cuyas relaciones reproducen las proporciones de las armonías musicales: por ejemplo, el doble, el triple, el cuádruple. En efecto, el dos se puede sacar del uno, aplicándole un aumento de una vez y media, tras el aumento de una vez y un tercio, como en el ejemplo siguiente. Con relación al dos se asigna como número menor el dos; de esto se sigue, en la proporción de una vez y media, tres; de este último, en la proporción de una vez y un tercio, cuatro, número que es el doble de dos. O también de este otro modo. Teniendo como número menor el tres; calculo una vez y un tercio de este último: que da cuatro; añadido una vez y media: lo que nos dará seis, el triple del doble. Igualmente, la proporción de tres se sigue de un aumento de dos veces más otro de una vez y media. En efecto, tómese en este caso como número menor el dos; doblándolo se obtiene cuatro, que aumentándolo una vez y media da seis; ahora el número seis guarda con el dos una proporción de tres a uno. O todavía: dado como número menor el dos, se aumenta una vez y media, y se tendrá tres; doblando el tres obtendremos seis, o sea, el triple del número menor. Con operaciones semejantes se obtienen cuádruples, aumentando dos veces el doble. Y para obtener el doble del doble, llamado también *disdiapasón*, se hace del modo siguiente. Tómese como número menor el dos; doblándolo se obtiene el *diapasón*, o sea, proporcional al cuatro y el dos; dóblese también esto y se tendrá el *disdiapasón*, proporcional al dos y al ocho. Tal relación cuádrupla se obtiene también sumando el doble de una sesquiáltera y una sesquitercia. Cómo resulta esto, se verá a continuación. Así, para que la explicación sea más clara, toma por ejemplo el dos, cuya sesquiáltera hace tres, cuya sesquitercia da cuatro; por último, el doble del cuatro da ocho. O también: toma por ejemplo el tres, de su doble obtienes el seis; al que añades su mitad: hacen nueve; a éste le añades el tres: dan doce, que es también el cuádruple del número menor, tres.

De estos números, que hemos referido, se sirven los arquitectos, no de modo confuso y desordenado, sino en una armonía de correspondencias entre ellos. Así, quien quiera, por ejemplo, levantar muros en una superficie cuya longitud sea el doble de su anchura, no deberá utilizar proporciones del tres, sino sólo las que se componen con el doble. De igual modo se hará con una superficie triple: empleando sus proporciones, o sea, de uno a tres, y de modo semejante en la cuádrupla se usarán no otras proporciones sino las que le son apropiadas. Así, se definirán las dimensiones, de las que hablamos, mediante tres números, de acuerdo con los que se comprenda que se acomodará mejor a la obra.

Para determinar tales dimensiones hay algunas proporciones innatas, que no se pueden definir mediante números, aunque se pueden captar mediante raíces y potencias. Las raíces son los lados de los cuadrados de los números; las potencias son las áreas de esos cuadrados. Mediante el incremento de las áreas se obtienen los cubos. El primero de los cubos, cuya raíz es la unidad, ha sido consagrado a la divinidad, porque, originándose a partir de la unidad, es a su vez la unidad misma; además, afirman que sólo él, entre todas las formas, es perfectamente estable y permanece constante sobre una base igual. Pero, si la unidad no es un número, sino el origen de los números que contiene y funda, quizá sea lícito decir que el primer número es el dos. De cuya raíz se obtiene un área de cuatro; que quienes le dieron una altura igual a esta raíz obtuvieron un cuadrado de ocho. De este modo a partir del cubo se obtendrán las determinaciones de las medidas. Pues lo primero que se presenta es el lado del cubo, que se llama raíz cúbica; cuya área es cuatro, y el total del cubo, ocho. A continuación, la línea que va de un ángulo del área al ángulo opuesto, que al dividir el área del cuadrado en dos partes iguales, se llama diámetro⁴². Cuál sea su cantidad numérica se ignora; pero se sabe que es la raíz de un área de ocho. Y luego está el diámetro del cubo, del que sabemos ciertamente que es la raíz de doce. Por último, la hipotenusa de un triángulo rectángulo, cuyos catetos forman el ángulo recto: uno de ellos es la raíz de un cuadrado de un área de cuatro; el otro, raíz de un área de doce. La hipotenusa es igual a la raíz de dieciséis. Por tanto, así como las hemos presentado, son las correspondencias innatas de números y dimensiones para determinar las medidas. En el uso que se hace de ellas, la línea menor se asigna a la anchura del área, la mayor corresponde a su longitud y las medias a la altura. Aunque a veces se cambian según la conveniencia de los edificios.

⁴² Diámetro: es decir, diagonal.

Ahora hablaremos de un tipo de proporción que no es innata en la armonía ni en los cuerpos pero que, aunque recogida de otras fuentes, contribuye a agrupar las dimensiones de tres en tres. Pues, en efecto, hay ciertas relaciones entre las tres medidas de una obra, tomadas de la música, la geometría y la aritmética, que convendrá conocer. Los filósofos las llamaron medias. Para hallarlas hay varios métodos⁴³; pero, en primer lugar, entre los sabios fueron hallados tres modos, cuya finalidad, en todo caso, consiste en, dados dos números extremos, encontrar uno intermedio que guarde con los otros dos una cierta proporción, o sea, por así decir, una cierta afinidad o parentesco.

En esta disquisición consideramos tres términos: dos, de los cuales a uno lo llamamos mayor y al otro menor; mientras que el tercero, intermedio, debe guardar con ambos una relación de diferencias que disten igualmente entre este número medio y los otros dos. De las tres medias, la primera que demostraron los filósofos fue la más fácil, la media que llaman aritmética. Dados unos números, suponiendo que el mayor sea el ocho y el menor, por ejemplo, cuatro, se suman: lo que da doce; cuya suma se divide: lo que da seis. Este número seis es la media aritmética, entre los números extremos cuatro y ocho, y dista una diferencia igual respecto a ambos.

Otra media es la geométrica; se halla así. Dado un término menor, por ejemplo, cuatro, se multiplica por uno mayor, por ejemplo, nueve. De esta multiplicación resultan treinta y seis unidades; cuya raíz, como dicen, es la medida del lado del cuadrado multiplicada por el número de unidades que contiene, de lo que resulta un área de treinta y seis unidades. Por tanto, esta raíz será seis: que, efectivamente, multiplicado por seis da un área de treinta y seis. Esta media aritmética⁴⁴ es muy difícil de hallar con números, pero se explica a las mil maravillas mediante líneas; a las que ahora no me referiré.

La tercera media, que se denomina musical, es un poco más laboriosa que la aritmética; sin embargo, se define perfectamente mediante números. En ésta, la proporción que haya entre el mayor y el menor de los términos dados debe ser la misma proporción que haya entre el término menor y el intermedio, y entre éste y el término mayor, como en el ejemplo siguiente. Sean los números dados: treinta el menor, sesenta el mayor. La relación que hay entre ellos es del doble. Por consiguiente, tomo los números menores a esta proporción: que

⁴³ El problema de las medias proporcionales fue central para Luca Paccioli, que Alberti hospedó en su casa de Roma, como recuerda en su *De divina proportione*. También Marsilio Ficino dedica algunos párrafos al tema, en su comentario del *Timeo* platónico; cfr. *Opera*, Basilea, 1576, II, pp. 1454 ss.

⁴⁴ Mejor dicho, geométrica; posiblemente se trata de una distracción de Alberti.

son el uno y el dos; los sumo: lo que hace tres. A continuación, dividido en tres partes la diferencia que hay entre los números mayor y menor, sesenta y treinta; por lo que habrá tres partes de diez; sumo al término menor una de estas partes de diez: lo que hace cuarenta. Ésta será la media musical, que dista del término mayor el doble de lo que dista del menor. Así pues, la misma proporción que vimos que había entre el mayor y el menor de los extremos.

De este modo, los arquitectos, empleando estas medias, han inventado un gran número de soluciones importantísimas tanto para el conjunto del edificio como para las partes de su obra, que sería largo desarrollar. Y han usado estas medias sobre todo para calcular la medida de la altura.

CAPÍTULO VII

Ahora será oportuno aclarar el modo y la medida adoptados por los antiguos al construir las columnas, distintas entre sí en tres órdenes según tres variedades del cuerpo, que entendieron como bello. Pues a partir de la observación del cuerpo humano consideraron que las columnas debían hacerse a su semejanza. Y midiendo las dimensiones del hombre descubrieron que de un lado a otro la distancia equivale a un sexto de la altura, y desde el ombligo a los riñones equivale a un décimo. La misma constatación han hecho nuestros intérpretes de la Biblia, que advierten que el arca construida en el tiempo del diluvio fue hecha conforme a las proporciones del cuerpo humano⁴⁵.

Las columnas seguramente se hicieron con estas medidas, de modo que algunas resultaron de altas seis veces la propia base, y otras diez veces. Pero, por ese sentido innato en el espíritu, con que dijimos que se siente la *concinnitas*, consideraron que no convenía por una parte tanta anchura y por otra tanta esbeltez, y renunciaron a ambas. Finalmente, estimaron que la proporción buscada se encontraba en medio de estos dos extremos. Por eso, recurriendo primero al sistema aritmético, sumaron los dos extremos mencionados, dividiendo después su suma por la mitad; de este modo confirmaron que el número situado a igual distancia del seis y del diez era el ocho; y aprobaron esta medida; y entonces asignaron a la columna una longitud igual a ocho veces el diámetro de la base, y la llamaron jónica.

⁴⁵ Cfr. Vitruvio, III, I, 2. La Biblia (Génesis, 6, 15) da noticia únicamente de las medidas (300 codos de larga, 50 de ancha, 30 de alta) sin explicar las causas.

El orden de las columnas llamado dórico, usado para edificios más robustos, fue obtenido con el mismo procedimiento que el jónico. En efecto, sumaron aquel término mínimo, o sea, el seis, y el término medio adoptado del jónico, o sea, ocho; cuya suma es catorce. Esta suma fue dividida en dos partes iguales, lo que da el número siete; que fue adoptado para las columnas dóricas, de modo que las bases de éstas, en el imoscapo, fueran de un séptimo de su longitud. Finalmente, las proporciones de las columnas más gráciles, llamadas corintias, fueron determinadas sumando el término medio jónico con el término máximo, y dividiendo igualmente la suma entre dos. El número característico del jónico era ocho, pero el término máximo mencionado era diez, que sumados dan el número dieciocho, cuya mitad es el nueve. Por tanto, a las columnas corintias les fue asignada una longitud igual a nueve veces el diámetro del imoscapo, para el orden jónico de ocho, y para el dórico de siete. Y sobre esto ya es suficiente.

Queda tratar de la colocación. La colocación pertenece al entorno y a la posición de las partes. Y es más fácil advertir cuando está mal que aclarar cuál sea el modo justo de obtenerla. Pues ésta depende en gran parte de un juicio innato en el espíritu humano y también en gran medida se funda en los principios de la delimitación. En todo caso los motivos que nos interesan en este asunto serán los siguientes.

Las partes de la obra, por pequeñas que sean, colocadas en su lugar, son agradables de contemplar; sin embargo, cuando se encuentran en una posición no apropiada o inconveniente a ellas mismas, en tal caso, si son elegantes, pierden su valor y, si no, son objeto de desprecio. Lo mismo sucede con los productos de la naturaleza; si, por ejemplo, pegara a la frente de un perrillo la oreja de un asno, o si alguno apareciera con un pie enorme, o con una mano grande y la otra muy pequeña, sería deforme. Y no es justo que los animales tengan un ojo azul y el otro negro: pues es ley natural que la parte derecha corresponda en todo a la izquierda.

Por tanto, en primer lugar cuidaremos de que incluso los detalles más insignificantes estén dispuestos bien nivelados y alineados en el plano, observando el número, la forma y el aspecto, de modo que las partes de la derecha e izquierda, arriba y abajo, y así las demás vecinas o iguales, se correspondan recíprocamente con perfecta exactitud, en función del ornamento del cuerpo del que formarán parte. Es más, incluso los relieves, las tablas y cualquier otro elemento decorativo que se quiera aplicar deben estar colocados de manera que parezcan situados naturalmente en sus lugares más convenientes, y como gemelos. En la antigüedad se daba tanta importancia a esta rigurosa simetría que incluso en la colocación de planchas de mármol se exigía

una correspondencia perfecta en calidad, cantidad, conformación, posición y colores.

A este propósito recordaré una bella costumbre de los antiguos, en la cual no me cansaré de admirar nunca la excelencia artística: ponían mucha atención en que las estatuas, sobre todo las que iban colocadas en los frontones de los templos, quedaran emplazadas de tal modo que las situadas en las partes opuestas y correspondientes, no presentaran ninguna diferencia de material y de diseño. Así, vemos bigas y cuadrigas, con las estatuas de los caballos, los jefes y sus lugartenientes, tan semejantes entre sí que bien se puede decir que la naturaleza ha sido superada, ya que en sus obras es imposible ver una nariz tan semejante a otra.

Aquí terminamos nuestro discurso sobre la naturaleza de la belleza, sobre las partes de que se compone, sobre la delimitación y sobre los números que aplicaron nuestros antepasados.

CAPÍTULO VIII

A continuación se resumen algunas advertencias fundamentales, a las que es necesario atenerse como a leyes al adornar y al embellecer cualquier edificio, y en la entera práctica arquitectónica. Se retoma entonces la promesa anunciada anteriormente de recoger el material en una especie de epílogo. En primer lugar, puesto que dijimos que ante todo debe evitarse con todo cuidado los defectos consistentes en cualquier deformidad, a tal fin sacaremos a la luz los más graves y comunes. Algunos defectos derivan del intelecto y la concepción, como en el acto de juzgar o de elegir; otros, de la mano, como en los trabajos de los obreros. Los errores de concepción y juicio, mencionados primeros, son por su naturaleza los más graves, porque son anteriores a los demás y porque, además, una vez cometidos, son más difícilmente reparables que los otros. Por lo que comenzaremos con ellos. En primer lugar, será un error elegir para la construcción una zona insalubre, no tranquila, estéril, infeliz, triste, funesta y atormentada por peligros manifiestos o escondidos. Será también un error si delimitas el área de manera inadecuada o inoportuna; si reúnes unos miembros con otros, de modo que no responda a las necesidades y conveniencias de los habitantes; si no has previsto la jerarquía de cada individuo, atendiendo a la importancia de cada cual, las costumbres de toda la familia, de los hijos, de la servidumbre, de las niñas, de las muchachas, sea en la ciudad o en el campo, como también la comodidad de los huéspedes y de las visitas; si haces las partes del edificio demasiado amplias o demasiado angostas, demasiado a la

vista o demasiado escondidas, demasiado juntas o demasiado separadas, o en número mayor o menor del debido; si faltan medios para defenderse del calor y del hielo sin molestias; si no hay donde divertirse y hacer ejercicio físico y solazarse cuando se está sano, y donde proteger de la inclemencia del clima a los enfermos y a los que no se encuentran bien; además, si la casa no está suficientemente defendida y a resguardo de la injuria de los hombres o de catástrofes imprevistas; si los muros son demasiado delgados para poder mantenerse en pie o sostener el techo, o más gruesos de lo que requiera la solidez; si hay altercados entre los tejados, por así decir, de modo que se producen goteras, o el flujo del agua se cuele entre las paredes hasta los cimientos, o también si son demasiado altos o demasiado bajos; si los vanos se abren a vientos malsanos, a escarchas molestas, a un sol inoportuno, o si, al contrario, son tan cerrados que producen una insoportable penumbra; si no respetan la estructura del muro; si hay impedimentos en los pasillos, o con recodos feos y desagradables; y otros casos de este tipo, que en los libros anteriores ya explicamos cómo debían ser.

Además, pasando a los defectos de los ornamentos, los que hay que evitar se encuentran también en las obras de la naturaleza, o sea, la presencia de cualquier parte invertida, incompleta, excesiva, o de algún modo deforme. Ya que, si es despreciado en la naturaleza y considerado monstruoso, ¿qué decir de un arquitecto que ha dispuesto las partes de modo inconveniente? Siendo las partes de las que se sirve para las formas, líneas, ángulos, superficies y semejantes. Tienen razón, entonces, los que sostienen que no hay deformidad más torpe ni más detestable que juntar ángulos, líneas o superficies, sin haberlos examinado y comparado con cuidado, para que resulten equilibrados y de acuerdo teniendo en cuenta su número, magnitud y colocación. ¿Y quién no enjuiciaría con severidad al que por vehemencia, sin una razón apremiante, a imitación de las lombrices, proyecte las paredes sin orden ni concierto, algunas largas, otras cortas, ligadas entre sí por ángulos desiguales en un complejo informe, o peor todavía si la superficie es por un lado obtusa y por el otro aguda, resultando la disposición confusa, el orden trastocado y la concepción ni meditada ni corregida?

También será un error construir de manera que, si bien el edificio no esté mal llevado en cuanto a los fundamentos, sin embargo no sólo se sienta en él la falta de ornamentos, sino que ni siquiera haya la mínima posibilidad de enriquecerlo con tales ornamentos y hacerlo más elegante, como aquel que, en la construcción de los muros, no le preocupa nada más que sustenten los tejados, sin prever la posibilidad de añadir, de modo oportuno y ordenado, nobles columnas, espléndidas

estatuas, bellas tablas y encantadoras pinturas, o incrustaciones. Otro error, unido a lo anterior, es el de quien, pudiendo con el mismo gasto hacer algo más bello y mucho más encantador, no se empeña con todo su esfuerzo por obtenerlo.

En efecto, en el aspecto y en la configuración de los edificios hay algo excelente y perfecto, que estimula nuestro espíritu y es advertido inmediatamente, si está presente, pero que si falta, se echa mucho de menos. Sobre todo, los ojos por su propia naturaleza están muy ávidos de belleza y de *concinnitas*, y en esto resultan exigentes y muy difíciles de contentar. Y tampoco sé por qué sucede que reclamen con más fuerza lo que falta antes de aprobar lo que está presente. Así buscan continuamente cuanto se pueda añadir para acrecentar el esplendor y la brillantez; y se ofenden si no encuentran todo el arte, la habilidad y la diligencia que habría podido proveer y llevar a cabo el arquitecto más atento, perspicaz y escrupuloso. Además, a veces, no pudiendo explicar lo que les perturba, únicamente advierten que su deseo ilimitado de contemplar la belleza no queda satisfecho.

Siendo esto así, será obligado que empleemos todo el esfuerzo y diligencia para que nuestra obra llegue a estar lo más adornada que nos sea posible, especialmente en aquellos edificios que todos desean adornados. A este género pertenecen los públicos, y sobre todo los consagrados: ya que ningún hombre podrá consentir jamás que queden despojados de ornamentos.

También sería un error aplicar a los edificios privados ornamentos debidos a los públicos, o viceversa, a estos últimos los ornamentos reservados a los privados, sobre todo si, en el primer caso, se trata de ornamentos excesivos en su género; o si no fueran duraderos, como quien aplica en edificios públicos pinturas de un material frágil, deteriorable o perecedero: pues las obras públicas deben ser eternas.

Un defecto verdaderamente grave es el que vemos en algunos incompetentes, que, apenas iniciada la obra, la adornan y rellenan con pinturas, relieves y esculturas; con lo que se consigue que estas piezas perecederas se arruinen antes de que la obra se termine. En su lugar, es necesario acabarla por completo, antes de revestirla; el ornamento debe ser lo último; y el momento y la ocasión se harán evidentes, cuando la empresa sea factible del modo más ágil y sin impedimento alguno.

En todo caso, sería aconsejable que los ornamentos a aplicarse fueran en gran parte de tal naturaleza que pudieran llevar a cabo artifices de nivel medio. Si después se prefirieran ornamentos más elegantes y escogidos, como estatuas o tablas, del tipo de las de Fidias o Zeuxis, éstas, al ser excepcionales, se colocarán en lugares igualmente excepcionales y muy dignos. No alabaré a Deyoces, el famoso rey

de los medos, que hizo rodear la ciudad de Ecbatana de siete muros, con distintos colores, de modo que unos fueron de color púrpura, otros azules, otros recubiertos de plata, y otros dorados⁴⁶. Detesto también a Calígula, que hizo construir una caballeriza de mármol, con los pesebres de marfil⁴⁷. Nerón hacía construir casi cualquier edificación recubierta de oro y distintas gemas⁴⁸. Todavía más insensato fue Helio-gábalo, que hacía construir pavimentos de oro, lamentándose de no poder emplear ámbar⁴⁹. Y verdaderamente son censurables estas ostentaciones de riqueza o, mejor, de locura, cuya actuación requiere un despilfarro de recursos y de fatigas humanas en algo que no lo requería la utilidad ni el carácter de la construcción, y ni siquiera es ennoblecido por la admiración del ingenio o la gracia de la invención.

Por tanto, para evitar estos errores, no me cansaré nunca de recomendar que, antes de comenzar la construcción, medites por tu cuenta toda la empresa, consultes con entendidos y realices maquetas a escala de la obra. Sobre éstas es aconsejable que vuelvas a examinar cada parte del edificio a construir dos, tres, cuatro, siete, diez veces, retomando el examen después de intervalos de tiempo, hasta que en la obra entera, desde los cimientos hasta la última teja, no quede nada, ni escondido ni a la vista, ni grande ni pequeño, que no hayas sopesado y establecido su destino, y no se haya decidido y definido en qué posición, número y orden sea más decoroso o útil disponerlo⁵⁰.

CAPÍTULO IX

Por tanto, así se regula el hombre ponderado. Empezará el trabajo con preparación y cuidado; se informará sobre la resistencia y naturaleza del terreno donde quiere edificar; deducirá ya sea de los viejos edificios, sea de los usos y costumbres locales, qué materiales, piedra, arena, cal, madera, extraídos de ese lugar o de otras zonas, tienen las propiedades necesarias para resistir las intemperies del clima en el que se pretende construir. Establecerá la amplitud, la altura y la ordenación inicial de los cimientos y de la base del muro. Después, en lo que concierne a los muros, meditará qué materiales y de qué tipo se asignarán a las paredes, a las juntas, a la estructura. De igual modo, a los vanos, al relleno entre ellos, a la cubierta, al revestimiento, a las

⁴⁶ Herodoto, I, 98, 3-5.

⁴⁷ Cfr. Suetonio, *Calígula*, 55, 3.

⁴⁸ Cfr. Suetonio, *Nerón*, 31, 2.

⁴⁹ Cfr., *Hist. Aug.*, XVII, 31, 8.

⁵⁰ Vid. aquí II, I.

pavimentaciones descubiertas, a las obras interiores. Diseñará los lugares, las vías, los medios, por los que los materiales sobrantes, nocivos o desagradables puedan ser desviados y eliminados, o conservados, como son, por ejemplo, las alcantarillas para canalizar el agua de lluvia, las fosas para desecar las eras, las protecciones contra humedades; y también las obras que impiden los derrumbamientos, las inundaciones, haciendo frente a la fuerza de los vientos y que permiten superar y frustrar su injuria. En suma, determinará cada detalle; y no dejará nada sobre lo que no haya dictado reglas precisas. Todos éstos, si bien su fin principal es la solidez y la utilidad, sin embargo son de tal importancia que, cuando son olvidados, producen graves defectos de forma.

Después, los que conciernen principalmente a la elegancia del ornamento son los siguientes. El modo de decorar un edificio debe ser definido con precisión, y sobre todo debe estar libre de impedimentos, sin que los elementos más brillantes aparezcan con demasiada frecuencia, ni sean acumulados ni hacinados, sino bien distribuidos y colocados con discreción y oportunamente, de manera que, si se cambia la disposición, se advierta que se ha perturbado del todo su *concinntas* y deleite. Además, no se debe dejar nada en ninguna parte de la obra poco cuidado y carente de habilidad artística; aunque no me parece aconsejable dar a todo la misma perfección y riqueza de ornamentación, pues la abundancia no debe ser mayor que la variedad. Las decoraciones más relevantes deberán estar situadas en parte en lugares principales, en las partes intermedias las menos elegantes y otras en las más retiradas. En esto es necesario evitar unir ornamentos demasiado ricos y otros de escaso valor, ni tampoco unos de grandes proporciones con otros pequeños, ni los alargados y estrechos con otros amplios y gruesos; sino que se armonizarán, de acuerdo con la concepción del artista, las partes entre las que hay una gran diferencia de importancia o de género, de manera que unas desprendan gravedad y majestad y otras alegría y deleite.

La ordenación en su conjunto se dispondrá de manera que las partes singulares no sólo contribuyan a embellecer el edificio entero, sino que ninguna se pueda cambiar sin que parezca que pierde su importancia. Estará bien, en ciertos lugares, intercalar elementos algo menos cuidados, de modo que, al compararlos, resplandezcan con más brillo los más trabajados. En todo esto se debe evitar pervertir los criterios del diseño. Lo que sucede si se mezclan elementos corintios con dóricos, como dije, o dóricos con jónicos, etc.

Cada orden tendrá asignadas sus partes, de modo que no queden interrumpidas, ni confusamente diseminadas, sino colocadas en sus lugares apropiados. La parte central corresponderá con las otras partes centrales, y las equidistantes con las centrales, equilibradas entre sí.

En suma, todo debe ser medido, unido y conectado mediante líneas y ángulos, trazado con cohesión y de forma unitaria, no al azar, sino según un criterio cierto y definido; y su aspecto deberá ser tal que la vista recorra, como deslizándose libre y suavemente, a través de cornisas y entrantes, toda la obra, por sus partes externas e internas, experimentando un placer tras otro con las cosas semejantes y distintas; y que el que lo contempla, después de haberlo contemplado y admirado una y otra vez, no se sienta satisfecho hasta volverse a mirarlo una vez más antes de alejarse; y que, después de haberlo examinado con detenimiento, no encuentre en toda la obra nada que altere algo que no sea igual o correspondiente y que no contribuya en todas sus dimensiones al decoro y la gracia.

Así pues, se proyectarán y meditarán por medio de maquetas; y éstas servirán no sólo al inicio, sino también en el curso de la construcción, pues a partir de estas maquetas podemos prever todo lo que nos será necesario y cómo prepararlo, para evitar que, una vez comenzada la obra, no haya dudas, variaciones e interrupciones, sino que, una vez percibidas y explicadas de modo breve y escueto todas las cosas, queden a nuestra disposición, escogido, reunido y a punto todo lo que es adecuado y conveniente. Éstas son las cosas en que es oportuno que el arquitecto use su prudencia y juicio.

Por otra parte, no es conveniente repetir los errores de los obreros; pero habrá que vigilarlos, para que usen correctamente la plomada, la regla y las escuadras. Dependiendo del tiempo se construirá, se interrumpirá la obra y se reanudará oportunamente; se emplearán materiales puros, sólidos, no mezclados, resistentes, genuinos, funcionales, convenientes, apropiados y en sus lugares adecuados. De modo que estén de pie, tumbados o inclinados, con su frente descubierto y el flanco cubierto o al aire, según lo exija su naturaleza y uso.

CAPÍTULO X

Pero para que el arquitecto pueda regularse de modo correcto y conveniente en la preparación y ejecución de su obra, no puede pasar por alto lo siguiente. Debe meditar qué encargo asume, a qué se compromete, cómo quiere ser considerado, cuánto supondrá lo que va a emprender, cuánta gloria, ganancias, reconocimiento, y también cuánta fama adquirirá en el futuro si realiza la obra correctamente de acuerdo con su oficio y, por el contrario, si se comporta como incompetente, imprudente o temerario, cuántas críticas, cuántas enemistades le saldrán al encuentro, cuán elocuente, patente y duradero será el testimonio de su estupidez ante el género humano.

La arquitectura es una gran empresa, que no todos pueden acometer. Es preciso estar provisto de un gran ingenio, de esfuerzo perseverante, de excelente cultura y de una larga experiencia, y sobre todo de un sincero y grave juicio y ponderación, para el que quiera llamarse arquitecto. Ya que en arquitectura la mayor alabanza está en juzgar bien qué es preciso. Pues construir es una necesidad; construir convenientemente responde tanto a la necesidad como a la utilidad; pero construir de modo que se obtenga la aprobación de los ricos, sin el rechazo de los sobrios, sólo puede provenir de la experiencia de un artista docto, sabio y juicioso.

Además, llevar a cabo lo que parezca más cómodo, y que sin duda se puede hacer ya que está previsto en el proyecto y los gastos lo consienten, es cometido no tanto del arquitecto como del artesano; pero pensar y establecer de antemano con mente y juicio lo que deberá ser realizado y perfeccionado en cada parte del edificio, depende del ingenio, como nosotros lo exigimos. Será necesario, por tanto, que la obra a comenzar sea concebida con ingenio, conocida por su uso, reflexionada con juicio, compuesta con ponderación y llevada a cabo perfectamente con arte. De todas estas cualidades tenemos por seguro que la prudencia y la ponderación son el fundamento; mientras otras virtudes, generosidad, facilidad, modestia, honestidad, no me parece que hayan de exigirse en mayor medida que a cualquier individuo que se dedique a cualquier trabajo: ya que quien no las posee no sería reputado por mí ni siquiera como ser humano. Pero sobre todo debe evitar la ligereza, la obstinación, la presunción, la intemperancia, y todas las actitudes que puedan disminuir el favor y aumentar la aversión de los ciudadanos.

Por otra parte, es aconsejable que el arquitecto se comporte de modo semejante a los estudiosos en letras. Y así como nadie, en este campo, pensará estar preparado hasta que no haya leído y profundizado en los autores, y no sólo los mejores, sino todos los que hayan dejado escrito algo sobre la materia, igualmente el arquitecto, ahí donde se encuentren obras estimadas y admiradas, las examinará con mucha diligencia, hará su diseño, tomará las proporciones, construirá sus maquetas para tenerlas a mano; y así las estudiará, comprenderá su ordenación, la colocación, los géneros y las proporciones de sus partes singulares, sobre todo de las que se sirvieron los que hicieron las obras más grandes e importantes, que pensamos fueron hombres egregios, ya que supieron administrar gastos tan cuantiosos⁵¹.

⁵¹ Como sabemos, el consejo tiene su origen en la propia experiencia de Alberti, estudioso de las ruinas de la Antigüedad. El examen detallado de los edificios es equiparado a un análisis filológico, lo que apoya la comprensión de la arquitectura como un arte liberal.

Sin embargo, no es bueno entusiasmarse con la vastedad de proporciones de estos edificios hasta el punto de contentarse sólo con ésta [gran empresa —dice aquél— es la del colono], sino que se deberá buscar en primer lugar qué es lo que hace de un artificio que por sí mismo sea raro y admirable, por haber sido muy meditado, difícil de hallar o de nueva invención; y avezarse en no aprobar nada que no sea perfecto y que el ingenio no admire, y en tomar como modelo, para imitarlo, todo lo que es digno de aprobación, allá donde se encuentre. Lo que, al contrario, se comprende que puede hacerse mucho mejor, se deberá corregir y reparar usando habilidad y reflexión; e incluso lo que no esté tan mal hecho se esforzará en mejorarlo en la medida de su ingenio.

Y ejercitará y reforzará su ingenio insaciable con la investigación y reflexión de las mejores obras; de este modo recogerá y concebirá en su espíritu las virtudes admirables de la naturaleza, y no dispersos y diseminados, sino, por así decir, penetrando hasta lo más íntimo y recóndito, con lo que obtendrá el fruto de la admiración y la gloria en sus obras. Le alegrará también sacar a la luz algún hallazgo de su ingenio, para que sea admirado: quizá como el invento de aquel que levantó un templo sin usar ningún hierro; o como el de aquel que hizo trasladar en Roma un coloso suspendido de pie, para cuya operación —lo que quizá venga al caso— utilizó veinticuatro elefantes; o como quien extrae de una cantera un laberinto, un templo o cualquier cosa útil destinada al uso en contra de lo esperado.

Cuentan que Nerón se servía de arquitectos prodigiosos⁵², a los que no les venía a la mente nada que no fueran cosas que el ser humano apenas podría realizar. No apruebo, ni mucho menos, a éstos; en mi opinión, los arquitectos deben hacer ver siempre que sus metas principales son la utilidad y el ahorro de medios. Incluso si todo elemento se hiciera con fines ornamentales, deberá disponerse de modo que no puedas negar que todo se hizo con vistas a la utilidad. Y daré mi aprobación si las nuevas invenciones no se alejan de los probadísimos criterios de las obras antiguas y son como nuevos comentarios del ingenio.

Así pues, de este modo estimulará las fuerzas de su propio ingenio con el uso y la práctica de estas cosas que contribuyen a conseguir tanta erudición como alabanza; y considerará un deber contar no sólo con las facultades propias de su oficio, que si le faltaran ya no podría ejercer; sino, también, aprender todas las buenas artes con tanto conocimiento y familiaridad hasta llegar a ser tan ducho y experto,

⁵² Cfr. Suetonio, *Nerón*, 31, y Tácito, *Anales*, XV, 39-43.

como para no echar en falta ninguna ayuda en la materia; y no cesará nunca en su empeño, ni de avanzar en su industria, hasta que sienta que ha llegado a ser muy semejante a aquellos cuyas alabanzas no pueden superarse. Ni se dará por satisfecho, mientras haya algo que pueda alcanzar con arte e ingenio, hasta que no lo haya aprendido y dominado completamente, y hasta que no haya llegado en ello, en la medida de sus fuerzas, a la última forma y aspecto definitivo en su género.

Entre las disciplinas que son necesarias al arquitecto, e incluso imprescindibles, están: pintura y matemáticas. Si no es entendido en las demás, no me meto⁵³. Pues no prestaré oídos a quien sostiene que el arquitecto debe ser jurisconsulto porque, en el curso de la edificación, surjan problemas concernientes a la distribución del agua, la determinación de lindes, el anuncio de obras y otras cosas semejantes. Ni tampoco le exigiré una perfecta pericia en astronomía, sólo porque sea conveniente orientar las bibliotecas al norte y los baños a occidente. Ni diré que necesita ser músico, para colocar en los teatros los vasos de resonancia; o rétor, porque tenga que exponer ante el comitente lo que se propone llevar a cabo. Pues con respecto a estas cosas bastará que emplee conocimiento, experiencia, moderación y diligencia, para poder hablar de ellas de modo muy adecuado, conveniente y prudente; lo que constituye el fundamento principal de la elocuencia.

Por tanto, no debe ser mudo; ni de oído insensible a la armonía. Bastará con que no construya en suelo público o ajeno; que no quite a otros la luz; que no permita que sus obreros produzcan daños en los canalones y las conducciones: sí debe conocer los vientos, por dónde soplan y cómo se llaman. Ahora bien, no reprobaré a quien sea más instruido. En todo caso, no le pueden faltar la pintura y las matemáticas, así como al poeta la voz y las sílabas; y no creo que pueda bastarle un conocimiento mediocre en esto.

En cuanto a mí, declaro: muchas veces me ha ocurrido que me vinieron a la mente estructuras que merecían toda mi aprobación; pero, una vez dibujadas, descubrí errores, y muy censurables, precisamente en la parte que antes me había complacido más; luego, volviendo a meditar el trazado, midiendo las dimensiones, reconocí y deploré mi falta de diligencia; posteriormente, una vez fabricadas las maquetas, a menudo, al examinar cada parte, me daba cuenta de que me había equivocado en las dimensiones. Pero no pretendo que sea un Zeuxis pintando, un Nicómaco⁵⁴ con los números o un Arquímedes

⁵³ Cfr. Vitruvio, I, I, a quien implícitamente Alberti se refiere en las líneas siguientes.

⁵⁴ Nicómaco, neopitagórico de la primera mitad del siglo II d.C.

al trazar líneas y ángulos. Bastará con que cuente con los elementos de la pintura de los que escribimos en nuestra obra⁵⁵; y si, además, se hace adepto de la parte práctica de las matemáticas, donde se trata del uso de ángulos, números y líneas: para medir pesos, superficies y cuerpos, que nos ha legado la tradición y a los que llamaron *podismata* y *embata*⁵⁶. Con estas artes junto a su empeño y diligencia, el arquitecto logrará el reconocimiento de sus obras, la posteridad de su nombre y la gloria.

CAPÍTULO XI

No se debe pasar por alto aquí un consejo importante para un arquitecto: no debes prometer que acometerás tu obra a todos los que dicen que quieren construir; como hacen los insignificantes y los que están sometidos a un inmoderado deseo de gloria. Me pregunto si no conviene más bien esperar a que te hagan más de una vez el encargo; los que de hecho se propongan servirse de tu consejo, es necesario que tengan confianza en ti. De otro modo, ¿por qué tendré que explicar mis importantes y útiles reflexiones, sin recompensa alguna, sólo para hacerme creer por este o aquel incompetente? Ya que merece no pequeña recompensa, a fe mía, quien llega a ser un experto en cualquier materia, como para ahorrarte un dispendio o contribuir a tu comodidad e intenso placer. Por tanto, es propio de un hombre prudente conservar la dignidad; basta con presentar un criterio fiable y un plano escueto a quien consulta.

Pues, si te propones ser tú mismo director y ejecutor de las obras, casi siempre sucederá que todos los defectos y los errores en los que, por inexperiencia o por descuido, han incurrido otros, te sean atribuidos a ti solo. Estas obras deben ser confiadas a maestros hábiles, cautos, rigurosos, que sepan realizar lo que es necesario con diligencia, empeño y perseverancia.

Aconsejaré además que hagas todo lo posible para tener encargos exclusivamente de los primeros ciudadanos, que son generosos y muy amantes de este género de cosas; ya que el trabajo prestado a personas de bajo rango no es valorado. ¿No te das cuenta de cuánto te ayuda a alcanzar la gloria el apoyo de los hombres con más autoridad, a

⁵⁵ Posiblemente Alberti se refiere aquí al primero de los tres libros del *De pictura*, de 1435, traducido al año siguiente como *Della pittura*.

⁵⁶ *Podismata*: método de medida mediante pies. *Embata*: método de medida mediante módulos; cfr. Vitruvio, IV, 3. Ambos términos, derivados del griego, fueron frecuentes en el italiano antiguo.

los que has de proponerte ofrecer tus servicios? Por mi parte —al margen de que casi todos, no sé por qué, cuando nos apoyamos en la opinión y el juicio de los influyentes somos considerados por el vulgo más sabios y juiciosos de lo que somos en realidad—, soy de la opinión de que el arquitecto debe tener a su disposición, con comodidad y abundancia, todo lo que necesite para llevar a cabo su obra. De lo que los menos pudientes tienen una exigencia menor, porque menos pueden permitírselo. Añade a esto lo que es evidente: allí donde en dos obras de carácter semejante son comparables el ingenio y la industria de uno y otro artista, la cualidad y el precio de los materiales empleados en construirla hacen que una sea tenida en mucho más aprecio que la otra.

Finalmente, recomiendo no afrontar jamás, en ningún caso, por un inmoderado deseo de gloria, empresas absolutamente desacostumbradas y nunca vistas. Todo lo que se vaya a exponer al público debe ser sopesado y meditado hasta los más mínimos detalles. Ya que hacer que otros ejecuten con sus manos lo que has concebido con tu propio ingenio es algo muy complejo; y, en cuanto a disponer a tu arbitrio del dinero de otros, ¿quién no se da cuenta de que puede dar lugar a quejas?

También deseo que te mantengas alejado de ese error, tan corriente, por el que muchas veces sucede que casi todas las obras mayores no están libres de errores graves y reprobables: quién no es proclive a erigirse en director, moderador y crítico de lo que afecta a tu vida, arte, usos y costumbres. Las construcciones más grandes, a causa de la brevedad de la vida humana y por la magnitud de las obras, casi no podrá llevarlas a término quien las concibió. Y nosotros, insolentes, que las continuamos, deseamos innovar, para lograr algún mérito; de donde sucede que se arruinen y se terminen de mala manera edificios que otros habían comenzado bien. Yo creo que es preciso mantenerse fiel a las intenciones de los autores, que las concibieron tras un proceso de maduración. Pues los que comenzaron la obra pudieron estar motivados por algo que a ti tampoco se te escapará, con un examen diligente y prolongado y una reflexión certera⁵⁷.

Por último, recomiendo que sea lo que esperes realizar, no lo comiences sin el consejo, y mejor la aprobación de los hombres más entendidos: así contribuirás a la conveniencia del edificio y te protegerás a las mil maravillas de las acusaciones de tus detractores.

⁵⁷ El respeto por las obras del pasado no se refiere sólo a los monumentos clásicos, sino a todos los precedentes. Alberti intentó mantener en la práctica este principio de no arruinar los monumentos históricos tanto en el Templo Malatestiano como en Santa Maria Novella.

Hemos hablado de las obras públicas y privadas, de las sagradas y las profanas, de las que sirven a la utilidad, a la dignidad, al placer. A continuación, resta decir cómo es posible corregir y enmendar los errores que habrán surgido en el edificio, por la incompetencia o por el descuido del arquitecto, y por los daños provocados por las intemperies o por el hombre, o por circunstancias desfavorables imposibles de prever. Interesaos por estos estudios, lectores.

Índice de nombres

- ACADEMIA DE CAREGGI: 17, 40, 170 n. 26.
 ACCIAUOLI, Donato: 17 n. 19.
 AGATOCLES (316-289 a.C.): 89, 164.
 AGESILAO (ss. X-IX a.C.): 89, 164.
 AGLAOFONTE: 108.
 AGLAYA: 115.
 AGOSTINO DI DUCCIO (1418-c. 1481): 127 n. 2.
 AGRIPA, Marco Vespasiano (63-12 a.C.): 167.
 AGRIPPA DE NETTESHEIM, Heinrich Cornelius (1486-1535): 134 n. 11.
 AIKEN, J. A.: 32 n. 79, 36 n. 92, 44, 127 n. 2, 130 n. 12, 136 n. 13, 141 n. 18.
 ALBERGATI, Nicolá: 14 n. 9.
 ALBERTI, Leon Battista (1404-1472): 9-56.
 - *Ars aeraria*: 16 n. 16, 34 nn. 84 y 87.
 - *De componendis cifris*: 16 n. 16.
 - *De Iciarhia*: 17.
 - *De lunularum quadratura*: 16 n. 16.
 - *De motibus ponderis*: 16 n. 16.
 - *De pictura*: 9-10, 19-32, 34 n. 86, 36 n. 42, 38 y n. 97, 45, 64-122, 128 n. 1, 131 nn. 7-8, 140 n. 17, 141 n. 18, 144 n. 19, 192 n. 55.
 - *De re aedificatoria*: 10, 16, 17 nn. 19-20, 18 n. 25, 31 n. 73, 34 n. 86, 36 n. 92, 38, 39 n. 99, 101, 104-105, 107.
 - *De statua*: 9-10, 32-38 y n. 97, 43, 97 n. 25, 99 n. 28, 117 n. 8, 124-144, 173 nn. 30-31.
 - *Della famiglia*: 116 n. 7.
 - *Descriptio urbis Romae*: 16 n. 16, 35 y n. 89, 137 n. 14.
 - *Elementa picturae*: 16 n. 16, 88 n. 30, 115 n. 5.
 - *Geometria*: 151 n. 13.
 - *Historia numeris et linearum*: 16 n. 16.
 - *Ludi matematici*: 16 n. 16, 137 n. 15.
 - *Momus*: 16, 41 n. 110.
 - *Navis*: 16 n. 16, 136 n. 13, 151 n. 13.
 - *Philodoxeos*: 16.
 - *Pontifex*: 18 n. 25.
 - *Vita Sancti Potiti*: 18 n. 25.
 ALBERTI, Romano: 12 n. 2.
 ALBERTO MAGNO (c. 1193-1280): 92 n. 20.
 ALEJANDRO (356-323 a.C.): 89, 103, 106.
 ALEJANDRO (pintor): 119.
 ALEJANDRO SEVERO: 91.
 ALHAZÉN (Abú Alí al-Hasan Ibn al-Haytham) (965-1039): 23, 71 n. 3, 73 n. 6, 75 n. 10.
 AMMIANUS MARCELLINUS: 91 n. 16.
 ANTAL, Frederick (1887-1954): 31 n. 74.
 ANTEO: 80, 133.
 ANTIGONO (m. 301 a.C.): 90, 102.
 APOLO: 129 n. 2, 133 n. 9, 150.
 APELES (s. IV a.C.): 90, 94, 102-103, 110 n. 55, 114 y n. 2, 120-121.
 APIANO (m. c. 160): 168 n. 20.
 AQUEMÉNIDES: 100.
 AQUILES: 103.
 ARISTIDES: 15 n. 12, 90 y n. 11, 103.
 ARISTÓTELES (384-322 a.C.): 11, 17, 40 n. 105, 76 n. 11, 77 n. 14, 98 n. 27, 129 n. 3, 130 n. 4, 131 n. 8, 175 y nn. 35-36 y 38.
 ARMENINI, Giovan Battista (1530-1609): 12 n. 2.
 ARQUÍMEDES (c. 287-212 a.C.): 100, 191.
 ASCLEPIO: 91.
 ASCLEPIODORO (s. IV a.C.): 118 y n. 14.
 ATENAS: 160, 166 n. 12.
 AULO GELIO (c. 130-180): 80 y n. 21, 102 n. 27.
 AURELIO: 119.
 AUSTRO: 107.

- BACON, Roger (c. 1220-1292): 23.
 BARASCH, Moshe: 26 n. 56.
 BARBARO, Francesco: 15.
 BARDI, Agnolo da: 29 n. 70.
 BAROCCHI, Paola: 12 n. 4.
 BARTOLI, Cosimo: 43.
 BARZIZZA, Gasparino: 15, 67 n. 6.
 BATTISTI, Eugenio: 40 n. 108.
 BAXANDALL, Michael: 21 n. 30, 24 n. 45, 27 n. 62, 39 nn. 69-71, 39 n. 102, 40, 103 n. 44, 127 n. 1, 160 n. 2.
 BEGLIOMINI, L. A.: 41 n. 110.
 BIONDO, Flavio (1392-1463): 13 n. 5.
 BIONDO, Michelangelo: 41.
 BLUNT, Anthony: 36 n. 94.
 BOCCACCIO, Giovanni (1317-1375): 33 y n. 83.
 BORGHINI, Raffaello (c. 1541-1588): 12 n. 2, 42 n. 19.
 BORSI, F.: 13 n. 6.
 BOTTICELLI, Sandro (1445-1510): 29 n. 70, 102 n. 36, 107 n. 50, 114 n. 2, 115 n. 2.
 BRACCIOLINI, Pioggio (1380-1459): 22 n. 34, 34 n. 86.
 BRUNELLESCHI, Filippo (1377-1446): 12, 20 y n., 21 y n. 32, 23 n. 42, 27 n. 59, 43, 65, 66 n. 5, 154 n. 2.
 BRUNI, Leonardo (c. 1320-1341): 16 n. 17, 18, 28 n. 67.
 BUCÉFALO: 106.
 BURNS, H.: 41 n. 114.
 BUSSI, Giovanni Andrea de': 127 y n. 1.
 CALAMIDES (c. 480-450 a.C.): 118.
 CALICAS: 104.
 CALÍGULA, Cayo César Augusto Germánico (m. 41 d.C.): 186.
 CAMPANO DE NOVARA: 22 n. 39.
 CAPITOLINO, Julio: 164 n. 8.
 CARACALLA, Marco Aurelio Antonino Basiano (llamado) (188-217): 168.
 CARVILIO: 166 y n. 11.
 CASANDRO (c. 354-297 a.C.): 89.
 CAST, D.: 114 n. 2.
 CASTIGLIONE, Baldassare da (1478-1529): 40.
 CÁSTOR: 101.
 CATÓN, Marco Porcio (95-46 a.C.): 132.
 CELLINI, Benvenuto (1500-1571): 12 n. 2.
 CENNINI, Cennino (c. 1370-c. 1440): 26, 36, 77 n. 22, 18, 22 y n. 36, 40 n. 104 y 105, 69 n. 1, 77 n. 15, 89 n. 1.
 CÉSAR, Cayo Julio (100-44 a.C.): 164, 168-169.
 CHASTEL, A. (1912-1990): 34 n. 84, 115 n. 3.
 CHOAY, F.: 40 n. 105.
 CICERÓN, Marco Tulio (106-43 a.C.): 15, 17 n. 22, 18, 22 y n. 36, 40 nn. 104 y 105, 69 n. 1, 77 n. 15, 89 n. 1, 101 n. 33, 103 n. 40, 108 n. 52, 117 nn. 8-9, 122 n. 23, 131 n. 8, 140 n. 17, 147 nn. 1-2, 160 y n. 1 y 3, 164 n. 6.
 CÍCLOPE: 84.
 CLARK, Kenneth (1903-1983): 20 n. 29, 32 n. 81, 65 n. 4.
 CLEANTES: 90.
 CLEOPATRA: 90.
 COLOTES: 110.
 COLUMELA, Lucius Junius Moderatus (s. I d.C.): 170 n. 25.
 DAMISCH, Hubert: 23 n. 42.
 DANTE ALIGHIERI (1265-1321): 17 n. 19, 21 n. 31.
 DATI: 16 n. 17.
 DECEMBRIO, Pier Candido: 16 nn. 17 y 18.
 DÉDALO: 148.
 DELLA ROBBIA, Luca (1400-1482): 20, 65 y n. 4.
 DEMETRIO (escritor): 90.
 DEMETRIO (pintor): 116.
 DEMETRIO (rey) (336-282 a.C.): 91.
 DEMTRIO VALERO (350-c. 283 a.C.): 92.
 DEMÓCRITO (460-c. 370 a.C.): 76 n. 11, 77 n. 14, 170 y n. 25.
 DEMÓN: 99, 103.
 DEMÓSTENES (m. 413 a.C.): 163 y n. 2.
 DEYANIRA: 133.
 DEYOCES: 185.
 DIANA: 111, 129 n. 2.
 DIDO: 111.
 DIODORO DE SICILIA (s. I a.C.): 34 y n. 86, 127 n. 2, 133 n. 9, 148 n. 6, 168 n. 18.
 DIÓGENES LAERCIO (s. III): 84 n. 25, 90 y n. 9, 92 n. 17.
 DIONISIO (c. 430-367 a.C.): 119.
 DOLCE, Ludovico (1508-1568): 12 n. 2, 40.
 DOMICIANO, Tito Flavio (51-96 d.C.): 168 n. 16.

- DONATELLO (Sonato di Betto Bardi) (c. 1386-1466): 13 n. 5, 20, 34 n. 87, 35-36, 127 n. 2, 141 n. 18.
 DURERO, Alberto (1471-1528): 32, 95 (il.), 134 n. 11.
 EDGERTON, S. Y.: 26 n. 55, 76 n. 11, 77 n. 15, 117 n. 11.
 EMPÉDOCLES (c. 490 a.C.): 76 n. 11, 77 n. 14.
 ENEAS: 83, 100.
 ENNIO, Quinto (239-169 a.C.): 91.
 ESCÉPTICOS: 83 n. 22.
 ESQUILINO: 164.
 ESTE, Leonello d' (m. 1450): 15 n. 14, 34 n. 87.
 ESTE, Meliaduso d': 16 n. 16.
 ESTE, Niccolò d': 43 n. 87.
 ESTRABÓN (c. 58-21 d.C.): 115 n. 4.
 EUCLIDES (s. III a.C.): 22 y n. 39, 69 n. 2, 73 n. 5, 74 n. 8.
 EUFRÁNOR (s. VI a.C.): 90, 99 n. 30, 110, 119.
 EUFROSINE: 115.
 EUGENIO IV, Gabriele Condulmero (1383-1447): 20.
 EURIALO: 83.
 EVANDRO: 80.
 FABIO: 91.
 FAETÓN: 117 y n. 11.
 FANOSTRATO: 92.
 FAZIO, Bartolomeo: 13 n. 5, 27 n. 59.
 FEDERICO DA MONTEFELTRO, Duque de Urbino (1422-1482): 15 n. 14, 102 n. 38.
 FELTRE, Vittorino da: 127 n. 1.
 FICINO, Marsilio (1433-1499): 17, 115 n. 3, 180 n. 43.
 FIDIAS (s. V a.C.): 89, 115, 119, 132, 138-139, 185.
 FILARETE, Antonio Averlino (c. 1400-c. 1469): 12.
 FILELFO, Francesco (1398-1481): 15, 16 n. 17.
 FILOCLES: 90.
 FILÓN: 35 n. 91.
 FILÓSTRATO (c. 175-249): 15 n. 12.
 FITEÓN DE AGRIGENTO: 170.
 FONTENELLE, Bernard Le Bovier de (1657-1757): 65 n. 2.
 FRANCASTEL, G.: 117 n. 10.
 FRANCASTEL, P.: 117 n. 10.
 FUBINI, R.: 14 n. 11, 15 n. 12.
 GADOL, J.: 137 n. 15.
 GAGE, J.: 108 n. 52, 117 n. 11.
 GALENO (c. 130-c. 200): 35 n. 91, 71 n. 3, 72 n. 4, 77 n. 14.
 GANIMEDES: 83, 100.
 GARIN, Eugenio: 13 n. 7, 37 n. 96, 170 n. 26.
 GAURICO, Pomponio (1480-1530): 12 n. 2, 34 n. 84.
 GAZA, Teodoro (1400-1475): 22 n. 89.
 GHIRIBERTI, Lorenzo (1378-1455): 20, 23 y n. 40, 26 n. 59, 32 n. 82, 36, 141 n. 18.
 GILBERT, C.: 22 y n. 38.
 GIORGIO, Francesco di (1439-1501): 12 n. 2, 33, 134 n. 11.
 GIOTTO DI BONDONE (1266-1337): 21, 26 n. 59, 104 y n. 46.
 GOMBRICH, Ernst H. (1909): 28 n. 64, 40 n. 103 y 108, 65 n. 2, 107 n. 50, 114 n. 2, 115 n. 3.
 GONZAGA, Gianfrancesco I (m. 1444): 67.
 GONZAGA, Lodovico III (m. 1478): 15 n. 14, 32 n. 81, 67 n. 6.
 GORDANI, familia: 164.
 GORGONA: 167.
 GRACIAS: 41, 115 n. 3.
 GRAYSON, Cecil: 41 n. 114, 43, 127 n. 1, 144 n. 19.
 GREENHALGH, M.: 19 n. 27, 20 n. 29.
 GUARINO DE VERONA: 114 n. 2.
 HELENA: 100, 103.
 HERACLIDES (s. IV a.C.): 119.
 HÉRCULES: 80, 19, 133.
 HERODOTO (c. 484-c. 420 a.C.): 186 n. 46.
 HESÍODO (s. VIII a.C.): 115.
 HIPÓCRATES (s. V a.C.): 77 n. 14, 175 y n. 37.
 HOMERO (s. X-IX a.C.): 106, 115.
 HORACIO (65-8 a.C.): 98 n. 27, 170 n. 24.
 HOSTILIO MANCINO, L.: 91 n. 13.
 ÍCARO: 168.
 IFIGENIA: 100, 104.
 ÍNACO: 107.
 ÍO (hija de Ínaco): 107 n. 49.

JANSON, H. W.: 33 n. 83, 129 n. 3.
 JARZOMBEC, M.: 11 n. 1.
 JENÓCRATES (c. 400-314 a.C.): 90.
 JENOFONTE (c. 430-355 a.C.): 37 n. 95,
 94 y n. 22.
 JUNO: 37, 129 n. 2.
 JÚPITER: 89, 101, 115, 129 n. 2, 150.
 KEMP, Martin: 43.
 KLEIN, Robert: 34 n. 84.
 KRAUTHEIMER, R.: 32 n. 82.
 KUBOVY, M.: 24 n. 44, 25 nn. 51-52.
 LAMPRIIDIUS: 91 n. 16.
 LANDINO, Cristóforo (1424-1492): 17 n.
 19, 21 n. 31, 32 n. 81, 84 n. 26.
 LEE, R. W.: 27.
 LEONARDO DA VINCI (1452-1519): 12 n.
 2, 24 y n. 47, 31 n. 77, 32 n. 82, 78 n.
 17, 95 (pie il.).
 LICURGO: 164.
 LIVIO ANDRÓNICO (c. 280-207 a.C.): 149
 n. 8, 164 n. 6.
 LOMAZZO, Giovanni Paolo (1538-1600):
 12 n. 2.
 LUCIANO: 114 y n. 2.
 LUCRECIO (m. 55 a.C.): 33 n. 83, 164 y
 n. 9.
 MALATESTA, Segismondo Pandolfo (1417-
 1468): 15 n. 14.
 MANETTI, Antonio di Tuccio (1432-1497):
 13 n. 5, 16 n. 18, 18.
 MANETTI, Gianozzo: 13 n. 5, 16 n. 18,
 18.
 MANILIO, L.: 91.
 MANTEGNA, Andrea (1431-1506): 25 nn.
 47 y 51-52.
 MARASCHIO, N.: 22 n. 37, 25 n. 53, 43.
 MARCELO: 90.
 MARCIA: 92.
 MARCIAL, Marco Valerio (40-104 d.C.):
 171 n. 27.
 MARTE: 101.
 MARTINES, L.: 15 n. 13.
 MARTINI, Simone (c. 1248-1344): 21.
 MASACCIO (Tommaso di Giovanni di Si-
 monne Guidi) (1401-1428): 12, 20 y n.
 29, 65 n. 4, 111 n. 58.
 MASO DI BARTOLOMMEO: 65 n. 4.
 MASSING, J. M.: 114 n. 2.
 MATTEO DE' PASTI: 15 n. 11, 41 n. 114.

MÉDICIS, Cósimo de (1389-1464): 17 n.
 19.
 MÉDICIS, Lorenzo de, el Magnífico (1449-
 1492): 17 n. 19.
 MÉDICIS, Piero de: 17 n. 19.
 MELEAGRO (ss. II-I a.C.): 99.
 MENCI, A.: 14 n. 11.
 MENELAO: 104.
 MERCURIO: 132, 175.
 METRODORO (s. V a.C.): 91.
 MICHEL, P.-H.: 16 n. 17, 44, 173 n. 32.
 MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI (1475-1564):
 16 n. 17, 34 n. 87, 101 n. 34, 127 n. 2,
 130 n. 4.
 MILANESI, G.: 12 n. 4.
 MILÓN (s. VI a.C.): 100.
 MINERVA: 69, 77 n. 15, 101.
 MOLIN, Biagio: 14 n. 9.
 MORSELLI, P.: 36 n. 93.
 MUCIANO, Cayo Lucinio (m. 77 d.C.):
 129 n. 2.
 NARCISO: 90.
 NENCIO: ver GHIBERTI.
 NEPTUNO: 77 n. 15.
 NERÓN (37-68 d.C.): 91, 186, 190.
 NÉSTOR: 100.
 NICCOLÓ DA UZZANO: 28 n. 67.
 NICIAS (s. V a.C.): 108, 119.
 NICOLÁS DE CUSA (1401-1464): 15, 16 n.
 16.
 NICOLÁS DE ORESME (m. 1328): 75 n. 9.
 NICOLÁS V, Tommaso Parentucelli (1397-
 1455): 14 n. 9.
 NICÓMACO (s. IV a.C.): 118 n. 14, 191 y
 n. 54.
 ORLANDI, G.: 35 n. 89, 43.
 OVIDIO NASÓN, Publio (43 a.c.-18 d.C.):
 101 n. 34, 107 n. 49, 169 y n. 22.
 PABLO III: 14 n. 9.
 PACIOLI, Luca (c. 1445-1517): 180 n. 43.
 PACUVIO (220-132 a.C.): 91.
 PALLADIO, Andrea (Andrea di Pietro de-
 lla Gondola) (1508-1580): 12 n. 2.
 PANFILO: 113.
 PANOFKY, Erwin (1892-1968): 24 y n.
 46, 33 n. 83, 35 n. 90, 39 n. 99, 40 n.
 108, 73 n. 7, 114 n. 2, 117 n. 11, 134
 n. 11, 140 n. 16, 141 n. 18.
 PANNARTZ, A. (s. XV): 127 n. 1.

PANORMITA, Antonio Beccadelli (llama-
 do) (1394-1471): 15 y n. 14.
 PARRASIO (ss. V-IV a.C.): 94, 99 n. 29,
 103 n. 42.
 PARRONCHI, A.: 88 n. 30, 115 n. 5, 129 n.
 3, 137 n. 14.
 PAULO EMILIO, Lucio Emilio (n. 216
 a.C.): 92 y n. 18.
 PECKHAM, John (c. 1220-1292): 23.
 PELICANI, Biagio: 23 n. 42.
 PERAS: 129 n. 2.
 PERICLES (c. 495-429 a.C.): 102.
 PEROTTO, Niccoló: 16 n. 18.
 PERSEO: 90.
 PETRARCA, Francesco (1304-1373): 18,
 21.
 PICO, Gian Francesco (1469-1533): 40.
 PIERO DELLA FRANCESCA (m. 1492): 12 y
 n. 2, 24 y n. 47, 102 n. 38.
 PIERO DI COSIMO (1462-1521): 33 n. 83.
 PINO, Paolo (m. 1565): 12 n. 2, 41.
 PIO II, Enea Silvio Piccolomini (1405-
 1464): 14 n. 9, 16 n. 18.
 PIRRO: 93.
 PIRRO (Pyrrhos): 91.
 PITÁGORAS (c. 530 a.C.): 176.
 PLATÓN (428-348 a.C.): 11, 17, 77 n. 14,
 91, 132, 136 n. 13, 163 y n. 1, 174 n.
 33.
 PLAUTO, Tito Maccio (c. 251-184 a.C.):
 15, 18.
 PLINIO EL JOVEN (62-c. 114): 65 n. 2.
 PLINIO EL VIEJO (Gayo Plinio Segundo)
 (23-70 d.C.): 11, 26 n. 59, 33, 37, 77
 n. 14, 84 n. 26, 89 n. 5, 90 nn. 6-8, 91
 nn. 11 y 13-15, 92 nn. 18-20, 93 n.
 21, 94 nn. 22-23, 97 n. 25, 98 n. 27,
 102 n. 38, 103 nn. 41-43, 104 nn. 44-
 45, 108 nn. 52-53, 110 n. 57, 113 n.
 1, 117 n. 8, 118 nn. 12 y 14, 119 nn.
 15 y 17-19, 120 n. 21, 140 n. 17, 166
 n. 11, 167 nn. 14-15.
 PLUTARCO (c. 46-120 d.C.): 80 n. 21, 89
 y nn. 2-3, 102, 120 n. 20, 164 nn. 3-4
 y 6, 168 n. 20, 174 n. 34.
 POLICLETO (s. V a.C.): 21, 35 n. 91.
 POLIZIANO, Angelo Ambrogini (1454-
 1494): 17 n. 19, 43.
 POLIGNOTO (s. V a.C.): 108.
 POLIFEMO: 83.
 PÓLUX: 101.
 POMPEYO: 119, 168.

POPE-HENESSY, J.-P.: 117 n. 10.
 PORTOGHESI, P.: 43.
 PRAXITELES (390-330 a.C.): 89.
 PREVITALI, Giovanni: 20 n. 28.
 PROTÁGORAS (486-410 a.C.): 84.
 PROTÓGENES: 94, 120.
 QUERCIA, Jacopo della (c. 1374-1438):
 12.
 QUINTILIANO, Marco Fabio (c. 35-95 d.C.):
 15, 18, 22 y n. 35, 25 n. 53, 33, 89 n.
 4, 90 y n. 6, 102 n. 38, 104 n. 45, 105
 n. 47, 106 n. 48, 108 n. 52 y 54, 115
 n. 5, 116 n. 6, 131 n. 8.
 RANDALL, J. H. JR.: 76 n. 11.
 RIESS, J. B.: 41 n. 109.
 RIVERA, J.: 38 n. 98.
 ROMANO, R.: 16 n. 18.
 ROVIRA, J. M.: 14 n. 11.
 RUCCELLAI, Bernardo (1448-1514): 17 n.
 19.
 RUCCELLAI, Giovanni (1403-1481): 15 n.
 14.
 SAGREDO, Diego de (s. XVI): 36 n. 92.
 SALUTATI, Coluccio (1331-1406): 16 n.
 17, 18-19.
 SASLOW, J. M.: 83 n. 24.
 SCHLOSSER, Julius von (1866-1938): 32
 n. 80.
 SÉNECA, Lucio Anneo (4 a.C.-65 d.C.):
 115 n. 3.
 SERAPIÓN (s. IV): 119.
 SERVIO: 150 n. 9.
 SEVERO ALEJANDRO, Aurelio Antonio (205-
 235): 168.
 SEYMOUR, Charles: 20 n. 29, 34, 36 n.
 93, 97 n. 25, 129 n. 1, 148 n. 18.
 SEZNEC, J.: 117 n. 11.
 SITEDIO (TITEDIUS): 91.
 SOLINO: 150 n. 9.
 SOSO (ss. III-II a.C.): 167.
 SPENCER, J. R.: 22 n. 34, 44.
 SUETONIO: 91 n. 16, 154 y n. 1, 164 n. 7,
 168 n. 16, 186 nn. 47-49.
 SWEYNHEIM, K. (s. XV): 127 n. 1.
 TÁCITO, Cornelio (c. 55-120 d.C.): 91 n.
 16, 190 n. 52.
 TALÍA: 115.
 TATARKIEWICZ, W.: 35 n. 91, 40 y n. 106.

- TELESIO, Bernardino (1509-1588): 133 n. 9.
 TENENTI, A.: 16 n. 18.
 TEODORO: 133 n. 9.
 TEOFRASTO (c. 327-287 a.C.): 77 n. 17, 169 y n. 23.
 TERCENIO (m. 160 a.C.): 15, 172 n. 29.
 TIMANTES (c. 400 a.C.): 84, 104, 108.
 TITO, Flavio Vespasiano (39-81 d.C.): 168.
 TOSCANELLI, Paolo dal Pozzo (1397-1482): 15, 23 n. 42, 77 n. 14.
 TRISMEGISTO, Hermes: 91.
 TUCIDIDES (c. 465-c. 395 a.C.): 150 y n. 10, 165.
 TURPILIO, Sexto (m. 103 a.C.): 91.
 UCCELLO, Paolo (1397-1475): 12.
 ULISES: 99, 104.
 VAGNETTI, L.: 35 n. 89.
 VALENTINIANO: 91.
 VALERIO MÁXIMO (s. I a.C.-s. I d.C.): 164 n. 6.
 VALERIO MESALA: 90 n. 7.
 VALERIO PÚBLICOLA, Publio (m. 503 a.C.): 164 y n. 6.
 VALLA, Lorenzo (1407-1457): 17 n. 22, 39 n. 102.
 VARCHI, Benedetto (1503-1565): 12 n. 2, 21 n. 31, 31 n. 77.
 VARRÓN, Marco Terencio (116-27 a.C.): 36 n. 92, 92, 102.
 VASARI, Giorgio (1511-1574): 12-13, 21 n. 31, 31 n. 77, 40.
 VEGIO, Maffeo: 16 n. 18.
 VENUS: 101.
 VERGELIO ROMANO: 65 n. 2.
 VERGERIO, Pietro Paolo (1370-1444): 16 n. 18.
 VERROCCHIO, Andrea (1435-1488): 34 n. 87.
 VESCOVINI, G. F.: 69 n. 2, 75 nn. 9-10.
 VILLA, R. de la: 28 n. 68, 41 n. 112, 98 n. 26.
 VILLANI, Filippo (m. 1405): 26 n. 59.
 VIRGILIO MARÓN, Publio (70-19 a.C.): 83 y nn. 23-24, 100, 111, 168 n. 21.
 VITRUBIO (s. I a.C.): 11, 21, 33 n. 83, 36, 40 n. 105, 99, 110, 111 n. 18, 147 n. 3, 148 n. 4, 149 n. 7, 151 nn. 11-12, 172 n. 28, 181 n. 45.
 WACKERNAGEL, M.: 31 n. 74.
 WATKINS, R. N.: 15 n. 11.
 WHITE, J.: 21 n. 33, 23 n. 41.
 WIND, E.: 115 n. 3.
 WITTELO (Erasmus Ciolek, llamado) (1220-1275): 71 n. 3, 77 n. 16, 137 n. 14.
 WITTKOWER, R.: 35 y n. 88.
 ZENODORO (s. II a.C.): 118.
 ZEUS: 37.
 ZEUXIS (s. V a.C.): 36, 38, 89, 106, 108, 116, 119, 185, 191.
 ZUCCARO, Federico (1540-1609): 12 n. 2.

Índice de materias

- Abundancia: 28, 101-102, 108, 119; v. «Variedad».
 Admiración: 107, 111, 186, 190.
 Alabanza: 93, 101, 108-109, 111, 113, 115-117, 119-121, 153, 161.
 Amenedad: 111, 115, 159.
 Anatomía: 99, 144.
 Ángulo: 70, 72, 75, 78, 81, 174.
 – visivo: 73-74, 155, 184.
 Antigüedad: 21, 26, 37, 167, 172, 184.
 – antiguos: 65, 71, 84, 87, 93, 103, 119-120, 147, 159, 164, 175, 181, 183.
 – ruinas de la: 21.
 Armas y letras: 67.
 Armonía: 38, 104, 160, 177, 179, 187, 191.
 Arquitectura: 9-11, 16, 31, 38, 41, 147-150, 171, 189.
 Arte: 9-12, 19, 39, 66, 113, 115, 121-122, 129, 131, 136, 147, 160-161, 175, 190.
 – arte y oficio: 29, 155, 188.
 – artes liberales: 26, 113.
 – artes y ciencias: 65-66.
 – enseñanza del: 79.
 – progreso artístico: 40, 121-122, 129.
 Artista (artífice): 9, 11, 20, 30, 39, 66, 95, 106, 165, 167.
 – arquitecto: 12, 65-66, 90, 99, 127, 147-151, 154-155, 166, 174, 177, 181, 185, 188-193.
 – escultor: 65, 90, 92, 102, 120, 130-132, 136, 144.
 – mano vs. mente: 12, 88, 118-119, 151, 155, 193.
 – músico: 65.
 – pintor: 22, 29, 65, 69, 76-79, 88, 90, 95, 99-103, 107, 109, 111-113, 115, 121, 130, 144, 155.
 – vs. artesano: 31-32, 35, 90, 111, 117, 130, 147, 183.
 Asombro: 20, 154.
 Aspecto: 98, 100-101, 154, 182.
 Astrología: 15.
 Astronomía: 191.
 Atención: 26, 89, 98.
 Augur: 63.
 Autoridad: 21, 92.
 Avaricia: 93.
 Azar: 161, 168.
 Belleza: 36-40, 98, 100, 110-111, 116-117, 151, 159-161, 165, 167, 171-172, 174, 183, 185.
 – vs. ornamento: 161.
 Cantidad: 73-74, 81-83.
 Celeridad: 118.
 Círculo: 70, 97.
 Circunscripción: 27, 93-94, 96, 111.
 – contorno: 25, 70, 79, 81, 88, 94.
 – orla: 70.
 Ciudad: 67, 149-150, 163-164, 170.
 Colocación: 173, 182, 184.
 Color: 25-26, 75-79, 93, 96, 98, 100-101, 110-112, 130, 159, 183, 185.
 – accidente: 83.
 – blanco y negro: 76-78, 108-109.
 Coloso: 97, 127, 190.
 Columna: 154, 164, 166-167, 170-171, 174, 181, 184.
 Comodidad: 150, 160.
 Comparación: 83-84, 140, 164, 176.
 Composición: 27, 29, 86, 93-94, 96-97, 102, 112, 114, 120.
 – de miembros: 98-100.
 Concepción: 153, 183.
 Concinitas: 39-40, 98 n. 26, 155, 167, 173, 181, 185, 187.
 Conocimiento: 149, 161.
 Consejo: 149, 153, 183.
 Consonancia: 176-177.
 Copia: 118.

Corrección: 95.
 Costumbres: 66, 163.
 Criterio: 10, 29, 39, 156, 160-161, 171, 188, 192.
 Crítica: 66, 121, 127, 134, 155, 186, 188, 193.
 - críticos: 39, 165.
 Cualidad: 70-71, 154.
 Cuerpo: 36, 96-99, 101, 105, 131-133, 151, 172, 174, 181-182; v. «movimiento».
 Decencia: 102-103.
 Decoro: 41, 89-90, 150, 165, 172-173, 186.
 Deleite: 29, 38, 67, 89, 92, 114, 149-150, 166, 187.
 Delimitación: 173, 175-176, 183.
 Diámetro: 70.
 Dignidad: 100-102, 106, 117, 147, 150, 155, 159, 165.
 Diligencia: 66, 99, 104, 108, 115, 120, 129, 144, 147, 165, 185, 189, 192.
 - vs. inconstancia: 154.
 - vs. *non finito*: 120.
 Dimensión: 175-179, 191; v. «Instrumentos (*finitorium*)».
 - *dimensio*: 34, 133, 136-137, 140.
 - *finitio*: 34, 133, 136-137, 140.
 Diseño: 20, 166, 187.
 Distancia: 73-75, 78-79, 97, 101.
 Edificio: 149, 151, 160, 172, 174, 181, 187.
 - privado: 163, 165-166, 168, 185.
 - público: 165, 168, 185.
 Efigie: 129.
 Egipcios: 34-35.
 Ejecución: 153.
 Elegancia: 22, 119, 160, 166-167, 172, 187.
 Emoción: 101.
 Error: 34, 85, 106, 110, 116, 118-119, 121, 130, 151, 153, 161, 166, 183-185, 188, 191-193.
 Escultura: 9-11, 31-38, 41, 91, 168, 185.
 - vs. pintura: 32, 90, 92, 94, 118.
 Esfuerzo: 26, 89, 93, 104, 107, 153, 185.
 Espacio: 23-25, 85, 93.
 Espectador: 29, 85, 86, 101, 103, 121, 144, 153.

- docto e indocto: 38, 92-93, 101, 108, 153, 159, 193.
 Espejo: 25, 73, 109.
 Estatua: 19-20, 32, 34-35, 41, 133-135, 138-139, 154, 163-164, 183, 185.
 Estudio: 99, 103-104, 115-116, 119-120, 122.
 Exilio: 14, 65.
 Experiencia: 39, 95, 148, 161.
 - estética: v. «Deleite», «Placer» y «Voluptuosidad».
 Exuberancia: 101.
 Facilidad: 12, 95, 114, 189.
 Fama: 93, 188.
 Fasto: 165.
 Fealdad: 103, 159-160.
 Figura: 36, 103, 118, 132-133, 144, 172.
 Filósofos: 15, 71, 76-77, 83, 91.
Finitorium: v. «Instrumentos».
 Forma: 172, 182, 187.
 Función: 41, 101.
 Ganancias: 31, 93.
 Gasto: 153-154, 185, 193.
 Geometría: 15, 22, 92, 113-114.
 - géométras: 65.
 Germanos: 164.
 Gracia: 12, 38, 89, 98, 100, 102, 106-111, 115, 117, 150, 155, 159, 167, 173, 186.
 Gramática: 16, 19, 27-28, 115.
 Gruta: 169.
 Hispanos: 84.
 Historia: 28-29, 87, 96-98, 101-104, 111, 114, 119-121.
 - hoplitas y centauros: 99.
 - la Calumnia de Apeles: 114.
 - las Gracias: 41, 115.
 Horizonte: 70, 77.
 Humanistas: 9, 15, 18-19, 22, 31.
 Ignorancia: 109, 114, 116, 161.
 Ilusionismo: 23-25, 85, 95.
 Imitación selectiva: 30, 38-40, 98, 104, 117, 140, 173.
 Industria: 66-67, 147, 174, 191, 193.
 Ingenio: 29-30, 65-66, 67, 69, 75, 87, 92, 95, 101, 106, 110, 115-120, 122, 127, 149, 151, 155-156, 160, 165, 167.

Innatismo: 38-39, 131, 172.
 - instinto natural: 153.
 Instrumentos: 35, 132, 135, 137; v. «Velo».
 - *exempeda*: 34, 133-136, 138, 140.
 - *finitorium*: 34, 137-140.
 - *normae*: 34.
 Invención: 114-115, 148, 150, 155, 186, 190.
 Jardín: 10, 166, 169-170.
 Juicio: 38, 95, 109, 144, 154, 156, 172, 183, 188-189.
 Línea: 69, 70, 75, 79, 85-86, 94, 109, 129, 151, 155, 184.
 Lucro: 113, 115.
 Lujo: 163-165.
 Luz: 69, 71, 75-76, 78-79, 96, 108-109, 118; v. «Recepción de luz».
 - claridad vs. oscuridad: 76.
 - sombra: 76, 78, 84, 96, 108, 144, 155.
 Maqueta: 186, 188-189, 191.
 Matemáticas: 15, 191-192.
 - matemáticos: 69-70, 78, 80-82.
 Materia: 29, 69.
 Materiales: 34; v. «Oro».
 - nobles (perla, plata, gemas): 111, 168, 186.
 Medidas (altura, longitud, anchura): 36, 133-135.
 - *braccia*: 96-97.
 - cabeza: 35, 99.
 - *embata y podismata*: 192.
 - grados: 141-144.
 - minutos: 134-135.
 - pies: 99, 134.
 - pulgada: 134-135.
 Método: 23-24, 35-36, 86, 130-131, 134-135, 139, 180.
 Modelo: 35-37, 118, 120, 132-133, 154.
 Modestia: 31, 102-103.
 Movimiento:
 - miembros del cuerpo: 103-106.
 - objetos inanimados: 107.
 - paños: 107.
 - seres vivos: 107.
 - siete movimientos: 105.
 - y afecciones del ánimo: 29, 103-106.
 Mujer: 92, 106, 172, 175.

Música: 10, 15-16, 92, 191.
 Naturaleza: 24, 29, 33, 37-38, 65-66, 69, 92-93, 96, 98-99, 103-104, 109, 115-117, 119, 121, 129, 131, 151, 159-160, 172-173, 175-176, 182.
 Necesidad: 147-148, 160, 189.
 Novedad: 21, 27, 101, 120, 167.
 Número: 173-180, 182, 184, 186, 191.
 Observación: 118, 161.
 Ocio: 93, 150.
 Ojo: 69, 71-74, 86, 95, 144, 185.
 Óptica: 23, 25.
 Orden: 69, 118.
 Ornamento: 90, 93, 111, 151, 154, 159-160, 165-167, 170-171, 182, 184-185.
 Oro: 29, 111, 116, 164, 186.
 Ostentación: 165.
 Patria: 65, 149.
 Pavimento: 24, 79, 85-86, 96, 106.
 Perspectiva: 16, 21-24, 26, 29, 43, 95.
 Pintura: 9-11, 16, 19-32, 41, 67, 69, 79, 81-82, 84-85, 88, 91, 97, 101, 110, 112-114, 154, 163, 168-169, 185, 191-192.
 - elogio de: 89.
 - géneros de la: 168.
 - historia de la: 90-92.
 - maestra de las artes: 80.
 - ornamento de las artes: 90, 93.
 - proceso pictórico: 84-87, 96-97, 115-116.
 - valor de la: 89-90.
 Pirámide visual: 74, 79, 81-82.
 - intersección de la: 23, 79, 81-82, 84, 88, 94, 96, 118.
 Placer: 93, 101, 147, 149.
 Poesía: 114, 168, 191.
 - poetas: 30, 114.
 Posteridad: 31, 89, 93, 121, 150, 165, 192.
 Práctica: 21, 39, 161.
 Proceso artístico: v. «Concepción» y «Ejecución».
 Proporción: 79-81, 134, 155, 164, 177-178, 180, 187, 189-190.
 - proporciones del cuerpo humano: 33, 36, 80, 85, 99, 144, 181.
 Prudencia: 150, 188-189.
 Pudor: 102.

Punto: 69, 73, 80.

Rayo visivo: 71-75, 78, 81, 96.

- céntrico: 75, 85.

- extrínsecos, medios: 72-74, 79.

Recepción de luz: 27, 76, 78, 93-94, 108.

Reflexión: 120, 154.

Relieve: 108, 113, 118, 155, 182, 185.

Restauración: 151.

Retórica: 22, 26.

- rétor: 65, 114, 120, 191.

Retrato: 117, 133.

Riqueza: 93, 113, 150.

Rostro: 95.

Rudimentos: 43, 88, 96, 114.

Simetría: 99, 182.

Similitud: 116, 129-133, 181.

Simulacro: 98, 100, 106, 117-118, 129, 132.

Sobriedad: 41, 164.

Superficie (plano): 69-73, 75-76, 78, 81, 82, 84, 88, 93-96, 129, 132, 184.

- angulares: 96.

- circulares: 97.

- colineares: 82.

- equidistantes: 80-82, 96.

- plana, esférica, compuesta: 71, 79.

Templo: 150, 163, 166, 190.

Tiempo: 129, 153, 156, 186.

Trazado: 151, 154.

Urbanismo: 31, 42.

Utilidad: 147-149, 159, 186-187, 189-190.

Vacio: 102.

Variedad: 28, 75, 102, 108, 119, 155, 174, 176.

- vs. abundancia: 28, 102, 187.

Vehemencia: 106, 184.

Velo: 25, 94-96, 98, 118.

Ventana: 23-24, 84.

Visión: 23, 73, 75, 84.

Volumen: 95.

Voluptuosidad: 29, 93, 159.

COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

LUCIANO ANCeschi: *La idea del Barroco*. Estudio sobre un problema estético.

ROSARIO ASSUNTO: *Ontología y teleología del jardín*.

INGEBORG BACHMANN: *Problemas de la literatura contemporánea*. Conferencias de Francfort.

ANTONIO BANFI: *Filosofía y literatura*.

LEON BATTISTA ALBERTI: *De la pintura y otros escritos sobre arte*.

MARÍA FERNANDA BENEDITO: *Heidegger en su lenguaje*.

ALBRECHT BETZ: *Hanns Eisler*. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo.

MAURICE BLANCHOT: *El instante de mi muerte. La locura de la luz*.

JOSÉ LUIS BREA: *Nuevas estrategias alegóricas*.

GIORDANO BRUNO: *Los Heroicos Furores*.

EDMUND BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (2.^a ed.).

MASSIMO CACCIARI: *Drama y duelo*.

MATEI CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad*. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo (2.^a ed.).

GIANNI CARCHIA: *Retórica de lo sublime*.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ: *El texto íntimo*. Rilke, Kafka y Pessoa.

MIGUEL CERECEDA: *El origen de la mujer sujeto*.

LUIS CERNUDA: *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*.

EUGENIO D'ORS: *Introducción a la vida angélica*. Cartas a una soledad.

EUGENIO D'ORS: *Lo barroco*.

EUGENIO D'ORS: *Tres horas en el Museo del Prado*. Itinerario estético, seguido de los Avisos al visitante de las exposiciones de pintura (3.^a ed.).

EUGENIO D'ORS: *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte*.

ALFREDO DE PAZ: *La revolución romántica*. Poéticas, estéticas, ideologías.

EUGÈNE DELACROIX: *El puente de la visión*. Antología de los Diarios.

RENÉ DESCARTES: *Compendio de música*.

DENIS DIDEROT: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*.

MARCEL DUCHAMP: *Notas*.

MARSILIO FICINO: *De Amore*. Comentario a *El Banquete* de Platón (3.^a ed.).

ÁNGEL GABILONDO: *Trazos del eros*. Del leer, hablar y escribir.

HANS-GEORG GADAMER: *Estética y hermenéutica*.

A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Ut poesis pictura*. Poética del arte visual.

BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ: *Descartes y Plauto*. La concepción dramática del sistema cartesiano.

SERGIO GIVONE: *Historia de la estética*.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Una teoría personal del arte*. Antología de textos de estética y teoría del arte.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *Paisajes del placer y de la culpa*.

REMO GUIDIERI: *El museo y sus fetiches*. Crónica de lo neutro y de la aureola.

GEOFFREY H. HARTMAN: *Lectura y creación*.