

La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti

Mariana Sverlij

Universidad de Buenos Aires
svmariana2000@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 20/11/2012, Fecha de publicación: 21/12/2012

Resumen

Uno de los rasgos más destacados de la producción de Leon Battista Alberti (1404-1472) es la formulación de dos visiones del mundo simultáneas y contradictorias. El «paradigma de la razón», que nutre sus tratados sobre la pintura, la escultura y la arquitectura se contradice e interactúa con el «paradigma de lo absurdo», que da entidad a sus trabajos literarios, fundamentalmente su narración latina, *Momus sive de Principe*, y sus *Intercenales*. Si en *Momus* y las *Intercenales* predomina el carácter destructivo del hombre y su ambivalente relación con el tiempo, en *De re aedificatoria*, es el *homo faber* el que se erige como constructor de un espacio racional. De este modo, la emergente concepción secular del tiempo y el espacio acompañan una reflexión que oscila entre la constatación de un mundo erigido sobre bases absurdas y la búsqueda de esquemas racionales. Parto de la hipótesis de que estas dos líneas de pensamiento que recorren la producción de Leon Battista Alberti, sin embargo, dialogan entre sí, presentando distintos niveles de convivencia. Desde esta perspectiva, la propuesta para el presente artículo es analizar la oposición y convivencia de lo absurdo y lo racional en la obra albertiana, a partir de una incursión en tres obras del autor: *Momus sive de Principe*, las *Intercenales* y *De re aedificatoria*

Palabras clave

Razón; absurdo; hombre; Momo; arquitectura

Abstract

Reason and the absurd in Leon Battista Alberti's work

One of the most outstanding characteristics of Leon Battista Alberti's work (1404 -

1472) is the formulation of two simultaneous and contradictory visions of the world. The «paradigm of the reason» that nourishes his treatises on painting, sculpture and architecture contradicts and interacts with the «paradigm of the absurd», that encourages his literary works, particularly his Latin narrative *Momus sive de Principe* and his *Intercenales*. If in *Momus* and *Intercenales* there is a predominance of the destructive character of men and his ambivalent relationship with time, in *De re aedificatoria*, it is the *homo faber* the one that is erected as creator of a rational space. Thus the emerging secular conception of time and space goes together with a reflection that alternates between the verification of a world constructed over an absurd basis and the search for rational frameworks. My hypothesis is that these two trains of thought that can be found throughout Leon Battista Alberti's work are in constant conversation, showing different levels of rapport. From that perspective, this paper intends to analyze the opposition and coexistence of the absurd and the rational in Alberti's work, by examining his *Momus sive de Principe*, the *Intercenales* and *De re aedificatoria*.

Key words

Reason; absurd; human being; Momo; architecture

La duplicidad albertiana: una presentación

Uno de los rasgos más destacados de Leon Battista Alberti (1404-1472), en el marco no sólo del *Quattrocento* italiano, sino también de los albores del pensamiento moderno, es la formulación y producción de dos «visiones del mundo» simultáneas y contradictorias. Este humanista nacido en el exilio genovés es también uno de los primeros teóricos del arte, además de cultor de diversas disciplinas: matemático, pintor, arquitecto, literato. Es posible pensar que sólo a partir de esta diversidad de disciplinas, cuyos fundamentos epistemológicos estaban en disputa, pueden plantearse diversas corrientes de pensamiento al interior de una misma mentalidad. El «paradigma de la razón», que nutre sus tratados sobre la pintura —donde Alberti sistematiza las leyes de la perspectiva artificial—, la escultura y la arquitectura —donde lo que se pone en juego es la constitución de un modelo urbano—, se contradice e interactúa con el «paradigma de lo absurdo», que da entidad a sus trabajos literarios, fundamentalmente su narración latina *Momus sive de Principe* y sus *Intercenales*, integradas por pequeñas narraciones, fábulas y diálogos, en donde se expone la «sinrazón» que alberga la dinámica humana: la mala suerte del estudioso, el encumbramiento del farsante, la injusticia, la falta de seriedad y compasión que hacen girar en círculos sin rumbo la extraña combinación de seres y lenguajes que constituye

el mundo. Esta diversidad de pensamientos es también lo que condujo a Garin a reinterpretar la obra albertiana al calor de los nuevos hallazgos y traducciones, por él mismo propiciados. Es Garin, justamente, quien analiza por primera vez estas dos vertientes del pensamiento albertiano, en tanto caminos paralelos («due linee parallele»), no susceptibles de enmarcarse dentro de una «evolución» cronológica. Si en los tratados de arte y ciencia Alberti parece vislumbrar «il tentativo di raggiungere una soluzione positiva delle contraddizione della realtà» (1973: 266), en obras como *Momus* o las *Intercenales*, el genovés presenta un «continuo commento ironico al dramma assurdo della vita» (266).

Parto de la hipótesis que estas dos líneas de pensamiento que recorren la producción de Leon Battista Alberti dialogan entre sí, presentando distintos niveles de convivencia. Esta convivencia se expresa también en la coincidencia cronológica de la composición de *Momus* y *De re aedificatoria*. La arquitectura, en ambas obras, se erige como una respuesta positiva frente a las contradicciones del mundo. La apuesta es, sin embargo, a todas luces diferente. Si en *Momus* y las *Intercenales* predomina el carácter destructivo del hombre y su ambivalente relación con el tiempo, en *De re aedificatoria*, es el *homo faber* el que se erige como constructor de un espacio racional. La emergente concepción secular del tiempo y el espacio acompañan una reflexión que oscila entre la constatación de un mundo erigido sobre bases absurdas y la búsqueda de esquemas racionales. Desde esta perspectiva, la propuesta para el presente artículo es analizar la convivencia de lo absurdo y lo racional en la obra albertiana, a partir de una incursión en tres obras del autor: *Momus sive de Principe*, las *Intercenales* y *De re aedificatoria*^{1,2}

1. Las citas en castellano correspondientes a las *Intercenales*, *De re aedificatoria* y *De Pictura* son propias y han sido cotejadas, en cada caso, con las traducciones de Bacchelli y D' Ascia (2003), Fresno Núñez (1991) y De la Villa (2007). Los pasajes en latín correspondientes son de las ediciones de Bacchelli y D'Ascia, Portugesi (1966) y Grayson (1973). En el caso de *Momo sive de Principe*, las citas en castellano corresponden a la traducción de F. Jarauta (2002) y los pasajes en latín a la edición de Knight y Brown (2003). En todos los casos, los pasajes en latín serán reproducidos en nota al pie.

2. Alberti escribe *Momus* entre 1443 y 1450. El texto fue transmitido a través de cuatro manuscritos del siglo xv, dos ediciones impresas en Roma en 1520 y una vulgarización en Venecia de 1568. Es de destacar, también, una temprana traducción al castellano, en 1568. La primera edición moderna, debida a G. Marti-

ni, es de 1942. La redacción de las *Intercenales* es fechada entre 1428 y 1437. Las *Intercenales* fueron escritas a intervalos, recogidas y distribuidas en diez libros. Permanecieron inéditas hasta que en 1890 G. Mancini publicó el manuscrito oxoniense en que se conservaban diecisiete de las cuarenta y uno de la actual colección. Las veinticuatro restantes permanecían guardadas en la Biblioteca del Convento de S. Domenico de Pistoia y fueron encontradas y puestas en circulación por E. Garin en 1965. Los diez libros de *De re aedificatoria* datan de 1452. Se considera que los primeros cinco libros fueron redactados entre 1443 y 1445. Los últimos cinco libros, que retoman argumentos de los anteriores, fueron con probabilidad concluidos entre 1445 y 1452. La primera edición es póstuma y data de 1485, seguida de dos ediciones de 1512 y 1541. La primera traducción italiana es debida a P. Lauro (1546), la segunda a C. Bartolli (1550)

El paradigma de lo absurdo

a. El dios Momo

Momus sive de Principe relata las peripecias del dios Momo y la corte celeste, poniendo al mismo tiempo su atención en el hombre, en tanto productor y destructor de su propio hábitat y modo de vida. Como crítico de la creación del mundo llevada a cabo por Júpiter, Momo es expulsado del cielo y, su exilio transcurre en la tierra, en donde llega a la conclusión de que el único modo de «buen y feliz vivir» es el del vagabundo, en la medida en que se mantiene apartado de las preocupaciones de un mundo regido por el arte de la simulación y la disimulación. La narración albertiana pone en escena un estado de desorden generalizado: un mundo des- gobernado o, lo que es igual, regulado por fuerzas ciegas y, por tanto, caóticas, entre las cuales sobresale la Fortuna. En suma, Alberti presenta un «mundo al revés». El cielo y la tierra se confunden entre sí, partícipes ambos de un único movimiento de degradación, que iguala al rey (Júpiter) y al bufón (Momo) y que permite que el mismo Momo se presente, también, como un poeta y un filósofo, como un cortesano y un agitador político. Estos cambios de roles no responden a una alteración en la «sustancia» del personaje, sino a un cambio en su «disfraz», zurcido en virtud de la necesidad de adaptarse a las distintas circunstancias. Por ello, el arte del fingimiento es pregonado en la narración por Momo —aunque a éste se someten también los otros personajes— como una herramienta decisiva para sobrevivir y triunfar en el medio social.

La narración de Alberti está estructurada en cuatro libros, el último de los cuales desplaza a Momo del protagonismo que comienzan a ocupar dos personajes que provienen de los infiernos: el filósofo Gelasto y el barquero Caronte. A las teorías filosóficas de Gelasto sobre la creación del mundo, Caronte responde con un relato que ha escuchado de boca de un pintor, en el que la lógica de la ficción se remonta a la creación del mundo humano. El Creador —según este relato— fabricó varios ejemplares humanos y les aconsejó seguir el camino que conducía a un palacio donde hallarían todo lo que necesitasen. Muchos ejemplares humanos, sin embargo, se desviaron de este camino central, convirtiéndose por ello en seres monstruosos. Volvieron con sus semejantes, pero fueron expulsados a causa de su terrorífico aspecto. Por esta razón se cubrieron con barro, portando desde entonces máscaras semejantes al rostro de los demás. Según esta historia,

Este recurso de enmascararse ha llegado a ser tan común que hay que mirar atentamente a través de los agujeros de la máscara superpuesta para distinguir las caras falsas de las verdaderas, sólo así son visibles los diferentes rasgos monstruosos. Estas máscaras, llamadas «ficciones», duran hasta que llegan a las aguas del Aqueronte, porque entrando en el río el vapor las disuelve; ésta es la razón por la que ninguno ha pasado a la otra orilla sin perder la máscara y ser descubierto³ (Alberti, 2003: 310/ [ed. Jarauta, 2002: 175-176]).

Creación, desobediencia y castigo es el ciclo cronológico del Génesis bíblico. En forma similar se estructura el relato de Caronte. El castigo por la desobediencia respecto del mandato del Creador se focaliza en la necesidad de transformación de los verdaderos rostros que, en adelante, se cubrirán con distintas máscaras⁴. El género humano resulta condenado a generar «ficciones». En concordancia, se instala un campo semántico que se expande a lo largo de toda la narración: fingir, simular, disimular, enmascarar. La desobediencia trae consigo una opacidad originaria, imponiendo una marca sustantiva en el mundo humano: la confusión. ¿Qué hay detrás de las máscaras? ¿Qué rostro es verdadero y cuál no?

En *Momus*, el ciclo de la creación, sin embargo, es abordado, también, desde el Olimpo de los dioses paganos e interactúa con otras fuentes clásicas, sobre todo, el mito de Er de la *República* de Platón⁵ y los «diálogos de muertos» de Luciano de Samosata. Es un ciclo cuya posibilidad de ser interpretado depende de un abordaje polisémico, en donde se funden incógnitas y certezas, la novedad y la tradición, el absurdo y la razón. De allí la apelación a distintos pasados (el clásico, el cristiano) y la reiteración en diversos planos y figuras de las escenas de creación y castigo. Alberti dispone las distintas piezas, al modo de un rompecabezas, dejando abierta la posibilidad de su armado final.

El motivo del castigo, finalmente, se nutre también del mito de Prometeo. La versión de la creación narrada por Caronte se agrega a la que da inicio al *Momus*, en donde Júpiter crea al mundo. A esta creación contribuyen el resto de los celestes: Minerva idea la casa, Palas, el buey, Fraude «el arte de disimular la risa y las lágrimas»⁶, Prometeo, al hombre. Momo, en su rol de crítico del mundo creado advierte sobre las fallas inherentes, principalmente, a la creación prometeica. En efecto, al analizar al hombre, advierte que

[Prometeo] había procedido sin reflexionar al haberle escondido el pensamiento dentro del pecho, en medio de las entrañas, mientras que habría sido oportuno que

3. «Ea de re, comperto consimili quo compacti essent luto, fictas et aliorum vultibus compares sibi superinduisse personas, et crevisse hoc personandorum hominum artificium usu quoad paene a veris secernas fictos vultus ni forte accuratius ipsa per foramina obductae personae intropexeris: illinc enim contemplantibus varias solere occurrere monstri facies»

4. En el *Génesis*, luego de probar la fruta del árbol prohibido, Adán y Eva se tornan conscientes de su desnudez, cubriéndose con taparrabos. Por su parte, luego de anunciar la nueva condición humana, consecuencia del pecado original, Dios los viste con túnicas de pieles. Es de destacar, por otra parte, que en *Momus*

este castigo de Dios, que sume al hombre en el sufrimiento, no proviene de una falta humana sino de la envidia de los dioses. Los dioses, envidiosos de la dicha de los hombres, acuden a Júpiter, que infunde «temores y ansias en las almas humanas» y manda «enfermedades, dolores y muerte»⁴ «Ergo in hominum animos curas metumque iniecit, morbosque et mortem atque dolorem adegit», 20 (ed. Jarauta, p.18).

5. Garin ha destacado la relación con el mito platónico —aunque señala que en el caso de Alberti el acento recae sobre la muerte como liberación de los engaños (1992: 188).

6. «artesque fingendi risumque lacrimasque», p. 16 (ed. Jarauta, p.16)

estuviera en lo alto de la frente, en el punto más descubierto del rostro⁷ (Alberti, 2003: 16/ [ed. Jarauta, 2002: 16]).

Si en el relato de Caronte, el castigo posterior a la creación consiste en el uso de máscaras que cubren la monstruosidad de los rostros, la crítica de Momo se dirige a la ausencia de transparencia inherente al ser humano. Es decir, a la posibilidad de encubrir (enmascarar) las verdaderas intenciones de sus actos. De todos modos, mientras que el relato de Caronte asume el «enmascaramiento» como una condena, la crítica de Momo deja entrever lo que luego será el programa político desplegado por el mismo dios: la doblez humana deviene una herramienta, cuya posibilidad de ser utilizada es una decisión en manos del propio hombre. La tradición de la falsa cobertura medieval se funde, en este sentido, con el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirándola, uno de los manifiestos más conocidos del humanismo *quattrocentista*. En la *Oratio* de Pico, Dios confiere a Adán la posibilidad de moldear su rostro, como un rasgo distinto del ser humano. Este moldeamiento, en *Momus*, asume la forma de la manipulación, no ya como «lo propio del hombre», sino antes bien, como un programa de acción que el ser humano debe desarrollar en la vida social.

Como hemos señalado, en el mundo enmascarado propuesto en *Momus* es preciso visualizar los acontecimientos de distintas perspectivas. Las dos versiones de la creación acompañan, también, distintas desobediencias y distintos castigos. En el inicio, el proteico Momo es expulsado del cielo por sus constantes burlas y críticas. Una vez en tierra, primero bajo la piel de poeta y luego de filósofo, pregona en contra de la existencia de los dioses. Estos, al ver dañada su reputación entre los hombres y, en consecuencia, temerosos del accionar de Momo en la tierra, deciden aceptar de nuevo al dios en la morada divina⁸. Pero la tregua no dura demasiado y el irreverente dios, nuevamente expulsado, sufre un castigo similar al de Prometeo. Momo— Prometeo desafía a los dioses — aunque no para favorecer a los hombres— y su castigo final y definitivo será quedar amarrado a una roca en el océano.

En efecto, este estado de confusión generalizado encuentra su máxima expresión en la segunda y definitiva caída de Momo. El rebelde dios es finalmente víctima de una conspiración que lo condena a permanecer en el océano. Desde allí, Momo arroja una niebla que impide a los dioses visualizar los espectáculos

7. «In eo que opere illud tamen stulta videri commissum ratione, quod intra pectus mediis- que in praecordiis homini mentem obdidisset, quam unam suprema ad supercilium proptulata- que in sede vultus locasse oportuit».

8. En este episodio Alberti se hace eco del *Zeus trágico* de Luciano. En este diálogo, el dios Momo —caracterizado por su espíritu censor

y su extrema franqueza— critica el comportamiento divino. Zeus ha escuchado que los filósofos debaten sobre la existencia de los dioses, llegando a dudar de ella y de sus beneficios. El dios Momo aprovecha la ocasión e hilvana un discurso sobre las injusticias que rigen en el medio humano, siendo lógico el consiguiente descrédito en que se tiene a los dioses.

que los hombres les consagran y, en consecuencia, estos deben acudir a la tierra para poder contemplarlos. La oportunidad de venganza de Momo es al mismo tiempo la oportunidad de la inversión: son los dioses quienes descienden y, sobre todo, quienes admiran —como veremos más adelante— las obras de los hombres. La inversión se pone de manifiesto también en el intercambio que se produce entre los dioses y sus respectivas estatuas (*simulacrum converterit*), con el fin de asistir a los juegos y representaciones teatrales.

En *Momus*, el mundo al revés es por excelencia el mundo de la máscara, en tanto política eficaz del disimulo⁹. La cobertura del rostro, sin embargo, no sólo resulta crucial para atravesar un mundo adaptado a la lógica del cálculo, sino que también —o por ello mismo— pone en escena un mundo construido sobre la base de lo absurdo. Difuminada la línea que separa lo «aparente» de lo «real» lo primero que emerge es la ausencia de certezas. Cada personaje (*persona*) revela su construcción permanente¹⁰, rehuendo a la asignación de roles estables, valores, adjetivos. La permutación de las estatuas y sus simulacros (¡los dioses!) presentan en forma paradigmática esta situación. ¿Qué hay que temer?, ¿qué hay que reverenciar?

b. El difunto

La ausencia de certezas no sólo manifiesta que el mundo humano se yergue sobre bases absurdas, sino también que la experiencia del hombre es siempre ilusoria, irreal. Este carácter ilusorio de la experiencia vital se aborda de forma central en las *Intercenales*, una obra escrita y reescrita en un largo período de tiempo. Las *Intercenales* son el anverso de los tratados de arte albertianos. Lejos de ofrecer un sistema de ideas cerrado, circulan en ella distintas tradiciones filosóficas y corrientes de pensamiento que elaboran una visión compleja de la *stultitia* humana. Al decir de Bacchelli y D'Ascia, «Alberti poteva trovare modelli di un tal genere di prosa in Plutarco (*Questioni conviviali*), Aulo Gellio, Macrobio, ma

9. «Y en verdad hace falta relacionarse con los seres humanos si quiere acostumbrarse uno a todas las astucias, los engaños y los fraudes (...) de este duro exilio hay una cosa que me ha venido bien: haber aprendido maravillosamente a ser sagaz y astuto, a saber disimular y fingir cualquier cosa y a poner en mi rostro cuantas caras quiera, pudiendo urdir cualquier embuste y maldad. Nunca habría adquirido estas técnicas ventajosas y utilísimas quedándome allí con los dioses, entre los placeres de la lujuria y el dulce no hacer nada». [«Et profecto hic apud homines versari oportet, si quid ad dolum et fraudem velis astu perfidiaeque callere (...) Atqui hoc mihi ex acerbo exilio obtigisse

voluptati est, quod vafre et gnaviter versipellem atque tergiversatorem praebere me simulando ac dissimulando perdoctus peritissimusque evaserim. Quas profecto artes commodas et usui pernecessarias in illo apud superos otio et luxuriae illecebris constitutus numquam fuisset essecutus», p. 60 (ed. Jarauta, p.40)].

10. «(...) pero ahora que son otros los tiempos creo haber alcanzado el momento de actuar de otro modo, más apropiado a mi nueva condición ¿Qué personaje Momo?» [«Nunc vero aliam nostris temporibus accommodatiorem personam imbuendam sentio. Et quatenam ea erit persona, Mome?», p. 100 (ed. Jarauta, p. 63)].

anche in un autore medievale come Giovanni di Salisbury e in un umanista a lui contemporaneo come Poggio Bracciolini» (2003: XXVIII). De acuerdo con Garin¹¹, detrás de estas narraciones no se encuentran autores como Cicerón o Quintiliano, Aristóteles o Platón, sino Plauto y Luciano (1992: 172). En efecto, lejos de la dimensión oratoria y pública de la tradición ciceroniana, Alberti defiende la ingeniosidad de sus «invenzioni» y su humorismo. La oscilación de estilos, tonos y géneros, ajena a cualquier sentido de decoro, acompañan una visión descarnada del «gran teatro humano». Esta oscilación genérica acompaña la ausencia de parámetros estables desde los cuales abordar una lectura del mundo humano, que pronto se revela absurdo e irreal.

Defunctus, uno de los diálogos más extensos de las *Intercenales*, que circuló también de forma independiente, aborda en forma paradigmática esta «irrealidad» que gobierna la experiencia vital. En lo esencial, el difunto Neofrono relata a Politropo cómo, luego de su muerte, se dispuso a contemplar su propio velorio desde el techo de una casa vecina. Allí advirtió los engaños de su mujer, la alegría de sus hijos, libres del peso que su padre significaba, y el robo que sus parientes hicieron de sus bienes. Neofrono no duda en escoger la tesis de la miseria de la vida del hombre: «Generosos han sido, oh dioses, con aquellos a los que les concedieron la muerte antes de conocer todas las miserias de la vida»¹². En este diálogo, la muerte inaugura una inédita libertad, librando al hombre de la «cárcel del cuerpo» (*carcere corpis*), pero, fundamentalmente, proporcionándole una visión «clara» de la «verdad» (*veritatis tam claram*): el hombre adquiere, por vez primera, conciencia de sí y de la arquitectura del mundo en que ha vivido. De ahí que coloque a Neofrono ante el descubrimiento de la verdadera versión de su realidad y, en ese mismo acto, el edificio de ciudadano virtuoso que había construido comience a desmoronarse. Caído el edificio, cae también la ciudad que lo albergaba, en la medida en que la revelación excede el ámbito de lo individual: «...sólo ahora, luego de muerto, me doy cuenta de que hemos vivido una vida totalmente absurda, y no menos que los otros»¹³, reflexiona Neofrono.

Si el «yo» se define en su relación con el «otro», la muerte se presenta principalmente como una instancia de redefinición del «yo» que rompe o redimensiona su vínculo con los «otros». En este sentido, aunque en *Defunctus* haya ecos de los discursos —de larga tradición tanto en la literatura de los *contemptores mundi* cuanto en los escritos clásicos antiguos— sobre la miseria humana se encuadra, sobre todo, en este nuevo marco cognitivo, vinculado, antes que al llanto, a la

11. Garin favoreció la circulación de las *Intercenales* a partir del hallazgo, en 1964, de varias de ellas que se creían perdidas y que modificaron el rostro albertiano (Gentile, 2006: 13), dejando atrás su otrora «solaridad» (Simoncini, 1998).

12. «Equidem in eum propitii fuistis, superi,

cui vestra pietate concessum est, ut diem ante obiret suum, quam omnes etatis miserias norit» (2003: 430).

13. «Nunc enim defunctus primum conspexi cum ceteros, tum etiam ipsum me summa semper in insania fuisse constitutum» (2003: 360).

risa. Con el trasfondo de la ultratumba de Luciano de Samosata, cada uno de los descubrimientos desoladores que el difunto hace respecto de su vida pasada, encuentran como respuesta la risa: «la lascivia de mi mujer me hace morir de la risa»¹⁴, reflexiona el difunto. Cardini (2008), incluso, señala a Alberti como creador del «humorismo moderno». El propio Alberti, en el Proemio de *Momus* incita a «afrentar contenidos notorios (...) con un estilo en cierto modo nuevo e imprevisible»¹⁵, «no habiendo muchos entre los latinos que lo hayan conseguido»¹⁶.

Este carácter novedoso de la obra albertiana prospera en la fusión de estilos y contenidos, erigiendo una paradójica «risa amarga». Si no hay líneas que separen lo «aparente» de lo «real» tampoco las hay que divorcien la risa del llanto. En este sentido, en palabras de Cardini, la risa albertiana se caracteriza por ser «un riso que vorrebbe far ridere e che fa invece pena, è un riso que è pianto ed è un pianto che è riso, è insomma un perfetto ossimoro: e questo perché il principio fondante nel pensiero albertiano è appunto l' ossimoro, l' acutissima coscienza della radicale contraddittorietà che attraversa l' uomo e tutte le cose» (2008: 34). *Defunctus* y *Momus* pueden también enmarcarse dentro del género —caracterizado por contener y fundir en su interior distintos géneros— de la «sátira menipea». De acuerdo con Bajtin, los elementos clave de la sátira menipea son: la risa, la libertad respecto de la tradición, el no ajustarse a ninguna exigencia de verosimilitud externa, la creación de situaciones excepcionales y el universalismo filosófico. El contenido de este género «carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo» (1986: 160) son «las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo», que expresadas por vía de «excentricidades» «destruyen la integridad épica y trágica del mundo» (1986: 166). Para Bajtin, la sátira menipea se caracteriza por «la síncretis¹⁷ (o la confrontación) de las «últimas cuestiones del mundo», teniendo su origen

(...) en la época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el «venerable» de la Antigüedad clásica («belleza, generosidad»), en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas y filosóficas, cuando las discusiones acerca de las últimas «cuestiones» de la visión del mundo llegaron a ser un fenómeno cotidiano y de masas en todos los estratos sociales y tuvieron lugar en todas partes donde se reunía la gente: en las plazas de mercado, en las calles, en los caminos, en las tabernas, en los baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc., cuando la figura del filósofo,

14. «Nam hec apud me lascivia uxoris admodum ridicula est» (2003: 371).

15. «Proximus huic erit is qui cognitatis et communes fortassis res novo quodam et insperato scribendi genere tractarit» (2003: 4).

16. «apud Latinos qui adhuc fecerint non-

dum satis exstiterit» (*Ibid.*).

17. De acuerdo con Bajtin uno de los procedimientos principales del «diálogo socrático», del que también se nutre la sátira menipea, es la síncretis, entendida como «la confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado» (1986: 156).

sabio (cínico, estoico, epicúreo) profeta o taumaturgo se hizo típica y se encontraba aún más a menudo que la del monje durante la Edad Media (1986: 168)

Desde esta visión «carnavalizada» del mundo, la sátira menipea recurre a oxímoros y contrastes, elementos de la utopía social, trasladados de la tierra al Olimpo y los infiernos, dando origen también al género específico de los «diálogos de muertos», de amplia difusión durante el Renacimiento. Los diálogos de Luciano se constituyen en uno de los representantes más acabados de este tipo de fábula.

La risa albertiana, imbuida de muchos de los elementos de la sátira menipea es, sobre todo, una risa que dialoga con las novedades de su época. Ajena al grotesco rabelaisiano, se detiene en la contemplación del espectáculo que ofrece la comedia de la vida. La vida-espectáculo revela su estatuto ilusorio, dialogando por ello, con los nuevos descubrimientos «racionales» del campo artístico contemporáneo a Leon Battista. De acuerdo con Cardini, *Defunctus*, en particular, es un texto que pudo ser concebido y escrito porque en los primeros decenios del *Quattrocento* habían madurado en Italia y al interior del Humanismo italiano los presupuestos culturales y filosóficos necesarios para una reconsideración y revalorización de la risa¹⁸. Sus pilares son Luciano y la novela epistolar del pseudo— Hipócrates, pero también la emergencia de los nuevos descubrimientos que alimentan el paradigma racional albertiano, particularmente, la búsqueda brunelleschiana de la perspectiva. En *La perspectiva como forma simbólica*, Panofsky señala cómo la *perspectiva artificialis* se presenta como un fenómeno ambiguo: si, por un lado, los fenómenos artísticos quedan inexorablemente unidos a reglas matemáticas y el cuadro deviene una construcción racional y objetiva, por otro lado, la centralidad que ocupa el punto de vista en la distribución del cuadro, hace de éste siempre una selección de la subjetividad que recorta la realidad a su medida. Para Cardini —aunque en esta línea se manifiestan también Garin (1992), Tafuri (1995), Catornachi (2005)— el «ilusionismo de la búsqueda perspectiva» abre las puertas al escepticismo y a una risa que es efecto de la creencia obsoleta de que existen elementos y parámetros fijos que sostienen la realidad. Una risa de este tipo está presente en el *Defunctus* albertiano, que pone en evidencia que toda representación cambia, modificando el punto de vista, que la realidad es siempre mutable, y que «este fluir, esta ambigüedad y esta duda justifican y alimentan la risa» (31).

18. Cardini confronta con aquellos que han leído la obra albertiana, desde la risa carnavalesca trabajada por Bajtin en la *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. En su consideración, en la primera mitad del *Quattrocento*, junto y en contraposición a la línea de la risa carnavalesca que culmina en Rabelais, se afirma con Al-

berti una línea cómica, de una tradición distinta a la medieval. Se trataría, desde su punto de vista, de una risa ligada en menor medida a lo popular y más relacionada con las teorizaciones de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. En suma, de «un riso dignitoso», también asociado con la novela epistolar del pseudo Hipócrates (2008: 33-34).

El *Defunctus* albertiano —aunque en la misma dirección se pueden inscribir las *intercenesales Cynicus* y *Somnium*— retoma la perspectiva de Caronte: la máscara es una condena inherente a la vida, que sólo la muerte puede deshacer. Mirar desde un lugar — otro (inusual, desnaturalizado) abre también y en el sentido más pleno la posibilidad de *descubrir*.

c. *El vagabundo y la fortuna*

A raíz de su primera expulsión del Olimpo celeste Momo comienza un largo recorrido por la tierra. Una vez vuelto al cielo relata al resto de los celestes los distintos tipos de vida humanos: filósofos y mercaderes, príncipes y soldados, indistintamente, dan cuenta del divorcio entre justicia y felicidad. Los premios suelen ser para los injustos y temerosos, la falta de compasión y de equilibrio gobierna el absurdo ciclo vital. Despojado de toda racionalidad, éste combina el carácter destructivo del hombre¹⁹ con el sometimiento a los vaivenes de la Fortuna. En este contexto Momo define al vagabundo (*errone*) como expresión máxima del «buen y feliz» vivir, en la medida en que se sustrae, en primer lugar, del dominio de la Fortuna:

Cualquier otra profesión requiere períodos de instrucción, esforzado aprendizaje, ejercicio continuo, una rigurosa programación y, además, son necesarios apoyos didácticos y otros instrumentos de trabajo de los que este arte no tiene en absoluto necesidad. Éste por sí sólo se sostiene con suficientes garantías sobre la completa indiferencia por todas aquellas cosas que se consideran indispensables en las otras artes, precisamente a causa de su carencia. No hay necesidad de medios de transporte, de una nave o de un taller, y no se debe tener miedo de los aprovechados, de los atracos y de las coyunturas desfavorables²⁰.

Las *Intercenesales*, en esta misma dirección, plantean, en forma reiterada, el desconuelo del hombre, carente de dominio sobre el curso de los acontecimientos: gratos y adversos momentos dependen del Hado y de los caprichos de la Fortuna²¹. En el Proemio al primer libro de las *Intercenesales*, dedicado a

19. En la narración albertiana Júpiter sentencia: *pestis est homo homini* (2003:184). Un argumento similar sostiene Neofrono en *Defunctus: homines ipsi hominibus multo pernitiosissimi sunt* (2003: 394).

20. «Aliae artes et facultates habent edocendi tempora, ediscendi laborem, exercendi industriam, agendive quandam definitum descriptumque modum; item adminicula, instrumenta et pleraque istiusmodi exigunt atque desiderant, quae hac una in arte minime requiruntur. Una haec artium est incuria, negligentia inopiaque rerum omnium, quas aliis in rebus

ducunt esse necessarias, satis fulta atque tuta. Hic non vehiculis, non navi tabernave opus est, hic non decoctoris perfidia, non raptoris iniuria, non temporum iniquitas metuenda est», p. 130-132 (ed. Jarauta, p. 79).

21. La narración finaliza con la lectura de un opúsculo sobre el arte de gobernar que Momo había escrito en tierra y regalado a Júpiter. Allí el dios aconseja dividir la totalidad de las cosas en tres: las buenas, las malas y las que no son ni lo uno ni lo otro, dependiendo su significado del uso que se les dé: éstas últimas serán repartidas por el criterio de la Fortuna.

Paolo Toscanelli, Alberti señala que frente a las adversidades el hombre debe responder ejercitando su paciencia: «si el hado supera nuestras fuerzas mortales, es preciso reaccionar soportando con paciencia cuando se impone la necesidad»²²; en *Scriptor*, se aconseja que «mejor es dormir que desperdiciar tus noches con trabajos»²³; en *Pupillus*, el estudiante comienza sus quejas con una máxima universal: «la fortuna es enemiga de los justos»²⁴. En este contexto, el vagabundo se alza como una figura autónoma, prescindente de los vaivenes de la Fortuna que gobiernan la existencia de los hombres. El difunto filósofo Gelasto —tras el cual se ha visto la máscara del propio Alberti—, acoplado a las reflexiones de los muertos sobre el ciclo vital, da cuenta del modo en que la Fortuna escribió su vida:

(...) intentando escapar de los asaltos de la adversa fortuna, he ido a caer en la más completa ruina que se me preparaba. Desconcertado por los repentinos cambios de la situación, sepultado por las adversidades, aplastado por el peso de lo ineluctable, he soportado todo con gran paciencia, esperando que los piadosísimos dioses y el destino me reservasen una suerte mejor de la que me ha tocado. Sin embargo, ¿cómo habría sido feliz si solo un premio mejor hubiese sido la recompensa por mi aplicación al estudio de esas disciplinas elevadas a las que siempre me he dedicado!^{25 26}

El propio Momo ha padecido los cambios de la rueda de la Fortuna (expulsado del cielo, vuelto a elevar, expulsado nuevamente), a la que responde con su programa de acción: simular, disimular.

De acuerdo con Simoncini (1998), Momo es un dios olvidado. La lectura de un Renacimiento exclusivamente «solar» ha dado sitio a dioses más luminosos, como Hércules, que en la narración se erige en defensor de los *studia humanitatis*²⁷, frente un Momo que denuncia —en sintonía con el cinismo que Alberti recoge de Diógenes Laercio y Luciano de Samosata²⁸— la falta

22. «at vero, si fata nostras mortalium vires superent, patientia e tolerantia, quoad ipsa necessitas postulet» (2003: 4).

23. «Dormiendum tibi potius, quam eo pacto vigilias perendas censeo (...)» (2003: 8).

24. «rectis viris fortunam semper esse adversam» (2003: 12).

25. «Fortunae adversos impetus fugiens, paratas in ruinas rerum mearum incidi. Temporum perturbationibus et tempestatibus exagitatus, aerumnis obrutus, necessitatibus oppressus, omnia tui moderate ac modice, meliora a piissimis diis meoque fato sperans quam exceperim. Atqui o me beatum, modo mihi ab cultu et studiis bonarum artium quibus semper fui deditus, feliciora rependerentur!», p.338 (ed.

Jarauta, p. 190).

26. Gelasto recoge la reflexión sobre el hombre de letras que Alberti despliega en *De commodis litterarum atque incommodis*. Para una lectura sobre el carácter ascético del hombre de letras y sus padecimientos en *De commodis*, ver: Montalto, M., 1998.: *SII GRANDE E INFELICE. Litteratorum infelicitas, miseria humanae conditionis nel pensiero umanistico (1416-1527)*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, en especial: pp. 63-97.

27. Sostiene Hércules: «Las personas cultas, educadas en las escuelas filosóficas y en las bibliotecas, y no entre vagabundos y borrachos, han obrado de tal forma que los hombres reconociesen claramente todos estos bienes, con

de eficacia de las distintas corrientes de pensamiento, erigiendo el modelo de vida del vagabundo. Este Momo «antihumanista» saca a la luz las grietas del nuevo ideal humano. Marassi (2008) refiere que Momo, en tanto antihéroe, se constituye como un instrumento que permite explotar las contradicciones del mundo. Su mundo es el caos, la falta absoluta de coherencia, lo imprevisto. Es la propia imagen del hombre la que en la narración albertiana resulta inquieta, inasible, «como si faltara un centro en torno al cual la vida moral pudiera girar en armonía y claridad» (54). Esta revisión de «lo humano» implica también una redefinición de las coordenadas espacio— temporales, que comienzan a percibirse en términos seculares. Si en el tratado de arquitectura de Alberti, el espacio es interpretado como el gran campo de acción del hombre —tal como veremos en adelante—, la narración pone en primer plano las trampas y posibilidades que nos ofrece el tiempo. En palabras de Marassi: «En Alberti se da esta oscilación innegable, precisamente en *Momus*, y en las apariciones de *tempus, occasio, fortuna*. Casi se diría que el hombre, aunque no pueda detener el tiempo, el flujo eterno de todas las cosas, es capaz de abstraer un momento propicio particular (...), de levantarse un instante, y sólo por un instante, sobre su curso y captar su aspecto positivo, lo que el tiempo revela (2008: 65)». Frente al panorama desolador de *Momus*, prosigue Marassi, el hombre tiene un margen de autonomía. Se comprende, entonces, que hay «coyunturas desfavorables», «tiempos duros», «dificultades», pero también existe el tiempo de la «oportunidad», el «momento oportuno», la «ocasión». La posibilidad de «dar forma» a la propia vida, en este sentido, tiene como elemento clave «el instante», ese breve espacio de tiempo que permite dominar los acontecimientos y modificarlos en nuestros beneficio.

sus discursos, sus sabios consejos y su capacidad para persuadir, haciendo ver lo que es justo, conveniente y necesario sin ir en busca del éxito, sin reírse de los afligidos o irritar a los tristes. Afirmo, pues, que los eruditos, con sus razonamientos meditados y argumentados, son los que han hecho que se honrara a los dioses, se cumplieran las ceremonias religiosas y se tuviera respeto por los sentimientos de devoción y la virtud». [«Haec ut homines dinoscerent et profiterentur viri docti et in gymnasiis bibliothecisque, non inter erroneos et crapulas educati, effecere dicendo, monendo, suadendo, monstrando quod aequum sit, quod deceat, quod oporteat, non popularium aurbus applaudendo, non afflictos irridendo, non moestos irritando; fecere, inquam, docti ipsi, suis evigilatis et bene diductis rationibus, ut honos diis redderetur, ut cerimoniarum religio

observaretur, ut pietas, sanctimonia virtusque coleretur», p. 172 (ed. Jarauta, p. 99)].

28. Podríamos señalar, en principio, tres fuentes de recepción del cinismo en el Renacimiento: la *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, la traducción latina del siglo xv de las *Diogenis Epistolae*, debida a Francesco Aretino, y las obras de Luciano de Samosata, que comienzan a difundirse ampliamente desde el inicio del período renacentista. De la traducción de Aretino, sabemos también que ha conocido una gran fortuna en los círculos humanistas: en *Iter Italicum* de Kristeller se reseñan, como señala Clément, más de 35 manuscritos humanistas de esta traducción. La biblioteca de Milán posee incluso una carta de Leon Battista Alberti reclamando a Francesco Aretino su versión de las *epistolae* (2005: 48).

El paradigma de la razón

a. Proyectar y ejecutar: filósofos versus arquitectos

El desencanto, fruto de la reflexión irónica sobre el mundo humano, constituido sobre parámetros absurdos, provoca en el final del segundo libro de *Momus* la propuesta de Júpiter de destruir el mundo creado, en tanto obra fallida que necesita su pronto reemplazo: «Porque el mundo que tienen a su disposición no les gusta (...) necesitamos inventar una nueva manera de vida: habrá que construir otro mundo»²⁹. Más adelante, la aseveración de Júpiter se transforma en pregunta. El príncipe de los dioses quiere saber «si existía algo que quisieran conservar de esa enorme masa que era el mundo, para transferirla íntegramente a la nueva realización o si preferían desecharlo todo, reduciéndolo a pedazos»³⁰. A partir de aquí comienza un largo periplo de los dioses con el fin de explorar los distintos modelos de mundo futuro. La consulta a los filósofos, en apariencia garantes del saber, en adelante se constituye en una aventura central. Es Momo, sin embargo, quien aporta los pasos necesarios para el nuevo emprendimiento, dando cuenta, de una alternativa noción de «saber». «Mientras tanto —señala el dios rebelde— habrá que tomarse un poco de tiempo para la decisión definitiva, separando la fase de la *proyección* de la *realización práctica*»³¹ (las cursivas son mías).

Los diez libros que constituyen el tratado de arquitectura de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, parten de la doble premisa expuesta por Momo: proyectar y ejecutar. La fórmula se muestra como la única que alberga la capacidad de que el hombre cambie la fortuna por la virtud, imponiendo —a partir de la elaboración de un proyecto urbano— una *racionalidad* al espacio y, a través del espacio, al hombre mismo. En esta fórmula, «cogitare» pierde sentido en tanto búsqueda abstracta del saber, en tanto ejercicio de la «razón» que se agota en sí misma. Esta crítica resulta ahondada y particularizada en los filósofos, cuyo divorcio de la realidad es relatado en términos puramente negativos. Contaminados por la propia realidad de la que pretenden alejarse haciendo «juegos de palabras», los filósofos no son los que saben sino los que aparentan saber. Para Cardini, en este sentido, aquellos pocos que se salvan son los que salen del mundo de lo aparente, indagando en las capas profundas y tangibles de la realidad: Sócrates «perché frequentava le piazze e i mercati, e dialogava con tutti, anche con gli artigiani» y Demócrito, que en la narración disecciona un cangrejo buscando hallar el lugar donde se ubica la ira, «perché studiava, da filosofo e da scienziato, gli animali» (2008: 39)³².

29. «Quo fruuntur mundus non placet (...) Novam vivendi rationem adinvenimus: alius erit nobis adeo coaedificandus mundos», p. 186 (ed. Jarauta, p. 106).

30. «quae res cum ita sit, adductum se ut priusquam suam proferat sententiam optet fieri certior ex tota mundi congerie sitne quippiam

quod velint servari ad novum opus integrumque transferri potius an funditus velint everti universa atque perfringi», p. 232 (ed. Jarauta, p. 132).

31. «Interea ad deliberandum erit aliquid dandum spatii, quo aliud sit cogitandi, aliud agendi tempus», p.190 (ed. Jarauta, p. 108).

32. En una dirección opuesta, los filósofos que

Proyectar y ejecutar son dos actividades que aparecen siempre asociadas en la teoría del arte albertiana. La primera es advertida a partir de términos como *mens, cogitatio, lineamentum*; la segunda, en cambio, requiere de la labor de las *manus*, de la *peritia* del *artifex*. En este sentido, si la «elevación» de las artes figurativas a «ciencias» suponía, en primer lugar, el despliegue de la dimensión intelectual de estas disciplinas manuales³³, en la extensa obra de Leon Battista Alberti, este proceso de «dignificación» de las artes mecánicas parece presentarse, al mismo tiempo, como un proceso de «dignificación» de las artes liberales, que incorporan, como un momento indispensable de la construcción del conocimiento, la dimensión práctica de la experiencia³⁴. En otras palabras, la idea (el proyecto) es válida para Alberti en la medida en que se realiza o ejecuta, en que transforma y es transformada por la realidad material.

Este carácter necesariamente complementario de la idea y su realización material tiene un lugar destacado tanto en los tratados de arte «rationales» como en el esquema «absurdo» propuesto en *Momus*. En el marco del desorden ge-

encuentra Momo en su exilio terrestre se caracterizan por exponer múltiples teorías, todas contradictorias entre sí: «Algunos pretendían probar que existe un jefe que gobierna el universo; otros adelantaban la tesis de la correspondencia de las cantidades, para la que al número de los mortales debía corresponder un número igual de inmortales; otros demostraban la existencia de una inteligencia pura, incontaminada por las materialidad corruptible de las criaturas terrenas y mortales, por la que las cosas divinas y humanas aportan alimento y guía; otros aseveraban que debe ser considerada divina esa fuerza infusa en todas las criaturas que las hace moverse y de la que las almas son un tipo de emanación; y la contradicción de las tesis creaba entre los mismos filósofos un desacuerdo no menos vehemente que la unidad de intentos con los que todos se oponían a Momo». (Alberti, 2003: 34/ [ed. Jarauta, 2002: 26]). [«Alii praesidem moderatoremque rerum unum esse aliquem arguebant; alii paria paribus, et immortalium numerum mortalium numero respondere suadebant; alii mentem quandam omni terrae crassitudine, omni corruptibilium mortaliumque rerum contagione et commercio vacuum liberamque, divinarum et humanarum esse rerum alumnam principemque demonstrabant; alii vim quandam infusam rebus, qua universa moveantur, cuiusve quasi radii quidam sint hominum animi, Deum putandum asserebant; neque magis

inter se varietate sententiarum philosophi ipsi discrepabant, quam uno instituto omnes una adversus Momum sese infestos variis modis obiiciebant» (34)].

Rinaldo Rinaldi (2002:117) ha analizado cómo *La República* platónica funciona a modo de hipotexto profundo del *Momus*, «la res gravissimae» sobre la cual se nos advierte en un inicio, transmutada en risa. En todo caso, si en el texto platónico (traducido por Uberto Decembrio y Crisoloras entre 1400 y 1403 y revisado por Pier Candido Decembrio entre 1437 y 1440), los filósofos son los gobernantes ideales de la *República*, en el *Momus*, Alberti hace de ellos no sólo blancos de mofa, sino también *exemplum* del desencuentro y la fragmentación social a que los hombres han sometido sus propias vidas.

33. Las artes «mecánicas o serviles» son aquellas en donde lo preponderante es el ejercicio de las manos, operando sobre la materia. Estas artes solicitan la participación del cuerpo, que ocuparía, en este esquema interpretativo, una posición «servil» respecto del alma. Entre las artes mecánicas figuran la escultura, la pintura y la arquitectura, disciplinas que, sin embargo, en el *Quattrocento* italiano cobran una dimensión no sólo *práctica* sino también *teórica*.

34. En esta dirección se inscribe la tesis de J. E. Burucúa, 1984. *El libro de la naturaleza. Estudio acerca de las ideas de Galileo Galilei sobre las artes figurativas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

neralizado que presenta satíricamente la narración, el dios Júpiter plantea una alternativa seria: la posibilidad de rehacer el mundo. Como ya hemos señalado, para la nueva empresa, Momo propone la conjunción del «cogitare» y el «agere», planteados como dos «momentos» independientes, pero que sólo cobran sentido uno en relación con el otro. En el tratado de arquitectura albertiano la conjunción de ambos momentos viene dada por las «las manos experimentadas del artífice»:

En efecto, como hemos advertido, un edificio es, ciertamente, un cuerpo, que, como los otros cuerpos, consta de proyecto y materia, de los cuales uno es producido por el ingenio, la otra es fruto de la naturaleza; a éste hemos de proporcionar la mente y la razón, a esta otra la preparación y la selección. Sin embargo, ni una ni otra acción bastarán por sí solas, si no se añaden las experimentadas manos del artífice, capaces de dar forma a la materia mediante el diseño³⁵.

La estructural confusión del mundo propuesta en *Momus*, en este sentido, halla un cauce positivo en el tratado de arquitectura. El hombre en su máxima expresión, el arquitecto, es quien puede dar forma al caos, transformándolo en una determinada (planificada) versión de orden. Teoría y práctica hayan aquí su perfecta conjunción. Para dar forma es preciso tener presente el caos. El relato de Caronte —que hemos abordado— sobre la constitución enmascarada del rostro humano proviene, no ociosamente, de las observaciones de un pintor. El filósofo Gelasto había ensayado su propia versión de la creación del mundo, a la que Caronte no encuentra sentido:

Te diré lo que recuerdo del discurso no de un filósofo, ya que todas vuestras grandes teorías se reducen a sutilezas y a juegos de palabras, sino de un pintor. Después de observar atentamente a lo largo de mucho tiempo las formas del cuerpo, él sí que vio por sí solo más que todos vosotros juntos, con todas vuestras mediciones e investigaciones sobre el cielo³⁶.

A diferencia de la abstracción del filósofo, de su «pura palabra», el pintor ha observado y analizado la naturaleza, extrayendo de ella sus leyes principales. En este sentido, en desmedro de la filosofía, la pintura y la arquitectura se constituyen en la obra albertiana en disciplinas que albergan una razón genuina, de

35. «Nam aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis veluti alia corpora constaret et materia quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur: huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam; sed utrorumque per se neutrum satis ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis ma-

teriam conformaret, accesserit» (1966:15).

36. Referam quae non a philosopho —nam vestra omnis ratio nisi in argutiis et verborum captiunculis versatur— sed a pictore quodam memini audivisse. Is quidem lineamentis contemplandis plus vidit solus quam vos omnes philosophi caelo commensurando et disquirendo» (Alberti, 2003: 306/ [ed. Jarauta, 2002: 174]).

profunda incidencia en la modificación de la realidad. Júpiter, que ha consultado a los filósofos sobre la posibilidad de modificar el mundo que había creado, lamenta no haberse dirigido a los arquitectos, al bajar a tierra y observar las edificaciones humanas³⁷:

Maravillados por estas construcciones, no se hartaban de ellas, elogiando todo incluso demasiado, por lo que Júpiter creyó de corazón haber sido un necio por no haberse dirigido a los artífices de tan extraordinaria obra, en vez de a los filósofos, para planificar el modelo de mundo futuro³⁸. (Alberti, 2003: 280/ [ed. Jarauta, 2002: 160]).

Nuevamente, se expone aquí la doble vertiente que atraviesan la arquitectura (y la pintura), en tanto portadoras de una dimensión intelectual y otra manual. La «teoría» debe objetivarse en el mundo exterior, pero esta objetivación responde a un esquema mental previo, que la anticipa y diseña. De ahí que frente a los filósofos y los artesanos sobresalga una tercera figura, síntesis y superación de ambos: el arquitecto.

b. La armonía

Tanto en *De pictura* como en *De re aedificatoria* el orden buscado por vía del artificio debe emular el orden dispuesto por la naturaleza. En efecto, la clave de la arquitectura es imitar a una naturaleza cuya «ley perfecta y principal» es la *concinntitas*³⁹ (armonía), que resulta antagónica respecto del caos social. De un modo similar al propuesto para la arquitectura, en la composición de las superficies pictóricas «hay que buscar al máximo la belleza y la gracia». En esta búsqueda, «el camino más seguro» lo proporciona «la misma naturaleza», «en cuya imitación es necesario ejercitarse»⁴⁰.

De acuerdo a la tesis que Panofsky (1995) despliega en *Idea*, el Renacimiento previo a Ficino «pudo, por un lado, unirse a Euclides, Vitruvio y Alhazen y,

37. Destaca John Woodhouse este pasaje tan conocido en donde se quita a los filósofos la autoridad suprema, otorgándosela a los arquitectos: «Onde risulta che a questo punto le osservazioni dell' Alberti fatte durante il suo soggiorno romano, prendano forma, e che qui, almeno moralmente, abbia inizio il concetto di un' eventuale opera teorica sull' architettura, cominciata, come si sa, prima del 1447 e finita nel 1452» (2007: 405).

38. «Atque secum ipse suas ineptias accusabat consilii que tarditatem deplorabat, qui hos tales tam mirifici operis architectos non adivisset potius quam philosophos, quibus uteretur ad operis futuri descriptionem componendam».

39. «Pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius

sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit. Han ipsam maiorem in modum res aedificatoria sectatur; hac sibi dignitatem gratiam auctoritatem vendicat atque in precio est» (1966: 817).

40. «Ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est. Quonam vero pacto id assequamur, nulla alia modo mihi visa est via certior quam ut naturam ipsam intueamur, diuque ac diligentissime spectemus quemadmodum natura, mira rerum artifex, in pulcherrimis membris superficies composuerit. In qua imitanda omni cogitatione et cura versari veloque quod diximus vehementer delectari oportet» (1973: 63).

por el otro, a Quintiliano y Cicerón, pero no a Plotino y a Platón» (53-54). La representación de la belleza era posible merced a la observación y a la experimentación de la naturaleza, al volcarse en el afuera, en el mundo de la *res*, en la medida en que «la Idea no aparece ya como rival o incluso como prototipo de la realidad sensible sino como derivado de ésta» (60). El arte arquitectónico, sobre el que discurre Alberti en *De re aedificatoria*, da cuenta de esta emulación del orden natural. La diversidad de los edificios, por ejemplo, encuentra un modelo privilegiado en la diversidad de los organismos o cuerpos creados por la propia naturaleza. Según Alberti, «nuestros antepasados»,

Observando, pues, lo que la naturaleza acostumbra en relación al organismo en su conjunto y a cada una de sus partes, se dieron cuenta, desde el origen de los tiempos, que los cuerpos no siempre constan de partes iguales —de donde sucede que sean producidos cuerpos delgados, gruesos, y medianos—; y observando que un edificio difiere de otro en fines y funciones, juzgaron que debían existir, igualmente, diferencias en la construcción⁴⁰

Sin embargo, la mano del hombre puede también introducir correcciones en el orden natural, a partir del principio de selección. La naturaleza, en tanto que modelo sensible, puede ser «superada». En efecto, la intervención del artífice permite la «superación» de la naturaleza, en la medida en que éste selecciona y corrige lo que encuentra en el «mundo natural», guiado por la noción de medida (*mediocritas*)⁴¹. Así, leemos en *De Pictura*: «Porque un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquéllas muy resaltadas y éstas en demasía ocultas y retiradas, como vemos en los rostros de los viejos, sería en verdad feo de contemplar»⁴². En efecto, seguir metódicamente la ley de la armonía es «ordenar» «las partes», «de modo que, en la figura, presenten una mutua correspondencia entre ellas»⁴³.

En este sentido, tanto la arquitectura como la pintura, apelan, además de a la observación y a la imitación de la naturaleza, a la «invención» del artífice. Éste genera novedades respecto del «hacer» de la naturaleza, aunque también, como se evidencia en la versión en vulgar⁴⁴ de *De Pictura*, respecto de la admira-

40. «Spectantes igitur, quid natura et integrum circa corpus et singulas circa partes assueverit, intellexere ex primordiis rerum corpora portionibus non semper aequatis constare —quo fit ut corporum alia gracilia alia crassiora alia intermedia producantur—; spectantesque aedificium ad aedificio, uti superioribus transegimus libris, fine et officio plurimum differre, aequae, re haberi varium oportere» (1966: 817)

41. Alberti halagará también la «modestiam naturae» (1966: 67).

42. «Nam is vultus qui superficies alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc

intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in vetularum vultibus videmus, erit quidem is aspectu turpis (1973: 63).

43. Atqui est quidem concinnitatis munus et paratio partes, quae alioquin inter se natura distinctae sunt, perfecta quadam ratione constituere, ita ut mutuo ad speciem respondeant» (1966: 815).

44. Es en este sentido significativo el hecho de tratarse de la traducción a la lengua vulgar realizada por el propio Alberti: la renovación urbana y artística va acompañada de una renovación lingüística que toma distancia del

da antigüedad grecolatina⁴⁵. Así, Alberti, que retorna a una Florencia renovada en 1434, afirma, en relación a la labor de sus contemporáneos Brunelleschi, Ghiberti, Donatello y Masaccio, que se están desarrollando en Florencia «arti e scienze non udite e mai vedute» (1973: 7). La misma idea del artífice que introduce un elemento innovador respecto de la naturaleza tiene lugar en *De re aedificatoria*. Al referirse a los beneficios del arte arquitectónico, Alberti señala que «por el momento no es posible constatar qué estamento, qué sector del Estado o qué clase social le debe más al arquitecto, inventor [*inventori*] de todo tipo de comodidades...».⁴⁶ A partir de aquí Alberti pasa revista de las distintas producciones que el *homo faber* «invenerit» (9): paseos, piscinas, termas, transportes, molinos, relojes, extracción de agua y contención de agua, desecación de pantanos, encauce de ríos, pertrecho de naves, arte tormentaria y puentes, figuran entre las consecuencias de la intervención de la mano y la mente del hombre en la naturaleza a través de la *techné*.

Evidentemente, la *techné* está vinculada a la ordenación «civilizatoria» que procura producir la arquitectura. En su emulación de la naturaleza, la técnica debe reproducir un principio armónico, que cobra valor, principalmente, por sus efectos «civilizadores», procurando el pasaje de un estado «absurdo» (antes que natural) a uno «racional»⁴⁷. En este sentido se manifiesta el concepto de *concinntas* tomado de la retórica ciceroniana y que en Alberti deviene armonía, unidad, simetría (Portoghesi: 1966, XXXIV). La *concinntas* surge de la agrupación de las distintas partes, integradas en un todo «para que correspondan perfectamente —señala Marassi— a una mirada bella y, en el ámbito moral, consientan y susciten el acuerdo entre las costumbres y la virtud» (2008:12). De acuerdo con Marassi este ordenamiento responde a un «plan perfecto» que recupera en la arquitectura, por su carácter inmanente —como afirma Panofsky en *Idea*— la noción de arte «puramente fenoménica de la clasicidad griega» (11). La armonía, que consigue la arquitectura como uno de sus efectos ‘civilizadores’, es posible de construirse en la tierra. Su misión no es complacer a los dioses —aunque de hecho, en *Momus*, los complace — sino aplacar a los hombres.

«retorno a la antigüedad». En efecto, la dedicatoria a Brunelleschi se encuentra solo en el MS (II. IV. 38 de la Biblioteca nacional de Florencia), de donde proviene la versión italiana del *De Pictura*.

45. Panofsky en *Renacimiento y renacimientos* sostiene, respecto de la escultura toscana del siglo xv, que existe un equilibrio entre la vuelta a los clásicos y la vuelta a la naturaleza (1988: 243).

46. «Ut interdum non constaret, quanam hominum conditio aut quae rei publicae pars

aut quis civitatis status magis debeat architecto, immo omnium commoditatum inventori» (15).

47. Señala Vasoli: «Insomma: il trattato che egli aveva in mente doveva essere una vera *summa* comprensiva di tutti gli argomenti, le conoscenze e gli ammaestramenti necessari affinché quell' arte adempisse al suo compito di instauratrice della *civiltas* e di espressione delle leggi che dovrebbero regolare non solo la realtà naturale, bensì pure la vita universale e l' esistenza degli uomini» (2007: 387).

Conclusiones

En *Momus* y las *Intercenales*, el hombre se presenta como destructor de su propio hábitat. De ello se derivan las diversas apelaciones al ciclo de creación, desobediencia y castigo. El peor de sus suplicios, sin embargo, se expresa en la paradoja que hace del hombre un ser desamparado y, a la vez, sometido al imperio de la Fortuna. Desde este contexto, se alza la respuesta cínica de la narración, que ensalza al vagabundo como arquetipo de la felicidad humana, sin nada que temer, sin nada que perder, al modo del parásito de Luciano. Pero ésta no es la única vía de escape propuesta en la narración. La otra, manifiesta en el arte del fingimiento, permite al hombre «ingresar» al mundo, haciendo uso de su *ratio*. Calcular, simular, disimular, «poner en su rostro cuantas caras quiera», se erige en una fórmula que luego explorará Maquiavelo, y que encuentra un significativo antecedente en *Momo o «del Príncipe»* albertiano. Sin embargo, frente a la marginación y la simulación, podemos descubrir una tercera perspectiva. La lectura lúcida de la ocasión propicia para actuar se expresa también en la posibilidad histórica del hombre que puede encontrar el momento oportuno para reencauzar positivamente la propia vida individual y colectiva.

Pero Alberti explora también en otra dimensión que otorga al hombre la posibilidad de reencauzar su mundo: el *espacio*, susceptible de ser moldeado mediante la actividad constructiva.⁴⁸ En la conjunción de «proyectar» y «ejecutar» el hombre impone su propia versión del mundo. El orden que nace de la intelección y las manos humanas devuelve al hombre la racionalidad que entregó. Como en las *Leyes* de Platón, señala Garin, en *De re aedificatoria*, los «grandes problemas de la convivencia humana se resuelven concretamente en un proyecto urbanístico que se apoya en una visión total de la realidad» (1992: 179). Las lecturas (edilicias, filosóficas, literarias) de la antigüedad, presentes en el tratado de arquitectura, se configuran en torno a un horizonte que busca confirmar la primacía de la razón. La ciudad se adapta a un orden racional, única garantía de un Estado justo, capaz de «alcanzar la concordancia» a través de la superación de contrastes. En este sentido, el tratado albertiano augura por el anclaje de «cada cosa en su lugar» o, mejor aún, por la presencia de un lugar para cada cosa. Este orden racional se retroalimenta y confirma en la asociación entre belleza y armonía. Alberti define la belleza como «la armonía entre todas las partes del conjunto, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto» (1991: 246).⁴⁹ Este

48. Paul Ricoeur propone un estrecho paralelismo entre *arquitectura* y *narratividad*, siendo la arquitectura para el espacio lo que el relato es para el tiempo. La síntesis temporal de lo heterogéneo tiene su equivalente en la síntesis espacial de lo heterogéneo, siendo la obra arquitectónica «un mensaje polifónico ofrecido

a una lectura a la vez englobante y analítica» (2002: 21).

49. «(...) pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur» (1966: 447).

concepto de belleza —en el que nada puede alterarse— se integra a la búsqueda de dar formas estables a la realidad (reemplazar lo absurdo e inasible por lo racional y comprensible), planteando una contención respecto a los cambios de la fortuna, o la variabilidad del punto de vista. En este sentido, los «antiguos» funcionan como modelos de narración y construcción, pero también como memorias sedimentadas en los edificios que sobrevivieron, aunque no sin pérdidas, a los diferentes vaivenes temporales.

En una primera aproximación, la particularidad de la obra de Alberti parece manifestarse en una escisión de los aspectos diurnos y nocturnos de la *humanitas* a partir del abordaje de distintas disciplinas. Para Borsi (1996), esto parte de la constatación de una fractura entre cultura y realidad: junto a la «monumentalidad» albertiana y «su clisé de hombre universal» se ubica este desgarró sustancial, en ocasiones superado a través de la arquitectura y, en otras, ahondado por medio de la literatura. Según Lucía Bertolini (2006), se trata de dos lenguajes diversos, el de la construcción y el de la narración, que suponen un ejercicio de conversión o, mejor aún, de «traducción» permanente. Esta traducción, sostenemos, refiere también al diálogo y la convivencia entre el paradigma absurdo y el paradigma racional que da forma a la extensa obra albertiana.

Bibliografía citada

- ALBERTI, Leon, Battista, *L'architettura (De re aedificatoria)*, Paolo Portoguesi, Milano, Il Polifilo, 1966.
- , *Opere volgari*, Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973.
- , *Momo o del príncipe*, Francisco Jarauta, Valencia, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2002.
- , *Momus*, Virginia Brown and Sarah Knight, London, The I Tatti Renaissance Library, 2003.
- , *Intercenales*, Franco Bacchelli e Luca D' Ascia, Bologna, Pendragon, 2003.
- BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de cultura económica, 1986.
- BERTOLINI, Lucia, «Alberti e le humanae litterae», *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Paolo Fiore, Milano, Silvana Editoriale, 2006.
- BORSI, Franco, *Leon Battista Alberti, L'opera completa*, Milano, Electa, 1996.
- CARDINI, Roberto, «Alberti scrittore e umanista», *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti I*, Centro studi L. B. Alberti, Città di Castello, 2008.
- CATORNACHI, Olivia, «Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti», *Rinascimento*, 45 (2005) 137-177.
- CLÉMENT, Michel, *Le cynisme a la Renaissance d'Erasmus a Montaigne suivi de 'Les Epistres de Diogenes' (1546)*, Droz, Geneva, 2005.
- GARIN, Eugenio, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Roma- Bari, Laterza, 1992.
- , «La letteratura degli umanisti», *Storia della Letteratura Italiana. Volume terzo: Il Quattrocento e l'Ariosto*, Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1993.
- GENTILE, Sebastiano, «Eugenio Garin (1909- 2004) e Leon Battista Alberti», *Albertiana*, 9 (2006) 3-27.
- MARASSI, Massimo, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988.
- , *Idea. Contribución a la historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2008.
- RICOEUR, Paul, «Arquitectura y hermenéutica», *Arquitectonics*, 5 (2002) 9-29.
- RINALDI, Rinaldo, «*Melancholia christiana*» *Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2002.
- SIMONCINI, Stéfano, «L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno», *Rinascimento*, 38 (1998) 405-454.
- TAFURI, Manfredo, *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1995.

VASOLI, Cesare, «L' architettura come enciclopedia e filosofia dell' armonia; l'Alberti, il *De re aedificatoria* e la 'trasfigurazione architettonica' di grandi temi classici», *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, Arturo Calzona, Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Città di Castello, Leo S. Olschki, 2007.

WOODHOUSE, John, «Leon Battista Alberti e la dimensione umana del *De re aedificatoria*», *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, Arturo Calzona, Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Città di Castello, Leo S. Olschki, 2007.