

**UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA**  
**ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**



**TESIS DOCTORAL**

Relectura de la obra arquitectónica de Leon Battista Alberti desde una  
visión integradora del Renacimiento

**Autora**

Dña. Carolina Díaz de Lope-Díaz Molins

**Directores**

Dr. D. Emilio Delgado Martos

Dr. D. Álvaro Abellán-García Barrios

Madrid, septiembre 2023



Son necios por naturaleza todos los hombres que han desconocido a Dios  
y no fueron capaces de conocer al que es a partir de los bienes visibles,  
ni de reconocer al Artífice, atendiendo a sus obras;  
sino que tuvieron por dioses, señores del mundo,  
al fuego, al viento, al aire ligero,  
a la bóveda estrellada, al agua impetuosa o a los astros del cielo.  
Si, cautivados por su belleza, los tomaron por dioses,  
sepan cuánto les aventaja su Señor,  
pues los creó el autor de la belleza.  
Y si admiraron su poder y energía,  
deduzcan de ahí cuánto más poderoso es quién los hizo;  
pues por grandeza y hermosura de las criaturas  
se descubre, por analogía, a su Creador.  
Sin embargo, éstos merecen menor reproche,  
pues tal vez andan extraviados  
buscando a Dios y queriendo encontrarlo.  
Dan vueltas a sus obras, las investigan  
y se dejan seducir por su apariencia, pues es hermoso lo que ven.  
Pero, con todo, ni siquiera éstos son excusables;  
porque, si fueron capaces de saber tanto,  
que pudieron escudriñar el universo,  
¿cómo no encontraron antes a su Señor?  
(Sab 13, 1-9)



## AGRADECIMIENTOS

A los profesores Emilio Delgado Martos y Álvaro Abellán-García Barrio que han dirigido, acompañado e inspirado este trabajo con infinita paciencia. Han sido los mejores compañeros de viaje que he podido tener.

A mi maestro Salvador Antuñano y a todo el claustro del máster de Humanidades que despertaron en mí un nuevo modo de mirar la realidad y comprender la arquitectura, mostrándome el camino hacia el encuentro con la Belleza. Y a todos los profesores de la Universidad Francisco de Vitoria que, durante este tiempo, de manera desinteresada, han compartido conmigo su conocimiento, su asombro y su ilusión.

Al profesor Higinio Marín que, en una preciosa conversación, compartió conmigo claves interpretativas que resultaron muy relevantes para esta investigación. Los dos libros que me regaló han servido como fundamentación de este trabajo.

Al profesor Massimiliano Marianelli, director del departamento de Filosofía y Humanidades de la Università degli studi di Perugia, por acogerme generosamente en su casa, permitiéndome visitar las obras de Alberti. Gracias también a los profesores Luca Alici y Serena Meattini y al resto de su equipo.

A la Universidad Francisco de Vitoria, mi *alma mater*, por permitir que me embarcara en este proyecto y por confiar en mí durante todos estos años. A su rector, Daniel Sada, por su generosidad y ánimo. Al profesor Davide Tomaselli y sus clases de latín que me permitieron acercarme a los textos de Alberti y al profesor Francisco Bueno que me desveló el camino de la experiencia estética. Al profesor Pablo López Raso con cuyo seminario aprendí a indagar en lo trascendente del arte contemporáneo.

A mi equipo de la Escuela de Liderazgo Universitario y Becas Europa por su generosa entrega, su apoyo incondicional y su paciencia. Por llegar donde yo no he llegado y por respaldar, con infinita paciencia, el trabajo que compartimos. Gracias a Juan Serrano y a Laura Llamas por sus estimulantes conversaciones y su constante apoyo y ayuda.

Por último, el agradecimiento más sincero a mi familia, a mis padres y hermanos. Por su apoyo incondicional, su ayuda, su confianza e inspiración. A mis hijos: Lucía, Rafa, Teresa y Jorge, por hacerme ver siempre lo que es importante. A Rafa, mi compañero de viaje, por sus renunciaciones y sus desvelos y por siempre confiar en mí. Por hacerme siempre creer que este sueño era posible. Sin vosotros, este trabajo nunca se hubiera realizado.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>11</b>
1.- El problema de investigación .....	11
1.1.- Actualidad del problema, originalidad y contribuciones.....	13
1.2.- Motivaciones para este trabajo de investigación .....	17
1.3.- Definición del problema .....	19
1.4.- Objeto, alcance y límites de la investigación .....	27
2.- Hipótesis, método y estructura de la investigación.....	30
2.1.- Hipótesis y objetivos .....	30
2.2.- Método.....	31
2.3.- Estructura del trabajo de investigación.....	33
3.- Marco teórico .....	34
3.1.- Análisis cronológico del debate sobre el Renacimiento. Visión rupturista y visión integradora .....	36
3.2.-Conceptos clave.....	44
4.- Justificación de las fuentes.....	64
4.1.- Fuentes primarias.....	64
4.2.- Fuentes secundarias .....	68
<b>CAPÍTULO 1. RETRATOS DE LEON BATTISTA ALBERTI: DE LA RUPTURA A LA INTEGRACIÓN</b> .....	<b>71</b>
Introducción.....	71
1.- El mundo de Alberti. Florencia en el siglo XV .....	72
1.1.- Florencia en el siglo XV .....	72
1.2.- La estructura social. Vigencias, creencias e ideas en Florencia en el siglo XV .	79
2.- La persona de Alberti .....	87
2.1.- Biografía .....	87
2.1.1.- (1404-1428). Primeros años. Formación en retórica. ....	88
2.1.2.- (1428–1435). Contacto con artistas y descubrimiento de la arquitectura....	91
2.1.3.- (1435-1447). Interés por la historia, las artes y análisis de obras antiguas..	92
2.1.4.- (1447-1478). Desarrollo de su vocación como arquitecto .....	93
2.2.- Retratos de la persona de Alberti.....	96
2.3.- Sobre el sentido religioso de Alberti .....	100

3.- La obra de Alberti. La tradición estética .....	111
3.1.- Naturaleza y mimesis .....	112
3.1.1.- Según la visión rupturista del Renacimiento .....	113
3.1.2.- La naturaleza como creación. Mimesis de mundo.....	118
3.2.- <i>Concinnitas</i> y ornamento.....	124
3.3.- <i>Lineamenta</i> y materia. Teoría y <i>praxis</i> .....	131
Conclusiones.....	137

## **CAPÍTULO 2. UNA RELECTURA DE LA OBRA ESCRITA DE LEON**

<b>BATTISTA ALBERTI.....</b>	<b>141</b>
Introducción.....	141
1.- <i>Philodoxeus</i> .....	149
1.1.- Contextualización .....	149
1.2.- Trama.....	150
1.3.- Tradición.....	151
1.4.- Relectura de <i>Philodoxeus</i> .....	154
2.- <i>De commodis literarum atque incommodis</i> .....	156
2.1.- Contextualización .....	156
2.2.- Trama.....	156
2.3.- Tradición.....	157
2.4.- Relectura de <i>De commodis literarum atque incommodis</i> .....	160
3.- <i>Intercoenales</i> .....	162
3.1.-Contextualización .....	162
3.2.-Trama.....	164
3.3.-Tradición.....	165
3.4.-Relectura de <i>Intercoenales</i> .....	171
4.- <i>De familia</i> .....	174
4.1.- Contextualización .....	174
4.2.- Argumento .....	175
4.3.- Tradición.....	175
4.4.- Relectura de <i>De familia</i> .....	178
5.- <i>De pictura</i> .....	181
5.1.- Contextualización .....	181
5.2.- Argumento .....	182

5.3.- Tradición.....	184
5.4.- Relectura de <i>De pictura</i> .....	187
6.- Vita.....	190
6.1.- Contextualización .....	190
6.2.- Tradición.....	190
6.3.- Relectura de <i>Vita</i> .....	193
7.- Momus.....	196
7.1.- Contextualización .....	196
7.2.- Trama.....	197
7.3.- Tradición.....	199
7.4.- Relectura de <i>Momus</i> .....	209
8.- Descriptio Urbis Romae .....	212
8.1.- Contextualización .....	212
8.2.- Argumento .....	212
8.3.- Tradición.....	212
8.4.- Relectura de Descriptio Urbis Romae .....	214
9.- De re aedificatoria .....	216
9.1.- Contextualización .....	216
9.2.- Alberti y Vitruvio. Influencia de la retórica .....	217
9.3.- Estructura del tratado. Los diez libros de arquitectura .....	222
9.4.- El valor social de la arquitectura .....	226
9.5.- La figura del arquitecto .....	230
9.6.- Relectura de <i>De re aedificatoria</i> .....	233
Conclusiones.....	236

### **CAPÍTULO 3. RELECTURA DE LA ARQUITECTURA DE LEON BATTISTA**

<b>ALBERTI.....</b>	<b>241</b>
Introducción.....	241
1.- La pretensión de Alberti.....	244
2.- Fachada del palacio Rucellai en Florencia.....	252
2.1.- Contexto histórico .....	252
2.2.- Descripción del edificio.....	253
2.3.-Relectura de la fachada del palacio Rucellai .....	255
3.- Iglesia de San Francisco en Rímini (Templo Malatestiano) .....	258

3.1.- Contexto histórico .....	258
3.2.- Descripción del edificio.....	261
3.3.- Tradición.....	265
3.4.- Relectura del templo malatestiano.....	269
4.- Fachada de Santa María Novella en Florencia.....	276
4.1.- Contexto histórico .....	276
4.2.- Descripción del edificio.....	276
4.3.- Tradición.....	279
4.4.- Relectura de la fachada de Santa María Novella.....	284
5.- Capilla Rucellai en la Iglesia de San Pancraccio en Florencia .....	289
5.1.- Contexto histórico .....	289
5.2.- Descripción de la obra .....	289
5.3.- Relectura de la capilla Rucellai .....	291
6.- Iglesia de San Sebastián en Mantua .....	294
6.1.- Contexto histórico .....	294
6.2.- Descripción de la obra .....	294
6.3.- Tradición.....	297
6.4.- Relectura de la iglesia de San Sebastián.....	302
7.- Iglesia de San Andrés en Mantua.....	306
7.1.- Contexto histórico .....	306
7.2.- Descripción del edificio.....	306
7.3.- Tradición.....	309
7.4.- Relectura de la iglesia de San Andrés .....	313
Conclusiones.....	316
<b>RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....</b>	<b>321</b>
<b>CONCLUSIONES Y PROSPECTIVAS .....</b>	<b>331</b>
<b>ANEXO 1. ANÁLISIS DE GENERACIONES EN LA ÉPOCA DE ALBERTI..</b>	<b>339</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>347</b>
Bibliografía primaria.....	347
Bibliografía secundaria .....	347

# INTRODUCCIÓN

Cuando el gran Júpiter creó esta obra maravillosa que es el mundo, deseando que fuese adornado de la manera más bella posible, ordenó a los dioses que cada uno según sus fuerzas y poderes contribuyese a esa creación con algo elegante y digno<sup>1</sup>.

## 1.- El problema de investigación

En este trabajo de investigación analizamos la figura y la obra de Leon Battista Alberti, arquitecto y humanista del siglo XV. La influencia de sus aportaciones sigue todavía vigente en los manuales de historia de todas las escuelas de arquitectura del mundo, en los que se recogen sus planteamientos acerca de esta disciplina y del papel del arquitecto en la sociedad. Su amplio trabajo comprende textos y edificios y nos muestra, por un lado, la genialidad propia de los grandes humanistas de la época y, por otro, un claro ejemplo de la arquitectura renacentista italiana.

Su obra ha sido estudiada a lo largo de los siglos por diferentes autores y, pasados algo más de quinientos años de su muerte, sigue teniendo interés. Todo el elenco de estas investigaciones apunta a Alberti como una de las figuras que encabezó el Renacimiento, uno de los cambios culturales más notables de la historia de la arquitectura y también de la humanidad.

---

<sup>1</sup> L. B. ALBERTI, *Momus. Edición bilingüe Latin-Inglés*, traducido por Virginia Brown y Sarah Knight, United States of America, President and Fellows of Harvard College, 2003. Liber primus 4. «*Nam cum Iuppiter Optimus maximus suum hoc mirificum opus, mundum, coaedificasset et eum quidem esse quam ornitissimum onmi ex parte cuperet, diis edixerat ut sua pro virili quisque in eam ipsam rem aliquid elegans dignumque conferret*», en L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, traducido por Pedro Medina, editado por F. Jarauta, Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2002, 15.

La inquietud humanista de Alberti le llevó a producir una amplia obra escrita y un conjunto de obras arquitectónicas, algunas de ellas construidas. La obra escrita abarca diversos estilos literarios y contempla diferentes temas de carácter social, político, cultural y artístico, entre otros. La obra arquitectónica abarca diferentes tipologías y explora la relación entre las edificaciones y la ciudad. Esta producción tan prolífica ha llevado a numerosos especialistas a abordar su trabajo desde diferentes perspectivas.

La dificultad inicial para afrontar un estudio sobre Alberti estriba en la complejidad del conjunto de su propia obra. Su interés por temas tan diversos no permite, a *priori*, disponer de un retrato tan claro como el de otras figuras contemporáneas del Renacimiento como Brunelleschi, Donatello o Ghiberti. Esta dificultad se incrementa debido a la manera en que aborda dichos temas, mediante un lenguaje culto, el uso de un latín retórico y la gran cantidad de fuentes clásicas a las que hace mención. Todo esto justifica que las diferentes perspectivas antes mencionadas correspondan con ámbitos de especialidad muy concretos, para permitir abordar cada una de las partes de su obra. Los estudios realizados sobre la obra de Alberti conforman una tradición que permite aproximarnos a su retrato y superar en cierta medida la dificultad mencionada. Gracias a ellos, podemos ahondar en aspectos muy concretos de cada una de las partes de su trabajo.

Esta investigación, en el seno de la arquitectura, nace con la pretensión de analizar la obra arquitectónica de Alberti. Para esto, la tradición ofrece una información profunda y destilada sobre muchos aspectos que nos interesan, sin dejar de atender la propia obra arquitectónica del autor objeto de estudio. Entendiendo que la obra arquitectónica es inseparable del arquitecto, consideramos necesario atender de forma conjunta al resto de sus aportaciones para disponer de un retrato completo de su persona.

El problema con el que nos encontramos es que a través de la lectura de los diferentes autores que conforman una tradición agrupada en escuelas, descubrimos no una, sino múltiples figuras de Alberti. Al profundizar sobre cada una de las escuelas, como la italiana o la americana, también descubrimos diferentes visiones del Renacimiento que repercuten e impregnan de forma inevitable su figura. El estudio sobre la arquitectura de Alberti requiere, por lo tanto, atender a toda esta problemática.

Para identificar y delimitar el problema de investigación, esta introducción se organiza en cuatro apartados. En primer lugar, se justifica la necesidad de este estudio

haciendo alusión a la actualidad del problema tratado. En segundo lugar, se exponen las motivaciones que promueven el estudio, incluidas las que tienen que ver con la línea de investigación en la que se inserta. En tercer lugar, se identifica con precisión la problemática que va a abordar este trabajo. Por último, se explica el alcance del trabajo y sus límites, con el objetivo de disponer de un ámbito claro y conciso en el que se imbricarán las hipótesis.

### 1.1.- Actualidad del problema, originalidad y contribuciones

En las últimas décadas se ha avanzado en la discusión sobre el Renacimiento. Tanto la adecuación del término, como su aplicación a un periodo histórico concreto, como su relación con los periodos precedentes y posteriores, conforman un debate en auge.

Los primeros investigadores sobre el Renacimiento, como Jacob Burckhardt, historiador suizo del siglo XIX, promueven una visión en la que esta manifestación cultural supone una ruptura total con la época medieval. Sin embargo, los medievalistas Charles H. Haskins y Johan Huizinga, en la primera mitad del siglo XX, proponen la idea del surgimiento de un renacimiento cultural<sup>2</sup> en pleno siglo XII. En la segunda mitad del siglo XX, autores como Erwin Panofsky, Paul O. Kristeller o Peter Burke recogen las ideas de los medievalistas y proponen una visión del Renacimiento que integra la tradición precedente. El debate entre ambas visiones sigue abierto<sup>3</sup>.

Este debate ha permeado en los estudios sobre todas las manifestaciones culturales de esta época, incluidos los que atañen a la figura de Alberti. En este sentido, podemos distinguir grandes áreas de conocimiento que se interesan por partes de su obra, como la estética, la filología, la filosofía, la ética y la sociología. Estas áreas han conformado la tradición antes descrita.

---

<sup>2</sup> Haskins analiza la historia de la cultura del siglo XII, indicando que se produce en este periodo un renacimiento que se manifiesta en diferentes ámbitos que conforman la cultura: en el arte, la arquitectura, la música, la filosofía, la universidad, la literatura, etc. En Cf. C. H. HASKINS, *El Renacimiento del siglo XII*, traducido por Claudia Casanova, Barcelona, Ático de los libros, 2013.

<sup>3</sup> Cf. M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Medievo y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?: el marco historiográfico de una polémica*, en «Revista española de filosofía medieval» (1994) 1, Universidad de Córdoba, 9-26.

La gran mayoría de los autores que han analizado durante el siglo XX la obra escrita de Alberti, en especial los escritos menores<sup>4</sup>, son de la escuela italiana liderada por Eugenio Garin. Esta escuela, continuadora de Burckhardt, ha tenido una importante influencia en gran parte de los estudios críticos sobre el cambio radical del paradigma cultural de los siglos XIV, XV y XVI. Por otro lado, los autores de la escuela americana han recogido el testigo de las propuestas integradoras y continuistas, y reivindican una revisión de la figura de Alberti. Dentro de este grupo destaca Anthony Grafton, que realiza un interesante esbozo de la figura de Alberti. También destaca Mark Jarzombek, que hace una lectura conjunta de gran parte de la obra escrita del arquitecto humanista, aunque no realiza un análisis profundo de su obra arquitectónica. Los estudios de David Marsh establecen una relación entre la obra albertiana con la obra de Petrarca, generando un vínculo entre el humanismo del siglo XIV y del siglo XV.

Los estudios sobre la arquitectura de Alberti se han realizado principalmente desde el campo de la estética. Uno de los primeros y principales autores es el historiador alemán Rudolf Wittkower, cuya obra de mediados del siglo XX ha tenido una gran influencia en la historia crítica de la arquitectura. Autores como Benevolo, Tafuri, Zevi y Frampton han bebido de esta fuente. El interés por la estética de Alberti cobra aún más relevancia gracias al tratado de *De re aedificatoria*, que, para muchos, es la gran obra continuadora de *Los diez libros de la arquitectura* del arquitecto romano Vitruvio<sup>5</sup>. Ya en pleno siglo XXI, los estudios sobre arquitectura se suceden en publicaciones y tesis doctorales. En 1990 Javier Rivera publica el prólogo en la tercera traducción de *De re aedificatoria* a la lengua española. En el año 2004, en el departamento de Historia del Arte de la *Universitat de València-Estudi General* se presenta una tesis doctoral que busca analizar la armonía musical en la teoría arquitectónica de Leon Battista Alberti<sup>6</sup>. En 2012 se defiende una tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Cataluña que analiza los conocimientos constructivos y sus fuentes en *De re aedificatoria*<sup>7</sup>. Fuera de España, Mariana Sverlij

---

<sup>4</sup> Esta división y clasificación de las obras se explica y recoge en el capítulo 2. El término *escritos menores* hace referencia a textos literarios, escritos en latín o en italiano, en prosa, verso, que tratan sobre temas diversos como el amor, la familia, la virtud, la fortuna o la propia literatura, entre otros.

<sup>5</sup> Cf. J. SUMMERSON, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, traducido por Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, 14.

<sup>6</sup> J. C. GOMIS, *La armonía musical en la teoría arquitectónica de Leon Battista Alberti*.

<sup>7</sup> A. B. ONECHA, *Una nueva aproximación al De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti. Los conocimientos constructivos y sus fuentes*.

publica en 2013 en la Universidad de Buenos Aires su tesis doctoral bajo el título: *La ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Principe y De re aedificatoria de Leon Battista Alberti*<sup>8</sup>.

El interés por Alberti no solo reside en indagar sobre la estructura y contextualización de su obra en el Renacimiento, ni sólo en investigar su tratado, sino en descubrir si su pretensión como arquitecto tiene cabida en el panorama actual. Como ocurre con otros grandes maestros como Le Corbusier, la obra escrita, incluso la pictórica, no se puede separar de la obra construida. Los cinco principios de la arquitectura, entendidos como un manifiesto, quedan expresados en la composición de los edificios, pero también subsisten por sí mismos y manifiestan el propósito del arquitecto suizo. Esta relación de interdependencia permite que la obra arquitectónica quede iluminada por la obra escrita. Así, por ejemplo, aspectos relevantes de los textos de Alberti sobre el compromiso social del arquitecto, el papel de los edificios institucionales en la ciudad y la manera en que la arquitectura puede influir y cambiar a las personas, conecta con cuestiones que en la actualidad forman parte del debate social y urbano. El análisis puramente arquitectónico, típicamente desde la perspectiva actual es insuficiente para alcanzar a descubrir estos propósitos.

La relación entre arquitecto y arquitectura, entre pensamiento y obra y, en definitiva, entre persona y mundo, están dentro de un mismo campo semántico que nos hace interrogarnos sobre si la arquitectura representa la cosmovisión<sup>9</sup> dominante de cada momento. Esta cuestión no puede estudiarse exclusivamente con el conocimiento arquitectónico. Si decimos que el pensamiento de los arquitectos está conectado con su obra construida, su forma de mirar y comprender el mundo, de ser y estar en el mundo, debe de estar sujeta a una determinada cosmovisión. Por lo tanto, podemos intuir que el debate sobre el Renacimiento antes descrito no es puramente historiográfico, ya que

---

<sup>8</sup> M. SVERLIJ, *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Principe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*.

<sup>9</sup> Utilizaremos el término cosmovisión en referencia a la imagen o idea, a la representación del mundo que prevalece en la sociedad de una época. Como bien explica José Gaos en *Historia de nuestra idea de mundo*, las personas de un mismo momento temporal y un mismo lugar espacial tienen una idea de mundo. Mundo en el sentido más amplio de la palabra: «mundo natural, de la Tierra, los astros y los cielos, y de la vida sobre la Tierra, y de la materia...» Esta idea de mundo, compleja, está formada por muchas ideas. Idea de este mundo y del otro mundo, del mundo natural, humano, y del mundo sobrenatural. «Es algo que se mantiene en una suspensión entre la imaginación y el pensamiento conceptual para designar lo cual es muy propia la palabra “idea”, que significa etimológicamente cosa visible, vista o visión», en Cf. J. GAOS, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 3-6.

mostrar esta época en términos de ruptura o integración con lo anterior revela una determinada comprensión del mundo, y por lo tanto una determinada cosmovisión. Por ello, introducir a los autores en un contexto histórico predeterminado –ruptura o integración– implica atribuirles un sesgo que, de forma inevitable, afecta a la interpretación de su trabajo.

Llevando esta cuestión todavía más cerca, hoy en día nos podemos preguntar sobre cuál es la cosmovisión que representa la arquitectura en la que vivimos. Observamos en nuestro mundo actual, en el que vivimos rodeados de imágenes y ruido, que los templos se desnudan «presentando el vacío como un escenario propicio para el encuentro personal y comunitario con lo trascendente»<sup>10</sup>. La arquitectura se manifiesta como un escenario idóneo para analizar las ideas, creencias y vigencias de una época<sup>11</sup>.

La oportunidad de estudiar la arquitectura de Leon Battista Alberti en una investigación desde un ámbito humanístico estriba en la posibilidad de establecer un diálogo transdisciplinar<sup>12</sup> entre la arquitectura, la filosofía y también la teología. Esta integración de saberes permite abordar la compleja cuestión acerca de la cosmovisión, con el objetivo de discernir un retrato de la persona que responda con coherencia a lo que manifiesta el pensamiento y la obra de Alberti. El análisis de la obra arquitectónica desde una visión transdisciplinar permite descubrir la esencia de la arquitectura conectada con el propósito del arquitecto. Así, en palabras de Higinio Marín, «convendría que unos y

---

<sup>10</sup> E. DELGADO-MARTOS, *El vacío en el templo como paradigma de una cosmovisión*, en «Analysis. Claves del pensamiento contemporáneo» (junio 2021) 29, 31-40: 32.

<sup>11</sup> Cf. E. DELGADO-MARTOS, *Nuevas propuestas para el análisis historiográfico de la arquitectura y su docencia a través del modelo de Ortega y Marías*, en *Investigaciones multidisciplinares de vanguardia para la academia del siglo XXI*, Valencia, Fórum XXI, 2020.

<sup>12</sup> La Universidad Francisco de Vitoria está inmersa en un proyecto de repensamiento de las ciencias que se apoya en el pensamiento de J.H. Newman, Benedicto XVI y la constitución apostólica *Ex Corde Ecclesiae* promulgada por Juan Pablo II en 1990. El término transdisciplinar se contextualiza en el proyecto *Razón Abierta*, que alude a «la necesidad de tener una visión amplia y abierta de la razón y de su ejercicio en la búsqueda de la verdad y de la respuesta a las preguntas fundamentales sobre el hombre y su destino». «El concepto de razón tiene que ensancharse para ser capaz de abarcar y explorar los aspectos de la realidad que van más allá de lo puramente empírico y lograr una síntesis armoniosa de saberes que integren la teología y la filosofía para poder comprender la realidad respetando su dimensión metafísica». Frente a un relativismo, cientificismo y positivismo que impregna la comunidad científica, se propone un uso de la razón ampliada que supere la fragmentación del pensamiento y comprenda al hombre en su totalidad. En <https://razonabierta.org/> (Última visita: 9 junio 2023). Se recoge este pensamiento en dos publicaciones: M. LACALLE, *En busca de la unidad del saber*, Madrid, Editorial UFV, 2018. Y J. ARANGUREN et al., *Cuatro preguntas de Razón Abierta*, Madrid, UFV, 2020.

otros, arquitectos y filósofos, indagáramos más a fondo esa recurrente complicidad que tal vez pudiera ser esclarecedora de los mutuos afanes»<sup>13</sup>.

## 1.2.- Motivaciones para este trabajo de investigación

Este trabajo de investigación surge de tres motivaciones personales. La primera es la inevitable conexión entre el estudio y la práctica de arquitectura, que implica indagar en las motivaciones de la forma de proyectar y construir del arquitecto contemporáneo. En un momento en el que la unión de la práctica arquitectónica y el pensamiento teórico están en crisis, la figura de Alberti se torna interesante. Tras el paso por el máster de Humanidades en la Universidad Francisco de Vitoria, descubrimos que el diálogo de la arquitectura con la filosofía y la teología facilita una nueva manera de entender esta disciplina en relación con el hombre. La arquitectura puede representar una visión del mundo a través del arquitecto que la idea y la construye.

La segunda motivación surge cuando al habitar y contemplar la arquitectura se produce un encuentro de carácter dialógico. En este sentido, hablar de la representación es también hablar de lo que dicen y significan los edificios. Aspectos como lo simbólico cobran especial relevancia. En el periodo que es objeto de estudio en este trabajo, que por lo que se ha anunciado tiene unos límites difusos, la puesta en crisis de la simbología denota también una puesta en crisis del encuentro dialógico mencionado. Esto sucede en la comprensión del espacio sagrado y su relación con aquello que promueve y significa. En el caso del hombre cristiano medieval, él concibe el mundo entero como signo divino. Dios crea el mundo y deja su huella en la naturaleza creada. En el caso de la arquitectura eclesial, el edificio representa la unión de la liturgia y la vida.

La liturgia en sus símbolos permanece inmune e independiente de toda unión con la materia y que, en ella, todas las formas de la naturaleza sufren una especie de transformación, y se convierten en formas vivas de cultura. Logrado eso, todo el aparato

---

<sup>13</sup> H. MARÍN, *Prólogo*, en *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, Madrid, Munilla-Lería, 2018: 14.

maravilloso de imágenes y de signos que rodea el mundo de la liturgia, se troncará en sabia pedagogía, en escuela de medida, de dominio y de aprovechamiento espiritual<sup>14</sup>.

Esta conexión entre cosmovisión y persona, que se materializa en la arquitectura, es discutida cuando se producen cambios culturales como en el Renacimiento. Incluso hoy en día mantenemos este debate

La tercera motivación conecta con el desarrollo de la propia carrera investigadora y docente universitaria. La profundización en el conocimiento de las teorías estéticas, de la historiografía y de la crítica, del pensamiento medieval y del renacentista, proporcionan una comprensión de la arquitectura desde una perspectiva integradora.

Estas tres motivaciones se pueden resumir como una inquietud de la investigadora por conocer el mundo en el que vive, la propia profesión de arquitecto y la arquitectura que construye y habita.

Este trabajo de tesis está enmarcado dentro del Grupo Estable de Investigación *Imaginación y Mundos Posibles*. El grupo de investigación está formado por profesores de diferentes áreas de conocimiento como filósofos, teólogos, filólogos, historiadores del arte, guionistas, publicistas y arquitectos, entre otros. Uno de los principales objetivos del grupo es:

[buscar] una teoría de los mundos posibles poéticos capaz de afrontar el estudio de dispositivos culturales de muy diversa especie –libros, fotografías, cómics, cinemática, videojuegos, edificios, ciudades– acreditando las posibilidades especulativas y prácticas que esos artefactos, al constituirse imaginativamente como «mundos posibles» que proyectan la acción humana, tienen para el desarrollo de la vida social y personal<sup>15</sup>.

En este contexto, entender la arquitectura como un dispositivo cultural ilumina un camino fructífero que permite una comprensión del edificio y de la ciudad en su totalidad, aunando arquitecto, obra construida y mundo.

---

<sup>14</sup> R. GUARDINI, *El espíritu de la liturgia*, editado por J. Urdeix, Barcelona, Centre de pastoral litúrgica, 1999, 56. El autor indica en una nota a pie de página que «la liturgia elige como mansión los recintos construidos por la mano del hombre». De esta afirmación concluimos de la importancia de la relación existente entre el edificio, la liturgia y la consagración del espacio.

<sup>15</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *Introducción*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 9-12: 9.

### 1.3- Definición del problema

Son numerosos los autores que han estudiado a Alberti y sus obras. Aunque los primeros estudios que conocemos datan de mediados del siglo XVI, tanto el desarrollo de la historiografía moderna, como la aparición de nuevos enfoques críticos en el campo del arte y la arquitectura, así como el interés por la búsqueda y análisis de fuentes primarias durante el siglo XIX, suponen un avance importante en el conocimiento de Alberti y su obra. El número más significativo de estudios sobre Alberti se sitúa en el arco temporal entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX.

Los problemas que hemos encontrado al estudiar la figura de Alberti son los siguientes: (1) dificultad de obtener un retrato común del arquitecto a partir de los estudios que se han realizado sobre su obra, debido en gran parte a la especialización de los autores; (2) de forma mayoritaria, la figura de Alberti y su obra se asocian a una concepción rupturista del Renacimiento con el medievo, y no se ha atendido a las nuevas revisiones de la relación entre estas dos épocas; (3) la historiografía de la arquitectura desde sus orígenes ha identificado la figura de Alberti como el primer arquitecto moderno, requiriendo dotar a su pensamiento y a su obra de las categorías propias de la modernidad.

El primer problema identificado nos presenta diferentes retratos de la persona de Alberti a partir de lo que se dice de su obra. Entre otras figuras, se nos presenta un Alberti interesado por el conocimiento científico de las matemáticas y la geometría, que impregna de manera preeminente la arquitectura; también se presenta un humanista virtuoso que responde a las expectativas del hombre ideal del Renacimiento; otro retrato lo presenta con un espíritu crítico comprometido con el cambio de época.

Podemos descubrir esbozos del retrato de la persona de Alberti a partir de los autores que desde mediados del siglo XIX se han acercado a su obra desde sus áreas de especialización, como la filosofía, la historia del arte y la filología. También se intuyen retratos diversos a través de autores como Wittkower, Benevolo, Tafuri, Borsi, Pochat, Kostof o Portoghesi, que lo han estudiado desde el ámbito estricto de la arquitectura. Otros, como Wölfflin, Blunt, Bayer, Gombrich, Panofsky o Tatarkiewicz, han analizado su obra desde un punto de vista eminentemente estético, destilando nuevas visiones de su figura. Todos estos grupos de autores han investigado fundamentalmente la obra

construida y los escritos *De statua*, *De pictura* y *De re aedificatoria*, que han sido denominados de carácter teórico y científico.

Por otro lado, otro *corpus* relevante de la obra de Alberti está formado por los llamados *escritos menores*, que han sido analizados principalmente por los autores de la escuela italiana. El filósofo Eugenio Garin revitalizó el interés por la relevancia de la figura de Alberti a través de la recopilación y crítica de *Intercoenales* en 1965, proponiendo además un retrato vigente entre sus seguidores. En la segunda mitad del siglo XX, numerosos autores como Farris, Vasoli, Marassi, Rinaldi, Rovira y Martinelli fijaron su atención en el arquitecto renacentista analizando su obra desde una perspectiva eminentemente filosófica y filológica.

A finales del siglo XX, alejándose de la línea trazada por los estudios de Garin, la escuela americana de Jarzombek y Grafton promovió una lectura unitaria de la obra de Alberti, lo que nos proporcionó una nueva figura de nuestro autor. El primero analizó la coherencia interna de la obra escrita. El segundo propuso un «retrato convincente de un intelectual misterioso y original, y un cuadro colorido de las ciudades y cortes donde trabajó y vivió»<sup>16</sup>, fijándose especialmente en la figura del arquitecto y en su relación con su mundo.

Las relaciones intertextuales entre las obras de Alberti permanecen oscuras, no sólo por las dificultades hermenéuticas que presentan los escritos de Alberti, sino también por la persistente preconcepción de que los llamados escritos menores y los tratados estéticos pertenecen a dos mundos diferentes<sup>17</sup>.

El interés por encontrar el retrato de la persona de Alberti en esta investigación viene preconizado por la propuesta de Kristeller en el último cuarto del siglo XX, que apuesta por un conocimiento interdisciplinar de las ciencias en general y en especial del periodo renacentista, asegurando que la mera yuxtaposición de conocimientos y hallazgos no es suficiente para abarcar la comprensión de una época.

---

<sup>16</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, Inglaterra, Penguin Books, 2000.

<sup>17</sup> M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, The MIT Press, 1990, IX.

El estudio de la Edad Media y del Renacimiento pide una síntesis cabal de los conocimientos que sobre cada uno de esos periodos aportan disciplinas tan variadas como la política, la economía y la historia institucional; las literaturas inglesa, germánica y romances; la historia de la Iglesia y la teología; la historia del arte y de la música, de la filosofía y de las ciencias<sup>18</sup>.

El segundo problema que identificamos en nuestra investigación está relacionado, a priori, con el término Renacimiento, con su ubicación temporal y con sus implicaciones. De forma más específica, se evidencia la gran influencia de la visión rupturista del Renacimiento en la composición de la figura de Alberti en nuestros días, reivindicando, como se expondrá en la hipótesis y objetivos del trabajo, una revisión del autor con las nuevas propuestas realizadas por una visión continuista de este periodo. Para poder exponer con más precisión este problema, se realiza a continuación una breve historiografía del Renacimiento a través de los estudios más relevantes, que se ampliará en el marco teórico. En esta revisión es interesante destacar que la figura de Alberti como arquitecto ha sido analizada principalmente en la primera mitad del siglo XX.

Hasta mediados del siglo XIX la palabra Renacimiento evoca en los historiadores una imagen de belleza, de resplandor y de luz. Esta idea de luminosidad y de regeneración que manifiesta Burckhardt<sup>19</sup> es el resultado de analizar numerosos escritos recogidos desde el periodo renacentista. En su propuesta se insiste en imágenes renovadoras, de una nueva época<sup>20</sup>, de un despertar del mundo clásico, que sugieren, por contraste, la idea de una imagen oscura durante el periodo medieval. Estudios posteriores han interpretado esta concepción luminosa como un planteamiento con tintes míticos<sup>21</sup>. Más allá de las

---

<sup>18</sup> Cf. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, traducido por Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 23.

<sup>19</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducido por Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Madrid, Akal, 2004.

<sup>20</sup> G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, traducido por M<sup>a</sup> Teresa Méndez y Juan María Montijano, Madrid, Tecnos, 2004, 53. Giorgio Vasari recoge en su obra dedicada a Cosme de Medici *Las Vidas*, las historias de aquellos que dieron vida y gloria a sus respectivas profesiones, y busca honrar a aquellos que, estando las «artes extintas, primero las resucitaron, y poco a poco aumentadas y adornadas con el paso del tiempo, alcanzaron por fin ese grado de belleza y de majestad que poseen en nuestros días».

<sup>21</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento*, traducido por Carmen Castells, Barcelona, Crítica, 1993, 8-9. Peter Burke afirma que la idea de Renacimiento es un mito en dos sentidos: en un primer sentido en el que se narran relatos del pasado de una manera engañosa, poniendo de manifiesto un espectacular contraste entre el Renacimiento y la Edad Media, y en un segundo sentido, de carácter literario, en el que se entiende la palabra mito como un relato simbólico que narra las vicisitudes de unos personajes sobrehumanos, ya sea

indicaciones de la compilación que realiza Vasari en el siglo XVI, no se tienen nuevas noticias de Alberti hasta Burckhardt, que lo define como el *uomo universale* del Renacimiento<sup>22</sup>.

A finales del siglo XIX, el contraste entre el Renacimiento luminoso y la oscuridad medieval empezó a interpretarse como una oposición. En la primera mitad del siglo XX, numerosos autores, como Wölfflin, Antal, Garin y Hans Baron, profundizaron en esta reflexión presentando definitivamente el siglo XV como un momento de ruptura con la época anterior. En este momento, a través de Garin, la figura de Alberti se pone en crisis debido a la nueva cosmovisión planteada. En este contexto surgen los primeros estudios sobre la historia de la arquitectura y la estética de Alberti con autores como Wittkower, Zevi, Benevolo y Tafuri, entre otros, cuyas obras se mantienen todavía vigentes.

En la valoración de este momento fundamental de la historia de nuestra civilización [el Renacimiento], conviene evitar dos posibles equívocos: ante todo, el de no apreciar como corresponde la profundidad de este salto; este supuso una neta ruptura, disimulada a veces por la indudable analogía entre los nuevos temas y los de la época precedente, y por el hecho de que, una vez instaurada, la novedad radical tiende a crearse sus propios precursores y, en general, a fomentar el descubrimiento, o la postulación, de anticipaciones y preanuncios. Este es el error en que suelen incurrir algunos de los historiadores que sostienen la tesis de la continuidad entre la Edad Media y la Edad Moderna<sup>23</sup>.

Estos planteamientos «hasta cierto punto radicales en la defensa de la “ruptura” entre ambos periodos históricos, condujeron a la llamada “rebelión de los medievalistas”»<sup>24</sup>. A mediados del siglo XX, Huizinga<sup>25</sup>, Haskins<sup>26</sup>, y Gilson<sup>27</sup>, grandes conocedores del periodo medieval, publicaron sus estudios sobre un renacimiento cultural en el siglo XII

---

por su grandeza o mezquindad, con ánimo moralizante, y con intención de dar explicación a los acontecimientos actuales.

<sup>22</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 147-149.

<sup>23</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, traducido por Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 2001, 33.

<sup>24</sup> M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Medieval y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?*, 15.

<sup>25</sup> J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, traducido por José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>26</sup> C. H. HASKINS, *El Renacimiento del siglo XII*.

<sup>27</sup> En 1930 imparte una serie de conferencias en la Universidad de Aberdeen bajo el título *The spirit of medieval philosophy*.

y abogaron por un humanismo medieval<sup>28</sup>. Estos estudios cuestionaron la visión rupturista anterior y aportaron nuevos datos a la concepción del Renacimiento. Además, afrontaron de forma generalizada esta época y no entraron en profundidad a analizar autores del siglo XV. Personajes como Alberti, enclaustrados en las visiones rupturistas, mantuvieron la condición planteada por la estela de Garin.

En la segunda mitad del siglo XX, Panofsky analiza cómo el término Renacimiento se aplica a diferentes momentos en la historia del arte occidental, y cómo cambia su significado según el contexto cultural y las percepciones históricas<sup>29</sup>. El término Renacimiento es utilizado para describir una variedad de movimientos artísticos y culturales, que van desde el renacimiento carolingio hasta el renacimiento italiano. De este modo, la palabra adquiere una complejidad de significados que reflejan la riqueza y la diversidad de lo sucedido en un periodo concreto. El cuestionamiento de la idea de ruptura del Renacimiento en Panofsky impregna la visión de Alberti. Sin embargo, la perspectiva con la que este historiador alemán aborda temas como la iconografía y la geometría, y no tanto la arquitectura, resaltan una figura eminentemente científica del arquitecto.

En el tercer cuarto del siglo XX, Kristeller aporta un enfoque distinto explorando las raíces intelectuales y filosóficas que dan forma al Renacimiento<sup>30</sup>. Con esta perspectiva se empieza a aportar una visión integradora con los tiempos precedentes.

Me impresionaron la obra de Haskins y Thorndike y las actividades de la *Mediaeval Academy of America*; la «revuelta de los medievalistas» contra el culto y contra el concepto mismo de Renacimiento me impulsó a intentar una interpretación del Renacimiento que tomara en cuenta las legítimas objeciones antepuestas por los medievalistas<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Medieval y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?*, 16. En *Humanisme médiéval et Renaissance*, Gilson indica que el verdadero humanismo se halla en la Escolástica, especialmente en la figura de Santo Tomás, asimilando de los griegos lo universalmente válido y operando una verdadera revolución en el pensamiento.

<sup>29</sup> E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducido por María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

<sup>30</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 17 Se mantienen las comillas de la cita original.

Este autor alemán afincado en Estados Unidos también destaca el gran avance que se ha producido en el campo de los estudios renacentistas durante el siglo XX, pero indica que queda mucho trabajo por hacer. Para este filósofo, y otros de la misma época, los personajes como Alberti no eran relevantes en su disertación sobre el Renacimiento.

Se requieren nuevas monografías sobre muchísimos pensadores del Renacimiento, algunos de ellos importantes; monografías cuya base sea un conocimiento directo y total de los escritos de estos pensadores<sup>32</sup>.

Peter Burke, coetáneo de Kristeller, explora la génesis de la noción misma de Renacimiento durante el siglo XIX y de su interpretación histórica y crítica posterior<sup>33</sup>. Realiza un análisis de la historia cultural y la historia social del movimiento renacentista y ofrece una nueva visión en términos de continuidad. Burke, en la misma línea que Panofsky, no profundiza en la figura de Alberti ni en su obra, aunque lo destaca, de forma genérica, como uno de los grandes humanistas del siglo XV.

[La obra de Burckhardt] hoy nos parece más arcaica; un giro que se debe, en parte, a las investigaciones académicas en torno a las continuidades existentes entre el Renacimiento y la Edad Media pero, sobre todo, a ciertos cambios en la concepción de lo «moderno»<sup>34</sup>.

Las obras de Grafton, Jarzombek y Marsh, que llamaremos escuela americana, publicadas en la última década del siglo pasado y comienzos del siglo XXI, muestran una imagen de Alberti que tiene cabida en la nueva visión continuista. Esta nueva visión, que denota una continuidad entre el Renacimiento y la Edad Media, nos permite mirar a Alberti y su obra de manera unitaria. Sin embargo, los trabajos de la escuela americana se han mantenido alejados de la historia y crítica de la arquitectura reciente.

Los estudios del pasado son a menudo poco confiables y en más de un caso se ha demostrado que una lectura directa de las obras de un autor eliminará sin dilaciones ciertas etiquetas y juicios convencionales que han sido repetidos por siglos. Es necesario emplear con sumo cuidado e incluso evitar los nombres dados a ciertas escuelas –como

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>33</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, traducido por Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza Editorial, Tercera edición 2015.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 6.

los del platonismo, averroísmo o nominalismo—, para dar paso a la descripción detallada y exacta de las opiniones verdaderas que un autor expresó en sus obras<sup>35</sup>.

En los últimos cincuenta años, las aportaciones sobre la figura de Alberti se han producido fundamentalmente a través de los estudios de su obra en el campo de la filología y la filosofía por parte de la escuela italiana. En cualquier caso, en la mayoría de las áreas de conocimiento sobre Alberti, así como en la arquitectura, la línea de Garin sigue manteniendo el monopolio de su perfil imbricado en un renacimiento rupturista.

El tercer problema surge al analizar el origen de la historiografía en arquitectura. Para Hernández Pezzi, la historiografía de la arquitectura surge como consecuencia de la necesidad de justificar el Movimiento Moderno. Desde esta pretensión, Alberti es elevado a la categoría de primer arquitecto moderno, por lo que toda su obra será leída en esta clave.

En aquellos momentos, los historiadores extraían de las aportaciones teóricas contemporáneas las claves para interpretar la historia, al mismo tiempo que los teóricos usaban de la historia para reforzar sus argumentaciones. El material histórico solía, por tanto, verse manipulado y deformado para servir a este proceso. [...] Los historiadores, determinados por las condiciones culturales del presente, ofrecían una visión fragmentaria de la realidad, utilizando sólo aquellos fragmentos que servían al propósito de aunar esfuerzos con los teóricos y los arquitectos, construyendo todos en común un sistema en que las ideas y los hechos se afirmaran mutuamente<sup>36</sup>.

El origen de la historiografía de la arquitectura se localiza alrededor de 1930. Sus precursores son los historiadores del arte Sigfried Giedion y Nikolaus Pevsner. Ambos establecen una serie de antecedentes y causas que justifican la concepción y la estética de la arquitectura de comienzos del siglo XX<sup>37</sup>. «De este modo si las causas u orígenes son justificados, se considera certera su implantación, se validan las propuestas y sus

---

<sup>35</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 25.

<sup>36</sup> M. E. HERNÁNDEZ PEZZI, *Historiografía de la Arquitectura Moderna*, 4.

<sup>37</sup> La teorización sobre el Movimiento Moderno se realiza casi de manera simultánea a su aparición. Los autores que realizan estos estudios, principalmente Giedion y Pevsner, no lo conciben como una materia externa ni tratan de ser imparciales, sino que usan la teoría y la historia como herramientas que les permiten forzar los hechos y acontecimientos para que se ajusten al criterio buscado y justifiquen de este modo su teoría. Cf. *Ibid.*, 3-8.

principios adquieren nociones de “verdad”»<sup>38</sup>. A partir de esto la historia y la teoría del arte adquieren un fuerte compromiso ideológico.

*Espacio, tiempo y arquitectura*<sup>39</sup> se ocupaba de la separación, en el hombre contemporáneo, entre el pensamiento y la sensibilidad, de su doble personalidad y del paralelismo inconsciente de los métodos empleados en el arte y la ciencia<sup>40</sup>.

El testigo de estos historiadores del arte es recogido por arquitectos que comienzan a escribir la historia de la arquitectura. Leonardo Benevolo y Bruno Zevi se adhieren a las tesis de Giedion y Pevsner y escriben la historia de la arquitectura moderna como un verdadero proyecto arquitectónico, enmarcando su origen y contextualizando su ámbito geográfico, social e ideológico<sup>41</sup>. Manfredo Tafuri se separa de la postura de historiadores y arquitectos, acusándoles de buscar la justificación de lo que acontece en el presente en tiempos pasados, ya que considera el Movimiento Moderno como «antihistórico»<sup>42</sup>. Al negar una historicidad en la arquitectura contemporánea, lo que consigue es enfatizar la idea de un origen de la modernidad en el periodo renacentista. Para la crítica arquitectónica, el Movimiento Moderno y el Renacimiento quedan íntimamente conectados. Esto supone la posibilidad de realizar una lectura de la arquitectura del siglo XV con las categorías del siglo XX. Según Brague, la modernidad, cuyo origen también se sitúa en el Renacimiento, se convierte en un manifiesto ideológico.

Desde hace mucho tiempo, la modernidad no sólo ha sido vivida, sino también pensada como un proyecto. [...] Un proyecto implica, en efecto, (1) respecto del pasado, la idea de un nuevo comienzo que hace olvidar todo lo que procede; (2) respecto del presente, la

---

<sup>38</sup> F. GARRIDO. *La búsqueda de los orígenes*. Publicado el 21.07.2017 en el blog *Crítica de la arquitectura. Pensamiento y crítica*. <https://blogfundacion.arquia.es/2017/07/la-busqueda-de-los-origenes/> (Última visita el 12 de mayo de 2023)

<sup>39</sup> S. GIEDION, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, traducido por Jorge Sainz, Barcelona, Reverté, 2009.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>41</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, traducido por María Teresa Weyler, Madrid, Taurus, 1972. El primer capítulo de esta obra se titula «Los inventores de la nueva arquitectura» lo que da por supuesto la novedad y la modernidad que enfatiza el autor, con origen en el Renacimiento.

<sup>42</sup> Cf. M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

idea de una autonomía del sujeto que actúa; (3) respecto del futuro, la idea de un medio que detenta y prologa la acción y asegura su cumplimiento (progreso)<sup>43</sup>.

En resumen, al analizar la figura de Alberti y su obra localizamos tres problemas: el primero de ellos estriba en la dificultad de encontrar un retrato común de la persona de Alberti en la tradición que lo ha estudiado. La complejidad temática de su obra ha requerido de un análisis pormenorizado desde diferentes áreas del saber. Este hecho, que ha permitido el conocimiento en profundidad de cada una de sus obras, ha dificultado la obtención de una figura común de la persona de Alberti.

El segundo problema tiene que ver con el momento en el que se realizan la mayoría de los estudios sobre Alberti. En la primera mitad del siglo XX se realizan la mayoría de los estudios desde el ámbito estético. En este periodo, la visión sobre el Renacimiento vigente era de ruptura con el periodo medieval, lo que tendrá una gran influencia en los autores que estudian a Alberti. La influencia de Garin en la configuración del retrato de la persona de Alberti sigue presente en los autores de la escuela italiana que publican en la segunda mitad del siglo XX.

El tercer problema está relacionado con la génesis de la historiografía de la arquitectura. Ésta, que nace como ciencia en las primeras décadas del siglo XX bajo una visión rupturista del Renacimiento, busca la justificación del Movimiento Moderno. En su revisión historiográfica, aplica categorías de modernidad a la arquitectura del siglo XV.

#### **1.4.- Objeto, alcance y límites de la investigación**

Los tres problemas identificados ayudan a definir el objeto material y formal del estudio, exponer el alcance del trabajo y delimitar el ámbito de la investigación.

En un primer acercamiento pudiera entenderse que el objeto material es la obra de Alberti. Sin embargo, encontramos tres problemas. Por un lado, el análisis directo y pormenorizado de cada una de las obras requeriría de una formación específica, no solo

---

<sup>43</sup> R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, traducido por José Antonio Millán, Madrid, Encuentro, 2016, 7-8.

en lo referido a Alberti y a los diferentes ámbitos de especialización –filológico, filosófico, literario, estético y arquitectónico, entre otros–, sino también de identificar y comprender las numerosas referencias que recogen sus escritos. Esto implicaría un trabajo extenso y diferente al planteado. En segundo lugar, es importante destacar nuestro interés por centrar la atención en la arquitectura, sin dejar de contemplar el resto de su obra y el retrato de su persona. Este interés por abordar de forma conjunta y unitaria la obra de Alberti y sus implicaciones en la arquitectura no debe prescindir del trabajo que han realizado otros arquitectos e historiadores. Por último, parece poco operativo tratar de estudiar a Alberti sin tener en cuenta las diferentes tradiciones que lo han investigado e interpretado.

La tercera apreciación revela la importancia del campo de análisis sobre el que se apoya este trabajo. Lo que también descubrimos en un primer acercamiento, no sólo es que Alberti fue un personaje importante del pasado, sino que Alberti es un personaje importante hoy. Y esto último no podría haber sucedido si la tradición que lo ha investigado no lo hubiera traído hasta nuestros días. Esta afirmación justifica que el objeto de estudio, que es en definitiva el ámbito que dota de contenidos al análisis y a la discusión de este trabajo, es la obra de Alberti insertada en una tradición que, pasados más de quinientos años, sigue hablando de su figura.

Lo que empezamos a vislumbrar en la definición del problema es precisamente lo que conecta la tradición y la obra de Alberti. Esta conexión de carácter hermenéutico ha requerido, por parte de todos los investigadores que han participado, de la asunción, de forma explícita o implícita, de una determinada idea de mundo o cosmovisión. Además, observamos que, de forma mayoritaria, la disertación sobre la figura y obra de Alberti se inscribe en un debate más profundo sobre la cosmovisión vigente del Renacimiento, siendo esta discusión la que marca con claridad la selección de fuentes y los límites de la investigación. Aunque pueda parecer redundante, es necesario aclarar que la figura de Alberti contextualiza la época y el lugar objeto de estudio al renacimiento italiano del siglo XV. El debate sobre las visiones del Renacimiento planteado en la problemática también requiere disponer de un contexto para comprender el vínculo de este momento con la época precedente. Debido al extenso alcance de la tradición medieval, se ha procurado realizar una síntesis a través de fuentes especializadas para destilar una cosmovisión coherente con Florencia en los siglos XIII y XIV.

El objeto formal o perspectiva que exige nuestro estudio es el de atender a los elementos que constituyen la cosmovisión latente en la obra de Alberti, deudora en buena medida de su mundo, el renacimiento italiano del siglo XV. Esto justifica que para ciertos aspectos que configuran su retrato y ayudan a iluminar la interpretación de sus obras se acuda a cuestiones estéticas, filosóficas y teológicas, como es propio de la aproximación formal a las obras como «mundos posibles poéticos»<sup>44</sup>. Como veremos en el marco teórico, cuestiones como la cultura, el hombre, el mundo y Dios, así como su relación<sup>45</sup> –que enunciamos como cosmovisión– requieren un análisis más extenso.

La arquitectura como tal también requiere de una acotación. Atendiendo a los acontecimientos, Alberti se enmarca en un movimiento que tiene precedentes en otros importantes arquitectos y humanistas, como Di Cambio, Brunelleschi y Michelozzo, como representantes del primer grupo; y Dante, Petrarca, Bocaccio y Villani, del segundo grupo, entre otros muchos. El debate sobre el Renacimiento también está presente en todos estos personajes. Sin embargo, la particularidad que identificamos en Alberti gracias a su prolífica obra, así como la repercusión que ha tenido en todas las disciplinas que lo han estudiado, justifican que podamos analizarlo de manera independiente y autónoma para abordar el tipo de estudio propuesto.

El apartado de justificación de las fuentes utilizadas presenta con precisión el elenco de autores y obras que componen cada uno de los ámbitos que se ha mencionado en este apartado. El alcance también ha quedado definido en la identificación del problema, gracias a la enumeración de los principales historiadores, críticos y arquitectos que componen la tradición que ha estudiado a Alberti.

---

<sup>44</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *Mundos posibles poéticos*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 274-300. La teoría de los mundos posibles poéticos desarrollada por Álvaro Abellán-García facilita la posibilidad de estudiar y analizar dispositivos culturales que procuren una mimesis de mundo, esto es: «que proporcionen una concepción del mundo, cosmovisión o *imago mundi*: cuyos medios expresivos estructuran y jerarquizan un espacio y un tiempo –vividido o acción ritual que refieren– espacio y tiempo dramático– al logro o fracaso vital., y que proponen a quien lo recibe un programa de lectura o interacción que cambia a quien lo recibe, reordenando su relación con el cosmos». Edificios como viviendas, palacios o templos quedan incluidos dentro de esta definición, por lo que, su análisis bajo la teoría de los mundos posibles revela nuevos y relevantes datos.

<sup>45</sup> Cf. A. ENCINAS CANTALAPIEDRA, *Mimesis de mundo. Una hermenéutica de la montaña en el Libro del Apocalipsis*. Arturo Encinas ha defendido esta tesis doctoral dentro del marco del GEI Imaginación y mundos posibles, en el que también se inscribe este trabajo. Encinas estudia la noción de mundo, entendiendo que, «cuando hablamos de mundo, las nociones de “naturaleza”, “persona” y “cultura” resultan solidarias entre sí, y no es posible comprender una sin las otras dos».

## 2.- Hipótesis, método y estructura de la investigación

### 2.1- Hipótesis y objetivos

La definición de los problemas de investigación expuestos, así como el análisis de su alcance y limitaciones en torno a la obra de Alberti, plantean una serie de cuestiones que se sintetizan en una hipótesis principal de partida que enunciamos como:

*La visión integradora del Renacimiento aporta nuevos y relevantes aspectos en la interpretación de la obra arquitectónica de Alberti.*

De esta hipótesis principal, derivamos tres hipótesis secundarias que se enfrentan a los problemas que enunciamos al inicio. Estas hipótesis nos ayudan a profundizar en la hipótesis principal:

- (1) *La visión integradora del Renacimiento permite incorporar elementos de la figura de Alberti que quedaban excluidos por la visión rupturista.*
- (2) *La cosmovisión de Alberti está integrada dentro de una tradición cristiana.*
- (3) *La pretensión ideológica imbricada en la figura de Alberti impide un análisis adecuado de su obra.*

Confirmar nuestras hipótesis y solventar los tres problemas que hemos definido requiere alcanzar los siguientes objetivos específicos:

- (1) Analizar los diferentes retratos de Alberti según la visión rupturista y la visión integradora del Renacimiento.
- (2) Revisar la obra escrita y construida de Alberti buscando su cosmovisión latente.
- (3) Contrastar la cosmovisión latente en los escritos de Alberti con la visión rupturista del Renacimiento.
- (4) Evaluar de forma comparativa los análisis de la obra arquitectónica de Alberti conforme a las dos visiones del Renacimiento.

También es importante destacar otros objetivos operativos que contribuyen a la consecución de los anteriores, como son completar una biografía de Alberti atendiendo a la visión integradora y establecer una taxonomía de su obra escrita y construida.

## 2.2- Método

Este trabajo<sup>46</sup> es un ejercicio hermenéutico que integra diversos elementos: el autor (Alberti) y su pretensión; la obra (escrita y construida) y su valor objetivo; los lectores (nosotros) con nuestros sesgos y nuestra propia cosmovisión; y la tradición que a lo largo de los siglos ha estudiado y reconocido su obra. Como investigadores que buscan comprender en profundidad las implicaciones de la arquitectura, tratamos de alcanzar el sentido original de la propuesta de Alberti, contando con la pretensión del autor en su contexto, que es el Renacimiento.

La distancia al contexto de la producción de su obra es una dificultad evidente, así como el idioma y la interpretación de la cosmovisión en la que estaba inserto Alberti. Todo esto hace difícil, como se plantea en el segundo objetivo, vislumbrar una unidad en el conjunto de su obra, a lo que se añade nuestra intención por actualizar su pretensión como arquitecto en la actualidad. Nuestra interpretación trata de respetar el sentido original de su trabajo, presumiendo que ésta refleja a un hombre inserto en una cosmovisión determinada, sin eludir que dicha interpretación trata de entrar en diálogo con el debate actual.

Por lo expresado en el alcance y límites de la investigación, en este estudio no requerimos de una revisión arqueológica de la obra de Alberti, por lo que se reducen al mínimo las cuestiones de carácter filológico y etimológico, aunque sí se tienen en cuenta apreciaciones históricas, filosóficas y teológicas.

---

<sup>46</sup> Este trabajo se enmarca en la investigación sobre Imaginación y mundos posibles que se desarrollan dentro del GEI con el mismo nombre. La manera de aplicación del método hermenéutico en este trabajo se inspira en el propuesto por Abellán-García en Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 240-273: 240. Este mismo método se aplica para el estudio hermenéutico de la montaña en el Apocalipsis de Encinas, en Cf. A. ENCINAS CANTALAPIEDRA, *Mimesis de mundo. Una hermenéutica de la montaña en el Libro del Apocalipsis*.

A continuación, se expone de forma pormenorizada la metodología que da lugar a la consecución de los objetivos.

Para el análisis de los diferentes retratos de la persona de Alberti en el contexto del debate planteado por las dos visiones del Renacimiento (primer objetivo) se propone realizar una revisión que abarque tanto su biografía, como su obra escrita y su obra arquitectónica. Esto no pretende plantear la estructura del trabajo, aunque coincide con la distribución de capítulos. En realidad, se trata de comprender los diferentes retratos extraídos del debate. Esto significa que durante el transcurso del estudio se van a interpretar los diferentes perfiles enmarcados en una u otra visión.

La metodología para el segundo objetivo, que consiste en revisar la obra escrita y construida de Alberti buscando su cosmovisión latente, no pretende analizar de forma lineal, temática o cronológica la obra escrita y construida de Alberti. La interpretación se produce identificando aspectos clave que proceden tanto de la obra del arquitecto como del debate sobre el Renacimiento. Esta selección de aspectos, que se apunta en el marco teórico y se despliega al comienzo del análisis, sirven de ayuda para dos propósitos: (1) contribuir a formarnos un retrato o imagen cabal de la persona de Alberti y (2) iluminar el debate sobre el análisis de las obras escritas y arquitectónicas. De forma más concreta, se realiza una taxonomía de las obras albertianas ordenando su trabajo (escrito y arquitectónico). Algunos autores han realizado anteriormente este ejercicio tomando como referencia las obras escritas más relevantes, en unos casos estableciendo una división entre *obras mayores* y *obras menores*; en otros casos, estableciendo una división entre obras *éticas* y obras *estéticas*. Esta última división, como apunta Jarzombek, no tiene cabida en el contexto del autor, ya que la división entre ética y estética es postkantiana. Para nuestro estudio planteamos una nueva taxonomía fundamentada en el soporte de la obra, el idioma y el contexto histórico en el que se realiza.

El tercer objetivo, que pretende contrastar la cosmovisión latente en los escritos de Alberti con la visión rupturista del Renacimiento, es consecuencia de los dos primeros. En este objetivo se expresa una presunción que proviene de la segunda hipótesis secundaria, en la que suponemos que la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de la tradición cristiana. Los argumentos que sostienen dicha afirmación se deducen del análisis realizado fundamentalmente en el primer capítulo. Dicha presunción identifica la visión integradora del Renacimiento con una cosmovisión cristiana, que ha sido

rechazada por gran parte de la tradición que sostiene la visión rupturista con el medievo. Esta fricción, en forma de comparación, da lugar al ámbito para trabajar sobre el último objetivo, especialmente para conformar el análisis de la arquitectura de Alberti bajo una visión integradora.

El último objetivo se centra en la discusión del trabajo. Si bien el anterior contribuye a la obtención de unos resultados que componen el análisis de la visión integradora, el apartado de discusión presenta, por comparación, el debate sobre la arquitectura desde las dos visiones del Renacimiento. A partir de esto, la hipótesis principal será examinada en el apartado de conclusiones.

### **2.3- Estructura del trabajo de investigación**

Este trabajo de investigación se estructura en tres partes que se recogen en los tres capítulos que conforman la tesis. La estructura está relacionada con la consecución de los objetivos propuestos.

El primer capítulo pretende dar cumplimiento al primer objetivo planteado, que busca analizar los diferentes retratos de Alberti según la visión rupturista y la visión integradora del Renacimiento. Este capítulo recoge una aproximación al mundo de Alberti que establece un contexto del autor y su obra. Este punto analiza las vigencias, creencias e ideas relevantes en Florencia en el siglo XV. A continuación, y bajo este contexto, construiremos una biografía del autor, que nos permita comprender el retrato de su persona. Finalmente, analizaremos los retratos de Alberti proporcionados por la tradición según las dos visiones del Renacimiento. Este primer capítulo pone de manifiesto el primer problema definido en la investigación: la dificultad de encontrar un retrato común de la persona de Alberti en la tradición. También revela el segundo problema: de forma mayoritaria, la figura de Alberti y su obra se asocian a una concepción rupturista del Renacimiento con el medievo, y no se ha atendido a las nuevas revisiones de esta época.

El segundo capítulo comprende la revisión de las obras escritas de Alberti, realizando una interpretación de los aspectos clave, tanto en la obra de Alberti como en el debate establecido por la tradición. Este capítulo corresponde con la consecución del segundo objetivo propuesto, que busca la cosmovisión latente en la obra escrita de Alberti. Este

capítulo nos permitirá demostrar la segunda hipótesis secundaria establecida que plantea la integración de la cosmovisión de Alberti en la tradición cristiana.

El tercer capítulo se centra en la arquitectura de Alberti. Contribuye a la consecución del segundo objetivo propuesto que pretende revisar la obra arquitectónica de Alberti buscando su cosmovisión latente y está relacionado con la tercera sub-hipótesis propuesta, que pretende demostrar que la pretensión ideológica imbricada en la figura de Alberti impide un análisis adecuado de su obra. Bajo estas premisas, el análisis de la obra arquitectónica ofrece nuevos y relevantes datos, que anticipan elementos de la discusión posterior y cumplen el tercer objetivo planteado: Contrastar la cosmovisión latente en los escritos de Alberti con la visión rupturista del Renacimiento.

En los resultados de la investigación recogeremos los nuevos y relevantes datos obtenidos del análisis de las obras arquitectónicas de Alberti. En la discusión posterior estableceremos una comparación de estos nuevos datos con aquellos proporcionados por la tradición, cumpliendo en este punto el último objetivo planteado, que establece una comparación entre los análisis de la obra arquitectónica de Alberti conforme a las dos visiones del Renacimiento.

La conclusión pone de manifiesto la verificación de la hipótesis principal de la investigación.

### **3.- Marco teórico**

La dificultad para encontrar un retrato de la persona de Alberti estriba en la visión sobre el Renacimiento asumida por unos y por otros al analizar la obra del arquitecto. Hemos recogido brevemente en la definición del problema la historiografía del Renacimiento, que nos muestra un avance en el conocimiento, que supera la idea de ruptura con el periodo medieval. Este recorrido nos permite establecer, dentro de la tradición, dos posturas frente al Renacimiento: una visión rupturista y una visión integradora con el tiempo precedente. Aunque ambas siguen vigentes, las investigaciones del último cuarto del siglo XX aportan nuevos datos pertinentes en el estudio de Alberti.

Frente a la visión rupturista del Renacimiento con el periodo medieval introducimos el concepto de visión integradora o visión continuista. El término continuista puede confundir ya que alude a que existe una continuación de lo medieval. Las formas arquitectónicas manifiestan una ruptura con las formas medievales precedentes. Sin embargo, entendemos que ciertos elementos de la cosmovisión medieval continúan durante el Renacimiento. Comprendemos que la utilización del concepto «visión integradora» recoge mejor el aspecto trabajado en esta investigación, por lo que se expresa en las hipótesis y objetivos de la misma. No obstante, en determinadas ocasiones nos referiremos al asunto como «visión continuista», sabiendo la connotación implícita en el término.

La visión rupturista comprende el mundo, el hombre y Dios, así como la relación que se establece entre ellos desde una cosmovisión moderna. De este modo, términos relevantes en el estudio de la obra de Alberti como naturaleza y mimesis, teoría y *praxis*, lo sagrado y lo profano, o la concepción del hombre han sido interpretados bajo esta visión. La tradición ha estudiado fundamentalmente la obra de Alberti desde una perspectiva estética, destacando elementos relevantes de la misma como la concepción de la naturaleza y la idea de mimesis. En relación al término *lineamenta*, muy utilizado por Alberti en su tratado de arquitectura, diversos autores han manifestado la división en la obra de Alberti entre lo teórico y lo práctico. Filólogos, sociólogos y filósofos analizan la obra escrita de Alberti introduciendo en el debate conceptos referentes a lo sagrado y lo profano, así como la concepción del hombre y su libertad. La cosmovisión influye en el modo de análisis de la arquitectura, pero también en la recepción e interpretación de la obra escrita.

Somos conscientes de la simplificación que esta división en dos categorías –rupturista e integradora– conlleva, pero nos permite abordar la distancia que existe entre la creación de la obra de Alberti y su crítica.

Dividiremos este marco teórico en dos partes: por un lado, realizaremos un análisis cronológico<sup>47</sup> de las dos visiones contrapuestas sobre el Renacimiento, destacando las obras y los autores que conforman la tradición. Este estudio permite comprender la

---

<sup>47</sup> Al final de este recorrido cronológico se recoge, de manera sintética, un cuadro con los principales autores trabajados y sus obras, ordenadas por fecha de publicación y agrupadas en las dos visiones sobre el Renacimiento: visión rupturista y visión integradora.

vigencia de cada una de esas visiones a lo largo del siglo XX, así como la relación que se establece con los diferentes retratos de Alberti. Al finalizar este punto recopilaremos en una tabla el estado del arte del debate sobre el Renacimiento, con la cronología de las publicaciones de las principales obras y autores, clasificados en una u otra visión.

Por otro lado, estableceremos la distinción entre las dos cosmovisiones y su influencia en la interpretación de términos relevantes en el análisis arquitectónico de la obra de Alberti. La comprensión de la naturaleza, la mimesis, la teoría y la *praxis*, la idea de hombre y su libertad, así como su relación con lo sagrado, adquieren significados diferentes bajo una cosmovisión rupturista y una cosmovisión integradora.

### **3.1.- Análisis cronológico del debate sobre el Renacimiento. Visión rupturista y visión integradora**

El término Renacimiento es utilizado por primera vez a mediados del siglo XIX por el historiador francés Jules Michelet. Con él, sitúa el periodo que abarca los cambios producidos en el mundo occidental, entre el descubrimiento del nuevo mundo y los grandes avances científicos. Recogiendo esta idea, el historiador Jacob Burckhardt publica, en 1860, *La cultura del Renacimiento en Italia* «donde, por vez primera, se trata –desde el ámbito de los estudios históricos– de la singularidad del Renacimiento y se le va a contraponer marcadamente al Medioevo»<sup>48</sup>. Su amigo y compañero de universidad Friedrich Nietzsche apoya y comparte este punto de vista rupturista. Para el filósofo de la sospecha, el Renacimiento «supuso la trasvaloración de todos los valores y el resurgimiento de los valores nobles de nuestra cultura»<sup>49</sup>. Esta afirmación convierte la metáfora en concepto y categoría historiográfica.

Desde el nacimiento del término en cuestión, queda instaurada la idea de un periodo que rompe con la etapa anterior. En esta línea Ernst Cassirer publica en 1926 *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*<sup>50</sup> donde resalta la «modernidad» del

---

<sup>48</sup> M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Medievo y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?*, 10.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> E. CASSIRER, *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*, traducido por Alberto Bixio, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

pensamiento renacentista<sup>51</sup>. Justifica, con la ayuda de numerosos ejemplos, el cambio que se produce en la relación entre el individuo y el mundo que le rodea, pasando de una visión teocéntrica a una visión antropocéntrica.

Será a partir de este momento cuando queda fijado lo que «estaba llamado a ser primer canon interpretativo del periodo [renacentista]»<sup>52</sup>. Este canon es el que referiremos en el estudio como visión rupturista. Bajo esta cosmovisión se interpreta lo sucedido en Italia, a principios del siglo XV como un giro radical a nivel cultural, histórico, filosófico, artístico, económico, político-social, religioso e incluso en la vida cotidiana.

Este análisis histórico rupturista es asumido por Heinrich Wölfflin, discípulo de Burckhardt desde la disciplina estética. Identifica en su teoría del arte unos rasgos perfectamente definidos y delimitados del arte renacentista<sup>53</sup>, que nada tendrá que ver con el arte y la arquitectura del periodo medieval. Establece de esta manera, a finales del siglo XIX, una visión meramente formalista del arte, en la que los diferentes periodos históricos manifiestan estilos contrapuestos. Este canon establecido por Wölfflin tendrá una gran repercusión en los estudios sobre arte y arquitectura posteriores.

En 1927 Charles Homer Haskins, historiador medievalista publica *El Renacimiento del siglo XII*, enfatizando el desarrollo cultural que se produce en el siglo XII. Haskins cuestiona el pensamiento rupturista vigente entre la Edad Media y el Renacimiento. Sus estudios revelan la posibilidad de una continuidad entre ambos periodos históricos.

En esta misma línea encontramos voces de otros historiadores medievales, como Johan Huizinga, que analiza la importancia del movimiento cultural que tuvo lugar a finales del periodo medieval, y que penetra con fuerza en la nueva era. Afirma que «Burckhardt ha juzgado demasiado grande la distancia entre la Edad Media y el Renacimiento»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Medievo y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?*, 10. Según indica González, Cassirer piensa que el concepto neoplatónico de *mens* anticipa el concepto de *cogito* cartesiano. Del mismo modo, anticipando conceptos «modernos», caracteriza el pensamiento de Nicolás de Cusa como idealista.

<sup>52</sup> Cf. F. BOUZA, *Prólogo*, en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004: 32.

<sup>53</sup> Cf. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, traducido por Alberto Corazón, Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>54</sup> J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, 97.

Para Huizinga, «quien estudia el espíritu del Renacimiento sin un esquema preconcebido encuentra en él muchas cosas “medievales”, más de las que parecen permitir las teorías»<sup>55</sup>. Posiblemente, es precisamente el «esquema» o cosmovisión medieval que él conoce el que le permite reconocer en el Renacimiento, además de novedades, una continuidad con el anterior.

Alejándose de los medievalistas, en 1941 el filósofo italiano Eugenio Garin, publica *El Renacimiento italiano*, donde recopila diversos textos del Renacimiento, «ese del cual todo el mundo habla»<sup>56</sup>. Garin, que reconoce que los «motivos típicos de la época del Renacimiento no surgieron de un solo trazo, desligados totalmente de las épocas que lo precedieron»<sup>57</sup>, la visión de la vida que tiene el hombre italiano entre 1400 y 1600 es diversa a la visión de finales de la Edad Media. Define el Renacimiento como un movimiento cultural, «que remodeló los espíritus sin agotarse en un hecho puramente literario o gramatical». Estima que hay dos errores que conducen a sostener la tesis de una continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento. El primer error es «no apreciar como corresponde la profundidad de ese salto». El segundo, es pensar que el Renacimiento fue un «fenómeno esencialmente literario» y que tuvo escasa incidencia en el ámbito filosófico. Su pensamiento sobre el Renacimiento y sobre Alberti tendrá una gran influencia en la escuela italiana.

Entre 1932 y 1938 Friedrich Antal, historiador del arte, escribe *El mundo florentino y su ambiente social*, que será publicado en 1947. En él, busca comprender cómo los factores sociales y económicos influyeron en la producción artística y la cultura renacentista. Esta obra, que proporciona datos económicos y sociales muy interesantes para la configuración de la estructura social de Florencia durante el Renacimiento, utiliza términos «modernos» que no tienen cabida en el pensamiento de la época, como *clase media capitalista*, *proletariado* o *lucha de clases*. Estos términos, de actualidad en el momento de la publicación del libro, resuenan ajenos a la cosmovisión del siglo XV y pueden lastrar la adecuada interpretación de las relaciones tal y como eran concebidas en

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, 396.

<sup>56</sup> E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, traducido por Antonio Vicens, Barcelona, Austral, 2012, 16. En la advertencia inicial, Garin deja patente la actualidad del tema y la discusión existente sobre el Renacimiento a principios del pasado siglo.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 21.

ese momento histórico. Para Antal, el artista del Renacimiento adquiere una autonomía y una libertad impensables en la época medieval. El retorno a las fuentes clásicas supone un rechazo a la autoridad religiosa que marca una clara ruptura con el periodo anterior. El arte abandona en gran medida la temática religiosa, reflejando un cambio en la manera de ver y representar el mundo.

En 1954 Eugenio Garin publica una obra nueva, *Medioevo y Renacimiento*, donde pone de manifiesto nuevamente su manera rupturista de comprender el Renacimiento frente a la Edad Media. Para el filósofo italiano, en el Renacimiento se descubre una nueva concepción de lo real, que pone su énfasis en la libertad del hombre, en la voluntad y en el hacer. Siguiendo las ideas de Burckhardt, el hombre renacentista puede conseguir lo que se proponga y es dueño de su propio destino.

En 1957, en el campo del arte y la estética, Panofsky publica *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*<sup>58</sup>. La obra aborda la cuestión de la existencia de «eso que llamamos Renacimiento, y, en caso afirmativo, en qué se diferenció de los movimientos de renovación medievales a los que a menudo se alude con el mismo nombre»<sup>59</sup>. Panofsky advierte el creciente escepticismo frente a la división de la historia en etapas distinguibles. Indica que estos «mega periodos» no deben ser utilizados como canon de «principios explicativos, ni menos aún hipostasiados en entidades cuasimetafísicas»<sup>60</sup>. Advierte también del peligro de la creciente tendencia, por parte de los medievalistas, a suprimir el concepto mismo de Renacimiento, o depreciarlo y quitarle valor. Puntualiza que en el Renacimiento se produce un cambio, pero no lo interpreta como una ruptura, sino como una integración con los periodos anteriores.

En el último cuarto del siglo XX, Kristeller publica *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, donde establece un mapa cultural de los siglos XV y XVI principalmente en Italia. «Presenta el pensamiento renacentista en su contexto inmediato –la Edad Media, tanto griega como latina– y muestra la continuidad y la singularidad de sus corrientes

---

<sup>58</sup> Cf. E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Panofsky indica que parte de su obra fue escrita antes de aparecer «la valiosa obra de P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*» publicada en 1955 y que dicho libro coincide con su visión general del Renacimiento, así como con los límites cronológicos establecidos y con la opinión de Kristeller.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>60</sup> Cf. *Ibid.*, 33-34.

representativas»<sup>61</sup>. Kristeller, gran conocedor de la filosofía clásica, hace una síntesis de los trabajos sobre el Renacimiento de Burckhardt, Baron, Cassirer, Panofsky y los primeros escritos de Garin. Además, queda impresionado por las obras de los historiadores medievalistas Haskins y Thorndike.

Aunque Kristeller no escribe prácticamente sobre arquitectura, sus textos ofrecen una nueva clave interpretativa del Renacimiento, estableciendo un nuevo canon. Frente a la visión rupturista de Burckhardt, Wölfflin y Garin, entre otros, Kristeller propone una visión del Renacimiento que integra la antigüedad y el medievo, sin negar el avance y los cambios que se producen durante el siglo XV. Kristeller es consciente del cambio de visión sobre el Renacimiento que se ha producido a lo largo del siglo XX, pero indica que queda un largo camino por recorrer. Surgen nuevas oportunidades de estudio, ya que, muchos de los grandes pensadores del Renacimiento no han sido revisados a la luz de los nuevos conocimientos adquiridos.

En línea con el pensamiento de Kristeller, pero desde el ámbito de la historia cultural, el británico Peter Burke publica, en 1979, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* y en 1987 *El Renacimiento*. En el primer libro busca elaborar una historia cultural y social del movimiento renacentista, «así como examinar detenidamente la relación existente entre cultura y sociedad»<sup>62</sup>. En el segundo, pretende desmitificar el concepto mismo de Renacimiento y explicar la sucesión de cambios que se producen dentro de la propia historia de Occidente. Burke analiza la cosmovisión vigente en Florencia en el siglo XV, poniendo de manifiesto el error cometido por la tradición de utilizar categorías modernas en la comprensión de este periodo.

En 2018 se publica la obra *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética* donde el arquitecto Rafael García, asumiendo la visión integradora vigente, analiza términos como renacimiento y humanismo. Para él, siguiendo las tesis de

---

<sup>61</sup> M. MOONEY, *Prefacio del editor*, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, traducido por Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1982: 10.

<sup>62</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 6.

Higinio Marín, el modo de comprensión de lo histórico que se produce en este periodo «no es tanto un cambio ideológico, sino más bien ontológico»<sup>63</sup>.

Estos dos cánones o visiones sobre el Renacimiento traslucen dos maneras diferentes de interpretar el mundo, el hombre y su relación con Dios. En una clara simplificación podemos decir que, para una visión rupturista, el hombre renacentista vive en una «sociedad de hombres nuevos, hombres socialmente configurados al hilo de sus propias realizaciones y no de ninguna otra instancia o identidad histórica prefigurante»<sup>64</sup>. Su interés por el mundo que le rodea es meramente cuantitativo, analizándolo bajo una mirada científica que lo aleja del misterio. Se ha perdido la interpretación simbólica. La relación entre el hombre y Dios es casi contractual o incluso inexistente. En todo caso, siempre individual e íntima. El retrato de la persona de Alberti que presenta esta visión es el de un hombre hecho a sí mismo, con una voluntad inquebrantable. Una persona que, mediante su trabajo puede conseguir lo que se proponga y huir del destino impuesto por la sociedad y su familia. Alberti es un humanista con una mirada científica sobre la realidad. Un arquitecto que racionaliza la ciudad mediante coordenadas polares y que mantiene una relación distante con Dios. Analizaremos en profundidad los diferentes retratos de la persona de Alberti propuestos por la tradición en el capítulo 1.

La visión integradora o continuista<sup>65</sup> mantiene numerosos elementos de la cosmovisión cristiana medieval, aunque apunta algunos cambios. El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, tiene un propósito divino: la salvación eterna. El fin de su vida es alcanzar la plenitud en Dios mismo, y es ahí donde encuentra la felicidad. La libertad es, para el hombre cristiano, la posibilidad o capacidad de poder elegir su propio destino. La naturaleza es obra creada por Dios y admirada por el hombre. El mundo es, bajo esta cosmovisión, el lugar de encuentro entre Dios y el hombre, integrando también la noción griega de *Kòsmos*, que sugiere orden, dinamismo inteligible, un sentido y una finalidad.

---

<sup>63</sup> Cf. R. GARCÍA SÁNCHEZ, *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, Madrid, Munilla-Lería, 2018, 221-228.

<sup>64</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, Madrid, Encuentro, 2015, 243.

<sup>65</sup> Utilizaremos ambos términos, entendiendo que, con el término continuista, no pretendemos expresar que la cosmovisión medieval se mantiene invariable en el Renacimiento, sino que algunos elementos de la cosmovisión medieval permean y continúan en la cosmovisión vigente en el Renacimiento.

Recogemos en la siguiente tabla la clasificación de autores y obras relevantes en el debate, ordenados cronológicamente. Podemos observar cómo la mayoría de los autores que defienden una ruptura entre el Renacimiento y el medievo se sitúan en la primera mitad del pasado siglo. Los últimos estudios, recogiendo las ideas integradoras de los medievalistas, llegan hasta nuestros días.

Año de publicación	VISIÓN RUPTURISTA		VISIÓN INTEGRADORA	
	AUTOR	OBRA	AUTOR	OBRA
1550	Vasari	Vitas		
1860	Burckhardt	La cultura del Renacimiento en Italia		
1888	Wölfflin	Renacimiento y Barroco		
1923			Huizinga	El otoño de la Edad Media
1926	Cassirer	Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento		
1927			Haskins	El Renacimiento del siglo XII
1941	Garin	El renacimiento italiano		
1947	Antal	El mundo florentino y su ambiente social		
1952	Baron	La crisis del humanismo		
1954	Garin	Medioevo y Renacimiento		
1957	Panofsky <sup>66</sup>	Renacimiento y renacimientos en el arte occidental	Panofsky	Renacimiento y renacimientos en el arte occidental
1979			Kristeller	El pensamiento renacentista y sus fuentes
1986			Burke	El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia
1990			Kristeller	Los fundamentos del pensamiento filosófico moderno
2018			García	El Renacimiento como artificio

Tabla 1. Clasificación de la tradición de Alberti según las dos visiones estudiadas.

De este recorrido que sintetizamos en el cuadro anterior podemos deducir cuatro conclusiones: (1) La visión integradora del Renacimiento es más actual. Su desarrollo en los últimos cincuenta años ha proporcionado datos valiosos que siguen vigentes hoy en día; (2) la visión rupturista se genera en la primera mitad del siglo XX, coincidiendo con el nacimiento de la historiografía de la arquitectura y la justificación del Movimiento

<sup>66</sup> Situamos a Panofsky en ambas visiones, ya que su pensamiento pone de relieve la diversidad de periodos que recoge el término renacimiento, que no sólo describe lo sucedido en el siglo XV, pero su análisis estético mantiene muchas ideas que podemos englobar bajo una visión rupturista con el periodo medieval.

Moderno; (3) los autores especialistas en la historia medieval ven claros indicios de continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento, aportando nuevos datos al estudio de ambos periodos; y (4) que la hermenéutica nos enseña que la distancia histórica no siempre dificulta la interpretación, sino que puede contribuir a enriquecerla, como parece ocurrir con nuestra comprensión del Renacimiento en las últimas décadas.

### 3.2.-Conceptos clave

Los nuevos datos aportados sobre el Renacimiento por los historiadores en la segunda mitad del siglo XX ponen de manifiesto que la revelación cristiana permea y se mantiene vigente en la cosmovisión del siglo XV. Como hemos visto en el epígrafe anterior, la historia del arte y de la arquitectura avanzan en su conocimiento sobre Alberti principalmente en la primera mitad del siglo pasado, bajo una visión rupturista del Renacimiento, coincidiendo con la justificación del proyecto moderno. Este hecho, que define el tercer problema de nuestra investigación –la aplicación de categorías propias de la modernidad al pensamiento de Alberti– marca la interpretación de la obra de Alberti. Hemos detectado en el análisis de la tradición sobre Alberti ciertos conceptos clave que, analizados bajo una u otra visión del Renacimiento –rupturista o integradora– aportan datos e interpretaciones diversas. Estos conceptos clave están relacionados con la cosmovisión latente en la obra de Alberti. La interpretación de estos conceptos clave evidenciará la cosmovisión latente en los autores que han estudiado la obra de Alberti.

En la primera mitad del siglo XX, la tradición ha puesto el foco en aspectos relacionados con el ámbito estético, como la idea de mimesis y naturaleza, así como la relación entre la teoría y la *praxis*. Desde la perspectiva filosófica, filológica y sociológica las consideraciones que conforman el debate se centran en cuestiones como lo sagrado y lo profano, el hombre y su libertad. Analizaremos en el siguiente epígrafe la comprensión de estos conceptos clave bajo una u otra visión del Renacimiento.

#### Naturaleza

La relación entre la arquitectura y la naturaleza en la obra de Alberti ha sido estudiada ampliamente por la tradición, especialmente desde el ámbito estético. El concepto naturaleza se interpreta de manera diferente en una u otra visión del Renacimiento

planteada. Percibimos en el habla moderna y en el sistema conceptual actual una dualidad sobre el término naturaleza, tal y como se recoge en las dos primeras acepciones del diccionario. La primera hace referencia al «principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser», mientras que la segunda se refiere al «conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado por sus propias leyes»<sup>67</sup>. Esta doble acepción tiene su origen en los escritos aristotélicos que recogen que «la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de este proceso». También «hace referencia a la materia de las cosas como a lo que determinó su forma, es decir, a su esencia, la fuerza que dirige la naturaleza». En el primer sentido, la naturaleza es cambiante, y en el segundo, al contrario, «persiste a pesar de las condiciones cambiantes»<sup>68</sup>.

Los romanos, integrando el pensamiento griego, utilizaron para el término naturaleza un doble significado. Por un lado, la suma de las cosas visibles, *summa rerum*, y por otro *origo rerum* o *rex naturae*, referido al principio de generación de las cosas naturales y a la fuerza que las produce. Ambos significados se mantuvieron durante la Edad Media, «haciendo inofensiva la ambigüedad y añadiendo un adjetivo diferente a cada uno de ellos»<sup>69</sup>. El pensamiento medieval utiliza el término *natura naturans* para referirse a la naturaleza creativa, al principio de las cosas, mientras que designa como *natura naturata* a la naturaleza creada. Algunos escritores medievales fueron más explícitos, refiriendo *natura naturans* a Dios —«*Natura naturans id est summa naturae lex quae Deus est*»— y *natura naturata* a la Creación<sup>70</sup>.

Esta noción de naturaleza como creación, que se arraiga en la Edad Media y pervive en el Renacimiento, es la que utilizaremos para describir este elemento en la visión integradora. Durante el siglo XV, el aumento del conocimiento humano reencuentra el lenguaje matemático que se esconde en la naturaleza, pero ésta sigue siendo comprendida como *natura naturata*.

---

<sup>67</sup> DRAE. <https://dle.rae.es/naturaleza?m=form>. Última consulta realizada el 19 de septiembre de 2023.

<sup>68</sup> Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, traducido por Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, 2015, 333-336.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>70</sup> Cf. *Ibid.*

Para la cosmovisión cristiana medieval, el hombre ha recibido el mandato divino de completar la creación. Su relación con la naturaleza nunca se establece desde una posición de superioridad o dominio, como hará el hombre moderno. «En un juego de palabras implícito en *colere*, “dar culto” y “cultivar”, Agustín explica que la Tierra no es algo que haya que adorar, sino laborar»<sup>71</sup>, dice Brague. Para los pensadores medievales el hombre no es dueño de la naturaleza, sino que obedece mediante su labor al mandato divino. «Para un cristiano como Agustín, el hombre sólo es señor de la creación en la medida en que es hijo de Dios»<sup>72</sup>.

Esta relación entre el hombre y la naturaleza va cambiando a lo largo de los siglos, colocándose el hombre en una posición de dominio sobre ésta. Según indica Brague, el dominio comienza siendo, en primer lugar, de carácter intelectual. El hombre, mediante la imaginación, proyecta lo que más tarde construirá.

El artista accedía, así, al estatuto de émulo de Dios, pero en absoluto su rival, en el sentido del prometeísmo del siglo XIX. La imitación no se oponía a la creación; por el contrario, en Petrarca, y luego en Ficino y Pico de la Mirándola, la imitación creadora se sitúa en el movimiento de la manifestación de la divinidad. Lejos de ser un gesto de rebelión, cumple una tarea confiada por el Creador<sup>73</sup>.

El hombre moderno de los siglos XIX y XX se relaciona con la naturaleza de una manera diferente, ya que ha integrado el pensamiento de los siglos anteriores. Los grandes descubrimientos geográficos realizados en el siglo XVI, los avances técnicos como la imprenta o la pólvora, junto con la Reforma y la Contrarreforma marcan una gran diferencia. La magia y la alquimia otorgan poder al hombre para manipular la naturaleza. La magia se torna en técnica que permite nuevos avances.

En el siglo XVII, Descartes entiende la naturaleza como materia, alejada por completo de la divinidad. La naturaleza es ahora algo que se mira con ojos analítico-científicos. Se pierde la mirada simbólica sobre la misma. Veinticinco años después, Baruch Spinoza identifica a Dios con la naturaleza. *Deus sive natura*. «El amor intelectual a Dios [...] no es otra cosa que la consciente conformidad con el todo del que formamos

---

<sup>71</sup> R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 24.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 42-43.

parte»<sup>74</sup>. De este modo, en la palabra naturaleza se unifican los términos medievales *natura naturans* y *natura naturata*. Esta identificación tendrá influencia, no sólo en la noción de naturaleza, sino, como expondremos más adelante, en la concepción racional y panteísta de Dios.

[La *natura naturans*], invisible y evidente sólo a la mente, constituye la fuente, la esencia, de la primera. [...] Quien hoy en día hable de naturaleza, piensa generalmente en el primer significado; pero la situación fue bastante diferente durante la Ilustración y el Barroco. Esta ejerció un efecto distinto en la teoría del arte, en la interpretación de la relación del arte con la naturaleza<sup>75</sup>.

A partir del siglo XVIII, la naturaleza deja de ser «un conjunto externo de objetos al que accede el espíritu humano mediante el conocimiento, sino un medio ilimitado y activo dentro de cual el propio espíritu humano se desarrolla»<sup>76</sup>. Kant da el salto definitivo y convierte la conquista técnica de la naturaleza en un deber moral<sup>77</sup>.

Los estudios sobre el Renacimiento que, como hemos visto, comienzan en el siglo XIX, adoptan esta idea de naturaleza. Desde una visión rupturista del Renacimiento, la naturaleza se comprende desde sus cualidades materiales y sensibles, de manera racionalista. En palabras de Garin:

La Naturaleza no es una deidad sacrosanta que deba contemplarse ni una hija o nieta de Dios que haya que venerar; está dispuesta a entregarse al que con arrojo sepa hacerla suya en el momento oportuno. Lo que ha cambiado es, en realidad, un modo global de comprender la relación entre el hombre y la realidad<sup>78</sup>.

Cassirer, siguiendo esta línea rupturista, indica que el concepto de naturaleza se transforma a partir de Petrarca. «La lírica de Petrarca comienza por sacar a la naturaleza

---

<sup>74</sup> Cf. V. LOZANO, *Historia de la filosofía*, Valencia, Edicep, 2008, 172-179. Spinoza es de origen judío. Para él, «Dios no es el Dios cristiano, un ser personal y transcendente que creó el mundo desde la nada por un acto libre de voluntad, sino la realidad última infinita que la filosofía nos muestra que tiene que contener en sí a todo ser, el ser infinito que se expresa a sí mismo y que al mismo tiempo contiene en sí mismo la sustancia divina infinita, la naturaleza».

<sup>75</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 335.

<sup>76</sup> V. LOZANO, *Historia de la filosofía*, 199.

<sup>77</sup> Cf. R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 101.

<sup>78</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 151.

de la atmósfera a la que la había condenado la dogmática concepción medieval»<sup>79</sup>. El valor de la naturaleza, dice Cassirer, «estriba en que el hombre moderno encuentra en ella un nuevo medio de expresarse a sí mismo, de expresar la vivacidad y lo infinito y multiforme de su vida interior»<sup>80</sup>. Según Cassirer, es «casi incontestable que el Renacimiento descubrió y conquistó la legitimidad propia de la naturaleza por el camino de la intuición inmediata, de la intuición sensible y empírica»<sup>81</sup>. De este modo, y a partir de la observación directa, nace «la nueva imagen del mundo». Al hombre le interesa lo cuantificable y medible a partir de la observación.

Observamos dos maneras muy diferentes de interpretar el término: por un lado, la cosmovisión cristiana medieval, que comprende la naturaleza como la Creación, y al hombre en relación con ella, como cumplidor de un mandato para completarla. Por otro lado, la visión rupturista atiende al término como el medio donde vive el hombre, que puede analizar racionalmente y comprenderlo en la totalidad, situándose en una posición de dominio sobre él. La naturaleza pierde su condición misteriosa y es objeto de análisis científico.

### Mímesis

La relación que se establece entre el hombre y la naturaleza durante el Renacimiento se concreta en el concepto de mimesis. La interpretación de este concepto ha cambiado a lo largo de los siglos. Por ello, comprender en profundidad el significado de mimesis en el Renacimiento y cómo ha sido entendido por la tradición nos ayuda a contextualizar la obra de Alberti y su recepción posterior.

El concepto griego *μίμησις* fue adaptado por los romanos al latín como *imitatio*. La imitación, o mimesis, ha llegado desde la filosofía griega hasta nuestros días. Para los griegos, la mimesis «no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior»<sup>82</sup>. El término, ya desde entonces, adquirió diferentes significados: para

---

<sup>79</sup> E. CASSIRER, *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*, 182.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 183.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 184.

<sup>82</sup> Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 307.

Demócrito *μίμησις* se refiere a la imitación del funcionamiento de la naturaleza<sup>83</sup>. Aristóteles aplica esta idea a la poética<sup>84</sup>, indicando que ésta es mimesis de la acción humana. Aunque sostiene que el arte imita la realidad, «la imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal»<sup>85</sup>. Por tanto, la mimesis es imitación de la acción humana, pero también es imitación de la naturaleza, «de la que se suponía que derivaba su perfección»<sup>86</sup>.

Cicerón asume el concepto aristotélico<sup>87</sup> indicando que la imitación es la libre expresión del artista y la contrasta con la verdad (*vincit imitationem veritas*)<sup>88</sup>.

La conciliación de la idea aristotélica de mimesis con la concepción de la naturaleza como *natura naturata* durante el periodo medieval comprende la mimesis, no únicamente como una copia, sino como una imitación de la acción del Creador. Para un griego, la mimesis de la naturaleza imita el dinamismo interno de la misma. Para un medieval, imita la acción de Dios. La integración de estas dos visiones podemos denominarla mimesis de mundo<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, 308.

<sup>84</sup> El término *poética* resulta legítimo y de gran ayuda para hablar de lo que hoy conocemos como *estética* durante el Renacimiento, siempre desde una visión integradora. El término poética era «ampliamente utilizado desde el Quattrocento tardío hasta el Cinquecento, sobre todo después de que el escrito del filósofo [Aristóteles] se publicara en Venecia en la traducción latina de Giorgio Valla», en P. CASTELLI, *La estética del Renacimiento*, traducido por Juan Antonio Méndez, Madrid, La balsa de Medusa, 2011, 14. Numerosos autores se refieren a Alberti como un poeta.

<sup>85</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 309.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> La idea de la imitación de la naturaleza en la teoría aristotélica queda recogida en Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 265-269. Abellán recoge «la *mimêsis physeôs* no puede ser para Aristóteles la imitación de los entes naturales y de las leyes físicas que rigen su movimiento, sino la imitación de la *physis*, el principio vital que las engendra e impulsa a su propia perfección y que nos manifiesta su esencia en acto».

<sup>88</sup> CICERÓN. *De Oratore*. II, 57, 215. Citado en W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 309.

<sup>89</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*. Podemos entender un edificio como un signo poético. «Debemos ensanchar nuestra noción de signo poético, que no puede ser ya meramente lingüístico, para que la noción de mimesis alcance todo su rendimiento. Los signos consuetudinarios y naturales contribuyen a esta ampliación permitiéndonos reconocer el carácter epifánico, tal vez incluso teofánico, tanto de la naturaleza como de la cultura». De esta manera utilizamos el término mimesis de mundo. La noción de mundo en la cosmovisión cristiana con la que trabajaremos en esta investigación es la misma noción que manejamos en el Grupo Estable de Investigación (GEI). Dicha noción es heredera del término griego *Kósmos*, y del pensamiento medieval cristiano. La idea de *Kósmos* griego sugiere orden,

Uno de los conceptos clave de los humanistas era el de «imitación», no tanto la imitación de la naturaleza como la de los grandes escritores y artistas. [...] Pero esta imitación no significaba esclavitud. [...] Imitar no era «remendar» a los antiguos, sino que consistía en asimilar el modelo, convirtiéndolo en propio y, a ser posible, superarlo<sup>90</sup>.

Aunque Platón y Aristóteles aplicaron el concepto de mimesis únicamente a las artes imitativas<sup>91</sup> (la arquitectura no es considerada tal), los escritos de Vitruvio revelan que el arquitecto romano aplicó la teoría mimética a la arquitectura, buscando la universalidad de sus proporciones. Esta tesis vitruviana, que relaciona las proporciones arquitectónicas con la naturaleza, permeó durante el Renacimiento. En el siglo XVIII, Batteux incluyó la arquitectura como arte imitativa. «Esto implicaba un cambio en el concepto de imitación: el concepto sólo podía denotar ahora que el arte se basa en la estructura y proporciones de las cosas reales»<sup>92</sup>.

Esta nueva interpretación del concepto de mimesis, junto con la evolución de la idea de naturaleza, se concretan en la teoría de Batteux «según la cual, el arte es imitación de la realidad, pero sólo de una realidad *bella*»<sup>93</sup>. Esta interpretación del significado de mimesis en arquitectura, a partir del siglo XVIII, marcará los estudios estéticos posteriores.

La visión de la mimesis a partir del siglo XVIII cambia y tiene una gran influencia en el pensamiento de los autores que estudian a Alberti. Bajo una visión integradora el concepto de mimesis recoge la tradición aristotélica y la medieval, entendiendo la imitación como una mimesis de acción, bien de la acción humana, bien de la acción creativa de la naturaleza o del Creador. La tradición hermenéutica actual explica que la mimesis clásica no se concebía sólo como la representación o imitación de algo previo,

---

dinamismo inteligible, un sentido y una finalidad. Es armónico y bello y remite a la totalidad de la existencia de la que participa el ser humano. El mundo recoge también la herencia cristiana medieval que añade al concepto de *mundus* tres contenidos relevantes: la idea de la creación del mundo por parte de Dios, el mundo como lugar de encuentro entre Dios y el hombre, y la promesa de una salvación definitiva del mundo gracias a Jesucristo. Un mundo en el que Dios se ha hecho hombre, y Jesucristo ha redimido al mundo gracias a su muerte en Cruz. Un mundo con una esperanza de salvación definitiva.

<sup>90</sup> P. BURKE, *El Renacimiento*, 34-35.

<sup>91</sup> Se establece una división de las artes entre originales, como la arquitectura, e imitativas, como la pintura o la escultura.

<sup>92</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 318.

<sup>93</sup> Cf. *Ibid.*, 320.

sino como la realización de «actividades creativas que producen cierto incremento en el ser, o al menos, en nuestra experiencia del ser y en la comprensión de su sentido para nosotros». La mimesis de mundo no sólo comprende como mimesis a la obra –el resultado de la acción–, sino también la propia acción en sí, la *praxis*. «El arte del poeta, al configurar la obra, y el arte del teórico (*theoros*, espectador), al refigurarla, son también mimesis»<sup>94</sup>.

La historiografía del arte, cuyo auge se sitúa en el siglo XIX, aplica categorías descubiertas el siglo anterior. La concepción de la mimesis como la imitación de la forma bella de las proporciones de la naturaleza es comprensible bajo una interpretación rupturista del Renacimiento con el periodo anterior.

### Teoría y *praxis*

Alberti ha sido denominado por los historiadores de la arquitectura como el primer teórico de esta ciencia. La causa de este nombre se debe a la comprensión de su obra *De re aedificatoria* como un manual que recoge su teoría sobre la arquitectura. Por otro lado, sus edificios parecen corresponder con la parte práctica de su obra.

Ambos términos, teoría y *praxis* (o práctica), son interpretados, a lo largo del siglo pasado, bajo la cosmovisión vigente. Sabemos que el significado de ambas palabras ha evolucionado con el paso de los siglos. Procedemos a analizar si la utilización de estos términos en el análisis arquitectónico de la obra de Alberti es pertinente o, por el contrario, son aplicados como categorías modernas. Dicho análisis nos permitirá comprender la utilización de ambos términos en la crítica de la obra de Alberti.

La palabra teoría en el mundo antiguo alude a «un acto de concentración centrado pacientemente en su objeto». Por lo tanto, «un teórico es aquel que es disciplinado en la observancia –un término cargado de la doble significación de percepción intelectual y sensorial y de conducta religiosa–»<sup>95</sup>.

Si atendemos al diccionario, la teoría es un conocimiento especulativo, una serie de leyes que sirven para relacionar fenómenos, o unas «hipótesis cuyas consecuencias se

<sup>94</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 249.

<sup>95</sup> G. STEINER, *Presencias reales*, traducido por Juan Gabriel López-Guix, Barcelona, Destino, 2001, 84.

aplican a toda una ciencia o a parte muy importante de ella». Los descubrimientos científicos y la aparición de las nuevas ciencias experimentales hacen que lo teórico sea la consideración de una serie de hipótesis especulativas, que deben ser corroboradas o refutadas mediante la experimentación. Será a partir de la segunda mitad del siglo XVI cuando «la “teoría” y lo “teórico” toman su apariencia moderna»<sup>96</sup>.

La *praxis* se refiere, en el mundo antiguo, al hacer humano, y se concreta en la búsqueda del bien del hombre, en los saberes prácticos como la ética o la política<sup>97</sup>. No se refiere al hacer como sinónimo de elaborar, sino al modo de actuar del hombre en busca de un fin bueno.

En nuestros días, el diccionario define *praxis* en oposición a teoría, aludiendo al ejercicio de un arte, conforme a sus reglas. Este concepto debe ser comprendido junto con la idea moderna de naturaleza y la manera en la que el hombre se relaciona con ella. En una cosmovisión moderna, el hombre, que domina la naturaleza, iluminado por su conocimiento, transforma ésta mediante la práctica. Esta concepción de dominio en la relación del hombre y la naturaleza tiene gran repercusión en la concepción de la *praxis*. «Cuando la acción (*praxis*) es reducida a la fabricación (*poiesis*), el hombre pierde lo que sólo él podía realizar, puesto que, rigurosamente hablando, solo él “actúa”»<sup>98</sup>.

El poder transformador del hombre cobra especial relevancia en el pensamiento de Marx. Para él, la teoría no tiene suficiente poder transformador y será la acción práctica la que lleve a cabo los cambios necesarios para la transformación de la sociedad. «La idea de que el creador está por encima de la moral, [...] está abundantemente representada a partir del siglo XIX»<sup>99</sup>. En esta concepción, el obrar (la *praxis*) hace el ser.

La categorización de la teoría y la *praxis*, entendida la primera como un modelo conformado por leyes, y la segunda como una acción limitada a la fabricación o manipulación se inscribe bajo una cosmovisión moderna del hombre y del mundo. Atribuiremos esta concepción de ambos términos a la visión rupturista del Renacimiento.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 241.

<sup>98</sup> Cf. R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 157.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 41.

El historiador italiano Eugenio Garin ha mostrado cómo el humanismo renacentista había desplazado la idea de dignidad humana de la contemplación a la acción, considerada como producción, «al sustituir la relación entre teoría y práctica por la relación entre teoría y poética». En lo sucesivo, la dignidad humana no se sitúa tanto en la posibilidad de contemplar cuanto en la libertad de producir<sup>100</sup>.

Steiner defiende que la aplicación de modelos teóricos para la interpretación y valoración de diferentes artes, como la arquitectura, la literatura o la música, es artificial. «Es bien una ilusión vanidosa, bien una apropiación equivocada del campo de las ciencias»<sup>101</sup>. No hay experimentos de verificación o refutación que puedan hacerse en el campo de la arquitectura ni de la pintura.

Por lo tanto, entendemos que la utilización del término teoría aplicada a la obra escrita de Alberti como *De re aedificatoria*, *De pictura* y *De Statua* es confusa y artificial. Tampoco debe ser utilizado el término *praxis* para la definición de su arquitectura.

Bajo una visión integradora, la *praxis*, referida al hacer, se puede entender como una forma coherente de acción mediante la cual se realiza el bien buscado en la propia actividad, pero también procura conseguir lograr un modelo de excelencia que le es propio a la acción. Así entiende MacIntyre que pensaba Aristóteles y, con él, toda la tradición clásica<sup>102</sup>. La búsqueda de la excelencia en el hacer arquitectónico es un bien para aquellos que habitarán la obra. Ambos bienes son buscados mediante la acción.

### Sagrado y profano

La diferenciación y matización de estas dos categorías, lo sagrado y lo profano, se manifiestan relevantes en la interpretación de la obra arquitectónica de Alberti y en la comprensión de los textos que conforman la tradición. La ubicación temporal del hombre renacentista, entre la cristiana Edad Media y la concepción profana del mundo moderno y contemporáneo, denotan la importancia de ambos conceptos, cuyos matices en ambas visiones del Renacimiento trataremos de evidenciar. Los estudios de Mircea Eliade ponen

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>101</sup> Cf. G. STEINER, *Presencias reales*, 87.

<sup>102</sup> Cf. A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, traducido por Amalia Valcárcel, Barcelona, Crítica, 1987, 233.

de manifiesto que estas dos categorías «constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia»<sup>103</sup>.

Para el hombre que tiene una experiencia religiosa «la naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía»<sup>104</sup>. El hombre religioso entiende el espacio como no homogéneo, presentando roturas y escisiones<sup>105</sup>. Cada punto establecido se manifiesta como el *axis mundi*, eje que sostiene y conecta el cielo con la tierra, y que penetra en el infierno<sup>106</sup>. El lugar queda transfigurado y revela un punto fijo que se establece como centro del mundo. Para los cristianos, el centro del mundo se encuentra en la ciudad Santa, en Jerusalén, pero también en cada iglesia, en cada santuario o pequeño templo, en su ciudad, en su vivienda o en su propia habitación.

Para el *homo religiosus*, «la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo»<sup>107</sup>.

Pero habida cuenta de que el hombre religioso no puede vivir sino en una atmósfera impregnada de lo sagrado, es de esperar la existencia de multitud de técnicas para consagrar el espacio. [...] Lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad<sup>108</sup>.

«La religiosidad como experiencia de la conciencia implica estar en el mundo comprensivamente y, por tanto, excediéndolo, sin ausentarse ni incluirse del todo en él»<sup>109</sup>. El hombre cristiano medieval tiene conciencia del cometido de la responsabilidad por el mundo. Tiene, además, una conciencia histórica de «saberse existiendo en el tiempo

---

<sup>103</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, traducido por Luis Gil y Ramón Alfonso Díez, Barcelona, Austral, 1998, 17.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>106</sup> Cf. *Ibid.*, 21-39.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>109</sup> H. MARÍN, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, Granada, Nuevo Inicio, 2019, 34.

situado entre la primera y la segunda venida, esto es, habitar la historia desde una posición particular comprendiendo su sentido»<sup>110</sup>.

El hombre profano ha roto la unión que mantenía con lo trascendente. Ya no aspira a vivir en el centro del mundo, porque el centro no está claro. Se ha roto la comunicación, el *axis mundi* que le mantenía en contacto con lo trascendente. El hombre moderno se ha emancipado, ha roto esa comunicación y quiere «ser autor y ordenador de la vida, sin ayuda de lo alto, indiferente a las sanciones divinas. El hombre se arrancó el centro religioso al que había estado sometido [...]»<sup>111</sup>.

Para el hombre desprovisto de religiosidad, «el cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna clave»<sup>112</sup>. El espacio y el tiempo no significan más que datos cuantificables que se pueden medir. Así, los planos de las ciudades se llenan de datos y números que indican distancias, alturas y curvas de nivel, espacios homogéneos que no marcan centros claros ni edificios relevantes. El tiempo, por su parte, se convierte en una sucesión de acontecimientos, en la que el principio y el fin quedan determinados por los ritmos biológicos de la propia vida. Se ha perdido la noción cósmica de la existencia.

Si bien es cierto que el hombre moderno ha perdido su relación con el cosmos, y especialmente el hombre occidental, que ha roto con el Dios cristiano, es difícil poder argumentar que el hombre moderno ha perdido por completo la religiosidad estructural que le define como hombre. La aparición de nuevas divinidades a las que adorar, como el trabajo, el dinero, los placeres, la ciencia o la fama demuestran que «el hombre profano es descendiente del *homo religiosus* y no puede anular su propia historia»<sup>113</sup>.

Esta comprensión del mundo, así como la relación del hombre con él, sufre un proceso de transformación. Ésta pasa por la previa observación y estudio de la naturaleza,

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> N. BERDIAEV, *Una Nueva Edad Media*, traducido por Ramón Alcalde, Argentina, Carlos Lohlé, 1979, 11.

<sup>112</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 130.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 152. Vemos como el hombre contemporáneo busca y crea nuevos “dioses” en el trabajo, el dinero, el ocio, el placer, etc. En torno a estos nuevos “dioses” genera ciudad, procurando nuevos centros que significan el espacio. Así las ciudades crecen en torno a grandes centros comerciales, centros de negocios, centros de ocio, etc.

lo que suscita en el hombre un interés por las ciencias naturales. Como hemos comentado anteriormente, la naturaleza comienza a estudiarse bajo un prisma científico buscando su transformación. Las consecuencias del poder transformador del hombre comienzan a cuestionar el papel del Creador. A finales del siglo XVI, encontramos un ejemplo sobre la cuestión en las palabras de Campanella.

Pero vemos que el hombre no se detiene por debajo de la naturaleza de los elementos y del Sol y la Tierra, sino que entiende, desea y actúa por encima de ellos, [...]. De modo que, cuando el hombre discurre, piensa por encima del Sol, y luego más arriba, y luego fuera del cielo, y luego sobre más mundos, infinitamente, como discurrieron los epicúreos. Pues de alguna infinita causa es el efecto, y no del Sol y la Tierra, por encima de los cuales infinitamente se eleva<sup>114</sup>.

Textos como este han colaborado en la visión del Renacimiento como un periodo profano. «En nuestros días, [–dice Wittkower en 1949–] la arquitectura del Renacimiento suele interpretarse acentuando su carácter laico»<sup>115</sup>. Este carácter profano tiene su origen, entre otros, en la obra de Burckhardt. El historiador suizo, hijo de un pastor protestante, inicia los estudios de Teología, pero los abandona con 21 años. Este hecho, junto con su formación académica cerca de Vinet, partidario de la separación Iglesia-Estado, son la base para la postura crítica que mantendrá a lo largo de su vida<sup>116</sup>. Esta visión crítica de la Iglesia impregna a la idea de Renacimiento, y será asumida por los historiadores posteriores.

La generalidad de los historiadores del arte ha adoptado el mismo punto de vista que aquellos investigadores que acentúan el aspecto irreligioso del Renacimiento. Sus interpretaciones derivan una fórmula muy simple, por no decir ingenua: según ellos, la

---

<sup>114</sup> T. CAMPANELLA. *Del censo delle cose e della magia*. II, 25; en E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, 98-102. Aunque los textos de Campanella son posteriores a la época estricta de estudio en este trabajo, recogemos sus palabras porque entendemos que sintetizan el cambio de mirada del hombre cuya modernidad está despertando. El fraile dominico nace en Nápoles en 1568 y fallece en París en 1639. Escribe una de las obras utópicas más destacadas bajo el título *La Ciudad del Sol*.

<sup>115</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, traducido por Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 15.

<sup>116</sup> Cf. F. BOUZA, *Prólogo*, 8.

trascendente religiosidad medieval fue reemplazada en el Renacimiento por la autonomía del hombre<sup>117</sup>.

La interpretación del periodo como profano ha tenido gran impacto en los estudios sobre el Renacimiento, particularmente en la primera mitad del siglo XX. Por tanto, en la visión rupturista del Renacimiento, el mundo se comprende como una figura abierta, un espacio que se extiende sin límites ni centro, uniforme y homogéneo<sup>118</sup>.

En un universo infinito, puesto que cualquier parte puede ser centro y cualquiera periferia, todo lugar es relativo, aleatorio, no hay órdenes ni puestos exclusivos en el cosmos, todo queda fijado por las relaciones que unos cuerpos guardan con otros; eso es lo importante. Lo que interesa conocer no es ya el lugar natural que corresponde a cada cuerpo, sino las relaciones que tiene con otros, las funciones en que se encuentra el movimiento de un cuerpo respecto a los movimientos de los otros<sup>119</sup>.

El proyecto de la modernidad separa por un lado al hombre y por otro a lo que le es superior. «Invierte la percepción del concepto cosmológico de la antropología». El hombre ya no toma la medida del cosmos, sino que debe crear un mundo a su medida. Modifica el concepto de orden. Para la modernidad, el orden es, exclusivamente el orden planetario y matemático, accesible solamente mediante la razón. «Lo que rodea al hombre es en sí mismo un caos; no hay orden sino donde éste es creado por el trabajo humano»<sup>120</sup>.

El proyecto moderno aparece como emancipación respecto de todo lo que se presenta, por encima del hombre, como su origen inaccesible: un dios creador y/o legislador, una naturaleza a la que su carácter activo hace divina. Invierte la percepción del contexto teológico de la antropología. En lugar de ser el hombre el que debe recibir su norma de una autoridad exterior, es él el que determina lo que sobre él puede reivindicar una autoridad. La relación entre el hombre y lo divino toma la figura de «o él o yo». El humanismo tenderá entonces a realizarse como un ateísmo<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 16.

<sup>118</sup> Cf. L. VILLORO, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 18.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>120</sup> Cf. R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 8.

<sup>121</sup> *Ibid.*, 8-9.

En el análisis bajo una visión rupturista, el hombre, aunque profese la religión cristiana, se interpreta como un hombre moderno para el que «el mundo ya no es sentido como obra de Dios»<sup>122</sup>. El proyecto de la modernidad inunda esta visión rupturista, enfatizando aspectos como la primacía de la comprensión del mundo desde una racionalidad exclusivamente formal (matemática) y empírica, la ruptura con lo divino, dando primordial importancia al hombre, el sometimiento de la naturaleza, la comprensión del orden como cosmológico y geométrico y el mundo como sin límites ni centro.

La visión integradora del Renacimiento, comprende la cuestión religiosa de una manera más amplia. Los últimos avances científicos ponen de manifiesto la influencia de textos bíblicos y referencias a los padres de la Iglesia en los escritos de este periodo. Kristeller destaca la importancia y el alcance de la influencia ejercida por la obra de San Agustín.

El humanismo no fue, en su centro mismo, ni religioso ni antirreligioso sino una orientación literaria e intelectual que podía ser, y en muchos casos era, llevada a cabo sin ninguna referencia explícita a temas religiosos por parte de individuos que, a la vez, eran miembros fervientes o nominales de una de las iglesias cristianas<sup>123</sup>.

El afán de los humanistas del Renacimiento por la vuelta a las fuentes antiguas hace que se conceda autoridad a San Agustín, a los Padres de la Iglesia y a las Escrituras mismas, lo que en ocasiones ha sido entendido como un desprecio por la tradición medieval y la escuela escolástica<sup>124</sup>. Las fuentes antiguas no se refieren única y exclusivamente a los textos previos al cristianismo, provenientes en su mayoría del mundo griego y romano, sino que los humanistas consideraron antigua toda la cultura precedente.

Burke afirma que «en los escritos de la época, Dios era prácticamente omnipresente»<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 131.

<sup>123</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 97.

<sup>124</sup> Cf. *Ibid.*, 106-107.

<sup>125</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 191.

El cristianismo, aparte de medieval, es antiguo y moderno, posibilitando esto que durante el Renacimiento el pensamiento cristiano dejara de ser medieval en muchos sentidos y, pese a ello, que continuara siendo cristiano<sup>126</sup>.

Con los nuevos documentos estudiados, la visión integradora del Renacimiento no tacha el periodo como pagano, sino que comprende que la vigencia del cristianismo, como fe y religión, perdura más allá de la Edad Media.

Antes que nada, ellos eran cristianos, no adoradores de deidades paganas. Petrarca, Alberti, Valla y Ficino eran clérigos; Alberti y Valla estaban al servicio del papa y el humanista Enea Silvio Piccolomini se convirtió en el papa Pio II. Petrarca y Valla escribieron sobre teología, mientras que Alberti diseñó iglesias y escribió la biografía de un santo<sup>127</sup>.

Las obras de este periodo, dice Burke, imitan los modelos clásicos bajo un modelo social y cultural diferente, generando obras denominadas «híbridos culturales, clásicas en algunos aspectos y cristianas en otros».

Se podía escribir un poema épico en latín clásico, a semejanza de la Eneida de Virgilio, que versase sobre la vida de Cristo. Un teólogo humanista podía llamar «templos» a las iglesias, o referirse a la Biblia como un «oráculo», al infierno como al «inframundo», o titular su tratado (como hizo Ficino) *Theología platónica*. Una tumba renacentista podía imitar un sarcófago clásico (completado con representaciones aladas de la Victoria), y combinar todo esto con imágenes de Cristo y de la Virgen María<sup>128</sup>.

En una visión integradora, el hombre cristiano del siglo XV está abierto al mundo y participa de su santidad, aunque comienza a ser consciente de los cambios. El descubrimiento de América, los avances científicos, la posibilidad de ascenso social mediante el trabajo, cambiarán la relación entre el hombre, el mundo y Dios. Pero esos cambios se irán sucediendo a lo largo de los siglos.

El hombre del Renacimiento y su relación con el mundo tienen numerosos puntos en común con la cosmovisión medieval y con lo que Eliade denomina *homo religiosus*. Para

---

<sup>126</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 96.

<sup>127</sup> P. BURKE, *El Renacimiento*, 39.

<sup>128</sup> Cf. *Ibid.*

él, el mundo, que es limitado y tiene un centro, se presenta con escisiones. El hombre medieval busca parecerse a Dios, pero «lejos de cualquier forma de prometeísmo, hay que dejarse elevar hasta Dios por obediencia a Él, que comenzó por hacerse a Sí mismo obediente hasta el punto de descender a lo más bajo»<sup>129</sup>. El hombre divinizado no es el que sustituye a Dios, sino el que se ha hecho divino, o se ha unido a Dios mediante la humildad, la virtud y la fe, y colabora con Él en el proyecto de salvación.

### El hombre y su libertad

Durante toda la Edad Media, y como envueltos en un mismo velo, yacían en el sueño o en una especie de duermevela los dos rostros posibles de la conciencia humana –el que se dirige hacia el mundo, y el que se vuelve al interior del individuo–. Y a través de este velo, tejido con una peculiar mezcla de fe, infantil desconcierto y delirantes quimeras, mundo e historia aparecían teñidos con los más curiosos tonos, mientras que el ser humano se percibía a sí mismo tan sólo como un simple componente de una gran estructura general: como parte de un pueblo, de una raza, de un partido, de una corporación, de una familia... Y es este velo el que levanta el viento de los cambios por primera vez en Italia. [...] se levanta también lo *subjetivo*; de modo que el hombre se convierte en *individuo* provisto de un espíritu y se reconoce a sí mismo como tal<sup>130</sup>.

Burckhardt plantea en este texto una visión del hombre renacentista que ha despertado del sueño en el que estaba inmerso, separándose de la comunidad, y manifestando su individualidad. Esta imagen de hombre moderno forma parte claramente de la visión rupturista del Renacimiento que defiende el historiador suizo. El interés por el hombre, atribuido a los primeros humanistas, ha sido exaltado, desde una visión rupturista, para enfatizar la separación con el periodo medieval. Frente al teocentrismo medieval, el hombre se sitúa en el centro, sustituyendo a Dios. Este hecho, conocido como giro antropocéntrico, ha sido visto por muchos estudiosos como «un primer paso en el desarrollo intelectual que lleva a la Ilustración y al pensamiento secular moderno»<sup>131</sup>.

Esta manera de pensar animó a los historiadores desde el racionalismo iluminista a entender el Renacimiento como un periodo de desacralización y de crisis moral, en el que,

<sup>129</sup> R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 33.

<sup>130</sup> J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 141.

<sup>131</sup> Cf. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 227.

en palabras de Burckhardt, los hombres tras conocer la Antigüedad reaccionaron sustituyendo «el ideal cristiano de santidad, por el moderno de grandeza histórica»<sup>132</sup>.

Sin embargo, la cuestión no resulta tan sencilla. Según Kristeller,

el problema en sí es demasiado amplio y complejo para que permita una respuesta sencilla. [...] La doctrina teológica del pecado y la salvación es, en un sentido general, una cuestión humana, debatida con igual vigor en el Renacimiento que en la Edad Media<sup>133</sup>.

Un ejemplo sobre la complejidad del tema lo encontramos en el debate sobre la visión de libertad del hombre en el periodo renacentista, que tiene como origen el discurso que Pico de la Mirandola preparó como introducción a la disputa pública sobre las 900 tesis que quería defender en Roma. Los estudios recientes revelan que el tema de la dignidad del hombre era frecuentemente tratado por los humanistas, ya que está implícito en los *studia humanistatis*. Para tratar este tema, los humanistas se inspiraban en fuentes antiguas y patrísticas, así como medievales.

Pico, dice Kristeller, «pone el acento no tanto en la universalidad del hombre, como en su libertad»<sup>134</sup>. Pero el texto se puede interpretar de diversas maneras, poniendo el acento en uno u otro lugar.

De las palabras de Pico podemos deducir, bajo una visión rupturista, la libertad ilimitada del hombre que, sin depender de nadie ni de nada, se labra su propio futuro gracias exclusivamente a su voluntad y, con ello, niega o resta importancia a las doctrinas cristianas de la gracia y la predestinación. Parece relativamente fácil, dice Kristeller, «llevar a excesos este punto de vista»<sup>135</sup>.

También podemos interpretar, bajo una visión integradora, que «en nada de lo que Pico ha dicho se excluye la opinión de que el hombre, en su estado presente, necesita la ayuda de la gracia divina para poder elegir entre las opciones que dispone en razón de su

---

<sup>132</sup> J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 363.

<sup>133</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 228.

<sup>134</sup> Cf. *Ibid.*, 236-238. Y Cf. P. O. KRISTELLER, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, traducido por María Martínez Peñaloza, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 77-98.

<sup>135</sup> Cf. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 237.

naturaleza»<sup>136</sup>. De todas las opciones entre las que puede elegir el hombre, no todas son iguales de buenas y de deseables y «es tarea y deber del hombre elegir la forma de vida más elevada que esté a su disposición. [...] Sólo alcanzará el hombre su dignidad plena cuando elija la posibilidad más elevada». Si bien las ideas de Pico sobre la libertad del hombre son novedosas para la época (se publican a finales del siglo XV, ochenta y dos años después del nacimiento de Alberti) y agradaron sobremanera a «oídos modernos y aún existenciales», Kristeller afirma no estar seguro de la intención de Pico de que fueran tan modernas. «Al fin y al cabo las palabras se le atribuyen a Dios, y Él las dirige a Adán antes de la Caída»<sup>137</sup>.

[Las palabras de Pico] contienen una elocuente alabanza de la excelencia humana y de las potencialidades del hombre, y obtienen un vigor acrecentado cuando pensamos en lo que los reformadores, e incluso grandes humanistas como Montaigne, habían de decir acerca de la vanidad y la debilidad del hombre. [...] El canto de Pico sobre la dignidad del hombre ha sido escuchado a través de los siglos hasta nuestro tiempo, aun por aquellos que han sido sordos al resto del concierto del pensamiento renacentista, aun por los que se autodenominan humanistas modernos, que han olvidado que la *humanitas* incluye, además de sentimientos amistosos, una educación liberal y alguna instrucción<sup>138</sup>.

Este concepto de Pico sobre la dignidad del hombre no es incompatible con la cosmovisión cristiana. El hombre, creado por Dios a su imagen y semejanza, tiene un propósito divino: la salvación eterna. El fin de su vida es alcanzar la plenitud en Dios mismo, y es ahí donde encuentra la felicidad.

El fin de la vida humana es Dios mismo. Por lo que sólo en su busca y posesión le cabe hallar al hombre su felicidad. Mas como en el caso de tal fin se trata de una realidad trascendente, el ordenamiento intrínseco a ese logro será lo que dé al hombre, precisamente, un valor absoluto. De ahí que para el cristianismo el hombre no pueda ser mediatizado por nada. Una posición así atentaría contra su dignidad que siempre lo sitúa como fin y nunca como medio<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, 237-238.

<sup>137</sup> Cf. P. O. KRISTELLER, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, 93.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 93, 97-98.

<sup>139</sup> M. SÁNCHEZ CUESTA, *Cinco visiones del Hombre*, Madrid, Visor, 2013, 57.

La libertad, regalo otorgado por Dios, permite al hombre cristiano elegir voluntariamente el bien. «La libertad consiste en poder vivir de acuerdo con el modelo que se tiene por la Ley misma hecha vida, encarnada en su cumplimiento que es Dios hecho hombre»<sup>140</sup>. La libertad es, para el hombre cristiano, la posibilidad o capacidad de poder elegir su propio destino. En esta posibilidad de elección se enraíza el concepto de pretensión, íntimamente ligado a la vocación<sup>141</sup>.

El hombre no puede vivir sin un proyecto vital, original o mostrenco, valioso o torpe: tiene que ser, bueno o malo, novelista de su propia vida, tiene que imaginar o inventar el personaje que pretende ser; y, por consiguiente, la vida humana es ante todo pretensión<sup>142</sup>.

La vocación es la respuesta fiel a la llamada a ser una cosa determinada<sup>143</sup>, y puede ser expresada mediante la profesión.

[Es] en los oficios periciales de las profesiones civiles, donde el movimiento general del humanismo cifra el modelo para la realización de la humanidad en el hombre. Además, quizás no se tratara sólo de la realización de la humanidad o de una excelencia natural, sino que tal vez tales oficios y destrezas podrían haberse constituido también en medio y ámbito para la realización de la excelencia cristiana, la santidad<sup>144</sup>.

En resumen, enmarcaremos la imagen de un hombre moderno, autosuficiente, profano, para el que la libertad se enuncia como una mera elección, individualista y separado de la comunidad, con ciertos rasgos egoístas, dentro de la visión rupturista del Renacimiento. Frente a esta visión, antepone la visión continuista con la cosmovisión medieval, que recoge la idea de hombre que es consciente de la responsabilidad de su libertad otorgada por Dios, que busca la salvación, que entiende comunitaria. Una persona que, consciente de sus limitaciones, persigue el ideal de santidad mediante su vocación.

---

<sup>140</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 125.

<sup>141</sup> El término vocación está íntimamente ligado a la profesión en el periodo medieval. «Todavía en la lengua alemana “profesión” y “vocación” se dicen con la misma palabra, *Beruf* que conserva simultáneamente el sentido civil y el sentido religioso del término». En J. CHOZA, *Historia Cultural del Humanismo*, Sevilla, Thémata. Plaza y Valdés, 2009, 105.

<sup>142</sup> J. MARÍAS, *Historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1980, 444.

<sup>143</sup> Cf. *Ibid.*, 445.

<sup>144</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 197.

## 4.- Justificación de las fuentes

Para una mejor comprensión hemos dividido las fuentes en primarias y secundarias. Como fuentes principales de la investigación tomaremos las obras de Alberti. Como obras secundarias citaremos todos los demás textos que han sido necesarios para nuestra investigación.

### 4.1.- Fuentes primarias

Las fuentes primarias de la investigación son las obras de Alberti. Podemos hacer una división entre obras escritas y obras construidas.

Las obras escritas están redactadas en latín o en lengua vernácula. No todas ellas están traducidas al castellano, lo que dificulta su acceso para los investigadores de habla hispana.

Todas las obras escritas en latín están traducidas al italiano, y algunas de ellas también están traducidas al inglés. Para una lectura más fluida, todas las citas incluidas en el cuerpo de texto serán recogidas en castellano. Las traducciones a este idioma serán nuestras en aquellos casos en los que no hay una publicación en el mundo editorial de la obra en castellano. En el resto de los casos se utilizará la traducción publicada, salvo alguna breve excepción que se indicará en la cita. En ambos casos, todas las citas de fuentes primarias escritas se recogerán en su idioma original (latín o italiano) en una nota a pie de página. De este modo facilitaremos al lector un acceso directo al pensamiento albertiano que, en ocasiones, y como demostraremos, se ha visto condicionado por diversas interpretaciones en base al propio pensamiento de los traductores.

Las obras literarias de Alberti que están traducidas al castellano son:

*De re aedificatoria*. Citaremos la traducción realizada por Javier Fresnillo en el cuerpo de texto para facilitar la lectura, pero incluiremos el texto en latín en el pie de página del volumen compilado por Giovanni Orlandi. Señalaremos en la cita el libro, el capítulo y la página de la edición española de Fresnillo. A continuación, se recogerá en cursiva el texto en su idioma original.

*De pictura y De statua.* Citaremos la traducción al castellano realizada por Rocío de la Villa y la compilación latina realizada por Cecil Grayson.

*Momus.* Citaremos en el cuerpo del trabajo la traducción realizada por Pedro Medina Reinón, pero incluiremos la cita en latín incluida en la versión bilingüe latín-inglés, editado por Virginia Brown y traducido por Sarah Knight. También en la cita incluiremos el libro y la página de la edición castellana.

*Descriptio Urbis Romae.* Citaremos la traducción realizada por José María Riello Velasco, y la transcripción latina de Giovanni Orlandi.

Recogemos ahora las fuentes trabajadas en orden cronológico:

*Philodoxeos fabula. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli.* Publicada en la revista Rinascimento, en enero de 1977. En latín.

*De commodis litterarum atque incommodis.* Publicado en una edición bilingüe latín-italiano junto con uno de los *Intercoenales* titulado *Defunctus*. Publicado en Milán en 1971 bajo el título: *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, traducido por Giovanni Farris.

*Intercoenales.* Esta obra está compuesta por 41 piezas que están recogidas en diferentes ediciones. Utilizaremos para nuestro estudio la edición de H. Mancini titulada *Opera inédita et pauca separatim impressa di Leon Battista Alberti*, publicada en 1890 y que recoge 17 de las piezas y la edición de Eugenio Garin, publicada en 1965 bajo el título Leon Battista Alberti: *Intercenali Inedite*. Contrastaremos también *Scriptor, Religio, Virtus, Fatum et Fortuna, Vaticinium, Discordia, Hostis, Somnium, Corolle, Cinicus, Fama, Erumna, Naufragus, Naufragio* y *Defuntus* con la edición bilingüe latín-italiano recopilada por Loredana Chinese y Andrea Severi, publicada en 2012.

*Vita Sancti Potiti.* Redactada en latín y recopilada, traducida al italiano por Cecil Grayson y publicada bajo el título *Opusculi inediti di Leon Battista Alberti: «Musca» y «Vita S. Potiti»* en 1954. Recientemente la editorial *Edizioni della Normale* ha publicado un volumen con este texto incluyendo un prefacio de Cesar Vasoli.

*De familia o Della Famiglia.* Esta obra formada por cuatro libros está redactada en italiano. Hemos trabajado con la recopilación de Cecil Grayson en el volumen I de *Opera*

*Volgari*, publicado en 1960 y con la edición posterior realizada por Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, publicada en 1994 en Einaudi.

*De statua*. El texto latino está recogido en la compilación de Cecil Grayson publicada bajo el título *Leon Battista Alberti, Opere Volgari, Vol. III* en edición bilingüe latín-italiano. También está publicado como: *Leon Battista Alberti: On painting and On Sculpture, The Latin Texts of «De Pictura» and «De Statua»* en Nueva York en 1972. Está recientemente traducido al español por Rocío de la Villa y publicado bajo el título: *De la pintura y otros escritos sobre arte* en 1999.

*De pictura*. Al igual que *De statua*, podemos encontrar el texto en latín en la obra de Cecil Grayson citada en el párrafo anterior. Hemos trabajado con la versión en castellano de Rocío de la Villa, así como con la publicación realizada en México en 1998 bajo el título *Tratado de pintura*, traducido al español a partir de la versión inglesa de John R. Spencer por Carlos Pérez Infante.

*Vita*. Texto latino recopilado y traducido al italiano en el libro *Autobiografía e altre opere latine* por Loredana Chinese y Andrea Severi. Publicado en edición bilingüe latín-italiano en 2012.

*Villa*. Texto en italiano recopilado en el primer volumen de *Opera Volgari* de Cecil Grayson publicado en 1960.

*Theogenius*. Texto escrito en italiano y recopilado en el volumen II de *Opera Volgari* de Cecil Grayson de 1960.

*Momus*. El texto latino está publicado en una versión bilingüe en latín-inglés recopilado y traducido por Virginia Brown y Sarah Knight en 2003. La versión publicada en español bajo el título *Momo o del príncipe* está traducida por Pedro Medina Reinón.

*Descriptio Urbis Romae*. La transcripción latina está publicada y traducida al italiano por Giovanni Orlandi bajo el título *Leon Battista Alberti, rappresentazione della città di Roma* en *Convegno internazionale indetto nel V Centenario, di Leon Battista Alberti*, Accademia Nazionale di Lincei, Quaderno n°209 en 1974. Ha sido traducida al español por José María Riello y publicada bajo el título *Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*, en *Anales de Historia del Arte*, en 2004.

*Ludi rerum mathematicarum.* Recopilado el texto italiano, traducido al inglés y comentado del original en italiano por Kim Williams, Lionel March y Stephen R. Wassell en 2010 a partir de la edición de Cecil Grayson publicada como *Leon Battista Alberti, Opere Volgari, Vol. III* en 1973 y el manuscrito Galileiana 10 conservado en la Biblioteca Nacional Central de Florencia.

*De re aedificatoria.* El texto latino está recopilado y traducido al italiano en la versión bilingüe latín-italiano titulada *L'architettura* de Giovanni Orlandi, con una introducción de Paolo Portoghesi. La traducción española, publicada por Akal en 2007 está realizada por Javier Fresnillo y prologada por Javier Rivera.

*De componendis cyfris.* Texto escrito en latín. La edición crítica está compilada y traducida al italiano por A. Buonafalce. Kim Williams realiza una traducción al inglés a partir de la versión latina en 2010 bajo el título *On Writing in Ciphers*.

*De Iciarcha.* Este texto redactado en italiano está recopilado bajo el epígrafe de *Tratati morali* en el volumen II de *Opera Volgari* de Cecil Grayson.

Las obras construidas por Alberti serán también fuentes principales de esta investigación. No hemos tenido acceso durante esta investigación a documentos gráficos originales ya que apenas se conservan. Sabemos por la documentación de algunos investigadores que algunos edificios han sufrido modificaciones y alteraciones posteriores a la época de Alberti. Algunos de ellos incluso quedaron sin terminar tras su muerte. Durante esta investigación hemos tenido la suerte de visitar los edificios en su estado actual.

Las obras más importantes que tendremos en consideración en nuestro estudio son:

*Fachada del palacio Rucellai* en Florencia.

Iglesia de *San Francisco* en Rímimi, llamada también el Templo Malatestiano.

Fachada de la iglesia de *Santa María Novella* en Florencia.

*Capilla Rucellai* situada en la iglesia de San Pancracio, en Florencia.

Iglesia de *San Sebastián* en Mantua.

Iglesia de *San Andrés* en Mantua.

#### 4.2.- Fuentes secundarias

La bibliografía secundaria se puede dividir en función de los temas analizados. Por un lado, los autores que estudian de manera más amplia el periodo del Renacimiento, como Jacob Burckhardt, Friedrich Antal, Arnold Hauser, Peter Burke, Johan Huizinga, C.H. Haskins, P. O. Kristeller, H. Cassirer o Eugenio Garin, entre otros. También autores como Anthony Blunt, Heinrich Wölfflin, Wladyslaw Tatarkiewicz, Raymon Bayer, Ernst Gombrich, Patricia Castelli, Götz Pochat, Erwin Panofsky y Juan Plazaola han sido significativos en el estudio de la estética de este periodo, y en especial, de la estética de la obra de Alberti.

Para el análisis de la obra arquitectónica han sido esenciales los estudios sobre historia de la arquitectura de autores como Rudolf Wittkower, Leonardo Benevolo, Spiro Kostof y Joaquín Arnau Amo.

También han iluminado nuestro trabajo los estudios sobre fenomenología de las religiones, filosofía, estructura social y la comprensión del espacio sagrado y la liturgia realizados por autores como Mircea Eliade, José Gaos, Julián Marías, Joseph Ratzinger e Higinio Marín. Y para la elaboración del método de análisis ha cobrado gran relevancia los estudios realizados por Álvaro Abellán-García en torno a la teoría de los mundos posibles poéticos.

Hemos acudido a los especialistas en Alberti fundamentalmente para conocer su obra escrita. Destacamos autores italianos como Eugenio Garin, Cecil Grayson, Paolo Portoghesi, Giovanni Farris, Lucia Cesarini, Ruggiero Romano, Alberto Tenenti, Massimo Marassi, Rinaldo Rinaldi entre otros. También en Estados Unidos destacan los estudios de Anthony Grafton, David Marsh y Mark Jarzombek. En España y editado en español destacan los prólogos de *De re aedificatoria* y *Momo* de Javier Rivera y Francisco Jarauta respectivamente, así como los estudios y la recopilación de textos sobre Alberti de Josep M. Rovira y Anna Muntada. Han sido también de gran ayuda los artículos científicos redactados por Diego Suárez Quevedo, José María Riello y Mariana Sverlij.

Para el estudio de la arquitectura de Alberti destacamos los escritos de Franco Borsi, Dezzi Bardeschi y Portoghesi.

Algunos de los estudios de la bibliografía secundaria sobre Alberti están publicados en español, como alguna obra de Eugenio Garin y de Paolo Portoguesi. El resto están publicadas en italiano o en inglés. Para facilitar la lectura de este trabajo hemos recogido todas las citas en español. Si el volumen está traducido, utilizaremos el texto publicado, en caso contrario, las traducciones son propias. Todas las obras mencionadas en este epígrafe y en el anterior se reseñan de manera adecuada en la bibliografía.

Las referencias y citas de la Sagradas Escrituras están tomadas de la Biblia de Jerusalén, editada por Desclée de Brouwer.



# **CAPÍTULO 1. RETRATOS DE LEON BATTISTA ALBERTI: DE LA RUPTURA A LA INTEGRACIÓN**

## **Introducción**

En la mayoría de los libros de historia de la estética, del arte o de la arquitectura hay al menos un epígrafe dedicado a la obra de Alberti. De lo expresado en estas obras podemos concebir un retrato de la persona de Alberti. Acudiendo a la tradición observamos (y así lo definimos como el primer problema de esta investigación) que tenemos una dificultad para obtener un retrato común del arquitecto a partir de los estudios realizados de su obra.

La obra de Alberti, compuesta por más de cuarenta textos y una decena de edificios, ha sido estudiada desde diferentes ámbitos del saber. La especialización de los autores que conforman la tradición ha permitido un mayor conocimiento de su obra, pero ha proporcionado varios retratos incoherentes o contradictorios del arquitecto. Además, como ya hemos anunciado en el marco teórico, el debate sobre la ruptura o continuidad del Renacimiento con la Edad Media ha tenido una gran influencia en los autores que estudian a Alberti. En función de cada visión sobre el Renacimiento, la cosmovisión de este periodo es comprendida de diversas maneras y, por ende, la figura de Alberti y su obra.

A lo largo de este capítulo analizamos los diferentes retratos de la persona de Alberti que ofrece la tradición según la visión rupturista o la visión integradora del Renacimiento. Para ello estableceremos un análisis de la cosmovisión latente en este periodo, a través del análisis del mundo de Alberti. Plantearemos una biografía del arquitecto y contrastaremos las dos visiones de la tradición sobre la cosmovisión cristiana de Alberti. Para completar los retratos de la persona de Alberti, analizaremos los estudios principales

de la tradición estética de su obra según la visión rupturista –de forma mayoritaria–, y el análisis bajo una visión integradora.

## **1.- El mundo de Alberti. Florencia en el siglo XV**

Para comprender el mundo de Alberti se hace necesario realizar un breve estudio que analice la sociedad y la cultura de la época, la estructura social de Florencia en el siglo XV. Para ello podemos partir de datos cuantitativos como el número de habitantes, las familias dominantes, la riqueza, el comercio, agrupaciones de la población, clases sociales, estamentos, actividades profesionales, etc. Gracias a documentos de la época, como los escritos de la familia Villani, multitud de datos estadísticos de ese momento han llegado hasta nuestros días, lo que hace posible su estudio e interpretación. Todos estos datos informan sobre una serie de hechos, pero en sí mismos, no constituyen una estructura<sup>145</sup>. Con la sola consideración de estos números es difícil comprender la cosmovisión que prevalece en la sociedad florentina, de ahí que acudiremos pronto a la filosofía social de Julián Marías para comprender las vigencias, creencias e ideas que conforman la estructura social de la época.

### **1.1.- Florencia en el siglo XV**

Florencia es la ciudad más importante en Italia –y en el mundo– en la primera mitad del siglo XV. Es un referente no sólo en el aspecto económico y técnico, sino también en el mundo de las artes. «Realmente para quien aprende estas artes Florencia es un lugar admirable, por la competencia, los concursos y las envidias que siempre ha habido en ella»<sup>146</sup>, dice Vasari. Florencia es, desde mediados del siglo XIV, lugar de referencia para

---

<sup>145</sup> Cf. J. MARÍAS, *La estructura social*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1955, 20.

<sup>146</sup> G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, 339.

artistas y amantes de la cultura, así como merecedora del título del primer estado moderno del mundo<sup>147</sup>.

Gracias a los escritos de Giovanni y Matteo Villani, grandes estadistas de la época, sabemos que la población de la ciudad de Florencia a mitad del siglo XIV ascendía a unas noventa mil personas<sup>148</sup>, de las cuales un tercio eran empleados en la industria del tejido<sup>149</sup>. Se bautizaban aproximadamente seis mil niños al año. Entre ocho y diez mil aprendían a leer, y unos mil cien alumnos al año pasaban por alguna de las seis escuelas de aritmética. Seiscientos jóvenes estudiaban en las cuatro escuelas de gramática y lógica<sup>150</sup>. A comienzos del siglo XV había trece universidades en Italia, y una de ellas estaba en Florencia<sup>151</sup>. En su *Crónica XI*, Giovanni Villani narró la riqueza de la ciudad y la belleza de sus edificios.

[Florencia] Estaba muy bien dispuesta por dentro, y había muchas casas hermosas, y continuamente en esos tiempos se estaba edificando, mejorando los trabajos para hacerlos acomodados y ricos, poniendo por fuera bellos ejemplos de todas las mejoras. Iglesias catedrales, iglesias de frailes de todas las reglas y magníficos monasterios<sup>152</sup>.

También Gregorio di Stagio Dati describe, a finales del siglo XIV, la belleza de Florencia, dándonos una muestra del orgullo que sentían los ciudadanos florentinos por su ciudad.

¡Tantos monasterios, tantos hospitales hay! Y cada uno de ellos, por sí mismo, ya sería una cosa admirable y digna de ser notada por su belleza. No te podré contar el número de los palacios de los ciudadanos, pues no hay en el mundo palacios reales que los superen.

---

<sup>147</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 98. «En la historia de Florencia se encuentran reunidas la más elevada conciencia política y la mayor variedad de formas de la evolución humana, y en este sentido, bien merece la ciudad el título de primer estado moderno del mundo».

<sup>148</sup> Cf. *Ibid.*, 100.

<sup>149</sup> Cf. F. ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, traducido por Juan Antonio Gaya, Alianza Editorial, 1989, 28. Aunque no estamos de acuerdo con el análisis sobre la economía florentina realizado por Antal bajo una perspectiva marxista, ya que nos parece descontextualizado y alejado de la realidad, su obra aquí citada nos ha ayudado a recopilar datos cuantitativos que nos ayudan a acercarnos a la realidad florentina en el momento temporal en el que vive Leon Battista Alberti.

<sup>150</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 100.

<sup>151</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 58.

<sup>152</sup> VILLANI, G. *Crónicas, XI*, ed. Palmarocchi, en *Cronisti del Trecento*, Milán, 1935. P. 363. Citado en E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, 297.

Toda la ciudad es bella y está adornada con bellas casas, y las calles están empedradas con piedras planas y parejas, y siempre está más limpia que en otros lugares<sup>153</sup>.

El dominio económico de Florencia fue extendiéndose por Europa durante el siglo XIV. Muestra de ello son los movimientos financieros de enormes magnitudes, así como los datos de grandes préstamos. En el año 1422 había, en Florencia, setenta y dos casas de cambio<sup>154</sup>.

El gran poder económico de Florencia «fue creciendo durante el siglo XII y expandiéndose durante el XIII y el XIV en proporciones que no tuvieron paralelo en ninguna parte de Italia ni de Europa». La prosperidad económica de la ciudad se basó, según Antal, en tres factores principales: la industria, el comercio de tejidos como sedas y lanas, y las operaciones bancarias. El atuendo medieval más usado estaba realizado con lana, por lo que la industria y el comercio de este material se hicieron imprescindibles. La industria de la seda fue tomando relevancia durante el siglo XIV, y alcanzó su mayor auge durante el siglo XV. En 1338 se vendieron unas setenta u ochenta mil piezas de tela, llegando a alcanzar un precio aproximado de un millón doscientos mil florines<sup>155</sup>.

Para poder llevar a cabo estas grandes empresas, los ciudadanos florentinos requerían de una gran cantidad de dinero. Las familias de la alta burguesía comenzaron a prestar dinero a los comerciantes, así como a altos mandatarios y especialmente al papa que, con la recaudación de la Iglesia, avaló la devolución de los préstamos. A finales del siglo XIII familias como Scali, Mozzi, Spini o Cerchi fueron los principales prestatarios de la Curia, dando paso durante el siglo XIV a los Bardi, los Peruzzi y los Alberti. El promedio del interés prestatario anual se situaba en torno al quince o el veinte por ciento.

Entre 1343 y 1346 se produjo la quiebra de las dos principales bancas florentinas del momento, los Bardi y los Peruzzi, debido a los préstamos ofrecidos al rey Eduardo III para su campaña contra Francia. El fracaso de ésta, el empobrecimiento de la población, y la incapacidad del monarca para devolver el crédito, produjeron la bancarrota de las dos grandes familias florentinas, arrastrando con ellos a pequeños comerciantes que habían confiado en los banqueros. Estos acontecimientos, sumados a la epidemia de peste de

---

<sup>153</sup> G. DATI, *Historia di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405*, Florencia, 1735 citado en *Ibid.*, 301-303.

<sup>154</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 100.

<sup>155</sup> Cf. F. ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, 27-28.

1348, hacen que la ciudad pase un momento de crisis humanitaria y económica, del que posteriormente saldrá reforzada.

La ciudad de Florencia protegía a sus ciudadanos con políticas económicas impuestas sobre el campo que les rodeaba, obligando a los agricultores y ganaderos a pagar más impuestos. El aumento de estos impuestos hace que muchos de los agricultores prósperos decidan emigrar a la ciudad y dedicarse a la industria textil, a la orfebrería o a la construcción. Los trabajadores se iban especializando en los procesos industriales. «La gente de la época identificaba al menos veinticinco etapas en el proceso de convertir la lana en una pieza de tejido fino, y en muchas de estas etapas se requerían trabajadores especializados»<sup>156</sup>.

Los gremios de los diferentes oficios van adquiriendo relevancia en la vida social y política de la ciudad, ganando derechos frente a una clase noble que va viendo rebajado su dominio e influencia. El modelo de sociedad no se basa, como ocurría en la Edad Media por la función de cada uno, sino en «ciertos estándares o *generazioni*, clasificación basada en la riqueza medida en el pago de impuestos que dividía a los ciudadanos en ricos, de tipo medio y pobres»<sup>157</sup>. En 1427 se promulga una ley para el pago de un impuesto que grava la propiedad, el llamado catastro<sup>158</sup>.

Además de la industria, otro de los grandes negocios desarrollados en Florencia se basó en los préstamos y los servicios crediticios. Amén de los bancos de las grandes familias florentinas, la ciudad contaba también con los Montes de Piedad (*Monti di Pietà*) que se extendieron con la ayuda de la Iglesia. Estos *Monti* seguían el modelo de la deuda pública emitida por el *Monte Comune*, creado con la intención de convertir a los ciudadanos en inversores públicos. Florencia contaba también con un *Monte delle doti*, que permitía recuperar el dinero invertido, más un pequeño interés, al casar a una hija. Aumenta el negocio de los seguros, pudiendo asegurar mercancías, barcos y toda clase de bienes<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 235.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 199.

<sup>158</sup> F. ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, 43.

<sup>159</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 235-236.

En consecuencia, podemos ver que los florentinos tenían un especial interés por todo lo material cuantificable, entendiendo el rendimiento del dinero también como un negocio y una forma de ganarse la vida y ponerlo a disposición de todo aquello que consideran importante. Así, la familia Medici gastó entre 1434 y 1471 entre limosnas, impuestos y edificios públicos más de seiscientos cincuenta mil florines de oro. «El talento congénito de los florentinos para la sistematización de toda su existencia física se manifiesta también en sus libros sobre los negocios y la economía doméstica y agrícola, que superan notablemente a todos los de los demás europeos en el siglo XV»<sup>160</sup>.

La organización política en la Florencia renacentista era un sistema oligárquico, aunque en ocasiones gobernado y dirigido por un solo hombre. Era un sistema inestable, cambiante. Los ciudadanos no estaban nunca contentos con la constitución y mantenían un deseo constante de cambio. Ninguna forma concreta de gobierno duró más de quince años. Encontramos reflejo de esta situación en la literatura de Dante que, en el canto sexto del Purgatorio, compara a la ciudad de Florencia con una mujer enferma que no encuentra postura cómoda<sup>161</sup>, preciosa metáfora que refleja el continuo cambio de rumbo en la política florentina.

*Vedrai te somigliante a quella inferma  
che non può trovar posa in su le piume,  
ma con dar volta suo dolore scherma*<sup>162</sup>.

En esta época, y especialmente en algunas repúblicas como la florentina, la lealtad de los ciudadanos no se dirige hacia el gobernante, sino hacia el propio estado, quizá influido, o como resultado, del cambio continuado. Los altos cargos de la ciudad, elegidos entre los diferentes gremios, forman la *Signoria*, órgano de poder político que gobierna la ciudad. Servía también como lugar donde preguntar y escuchar al pueblo.

La campana del *Palazzo della Signoria* convocaba al pueblo a la gran plaza, que estaba rodeada de soldados; se “preguntaba” entonces a este “parlamento” si estaba dispuesto a

---

<sup>160</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 102.

<sup>161</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 221.

<sup>162</sup> D. ALIGHIERI, *La divina comedia*. Purgatorio. Canto VI.

conceder el poder a cierto número de ciudadanos, conocido como la *Balia*, para introducir cambios en las leyes<sup>163</sup>.

De este modo, y en ocasiones intimidando a la asamblea, se conseguía un aparente consenso ciudadano, orientado por aquellas familias que ostentaban un mayor poder. Esta burguesía poderosa buscó, a través de matrimonios y fusión de propiedades, entrar en contacto con la nobleza que, a su vez, se instaló en la ciudad y entró en el comercio, dando lugar a un sector muy respetado de la sociedad. La importancia no se correspondía sólo con los ingresos económicos, sino también se concedía importancia a la pertenencia o no a la nobleza, si eran o no ciudadanos, si tenían derechos políticos o si eran miembros de gremios importantes o menores<sup>164</sup>. Los artistas, pintores y escultores también adquirieron una posición elevada dentro de la sociedad. «Ghiberti y Brunelleschi ocuparon puestos administrativos importantes en Florencia, el segundo fue incluso miembro de la *Signoria*»<sup>165</sup>.

La sociedad florentina se estructura sobre las grandes familias que conforman el tejido cultural y económico de la ciudad. La información que llega hasta nosotros sobre el ámbito familiar lo hace a través de epístolas, documentos de archivo, obras literarias y obras de arte. Todo ello refleja familias de la nobleza, o de la alta burguesía, pero en ningún caso tenemos acceso a la información de la situación y organización familiar de los campesinos, obreros y personas pertenecientes a las clases más bajas de la sociedad. Esto es consecuencia, por un lado, de que la gran mayoría de ellos no sabían leer ni escribir, y por otro, de que los literatos y artistas no manifiestan un interés especial en ellos. Para el análisis del mundo en el que vive y trabaja Alberti nos resulta suficiente con el conocimiento de las estructuras familiares de la alta burguesía y de la nobleza, ya que la familia Alberti forma parte de este estrato social. Cuando Alberti habla en sus textos sobre la familia, es a su familia y familias similares a las que se refiere.

Como hemos visto, los principales gremios, los bancos y las instituciones eran encabezados por miembros de las más importantes familias florentinas. Muchas de ellas provenían de la nobleza, pero muchas otras pertenecieron a una burguesía que vio

---

<sup>163</sup> F. ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, 43.

<sup>164</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 199.

<sup>165</sup> A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, traducido por José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 2011, 65.

aumentado su poder adquisitivo. A menudo estas familias intentaron establecer árboles genealógicos y adquirir escudos familiares<sup>166</sup>, que hicieron perpetuar mediante matrimonios concertados con otras familias para obtener ventajas políticas y económicas. La familia era también el lugar de transmisión del oficio o del negocio, así como el lugar de aprendizaje de los más jóvenes. Los talleres y bancos se transmitían de padres a hijos, llevando con orgullo el nombre de la familia. La construcción de grandiosos monumentos funerarios para conmemorar a los difuntos de la familia nos denota la importancia que tenía la perduración del linaje en la memoria familiar y de la ciudad entera.

La casa familiar o, en ocasiones, el palacio, es representante de la riqueza y el poder de la familia, siendo también espacio destinado a los negocios familiares. Muchas veces tenían en la parte baja de la vivienda, o en un lugar adyacente, el taller, la casa de cambio, etc.

El elemento más importante y caro era la casa de la ciudad o “palacio”, como les gustaba denominarla a los italianos, tanto un símbolo como un refugio, destinada a impresionar a los extraños más que a proporcionar a sus habitantes un alojamiento confortable. [...] La casa, (sobre todo la fachada) y su contenido eran la “fachada” de la familia, el decorado y escenario apropiados para representar la obra de larga duración en la que mostraban su estatus<sup>167</sup>.

Otra parte importante de la sociedad florentina estaba formada por el clero, aunque no formaban un cuerpo homogéneo, ni cultural ni socialmente. Podemos distinguir tres grupos: los obispos, el clero secular y los miembros de las órdenes religiosas. Los obispos procedían de las grandes familias nobles y eran, generalmente, personas cultas y educadas. En numerosas ocasiones las sedes eran hereditarias, perpetuándose en determinadas familias. El clero secular dependía, con mucha frecuencia, del patronazgo y la gran mayoría de ellos tenía una escasa formación académica. Aprendían generalmente observando, ya que no existía una educación específica para ellos. Representaban una escasa fracción del clero. En la Florencia de 1427 había unos trescientos sacerdotes seculares mientras que se contabilizaron más de mil cien monjes,

---

<sup>166</sup> Cf. F. ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, 34.

<sup>167</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 150.

frailes y monjas<sup>168</sup>. Entre los monjes florentinos destacan los benedictinos y entre las órdenes mendicantes los servitas, devotos de la Virgen María; los agustinos; los carmelitas, como fray Lippo Lippi y el poeta conocido como “el Mantuano”; los dominicos, destacando Fray Angelico y fray Girolamo Savonarola; y los franciscanos, con Bernardino de Siena<sup>169</sup>. Los sermones organizados por estos frailes tuvieron un gran impacto social, llegando a todos los estratos de la sociedad florentina de la época. El paradigma de la modernidad comienza a germinar en estas órdenes mendicantes en las que prevalece la acción sobre la oración y la meditación.

Sé que muchos se han unido a Dios siguiendo caminos diferentes; unos eligen una vida apartada y solitaria, como lo leemos de los eremitas, de los anacoretas y los cenobitas; pero muchos llegaron a la gloria de Dios incluso llevando una vida activa y sociable. [...] En realidad, la santa rusticidad sólo aprovecha a uno mismo, como dice san Jerónimo; una santidad activa, en cambio, edifica a muchos, porque se muestra a muchos, y lleva consigo a muchos por el camino del cielo, porque así les llega el ejemplo<sup>170</sup>.

La vida en las iglesias iba mucho más allá de la celebración de los sacramentos. «Pasear por las iglesias, especialmente durante la celebración de la misa se prohibió en numerosas ocasiones [...] con la frecuencia suficiente como para que podamos concluir que era algo frecuente». Los hombres paseaban «hablando sobre el comercio, las guerras e incluso, en numerosas ocasiones, de amor»<sup>171</sup>. Las iglesias eran lugar de encuentro de los ciudadanos, y no exclusivamente un espacio para rezar. Sin embargo, las predicaciones de los frailes se realizaban en las plazas de la ciudad.

## 1.2.- La estructura social. Vigencias, creencias e ideas en Florencia en el siglo XV

En 1955 Julián Marías escribe *La estructura social* como búsqueda de un método que le permita estudiar la situación social en España en un momento concreto: el romanticismo. Para ello, Marías describe un método de análisis hermenéutico que busca

---

<sup>168</sup> Cf. *Ibid.*, 217.

<sup>169</sup> Cf. *Ibid.*, 218.

<sup>170</sup> C. SALUTATI, *Epistolario*, citado en E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, 136-137.

<sup>171</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 216.

comprender la estructura social que teje las vigencias sociales, las costumbres, las pretensiones, la historia, la convivencia de una sociedad en un momento determinado. Nos parece adecuado tomar prestado el método de Marías para analizar las vigencias sociales del mundo de Alberti.

Marías entiende que «una sociedad nos hace tener que recurrir del momento en que la consideramos a otros anteriores, nos remite de ella a las sociedades pretéritas de donde “viene”, a la historia»<sup>172</sup>. Este recurrir a la historia se hace relevante en un momento cambiante de «unos siglos decisivos durante los cuales se agotó definitivamente cierta manera de ver las cosas y desapareció para siempre una imagen del mundo que había estado vigente durante siglos»<sup>173</sup>.

Una situación, dice Marías, no es inteligible aislada, sino que sólo se entiende comparándola con otras y contextualizándola, conociendo de dónde viene, cuál es su historia y su pretensión. «Toda sociedad es convivencia, pluralidad de hombres que viven “juntos”, sometidos a un sistema de vigencias comunes». La estructura social está, en todo momento, perdurando e innovando.

Pasado y futuro se convierten en tradición y porvenir: tradición porque el pretérito funciona como algo legado, transmitido, entregado y de que el presente es depositario; porvenir porque el futuro no es sólo lo que «será» sino lo que está por venir, lo que está viniendo, y aun sin haber llegado está presente en el presente verbal del «está»<sup>174</sup>.

La palabra vigencia remite al estado o condición de lo vigente. Es, por tanto, lo que está en vigor. «Todo aquello que encuentro en mi contorno social y con lo que tengo que contar». Frente a una vigencia, cada individuo puede tomar la decisión de asumirla, adherirse a ella o, por el contrario, oponerse<sup>175</sup>.

«Las creencias son las vigencias radicales acerca de la realidad y de las cosas reales». Así, las creencias no es algo que se tenga, sino que se está en ellas. La distinción entre creencia e idea se hace difícil en ocasiones. «Las ideas no se derivan unas de otras, sino

---

<sup>172</sup> J. MARÍAS, *La estructura social*, 21.

<sup>173</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 69.

<sup>174</sup> Cf. J. MARÍAS, *La estructura social*, 22-40.

<sup>175</sup> Cf. *Ibid.*, 81-178.

de una situación total condicionada principalmente por las creencias básicas». A diferencia de las ideas, que son individuales, las creencias prevalecen en el ámbito de la vida colectiva, en la sociedad. Por ello, resulta difícil identificar las creencias de una sociedad a la que uno pertenece. Podemos acceder, desde la distancia física y temporal a su conocimiento a través de textos u obras arquitectónicas. Nosotros, hombres posmodernos, debemos descubrir la fisonomía de la Florencia del siglo XV para «recibir así el impacto de las vigencias, reconstruir el mundo ajeno o pretérito con su tono vital»<sup>176</sup>.

En un momento histórico en el que la mirada hacia el pasado se hace presente y la conciencia de cambio<sup>177</sup> se refleja en los libros y en las epístolas, resulta relevante entender la estructura social sobre la que se forja «una teoría de la arquitectura y del urbanismo que ha estado presente con mayor continuidad en la mentalidad humana desde entonces hasta nuestros días»<sup>178</sup>.

Para ello nos serviremos de escritos de la época y posteriores e intentaremos descifrar las vigencias, creencias e ideas colectivas de la época, así como las ideas individuales. Hemos realizado un breve estudio de las generaciones y su coexistencia<sup>179</sup>, de los personajes más representativos, de la estructura política, de la pretensión de la sociedad, así como de las vigencias, creencias e ideas en este momento.

Según recoge Burke en *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Dios es omnipresente en la gran mayoría de escritos que se conservan de la época. No solamente se encuentra en las cartas o en los escritos de frailes y papas, sino incluso numerosos documentos mercantiles van encabezados con las siglas JHS (*Jesus Hominum Salvator*)<sup>180</sup>. Son características dos imágenes de Dios en este periodo: por un lado, «un Dios distante, creador del universo y su “más bello arquitecto” (*bellissimo architetto*),

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>177</sup> Eugenio Garin recoge una serie de textos y documentos que dan testimonio de diversas formas de vida, pensamientos, costumbres, etc. que manifiestan una conciencia de cambio. Como ejemplo, el texto escrito por Marsilio Ficino en el que, alabando a su tiempo, dice: «Hay una edad que hemos de llamar de oro [...] Y que nuestro siglo sea así, nadie lo dudará si toma en consideración los admirables ingenios que en él se han hallado». E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, 89.

<sup>178</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, en *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007: 7.

<sup>179</sup> Hemos recogido este breve estudio de las generaciones y personajes relevantes en el Anexo 1.

<sup>180</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 191.

como dijera en una ocasión Lorenzo de Medici» y por otro lado, un Dios humano, encarnado en Jesucristo, al que dirigirse con ternura, venerar su nombre y ejemplo de imitación<sup>181</sup>.

En la vida diaria se trataba a Dios con «plebeya familiaridad»<sup>182</sup>. La visita a las iglesias y la atención al culto se utilizaban a menudo para dejarse ver, «para hacer ostentación, para rivalizar en rango y en distinción, en formas y en cortesía». Son muy comunes las peregrinaciones en días de fiesta a iglesias alejadas y dedicadas a determinados santos. Estas peregrinaciones se convierten, a menudo, en fiestas improvisadas, viajes donde beber y comer, ligar, o incluso lugares donde compensar ciertas promesas hechas a determinados santos, más con un espíritu casi comercial que con verdadera devoción.

En todas estas profanaciones de la fe, y en su descarada mezcla con la vida del pecado, habla más bien una ingenua familiaridad con el culto divino que una irreligiosidad sistemática. Sólo una sociedad que está impregnada de religión y que considera la fe como algo natural conoce semejantes licencias y degeneraciones. Son los mismos hombres los que practicaban la rutina diaria de unos actos religiosos medio corrompidos por la licenciosidad y los que se mostraban súbitamente susceptibles a una santa y poderosa emoción al escuchar la palabra inflamada de un monje mendicante<sup>183</sup>.

Las principales órdenes mendicantes estaban representadas en la ciudad de Florencia, pero el concepto meramente dogmático de la pobreza que representaban no era suficiente para la vivencia espiritual de los fieles<sup>184</sup>. El pueblo llano vivía en una rutina religiosa en la que, por un lado, el temor al castigo divino y el íntimo deseo del amor de Dios, y por otro, la debilidad humana y la atracción por el pecado son el caldo de cultivo perfecto para predicadores como Girolamo Savonarola o San Bernardino de Siena. En estos sermones encendidos, eran muy comunes las críticas al papa y los obispos que, en ocasiones, incumplían de manera manifiesta con los votos profesados. Multitudes de

---

<sup>181</sup> La veneración a Cristo y el diálogo personal con Él se manifiesta no sólo en Italia, sino en toda Europa. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Tomás de Kempis *Imitación de Cristo*, escrita a principios del siglo XV.

<sup>182</sup> Cf. J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, 219-230.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>184</sup> Cf. *Ibid.*, 251.

personas acudían a escuchar a estos predicadores. Observamos que, frente a este ruido, la oración se vuelve personal y silenciosa.

El Renacimiento es la época de la lectura silente, en lengua vernácula, privada. Es la época de la reflexión solitaria, en la intimidad y en la soledad del dormitorio, de la celda individual o del estudio, y que dará lugar a la más revolucionaria idea de todo humanismo: la fe individual<sup>185</sup>.

Aunque el sentimiento religioso, de un modo u otro, permanece vigente, se observa un cambio en el arte de la época. Según Raymond Bayer, tras la obra de Giotto, «desaparece la pintura espontáneamente cristiana». El arte se independiza de la iglesia y se convierte en laico. Los artistas vuelven la mirada sobre el mundo sensible. «El universo material, de ahora en adelante, inspira amor por sí mismo y ya no como lenguaje simbólico»<sup>186</sup>. Si bien es verdad que durante el periodo renacentista el arte pierde parte de su valor simbólico, el cambio no se produce de un día para otro<sup>187</sup>, ni es tan radical como el contraste producido entre el arte medieval y el renacentista parece traslucir. La línea entre lo sagrado y lo profano no estaba tan clara para los contemporáneos de Alberti. «Los artistas del Renacimiento parecen santificar lo profano y profanar lo sagrado continuamente»<sup>188</sup>.

Es en las artes como la literatura, la arquitectura, la pintura y la escultura donde la conciencia de cambio de época se hace más presente entre los humanistas, «viviendo en un clima de gran revitalización cultural»<sup>189</sup>. La figura del artista comienza a alejarse de la del artesano.

Desde mediados del siglo XV hay un florecimiento de todas aquellas artes que la Edad Media había infamado tachándolas de mecánicas. Y no se trata sólo de su reflorecimiento,

---

<sup>185</sup> R. GARCÍA SÁNCHEZ, *El Renacimiento como artefacto. Una aproximación cultural y estética*, 28.

<sup>186</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, traducido por Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 101.

<sup>187</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Burke indica que, aunque la cultura renacentista fue más laica que la de la Edad Media, no debe exagerarse el contraste. Una muestra significativa sugiere que la proporción de pinturas con temas seculares se incrementó el cinco por ciento en la década de 1420.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>189</sup> Cf. E. GARIN, *La revolución cultural del Renacimiento*, traducido por Domenec Bergada, Barcelona, Crítica, 1984, 48.

sino de la reivindicación de su dignidad, de una vitalidad y una capacidad creadora propias<sup>190</sup>.

Este orgullo por ser artífice permite que artistas, pintores, escultores y arquitectos puedan formar parte de la burguesía gobernante y, por otro lado, que determinados miembros de familias bien posicionadas puedan dedicar su vida a la creación artística sin ser menospreciados por los suyos. Además, las grandes familias florentinas entienden el valor de la creación y del «genio» por lo que ejercen de mecenas, poniendo sus bienes a disposición de los artistas.

Los maestros comienzan a firmar sus obras y a tener un estilo propio. Esto ha sido visto por los historiadores ilustrados, especialmente por Jacob Burckhardt, como el despertar de un individualismo renacentista. Sin embargo, no necesariamente una obra firmada por un pintor había salido necesariamente de su mano, sino que manifestaba el buen trabajo realizado por su taller<sup>191</sup>. Según Higinio Marín, «el estilo posibilita la fama y gloria del autor, es decir, que el nombre y la singularidad del sujeto se convierta en un *topos* intersubjetivo, en el lugar para el reconocimiento de la comunidad»<sup>192</sup>.

El arte, especialmente a partir de Giotto, se vuelve más realista, aunque no representa estrictamente lo que ve, sino lo que concibe<sup>193</sup>. La tradición franciscana también deja su huella, manifestando un gusto por la naturaleza. Pintores y escultores buscan imitar la naturaleza buscando la perfección. Vasari describe y alaba pinturas como realmente vivas, no pintadas, destacando su naturalismo por encima de cualquier otra cualidad.

En los escritos de la época, vemos cómo los florentinos de las generaciones previas a Alberti comienzan a desarrollar un gusto y un interés por todo lo cuantificable y medible, y que existe una conciencia de diferenciación entre lo público y lo privado. Indica Higinio

---

<sup>190</sup> R. ROMANO Y A. TENENTI, *Los fundamentos del mundo moderno*, Siglo XXI, Madrid, 1986, 164, citado en H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 216-217.

<sup>191</sup> Cf. P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 68.

<sup>192</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 189.

<sup>193</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 97.

Marín que fue Hegel quien señaló que «el Renacimiento estuvo subyugado por el afán de descubrir»<sup>194</sup>.

Descubrir es dejar mostrarse a la naturaleza según una verdad que se hace manifiesta en y mediante el artefacto, el arte, la técnica, la matemática, el estilo y la retórica: el *verbum* del hombre en el mundo<sup>195</sup>.

Con el auge de las órdenes mendicantes, se produce «una reactivación de la *vita* activa sobre la contemplativa» incrementado e impulsado por el crecimiento de las ciudades.

El Renacimiento, en su conjunto, se puede entender como el tránsito de un modo de conocimiento a través de la contemplación a otro, basado en la acción; de la especulación se transita a la creación; de la vida rural a la vida civil; de la filosofía y el amor, a la sabiduría a la filología y el amor a las letras y a las palabras; y en el ámbito del arte, de la fidelidad al contenido de la revelación se transitará a la reflexión y teorización en busca del ideal, lo que dará lugar a la elevación al rango de liberal de aquellas artes tenidas como mecánicas o serviles tales como la pintura, la escultura y la arquitectura<sup>196</sup>.

Este crecimiento de las ciudades genera en el hombre del siglo XV un sentimiento de ciudadanía como estado de perfección de la humanidad. Para el hombre en los albores del Renacimiento la pertenencia a la ciudad aúna la idea clásica con la cristiana. La concepción clásica del hombre como animal social que «es libre sometándose a la ley porque elude la barbarie» sobreviene en la ciudad y es fuera de la protección de esta donde el hombre pierde su humanidad. «Ser ciudadano en Atenas o ser “persona” en Roma son los estados de perfección en virtud de los cuales la humanidad puede acontecer y ser poseída por el hombre». Para el hombre cristiano, formar parte de la Iglesia le conduce en su camino trascendente. Por ello, la expulsión de la ciudad, –destierro– y la expulsión de la Iglesia, –excomunió– impiden el crecimiento del hombre y son ambas, una pena cuya dureza es próxima a la de muerte. «La excomunió es la objetivación jurídico-eclesial de los efectos del pecado, que es en el orden religioso lo que la muerte orgánica en el biológico, aunque, eso sí, todavía revocable, como el destierro»<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 211.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> R. GARCÍA SÁNCHEZ, *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, 31-32.

<sup>197</sup> Cf. H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 41-116.

Frente a la importancia de la pertenencia a la ciudad y a la familia, comienza a resquebrajarse la idea antigua de un orden social estático. La movilidad social mantiene parte de la rigidez medieval, pero, a diferencia de lo que ocurre en las zonas rurales, en la ciudad comienza a ser posible el ascenso social, ya sea mediante el matrimonio o la virtud personal. Es lo que Maquiavelo nombra como «hombres nuevos». «Son hombres que no sienten determinado su destino por el lugar que ocupan, sino que están empeñados en labrárselo mediante su acción»<sup>198</sup>. Esta idea de hombre, capaz de labrarse su propio destino, irá cobrando fuerza y será uno de los grandes cambios en la concepción del mundo del hombre moderno.

El análisis de las vigencias, creencias e ideas sobre el mundo, la ciudad, Dios y la Iglesia, la familia, la política y la economía, así como los escritos de la época y las creaciones artísticas nos permiten vislumbrar la «imagen intelectual» del mundo, que es «una imagen relativamente vaga, por supuesto no justificada científicamente, y que dista bastante de lo que piensan los hombres dotados de saber teórico en esa misma sociedad»<sup>199</sup>. Este análisis nos asoma a la pretensión colectiva<sup>200</sup> de los ciudadanos florentinos. «Las estructuras sociales determinan parcialmente la posibilidad, las formas y los contenidos concretos de las trayectorias felices de las vidas individuales»<sup>201</sup>. De este modo, podemos asomarnos a la pretensión de Alberti y la plasmación de ésta en su obra escrita y construida.

---

<sup>198</sup> Cf. L. VILLORO, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.*, 20.

<sup>199</sup> J. MARÍAS, *La estructura social*, 152.

<sup>200</sup> Julián Marías indica que la pretensión colectiva es un concepto ambiguo y lleno de dificultades, pero nos permite poner en relación la pretensión personal, o la vocación de Alberti con la estructura social. Alberti se proyecta como miembro de su unidad social, y no puede hacerlo de otra manera que en función de la pretensión colectiva.

<sup>201</sup> J. MARÍAS, *La estructura social*, 195.

## 2.- La persona de Alberti

### 2.1.- Biografía

Para realizar la biografía de Alberti hemos adoptado la estructura establecida por el profesor Il Kim en su conferencia para el *Lumen Christi Institute*<sup>202</sup>, basada en los ámbitos de formación y de interés de Alberti. Esta estructura nos permite establecer una relación entre sus conocimientos, sus intereses y sus obras, así como sus acontecimientos vitales.

La primera etapa comienza en 1404 y termina en 1428. En dicho periodo, que abarca desde su nacimiento hasta la edad de 24 años, Alberti se impregna de la teoría de la retórica. El segundo periodo, de 1428 hasta 1435, desarrolla un gran interés por las artes y conoce obras arquitectónicas. El tercer periodo, hasta 1447, Alberti vuelca su mayor interés en la historia y en el estudio del diseño de ciudades y de edificios antiguos. El cuarto periodo, de madurez hasta su muerte, Alberti se dedica a la arquitectura, siendo en este periodo cuando *De re aedificatoria* ve la luz. La división de la vida de Alberti en estos cuatro periodos facilita la comprensión de su recorrido vital, y nos permite relacionarlo con su obra<sup>203</sup>. El itinerario que seguiremos se basa en el interés propio de Alberti y en su evolución: aprendizaje e interés por la retórica, contacto y conocimiento de las artes mecánicas, estudio de edificios y ciudades antiguas y, finalmente, su síntesis en la arquitectura. De este estudio podemos deducir cómo la vocación de Alberti, que se desarrolla inicialmente a través de la literatura, culmina en la arquitectura.

Nuestras fuentes principales para la redacción de esta biografía son: la obra citada de Borsi; los datos proporcionados por Javier Rivera en el *Prólogo* a la traducción al castellano de *De re aedificatoria*; la cronología sobre Alberti y su época elaborada por Rocío de la Villa y publicada en *De la pintura y otros escritos sobre arte*; la cronología

---

<sup>202</sup> Cf. Conferencia impartida por el profesor Il Kim, de la Universidad de Auburn bajo el título: *Alberti and Renaissance Architecture* en el ciclo de conferencias organizado por el Lumen Christi Institute, *Reason and Beauty in the Renaissance, Christian thoughts and Culture* el 23 de junio de 2020. Tras mantener conversaciones con el profesor Kim, nos da su autorización para citar dicha conferencia. En el momento actual, el profesor Kim está trabajando en un libro sobre la relación entre Alberti y Nicolás de Cusa.

<sup>203</sup> Para una referencia cronológica más completa recomendamos la biografía realizada por el profesor Franco Borsi. En Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, traducido por Rudolf Carpanini, Estados Unidos de América, Electa/Rizzoli New York, 1989, 273-274.

de la vida y obra recopilada por Loredana Chinese y Andrea Severi en su obra *Autobiografia e altre opere latine*; además de los datos obtenidos de la obra *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance* de Anthony Grafton.

La biografía propuesta parte de fuentes que podemos englobar en las dos visiones del Renacimiento. Mientras Borsi y Rivera siguen la línea de la *escuela italiana*, bajo una visión rupturista, Antony Grafton, de la *escuela americana*, estudia a Alberti desde una visión integradora. El diálogo entre todas las fuentes estudiadas permite hacer una síntesis que nos acerque a un nuevo retrato de la persona de Alberti.

### **2.1.1.- (1404-1428). Primeros años. Formación en retórica.**

Este primer periodo abarca desde su nacimiento, el 14 de febrero de 1404, hasta que finaliza los estudios reglados en la Universidad de Bolonia en 1428.

La familia Alberti es una de las más poderosas de Florencia, debido, en gran parte, al comercio y a la banca. En 1387 la familia Alberti se vio obligada a exiliarse de Florencia, como consecuencia de las rivalidades políticas y comerciales, especialmente con la familia Albizzi y sus aliados. Leon Battista y su hermano Carlo nacieron fuera del matrimonio y en el exilio, pero ambos fueron reconocidos por su padre y llevaron su apellido. La madre de ambos, Bianca Fieschi, murió al poco de nacer el arquitecto, en 1406, en época de plaga.

Recibió el nombre de Battista en honor al santo patrón de Florencia, Juan el Bautista. Asumió el nombre de Leon cuando fue adulto. Su madre murió cuando él tenía cuatro años, pero su padre se encargó de su educación. El poder económico de la familia Alberti le permitió estudiar en una escuela privada en Padua, fundada por el humanista Gasparino Barzizza y situada en Via Pozzo Campione. En esta prestigiosa escuela se enseñaba gramática latina a niños entre siete y quince años. En torno a los comentarios de textos clásicos, los alumnos tenían la oportunidad de compartir y convivir con amigos de Barzizza y estudiantes universitarios con intereses similares. Alberti vivió unos años en un ambiente excepcional, que le permitió adquirir una formación interdisciplinar, en la que el maestro utilizaba una metodología que se alejaba de las disciplinas

compartimentadas<sup>204</sup>. Así, tutelado por maestros humanistas, y de la mano de Cicerón, Séneca y Quintiliano, Alberti, aprendió retórica, poesía, teatro y arte, y dominó a la perfección el latín. Dicha formación humanista y multidisciplinar se plasmará en los intereses y en las obras del arquitecto genovés.

Battista destacó como un alumno brillante y estudioso, que disfrutaba mucho de los libros. Era un alumno sobresaliente en música, pintura y gimnasia. Los textos clásicos leídos por Alberti con tan sólo doce años, y su dominio de la lengua latina indican la gran facilidad que tenía con las letras, así como su férrea disciplina con el estudio. Sin embargo, como manifiesta Weller, no sentía gran interés por los juegos de sus compañeros de colegio, más propios de su edad.

A la edad de veinte años, publicó una fábula que, según sus palabras, se había encontrado por rara casualidad en un manuscrito antiguo. Dicho escrito lo hizo público bajo el nombre de Lépidio Cómico y lo tituló *Philodoxeus*<sup>205</sup>. Diez años después, Alberti confesó que la fábula había sido escrita por él bajo el nombre del literato clásico, realizando una nueva publicación de la obra revisada y anotada.

En 1421, el maestro Barzizza se fue a Milán a trabajar de la mano de la familia Visconti, y Alberti decidió ir a la universidad. Comenzó sus estudios universitarios en Bolonia, donde estudió leyes<sup>206</sup>. Durante este tiempo conoció al cardenal Albergati, que se convirtió en su profesor y mentor. La personalidad de este prelado, distinguido por su inteligencia y rectitud moral debió influir en la formación del carácter de Alberti<sup>207</sup>. Albergati fue también mentor de los futuros papas Nicolás V y Pio II, por lo que ambos se relacionaron con Alberti durante su juventud.

La muerte de su padre, que aconteció durante su primer año en la universidad, le privó de protección y soporte económico. Poco después, su salud se resistió por la gran presión

---

<sup>204</sup> Cf. P. F. WELLER, *Alberti Before Florence: Early Sources Informing Leon Battista Alberti's De Pictura*. Tesis doctoral. UCLA. 2014. <https://escholarship.org/uc/item/0dm859tj#author>. 98-99.

<sup>205</sup> Cf. D. A. REJÓN DE SILVA, *Algunas notas*, en *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1827: 184.

<sup>206</sup> Según indica Cf. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 63. en la universidad de Bolonia, así como en otros centros italianos, solo había dos facultades: la de leyes y la de artes. No había una facultad de teología. Quizá este hecho explica por qué Alberti no era teólogo.

<sup>207</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*, en *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, Milán, Marzorati, 1971: 9.

académica a la que se vio sometido, encontrando algo de consuelo en el estudio de la naturaleza y las artes visuales<sup>208</sup>. Se interesó por estudios en física y matemáticas, lo que indica el asombro que le produce la realidad que le rodea.

Leon Battista es consciente de que, como huérfano ilegítimo, necesita buscar un modo de subsistencia<sup>209</sup>. Su familia le instó a seguir a su hermano Carlo y aceptar lo que para él era un desagradable trabajo en la empresa familiar dirigida por sus primos. Podría parecer que su brillante carrera iba dirigida hacia el camino de ser un importante juez, o un destacado profesor de derecho, sin embargo, siguiendo al cardenal Albergatti, Alberti se unió a la curia como abreviador apostólico.

El profesor Il Kim interpreta su ordenación sacerdotal y su adhesión a la curia como una respuesta a la búsqueda de solucionar sus problemas económicos y una manera de encontrar un modo de vida seguro<sup>210</sup>, que no sería mal visto por sus familiares. Sin embargo, Anthony Grafton explica las posibilidades de empleo para una persona formada como Alberti. Battista podía haber llegado a ser, con poco esfuerzo y dinero, notario, juez o catedrático en la universidad, o incluso haberse embarcado en estudios de medicina. Sin embargo, obtuvo un doctorado en derecho canónico y civil que le permitió ganarse un puesto en la secretaría papal y se ordenó sacerdote<sup>211</sup>.

Alberti se tomó en serio las enseñanzas del cristianismo, se dedicó al servicio de la Iglesia y sometió muchas de sus costumbres a una severa crítica. Pero parece que nunca sintió atracción por la teología ni se planteó estudiarla formalmente<sup>212</sup>.

---

<sup>208</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 6-7.

<sup>209</sup> Alberti escribe una obra bajo el título *De commodis litterarum atque incommodis* en donde cuenta que «tenía todas las horas distribuidas de tal modo para varios estudios que nunca estaba ocioso», en D. A. REJÓN DE SILVA, *Algunas notas*, 184.

<sup>210</sup> La visión del profesor Kim sigue las tesis rupturistas en las que la religión se manifiesta como algo oscuro y negativo, así como las tesis de la *escuela italiana* sobre Alberti. En una conversación mantenida con él a través del correo electrónico en 2021, Kim afirma que «Alberti no escribió ninguna obra religiosa, excepto una breve hagiografía. Evitaba hablar de religión. No queda ningún documento escrito sobre su “vida religiosa”. Como tanto él como su hermano eran ilegítimos, no eran bien recibidos por sus parientes. La forma más fácil de independizarse económicamente fue trabajar en el Vaticano y, al mismo tiempo, hacerse sacerdote consiguiendo beneficios. Su trabajo en el Vaticano era burocrático: abreviador, lo que le aseguraba un buen sueldo».

<sup>211</sup> Resulta significativo que la mayoría de los autores que recogen la biografía de Alberti no reflejan la fecha ni el hecho de su orden sacerdotal. No hemos podido encontrar la fecha exacta de la ordenación.

<sup>212</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 37.

Según Kristeller, en una visión integradora del Renacimiento con el periodo medieval, «los humanistas del Renacimiento eran los sucesores de los *dictadores* italianos de la Edad Media, de quienes heredaron las distintas pautas de la epistología y la oratoria».

La contribución de los humanistas consistió en aportar la firme creencia de que, para escribir y hablar bien, era necesario estudiar e imitar a los antiguos. Esto nos permite entender por qué en el Renacimiento los estudios clásicos rara vez, si es que alguna, estaban separados del objetivo literario y práctico de los retóricos: escribir y hablar bien<sup>213</sup>.

### 2.1.2.- (1428–1435). Contacto con artistas y descubrimiento de la arquitectura

Este segundo periodo abarca desde 1428, cuando Alberti visitó Florencia por primera vez, hasta aproximadamente 1435, tras la redacción de su obra sobre la pintura, que dedicará a su amigo Brunelleschi. En este periodo Alberti entró en contacto con la arquitectura, descubrió las máquinas inventadas para la construcción de la cúpula de la Catedral de Florencia, y entabló amistad con artesanos, pintores y escultores. Gracias a esta amistad, establece una profunda relación entre el mundo académico, y el mundo de la ingeniería y las artes mecánicas, que tendrá una gran repercusión en su hacer arquitectónico.

En 1428 se levantó la orden de exilio que recaía sobre la familia Alberti, y Leon Battista y su hermano Carlo visitaron Florencia por primera vez. La relación con su familia era muy mala tras la muerte de su padre, por cuestiones de herencia<sup>214</sup>. Uno de sus tíos trató de asesinarle en 1430, lo que causó un enorme dolor a Alberti, ya que sentía un gran apego y orgullo de pertenecer al clan familiar. Alberti hizo enormes esfuerzos para conseguir el apoyo de otros miembros de la familia, y le afectó sobremanera no conseguirlo<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 42.

<sup>214</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, Nueva York, Routledge, 2012, 1.

<sup>215</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 17.

A mediados de los años treinta se trasladó junto al papa Eugenio IV a Florencia. Desde ese momento, su carrera y la ciudad de Florencia se entrelazarán para siempre. Su conocimiento sobre el arte debía ser el normal para un joven humanista de la época, pero su sensibilidad y su conocimiento de las obras antiguas que había conocido en Roma hicieron que su llegada a Florencia fuera impactante para él<sup>216</sup>. En ese momento Brunelleschi estaba cerrando la cúpula de la catedral y se había terminado la sacristía de San Lorenzo. Donatello había finalizado gran parte de las estatuas de la fachada de la catedral y las primeras puertas del baptisterio de Ghiberti estaban ya en su lugar.

Allí conoció a estos grandes artistas, así como a Paolo dal Pozzo Toscanelli, gran amigo de Brunelleschi. Alberti observa como el segundo se deja aconsejar por su amigo Toscanelli, estudioso y universitario, conocedor de matemáticas y astronomía. Vive de cerca, y en primera persona, las relaciones entre universitarios, arquitectos y artesanos. Se siente muy atraído por los avances en el campo de la ingeniería, y los cambios que ésta va produciendo en la sociedad. Escribió *De pictura* en latín, y un poco más tarde tradujo su obra al toscano bajo el título *Della pittura*, y se la dedicó a Filippo Brunelleschi.

### **2.1.3.- (1435-1447). Interés por la historia, las artes y análisis de obras antiguas**

Este tercer periodo abarca desde mediados de la década de los treinta hasta finales de la década de los cuarenta. Alberti tenía alrededor de 35 años y estaba trabajando como abreviador apostólico. Conocía las obras y a los artistas florentinos. Su trabajo le permitía viajar y entrar en contacto con personas influyentes y con dinero del mundo de la política, que podrán ejercer un mecenazgo para sus futuros proyectos. Durante este periodo regresó a Roma y estudió minuciosamente las obras clásicas. Desenterró partes existentes de edificaciones que permanecían bajo tierra, las midió, dibujó, observó y estudió, lo que le permitió un profundo conocimiento de la arquitectura clásica, sus proporciones, ritmos y órdenes.

Alrededor de 1438 Alberti trabajó en Ferrara y probablemente construyó o dio las pautas de diseño de un pequeño arco de triunfo para soportar una estatua ecuestre de Nicolás III. Según Grafton, entre 1435 y 1452 la energía creativa de Alberti se desbordó

---

<sup>216</sup> Cf. J. R. SPENCER, *Introducción*, en *Tratado de pintura*, traducido por Carlos Pérez Infante, México, Universidad Autónoma Metropolitana: 9-14.

en múltiples direcciones. Organizó un certamen literario sobre la amistad en lengua toscana<sup>217</sup>. Redactó en latín y lengua vernácula, en prosa y en verso, analizó ruinas antiguas y textos clásicos. Habló sobre la familia, el amor, las matemáticas y la literatura. Redactó una autobiografía bajo el título *Vita anónima*. Compartió cartas con Toscanelli describiendo el futuro del papado, demostrando sus conocimientos sobre astrología, y combinando el aprendizaje y la inteligencia con el arte de la adivinación. Él mismo consideraba que tenía un don profético que le permitía conocer la personalidad y las intenciones de las personas de un solo vistazo.

Alberti, entrenado en el arte de leer las estrellas, era también un inspirado lector de almas. Combinaba de este modo la destreza científica de un médico basada en el estudio minucioso de los textos y la aplicación de reglas y protocolos formulados con precisión, con las dotes carismáticas que normalmente se encuentran en santos como su contemporáneo Bernardino de Siena<sup>218</sup>.

En 1443 regresó a Roma y comenzó a estudiar las ruinas de la ciudad junto a Flavio Biondo. Se cree que intentó desenterrar, con poco éxito, un par de barcos construidos por Calígula. Para ello utilizó diferentes tipos de máquinas, siguiendo los estudios de Taccola. Midió, estudió, dibujó y analizó los restos de los grandes edificios clásicos, así como también hizo un estudio profundo de los textos clásicos<sup>219</sup>. Todos estos conocimientos se verán reflejados en *De re aedificatoria*.

#### **2.1.4.- (1447-1478). Desarrollo de su vocación como arquitecto**

El 23 de febrero de 1447 murió Eugenio IV y fue sucedido por Tommaso Parentucelli, el papa Nicolás V. Tommaso había sido secretario personal de Cardinal Albergati y era un hombre muy culto y amante del humanismo. Conocía a Alberti desde que estaba

---

<sup>217</sup> Alberti organiza un concurso poético al que llamará *Certame Coronario* cuyo premio será una corona de laurel. Numerosos autores ven una referencia clara a la coronación de Petrarca en Roma por su poesía latina. Los jueces del Certamen se niegan a conceder un premio, quedando el concurso desierto. Alberti hizo circular una carta anónima en italiano como señal de protesta, y recogió este hecho en *Intercoenales*.

<sup>218</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 20.

<sup>219</sup> Según cuenta la historia, Lorenzo de Medici quiso juntar a varios literatos y pensadores para «pasar con comodidad la rigurosa estación del estío» y entre todos ellos, Alberti «se llevó la palma» demostrando que «en la Eneida se esconden bajo la apariencia de varias ficciones los más altos secretos de la Filosofía, y que Virgilio era un verdadero Filósofo, vestido y adornado con las invenciones poéticas» en D. A. REJÓN DE SILVA, *Algunas notas*, 186.

estudiando en Bolonia y su amistad se gestó durante una misión diplomática en Francia y Alemania. Nicolás V pidió consejo a su amigo Alberti sobre la reconstrucción que quería llevar a cabo en Roma. Será en este periodo de su vida en Roma cuando Alberti escribió *Ludi Matematici*, y en cercana relación a este escrito, redactó *Descriptio Urbis Romae* donde, basándose en procedimientos matemáticos, recogió un método «para dibujar un plano científico, fidedigno y real de la ciudad»<sup>220</sup>. Colaboró, además, en la restauración de numerosas iglesias, como la de S. Stefano Rotondo. Aunque no hay evidencias documentadas<sup>221</sup>, se cree que Alberti participó en el gran proyecto de Nicolás V para la restauración de Roma. Este proyecto incluía la restauración de las murallas de la ciudad y las «cuarenta basílicas», la restauración de los acueductos de la ciudad, la remodelación del barrio vaticano y la construcción de la nueva basílica de San Pedro.

A mediados del siglo XV numerosas cortes italianas, así como la corte papal, se disputaban el mecenazgo de obras arquitectónicas novedosas y buscaban consejo entre humanistas destacados entre los que se encontraba Battista. Esto le permitió trabajar y conocer diferentes ciudades y hombres poderosos como los Este de Ferrara, Segismundo Malatesta de Rímimi y Federico de Montefeltro de Urbino para los que desarrolló diversos proyectos. Su amistad con el gran mecenas Giovanni Rucellai le llevó a construir el palacio de la familia en Florencia.

Durante su época de madurez escribió *De re aedificatoria* y numerosos textos de diversos campos como la escultura, la política, el amor, la agricultura, los caballos, etc.

Compuso también la vida y costumbres de su perro, y la de la mosca; siendo tal su ingenio que del mismo modo podía burlarse con artificiosos rodeos de las cosas graves y serias, que filosofar sobre las bajas y frívolas. En italiano escribió tres libros de la economía, y algunos asuntos amorosos en prosa y verso; siendo él el primero (como escribe Jorge Vasari) que hizo versos italianos con metro latino<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> J. RIELLO, *Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*, en «Anales de Historia del Arte, 2004» 14 (1 enero 2004).

<sup>221</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 273.

<sup>222</sup> D. A. REJÓN DE SILVA, *Algunas notas*, 187.

Es en este periodo, sobre 1450, cuando redactó *Momo sive de principe*<sup>223</sup>, «un alegato en defensa de la *virtus* clásica, única fuente de la dignidad del hombre»<sup>224</sup>.

Alrededor de 1446 recibió el encargo de Giovanni Rucellai de proyectar un palacio en la *Via de la Vigna* en Florencia. Este palacio le permitió establecer un diálogo entre el aparejo rústico local y la novedad de la superposición de órdenes y «plantea el tema de la “casa privada” sobre el que insistirá en su tratado»<sup>225</sup>.

Al final de su vida proyectó y participó en la construcción de varias obras, como las iglesias de San Sebastián y San Andrés en Mantua y, en 1470 proyectó la tribuna de la Annunziata de Santa María de las Flores en Florencia<sup>226</sup>. Recibió el encargo de Segismundo Malatesta para intervenir en la iglesia de San Francisco en Rímini. Proyectó también la fachada de la iglesia de Santa María Novella en Florencia, consiguiendo una integración con el edificio gótico existente y desplegando en la misma sus ideas renacentistas de ritmo y composición. Murió en Roma el 20 de abril de 1472<sup>227</sup>.

Dejó por escrito en su testamento que quería ser enterrado junto a su padre en Padua, y temporalmente en el monasterio de San Agustín.

Después de encomendar su alma a Dios, a la Virgen María y a todos los Santos y a los bienaventurados Apóstoles Pedro y Pablo, Leon Battista Alberti referido como «*litterarum apostolicharum scriptor*», eligió ser enterrado junto a su padre en Padua, y temporalmente en el monasterio de San Agustín. También expresó su deseo de que se tomaran medidas para la finalización de la única obra de arquitectura que encargó y que

---

<sup>223</sup> Momo recoge «con infinita gracia, y con un artificio de los más sublimes entre chanzas, risas y burlas todo lo que los demás han escrito con seriedad y gravedad acerca de la Filosofía moral, siendo el asunto principal de sus cuatro libros las prendas que constituyen a un príncipe perfecto» en *Ibid.*, 186.

<sup>224</sup> D. SUÁREZ QUEVEDO, *De Escultura y Pintura en los «opuscoli morali» de Alberti editados por Cosimo Bartoli (1568), con apostillas de Leonardo Torriani*, en «Anales de historia del arte» (2006) 16, Departamento de Historia del Arte, 185-228. P. 192.

<sup>225</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, en *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007: 10.

<sup>226</sup> Cf. *Ibid.*, 12-16.

<sup>227</sup> José María Riello indica en una nota a pie de página que Alberti muere el 20 de abril de 1472 en Roma, en J. RIELLO, *Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*. Misma fecha y lugar recoge Javier Rivera en la traducción castellana de *De re aedificatoria*, en J. RIVERA, *Prólogo*, 16. Sin embargo, encontramos datos contradictorios con otros autores como Rejón de Silva, que en las notas que hace al libro sobre la pintura indica que Alberti muere en Florencia y está enterrado en la iglesia de Santa Cruz en *op. cit.* 193. En dicha iglesia hay un monumento dedicado a su memoria, que pudo llevar a Rejón de Silva a error.

posiblemente él mismo diseñó. Se trata de la tribuna de la iglesia de San Martino a Galgadani (de la que fue prior durante más de cuarenta años), descrita como «*incepta et quasi perfecta*» en su tiempo<sup>228</sup>.

Además de dejar sus ropas más valiosas a diferentes personas que le habían cuidado, indicó quién debía quedarse con sus libros, vivienda y tierras. Indicó que, en caso de extinguirse la línea de sucesión masculina de los Alberti, todas las propiedades debían ir al Hospital de Santa María en Florencia.

La importancia que tiene para Alberti el estudio y el aprendizaje queda manifiesto en una cláusula que incluye en su testamento, en la que indicó que mil ducados irían destinados para la compra de una casa en Bolonia para ser usada como colegio o lugar de estudio. Este lugar estaría dotado con sus propios ingresos, bienes y propiedades. Dos miembros de la familia Alberti tendrían su lugar para poder estudiar leyes y residir gratuitamente. En caso de no haber ningún miembro de la familia, se concedería una beca a dos o más estudiantes pobres.

Lamentablemente no todas sus últimas voluntades fueron cumplidas. Se finalizó la tribuna de la iglesia, y el notario Antonio Grassi compró una propiedad en Bolonia y una parcela en Fiesso donde, en 1474 se colocó una estatua que indicaba: «*Collegium venerandi viri domini Baptistae de Albertis de Florentia scriptoris aspotolici*». Pero cuando se terminó la línea masculina de la familia Alberti, finalizó la beca para estudiar en el colegio de Alberti, así como su fundación. Se perdió la pista del lugar de reposo de sus restos<sup>229</sup>.

## 2.2.- Retratos de la persona de Alberti

Uno de los primeros autores que escribe sobre Leon Battista Alberti es, en el siglo XVI, Giorgio Vasari. El autor italiano le dedica una de sus *Vidas*, ensalzando su figura como hombre de letras y resaltando la fama que adquiere a través de la difusión de sus textos. Sin embargo, unos cuantos siglos después, su personalidad y su obra se presentan

---

<sup>228</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 17.

<sup>229</sup> Cf. *Ibid.*, 16-18.

con gran controversia<sup>230</sup>. No sólo su faceta como arquitecto, sino su pensamiento, la estética de su obra, sus aportaciones a la pintura y escultura, la influencia de su obra escrita, su relación con los clásicos, su personalidad y su cosmovisión. Todas estas aportaciones no van siempre en la misma línea. Diversos autores, en función de la visión del Renacimiento que tengan, destacan rasgos muy diferentes de la misma persona,

De todo lo escrito sobre Alberti, su personalidad es lo que despierta en esta investigación mayores dudas. Por un lado, la ausencia de documentos, escritos y testimonios y, por otro lado, el conocimiento de que mucho de lo dicho sobre él son opiniones no basadas en hechos objetivos. Resulta difícil conocer en profundidad los pensamientos y las creencias profundas del florentino, así como su personalidad. No obstante, mediante el análisis de los escritos sobre su vida y obras, así como la observación de los rasgos y características de la tradición, podemos comprender la intrigante personalidad, las inquietudes e intereses y aproximarnos al pensamiento de Alberti.

El retrato profundamente comprensivo y que, con gran admiración, hace Burckhardt en su obra *La Cultura del Renacimiento en Italia* de Leon Battista Alberti marcará durante muchos años los estudios posteriores que sobre el florentino se han hecho. Burckhardt describe a Alberti como el ideal de hombre universal, máximo representante del humanismo. Atlético, intelectual, sensible, inteligente... Una persona educada, cultivada y amiga de sus amigos y con una gran fuerza de voluntad para su propia formación. «Los hombres pueden lograr cualquier cosa, a condición de desearla verdaderamente»<sup>231</sup>, dice Burckhardt poniendo estas palabras en boca de Alberti. De este modo, la imagen que el historiador plasma en la mente de los que le leerán posteriormente es la de una persona hecha a sí misma, ambiciosa, segura e inteligente, cuyo talento —y no necesariamente su posición familiar—, le conducen al éxito y a la fama.

El bello perfil de Alberti hecho por Burckhardt se graba en la memoria de todos los lectores y ha continuado inspirando los estudios sobre Alberti. Girolamo Mancini [que] sacó a la luz la mayor parte de lo que hoy conocemos sobre los detalles de la vida de

---

<sup>230</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 9.

<sup>231</sup> J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*. P. 149.

Alberti, quiso mostrar cómo los logros de Alberti en muchos campos se ajustaban con precisión a las necesidades de su tiempo<sup>232</sup>.

Las tesis de Burckhardt resonarán en los investigadores, influyendo esta descripción personal en las diferentes áreas de estudio. Según Grafton, Burckhardt vio el desarrollo estético completo de la personalidad como la obra creativa más alta del Renacimiento; la búsqueda de vidas vividas como arte, —más que un análisis preciso de los textos— dominó su investigación. De nuevo resalta la aproximación histórica idealista del historiador suizo. Pero añade que, desgranando la autobiografía de Alberti se consiguen entender algunos de los múltiples caminos en los que su talento individual influye en la tradición y otros en los que la tradición remodela y configura el talento albertiano<sup>233</sup>.

A mediados del siglo XX el filósofo italiano Eugenio Garin muestra, tras el análisis de *Intercoenales*, una visión muy diferente de la personalidad albertiana que había descrito Burckhardt. Garin dibuja a Alberti como un personaje oscuro, sumergido en un mundo de ironía y tormento, escondido tras la cortina de las obras clásicas, especialmente en la sátira de *Momus* y en *Intercoenales*.

El artista [Alberti], cuya imagen suele colocarse bajo el signo de la armonía [...] es en realidad un escritor inquietante, imprevisible y extravagante, todo juegos de fantasía y preciosismos estilísticos, que tienen el propósito de insertar en el texto latino, con refinado gusto de anticuario, hallazgos de extrema rareza. A menudo, de los términos que utiliza se conoce un solo ejemplo en la tradición clásica. [...] Cualquiera de sus textos pone de manifiesto el interrogante ansioso acerca del significado de la vida, la angustia ante las oscuras fuerzas que agitan el devenir de las cosas<sup>234</sup>.

Para Garin, la historiografía más reciente ha despojado a Alberti de esa imagen de «hombre universal del primer Renacimiento». Así, afirma que Dionisotti «ha pretendido ver en su vida y en su obra “la huella del hombre nuevo, del artista y humanista laico, señor de su mundo, capaz de representar, juzgar y modificar la realidad en cualquiera de sus aspectos, incluso los humildes”»<sup>235</sup>. Tiene siempre presente los acontecimientos

---

<sup>232</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 11.

<sup>233</sup> Cf. *Ibid.*, 16-29.

<sup>234</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988: 33.

<sup>235</sup> Cf. *Ibid.*, 35.

injustos de su vida, como su nacimiento ilegítimo, la muerte de su padre, el rechazo de su familia, la enfermedad, la pobreza, etc. Garin encuentra en la obra albertiana numerosas muestras de recuerdos de su vida, de infinitas vicisitudes, y siempre arrollado por la fuerza ciega de la fortuna.

La visión desencantada de una humanidad infeliz y malvada no abandonará nunca a Alberti; incluso cuando se atenúa la acritud del discurso, permanece constante un profundo pesimismo: más que de la imprevisible fortuna, la amenaza se deriva de la inevitabilidad de la decadencia, de un destino de muerte para todas las cosas del mundo. Pero la suerte cruel se justifica siempre a sus ojos por el reconocimiento de una maldad radical: la misma maldad de la cual ha tenido buena experiencia desde su juventud y que proyectará tanto en una dimensión metafísica como en una especie de ofensa fatal del hombre a la naturaleza; una naturaleza herida e irremediabilmente lacerada por la presencia del hombre y por sus acciones<sup>236</sup>.

Garin indica que la fuerza de Alberti radica siempre en el contraste: razón y locura, luces y tinieblas. Esta personalidad se refleja, de uno u otro modo, en sus obras. En esta línea de investigación se sitúan también los escritos de Manfredo Tafuri, de Alberto Tenenti y, más recientemente, de Mariana Sverlij.

Algunos de los trabajos de estos autores son recopilados y publicados en español en 1988 por Josep María Rovira y Anna Muntada bajo el título: *Leon Battista Alberti*. En este ejemplar se recopilan y traducen al español unos «trabajos de difícil acceso» para el lector de habla hispana y, en palabras del propio Rovira, se pretende «reorientar la mirada hacia “otra” lectura de la actividad intelectual de Leon Battista Alberti»<sup>237</sup>.

Según Rovira, los *Estudios sobre Leon Battista Alberti* de Eugenio Garin recogen el verdadero carácter albertiano. «Muestra la violencia intelectual que debe desarrollar quien quiera comprender la complejidad del *Quattrocento* italiano». E incluso va más allá diciendo que, después de leer este texto «es imposible leer ya a Alberti como una figura exclusivamente racional; el sueño, la ficción, la memoria, la crítica ácida, muestran otra “racionalidad” de la que forzosamente deberá hablar la obra de arte»<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>237</sup> Cf. *Ibid.*, 7.

<sup>238</sup> Cf. J. M. ROVIRA, *Introducción*, en *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Stylos, 1988: 8.

Separándose de la estela de Eugenio Garin y la escuela italiana, el americano Anthony Grafton analiza la personalidad de Leon Battista en el primer capítulo de su libro *Leon Battista Alberti. Master builder of the Italian Renaissance*<sup>239</sup>. Grafton destaca de Alberti su sensibilidad por las cosas bellas. Es también un buen amigo de sus amigos y valora enormemente la amistad. Es generoso tanto en lo material como en lo intelectual y le gusta compartir con amigos y familiares. Siente profundamente el rechazo de su familia, pero evita a toda costa devolverles la afrenta. El hombre de gran corazón, dice Grafton, vivía rodeado de amargos enemigos. Alberti disfruta del descanso junto a sus amigos, con largas e interminables conversaciones sobre literatura, y se deleita con el ejercicio al aire libre, pero también es un trabajador incansable. Siempre está meditando y creando nuevas ideas, de tal manera que puede llegar a parecer poco sociable, o incluso taciturno y solitario.

En la relación con los demás, Alberti gusta de presentarse como un ejemplo de virtud en todo aquello que hace. La dignidad se debe manifestar en su pasear por la calle, su modo de montar a caballo y por supuesto en el modo de expresarse. Al mismo tiempo, es consciente de su vulnerabilidad, por un lado, por su propia naturaleza, y por el otro por los posibles insultos y desprecios de los demás. Es una persona importante dentro de muchos grupos, pero no ocupa una posición central en ninguno de ellos.

Como hemos podido ver, la personalidad de Alberti que definen las palabras de Garin es muy diferente a la que describe Burckhardt, pero también a la sugerida por Grafton. Esto dificulta la concepción de un retrato cabal o de una figura consistente sobre la persona de Alberti. Burckhardt y Garin mantienen una visión rupturista del Renacimiento. Grafton, medio siglo después, integra en su pensamiento una visión continuista del Renacimiento, en cuya cosmovisión se integran elementos medievales.

### **2.3.- Sobre el sentido religioso de Alberti**

Sobre la religiosidad o el sentido religioso de Alberti también la tradición ha volcado informaciones diferentes.

---

<sup>239</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 3-29.

Las opiniones de los estudiosos sobre el tema [la religiosidad] son, como es bien sabido, todo menos unánimes. El Alberti laico<sup>240</sup>, naturalista-panteísta y pesimista de Giovanni Santinello, Eugenio Garin, Manfredo Tafuri, contrasta con el Alberti cristiano de Girolamo Mancini, Christine Smith, Rinaldi<sup>241</sup>.

La visión sobre este aspecto es dispar, porque diversa es también la interpretación de lo religioso en el Renacimiento. Del análisis de la estructura social de Florencia que hemos realizado en este capítulo podemos concluir que la cosmovisión cristiana es vigente en el siglo XV, lo que sigue la línea de algunos estudios recientes sobre el Renacimiento, como los de Kristeller o Burke. Ambos autores ponen en entredicho el carácter secular de este periodo defendido por los autores que mantienen una visión rupturista.

Gran parte de la tradición da a entender de un modo claro o de manera velada que Leon Battista Alberti es un «humanista laico»<sup>242</sup>. El primero que siembra esta semilla será Burckhardt, de cuyo pensamiento<sup>243</sup> beberán muchos después. El suizo describe el Renacimiento como un periodo profano, en el que los humanistas han roto con la trascendencia, e identifica a Alberti como un hombre hecho a sí mismo, con una voluntad férrea. En sus escritos elude la condición de sacerdote del genovés.

---

<sup>240</sup> La atribución de la condición de laico a Alberti es un error. Alberti fue sacerdote. Dionisotti le atribuye este adjetivo, y posteriormente lo repetirán Garin y Morresi.

<sup>241</sup> MORRESI, *Fonti Bibliche nel De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007: 473.

<sup>242</sup> Cf. E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep María Rovira y Anna Muntada, Stylos, 1988: 35.

<sup>243</sup> J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 383. El concepto que tiene Burckhardt sobre la Iglesia es muy negativo y crítico, dejándolo bien claro a lo largo del texto. «La fe en Dios propia de otras épocas más tempranas había tenido su origen y apoyo en el cristianismo y en la expresión externa de su poder, la Iglesia. Así, cuando ésta degeneró, la humanidad habría debido distinguir entre Iglesia y doctrina y afirmar su lealtad a la religión, pero estoy es más fácil de decir que de hacer pues no todos los pueblos tienen la suficiente mansedumbre o falta de entendimiento como para soportar una contradicción continua entre lo que es un principio y su manifestación externa. La más seria responsabilidad que se ha dado en la historia debe caer sobre aquella Iglesia que se desmoronaba, pues con todo tipo de medios violentos había hecho valer como verdad inmaculada una turbia doctrina tergiversada a propósito con el fin de proteger su omnipotencia, tras de lo cual se había entregado a las peores depravaciones, en la conciencia de su absoluta invulnerabilidad; y además, para mantener su posición en tal estado, había asestado golpes mortales al intelecto y la conciencia de los pueblos, arrojando en brazos de la amargura y el escepticismo a muchas criaturas de talento que en su interior se habían alejado de ella».

Eugenio Garin matiza el pensamiento de Burckhardt y afirma que «el Renacimiento tuvo un vivísimo sentido de la religiosidad»<sup>244</sup>.

El supuesto paganismo del Renacimiento, del cual se ha discurrido tan a menudo y con tanto desacierto, o bien se limitó a alguna esporádica manifestación literaria, o bien se redujo a una valoración de la vida, a una exaltación de la actividad humana, en contra de las tendencias ascéticas, que no es de ningún modo más pagana que cristiana. [...] Se trata, como vemos, de una renovación que, más que ser simplemente religiosa, iba en pos de una más íntima y sentida religión del espíritu, que asumía el tono inspirado de una lograda plenitud de los tiempos<sup>245</sup>.

Sin embargo, para el filósofo italiano la figura de Alberti es la de «un escritor inquietante, imprevisible y extravagante» en cuyos textos «pone de manifiesto el interrogante ansioso acerca del significado de la vida»<sup>246</sup>. Sobre la idea de arquitectura albertiana dice Garin que se establece sobre la idea de una ciudad nueva que se crea a partir de la razón, y añade: «y siempre la ausencia de Dios, o al menos del Dios cristiano, y, sobre todo, de cualquier referencia a una providencia»<sup>247</sup>. No encuentra rastro de Dios en nada de lo escrito por el sacerdote, ni siquiera en la referencia a la construcción y la arquitectura.

Esta misma línea de pensamiento será continuada por sus discípulos de la escuela italiana, como Alberto Tenenti que destaca el «matizado concepto que Leon Battista Alberti tenía de la religión, una religión laica o civil, y la ausencia de menciones explícitas al Dios cristiano en su amplísima obra escrita»<sup>248</sup>.

Anthony Blunt, desde la crítica estética, manifiesta también la indiferencia del florentino por la religión cristiana:

---

<sup>244</sup> Cf. E. GARIN, *El Renacimiento italiano*, 22-25.

<sup>245</sup> *Ibid.*, 24-25.

<sup>246</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 33.

<sup>247</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>248</sup> A. TENENTI, “La religione nei Libri della Famiglia albertiani” en *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura: Atti del Convegno internacionales*, Mantova 16-19 novembre 1994. Florencia, Leo S. Olschki, 1999, 123-139 (En J. RIELLO, *Sombra de un sueño: Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*, en «Anales de historia del arte» (2004) 14, 121-141.)

La característica dominante de la concepción de la vida según Alberti es el racionalismo, que se basa más en la filosofía antigua que en las enseñanzas del catolicismo. No obstante, esto no implica que Alberti se oponga al cristianismo. Por lo contrario, le profesa el mayor respeto; sin embargo, es ante una extraña forma de cristianismo ante la que él se inclina, ante una religión típicamente humanista en la que elementos de la filosofía clásica y pagana se funden con dogmas cristianos sin dificultad alguna<sup>249</sup>.

Sus definiciones de las artes no contienen ninguna referencia a la religión, y están ideadas en términos exclusivamente humanistas. En cuanto a la arquitectura, se refiere a su empleo al servicio de la Iglesia solo de pasada<sup>250</sup>.

Farris, siguiendo la estela de la escuela italiana, manifiesta que el pensamiento religioso de Alberti se sustenta sobre el pensamiento de Cicerón. Justifica el pensamiento pagano del arquitecto bajo la premisa de la comprensión de la mimesis de la naturaleza como una copia racional. Esta interpretación de la mimesis, junto con el gusto por los textos de Cicerón y Séneca son justificaciones suficientes para indicar el desapego que tiene Alberti a las concepciones escolástico-teológicas. Reconoce que las palabras que aparecen en *Defunctus*, «*rerum omnium conditor Deus*», (Dios es el creador de todas las cosas), están de acuerdo con la doctrina de la Iglesia, pero no es suficiente para profundizar en su fe ni en su pensamiento religioso. Así que, afirma Farris apoyándose en Cicerón, Dios, aunque creador del hombre y su causa eficiente, solo puede ser *Ratio*.

Y como Dios mismo, con los demás proveerá en infinitas cosas, no es la menor de las divinidades que sepa perfectamente separar la verdad de la falsedad, elegir lo mejor y controlar las cosas por la razón y providencia<sup>251</sup>.

Aunque comenta que, en la cita de Alberti referida por él podemos suponer que para el arquitecto Dios es Verdadero, Dios es el Bien y Dios es la Ley. «*Dio è il Vero, Dio è il Bene, Dio è la Legge*», no le parece un argumento suficiente y afirma que Alberti habla de Dios con reservas, enfatizando su carácter racional. Farris apunta la importancia que

---

<sup>249</sup> A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, 17-18.

<sup>250</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>251</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, traducido al italiano por Giovanni Farris, Milán, Marzorati, 1971, 124 2-4. [...] *Denisque deus ipse cum ceteris infinitis in rebus prestat, tum non in postremis ad divinitatem est quod verum a falso secernere, quid sit optimum eligere, ac rebus, ratione, et providentia moderari, perfecte noverit.*

tiene para Alberti el orden, la variedad y la armonía del universo, subrayando la acción providencial de Dios<sup>252</sup>.

Las afirmaciones de Alberti sobre Dios y sobre la religión no llevan a Farris a pensar que el arquitecto tiene una concepción deísta de la vida, ni una conducta plenamente ortodoxa, sino que Alberti, en su vida y en la religión, siguió un camino de reconquista y valoración personal. Farris explicita que Alberti se adhiere a la concepción pitagórico-platónica del alma encadenada al cuerpo y basándose en el final del texto de *Defunctus*, indica que Alberti establece como punto esencial de la vida la recuperación completa del hombre, que no será la visión beatífica y el amor y goce de Dios, sino la realización satisfecha de haber podido dominar el propio ser y poder reírse de la estupidez de los demás. No hay una visión sobrenatural, el hombre mismo piensa en elevar su propio ser a la pureza de sus orígenes. Alberti se mueve, según Farris, en un orden de las cosas decididamente inmanente. Por ello, la virtud será el esfuerzo del alma de salir de sus ataduras, ya que el alma es incorruptible.

En el análisis que realiza el profesor Arnau Amo sobre el tratado de arquitectura indica, en la misma línea, que Alberti no deja entrever en ningún momento su íntimo credo religioso, y alude indistintamente con la misma naturalidad a los *dioses* o al culto cristiano<sup>253</sup>. Del mismo modo interpreta el pensamiento albertiano el arquitecto italiano Marco Dezzi Bardeschi, indicando:

Alberti se halla claramente en la encrucijada entre su formación (científica y humanística) laica recibida en Padua y la formación teológica adquirida en Bolonia, de tal suerte que mientras su ánimo se alinea con el pensamiento hermético, su trabajo le lleva a disimular los principales vértices «heréticos» con el arma fumígena de la ironía y de la ambigüedad<sup>254</sup>.

David Marsh, en su estudio comparado entre Alberti y Petrarca, también destaca la secularidad del pensamiento albertiano:

---

<sup>252</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*, 15-23.

<sup>253</sup> Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, vol. II, Madrid, Tebar Flores, 1988, 110.

<sup>254</sup> M. DEZZI BARDESCHI, *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988: 149.

Petrarca subraya su conversión agustiniana al renunciar a sus pecadillos juveniles. Alberti, por su parte, es completamente secular, y su única referencia a la religión es típicamente clasicista: ¡al presumir de su habilidad para lanzar una moneda a una altura increíble, llama a la catedral de Florencia el «*templum máximum*» de la ciudad!<sup>255</sup>

En una línea de pensamiento contraria a los autores anteriores, Wittkower, Kostof, Kristeller, Jarzombek y Grafton describen a Alberti como una persona religiosa. Rudolf Wittkower, aunque pertenece al grupo de historiadores del arte y la arquitectura que hemos señalado como rupturistas, interpreta en la obra arquitectónica de Alberti un sentido profundamente religioso. Comienza su obra *Los fundamentos de la Arquitectura en la edad del Humanismo* afirmando: «En nuestros días, la arquitectura del Renacimiento suele interpretarse acentuando su carácter laico»<sup>256</sup>. Según el historiador de la arquitectura, en el estudio y análisis de la arquitectura del Renacimiento que comienza en Alberti, se dan por sentados los planteamientos de laicidad y formalismo. Ante este pensamiento, Wittkower defiende el valor simbólico de la arquitectura de las iglesias renacentistas.

La generalidad de los historiadores del arte ha adoptado el mismo punto de vista que aquellos investigadores que acentúan el aspecto irreligioso del Renacimiento. Sus interpretaciones derivan una fórmula muy simple, por no decir ingenua: según ellos, la trascendente religiosidad medieval fue reemplazada en el Renacimiento por la autonomía del hombre<sup>257</sup>.

Para Wittkower, tanto la obra construida como la obra arquitectónica de Alberti se basan en una jerarquía de valores que culminan en los valores absolutos de la arquitectura

---

<sup>255</sup> D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, III, 128. Marsh se refiere a la cita que aparece en Vita, que también sirvió a Jacob Burckhardt para argumentar la fuerza de Alberti. Se mantienen las comillas de la cita original.

<sup>256</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 15. Según el autor, este erróneo punto de vista proviene de la obra de John Ruskin *Stones of Venice* donde Ruskin dice: «Pagana en su origen, arrogante e impía en su resurgimiento, estancada en su decrepitud... una arquitectura artificial que ha hecho plagiarios a sus arquitectos, esclavos de sus obreros, y ha convertido en sibaritas a sus moradores; una arquitectura en la que la inteligencia es inútil y la invención imposible, pero en la que se celebra todo lujo y se confirma toda insolencia. Versión castellana: *Las piedras de Venecia y otros ensayos de arte*. Traducido y anotado por Francisco B. del Castillo, Barcelona, Iberia 1961, vol. III, cap IV, párrafo 35.

<sup>257</sup> *Ibid.*, 16.

sagrada. El florentino, según Wittkower, estableció un vínculo entre sus ideas sobre la arquitectura y las de los primeros cristianos:

La Roma del emperador Constantino ejercía una especial atracción sobre él y sobre otros hombres de su tiempo porque aquella era la única época en que la Antigüedad pagana se había mezclado con el espíritu de fe y pureza de la iglesia primitiva<sup>258</sup>.

Wittkower deduce de la propuesta arquitectónica albertiana una cosmovisión cristiana de Alberti que da por sentado<sup>259</sup>. Por poner un ejemplo, Wittkower destaca la concepción de la iglesia ideal como el mayor ornato de la ciudad, cuya belleza supera lo imaginable. «Es esta asombrosa belleza lo que hace despertar sensaciones sublimes y alimenta la piedad en el pueblo».

La perfección armónica del esquema geométrico es un valor absoluto y no depende de nuestra percepción subjetiva y transitoria. Más adelante veremos cómo, para Alberti –al igual que para otros artistas del Renacimiento–, esta armonía obra del hombre era un eco visible de una armonía celestial universalmente válida<sup>260</sup>.

Según Wittkower, el humanismo albertiano tiene un fondo religioso muy relevante. Así, afirma: «es evidente que humanismo y religión eran términos perfectamente compatibles para él»<sup>261</sup>.

Alberti fijó las pautas para las posteriores generaciones de arquitectos clasicistas, que hicieron suyas sus ideas y estipulaciones. Para ellos, las nuevas formas de la iglesia renacentista encarnaban un sincero sentimiento religioso en la misma medida que la catedral gótica para un constructor medieval<sup>262</sup>.

Al igual que Wittkower, Spiro Kostof también vislumbra en Alberti una «especie de misticismo que asocia a la arquitectura, en su análisis final, con una profunda actividad espiritual», contrastando con la idea formalista vigente a principios del siglo XX que

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>259</sup> Wittkower comprende que en la cosmovisión de Alberti el templo es el máximo exponente del edificio arquitectónico y el centro de la ciudad. Alberti “da por hecho” esta idea, cuenta con ella. Es una vigencia ya que el arquitecto podría oponerse a ella, podría interpretar el templo de otra manera, pero no lo hace.

<sup>260</sup> Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 20-21.

<sup>261</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>262</sup> *Ibid.*

afirmaba que la arquitectura de Alberti era «una arquitectura de gusto, sin buscar ninguna lógica, consistencia o justificación más allá del dar placer»<sup>263</sup>.

Desde una visión integradora del Renacimiento, Kristeller indica que el interés de los humanistas por los autores clásicos hizo a numerosos investigadores tacharlos de paganos. Las nuevas investigaciones desmienten esta afirmación. «Si llamamos a Alberti pagano porque en sus escritos morales no menciona fuentes cristianas, lo mismo habría de decirse de Boecio»<sup>264</sup>.

En 1990, tras una revisión profunda de toda la obra escrita de Alberti, el profesor de Historia y Teoría de la Arquitectura del Massachusetts Institute of Technology, Mark Jarzombek<sup>265</sup>, indica que, siguiendo las ideas de Pico della Mirandola y de Marcilio Ficino, el pensamiento de Alberti está cerca del humanismo que Jarzombek denomina místico. Dicho humanismo místico continúa con una cierta tradición medieval en la que destaca la importancia de la santificación individual y la actuación de la gracia, frente a un pensamiento humanista secular, con el que frecuentemente se ha identificado a Alberti.

Este humanismo secular contempla la realización y mejora de la sociedad desarrollada con el poder de la razón y la voluntad individual.

Aunque Alberti trabajó en la curia y era sacerdote, no era un religioso ingenuo. No obstante, gran parte de su imaginería procede de fuentes bíblicas y eclesiásticas. Como veremos, Alberti introduce temas teológicos no por Piedad o por convención, sino como recursos irónicos que pueden ser desviados, invertidos, alterados o sacados de contexto. Doctrinas como la de las dos tablas, las dos ciudades, *sub specie aeternitatis*, and *personae mixtae*, por mencionar algunas, sacadas de contexto se convierten en poderosas proposiciones teóricas prefabricadas y son, de hecho, el fundamento mismo sobre el que se construye la teoría del humanismo de Alberti<sup>266</sup>.

Según el profesor americano, se puede establecer un paralelismo entre la vocación literaria y la vocación religiosa en la persona de Alberti. En sus textos utiliza un

---

<sup>263</sup> Cf. S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, vol. 2, traducido por María Dolores Jiménez-Blanco, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 673.

<sup>264</sup> Cf. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 163-164.

<sup>265</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, XIV.

<sup>266</sup> *Ibid.*, XV.

vocabulario clásico con una sintaxis medieval, y afirma que la escritura es, para el florentino, un «acto santo y casi religioso»<sup>267</sup>.

Grafton añade a su estudio una profundización en el mundo que vivió Alberti. En su obra muestra una Europa en la que, durante los siglos XII y XIII, se había desarrollado el estudio de la teología fundamentalmente en París, con las enseñanzas de Tomás de Aquino. Las universidades italianas, sin embargo, se centraron en estudios de derecho y medicina, ambas ciencias necesarias para el desarrollo de las crecientes ciudades. Aunque bien es verdad que dominicos y franciscanos crearon lugares de estudio de la teología, las enseñanzas de Bernardino de Siena sobre la aplicación de la teología en el orden político y económico de la sociedad urbana italiana tuvieron un gran impacto entre Alberti y sus contemporáneos<sup>268</sup>.

Según publica el profesor Grafton, Alberti tomó muy en serio las enseñanzas cristianas, aunque no estudiara formalmente teología.

Alberti se tomó en serio las enseñanzas del cristianismo, se dedicó al servicio de la Iglesia y sometió muchas de sus costumbres e instituciones a una crítica severa. Pero parece que nunca sintió la atracción por la teología ni se planteó estudiarla formalmente<sup>269</sup>.

En el año 2002, el italiano Rinaldo Rinaldi publica una obra bajo el título *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, donde estudia el concepto de melancolía en la obra escrita del genovés. Investigando los textos, se da cuenta de la gran cantidad de fuentes cristianas que aparecen entre sus letras, así como su posición dominante. Así, confiesa en el prólogo que este hallazgo significa, en definitiva, poner en tela de juicio el conocido problema de la religiosidad de Alberti, y subraya que explorará esa religiosidad con métodos puramente literarios, pero no ideológicos<sup>270</sup>. Parece que

---

<sup>267</sup> Cf. *Ibid.*, 10. «A holy and quasi-religious act». La traducción es nuestra.

<sup>268</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 36-37.

<sup>269</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>270</sup> Cf. R. RINALDI, *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Florencia, Leo S. Olschki, 2002, 5-7. Según indica Rinaldi, el problema de la religiosidad de Alberti no se puede reducir a una fórmula litúrgica o moralista, ya que es sumamente complejo. Toda cita esconde siempre un amargo escepticismo, dice Rinaldi, en el que Alberti asocia el conocimiento humano a la vanidad de las cosas mundanas. Alberti tiene predilección por los textos de la cultura religiosa que se refieren a una Verdad superior a cualquier palabra terrenal y esto es indicativo para Rinaldi de la desconfianza de Alberti hacia las cosas mundanas.

Rinaldi no quiere meterse en este análisis, que va aparentemente en contra de la gran mayoría de los escritos publicados hasta el momento, por lo menos en el ambiente italiano e hispano.

Para Manuela Morresi, la identificación de las fuentes bíblicas en *De re aedificatoria*

no requiere de una discusión de la calidad de los presuntos sentimientos religiosos de Alberti. Para un humanista del siglo XV un buen conocimiento del texto bíblico se considera inevitable; y más aún, tal suposición es válida para los que, como Alberti, vivían en la corte papal a mediados de siglo, cuando había un acalorado debate sobre las traducciones al griego y al latín de la biblia<sup>271</sup>.

Como podemos observar, la visión sobre la vivencia cristiana de Alberti es diversa según quién la analice. Mayoritariamente, los historiadores y filósofos destacan de él su sentido profano, con cierto interés por lo mágico, lo cosmológico o el mundo de las deidades clásicas. Sin embargo, los historiadores de la arquitectura ven vestigios sacros en su obra, tanto construida como escrita, aunque no entran en discutir si subyace una cosmovisión cristiana. Quizá la influencia del pensamiento de Burckhardt ha tenido un peso excesivo en los estudiosos posteriores durante finales del siglo XIX y principios del siglo pasado. Además, el pensamiento del filósofo Eugenio Garin también ha tenido un gran influjo en la forma de mirar, leer y entender las obras de Alberti. Pensamos que, por ello, pensadores e investigadores españoles e italianos se han aproximado a la obra escrita albertiana desde esta perspectiva.

Alberti se ordenó sacerdote, lo que le presupone un conocimiento solvente de la doctrina cristiana, como indica Grafton, además de que significa que su estado de vida no es de laico, como han dicho varios autores. Por otro lado, quiso trabajar para la curia. El profesor Kim indica en la conferencia referida anteriormente Alberti se ordenó sacerdote para conseguir una buena forma de ganarse la vida. Sin embargo, los estudios, conocimientos y contactos que tenía le podían servir para obtener un trabajo digno fuera de la curia, como hizo su hermano Carlo, pero él eligió poner su conocimiento y su dedicación al servicio de la Iglesia.

---

<sup>271</sup> MORRESI, *Fonti Bibliche nel De Re Aedificatoria*, 473.

Sus parientes no solo alardeaban de sus propiedades, sino que, al parecer, presionaron a Leon Battista para que siguiera los pasos de Carlo, también erudito y escritor de talento, y aceptara un empleo poco agradable en una empresa controlada por los primos Alberti<sup>272</sup>.

Aunque somos conscientes de la dificultad que entraña asegurar la devoción o no del arquitecto, y queda fuera de nuestra intención y alcance de esta investigación, lo cierto es que podemos encontrar vestigios en sus escritos que nos permitan analizar su manera de mirar la realidad y nos aproximen a su cosmovisión. El retrato o figura de vida de Alberti, según los datos obtenidos, tiene numerosos puntos en común con la cosmovisión de la tradición cristiana de la época. «Florenia era tan religiosa en el siglo XV como lo había sido antes. [...] La fe era aún un gran recipiente, aunque su percepción fuera más erudita y “humanista”»<sup>273</sup>. Burke también indica, tras un análisis cultural de la época que lo aparente de los humanistas de esta época era más bien su paganismo. La ciudadanía de Florenia a principios del siglo XV era cristiana, lo que hace que no parezca una locura pensar que Leon Battista Alberti, sacerdote, escritor y arquitecto, fuera un humanista cristiano.

---

<sup>272</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 33.

<sup>273</sup> S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 673.

### 3.- La obra de Alberti. La tradición estética

La arquitectura de Alberti ha sido estudiada, desde el siglo XIX, principalmente desde el ámbito estético. Sin embargo, «en el Renacimiento no existía la estética»<sup>274</sup>. Sabemos que la palabra estética no se utilizó hasta el siglo XVIII, cuando fue teorizada por Alexander Gottlieb Baumgarten, que considera «belleza y arte como aspectos del ser»<sup>275</sup>, pero el concepto mismo existe desde la Antigüedad. Podemos utilizarlo para nombrar los múltiples elementos que indican belleza y armonía como elementos básicos para la comprensión y aprensión de lo bello. Aunque el término como tal no lo encontramos en los escritos de la época, podemos destacar numerosos ejemplos en diversas obras renacentistas que se refieren al concepto de belleza basada en nociones heredadas de la tradición clásica, como *proportio*, *mimesis* o *imitatio*, *lux*, *amor*.

Testimonios literarios, esculturas, pinturas, arquitecturas, tratados filosóficos y artísticos, incluso formas de comportamiento, evidencian la relación constante que existe entre el arte en su expresión concreta y los múltiples aspectos de la belleza en el marco de la actividad intelectual<sup>276</sup>.

«La estética ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte»<sup>277</sup>. El estudio de la teoría estética sobre Alberti es de gran importancia para todos los autores que hablan de esta disciplina. A lo largo de nuestro trabajo utilizaremos el término estética con dos significados: por un lado, el significado actual<sup>278</sup> del que venimos hablando, el que hace referencia al estudio de lo bello y, por otro lado, como sinónimo de *poética*, como aquel que refiere a la manifestación sensible del obrar, la actividad creadora del artista. Será bajo la primera

---

<sup>274</sup> P. CASTELLI, *La estética del Renacimiento*, 14.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>277</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 7.

<sup>278</sup> Según el diccionario, la palabra estética viene definida en primera acepción como lo «perteneciente o relativo a la estética (disciplina que estudia la belleza) en RAE, *Diccionario de la lengua española* en <https://dle.rae.es/est%C3%A9tico>. Visitado por última vez en febrero de 2023.

acepción lo recogido en este epígrafe, ya que analizaremos lo dicho por historiadores del arte y de la estética en referencia a la obra albertiana.

Dividiremos el estudio de la estética en la tradición de Alberti en tres puntos, que tratarán elementos significativos de la arquitectura albertiana como son la naturaleza y la mimesis; la *concinnitas*<sup>279</sup> y el ornamento; y *lineamenta* y materia. Los autores que citaremos trabajan en el ámbito de la historia del arte, de la arquitectura y de la estética, por lo que su análisis está referido fundamentalmente a las obras construidas y a los escritos sobre arte como *De pictura*, *De statua* y *De re aedificatoria*.

### 3.1.- Naturaleza y mimesis

La comprensión de la noción de naturaleza es una de las cuestiones que cambia de manera relevante con la modernidad. Como adelantamos en el marco teórico, observamos dos maneras muy diferentes de comprender el término naturaleza: por un lado, la cosmovisión cristiana medieval, que comprende la naturaleza como la Creación de Dios, y al hombre en relación con ella, como cumplidor de un mandato para completarla; y, por otro lado, la cosmovisión moderna que atiende al término como el medio donde vive el hombre, que puede analizar racionalmente y comprenderlo en la totalidad, situándose en una posición de dominio sobre él. Bajo esta cosmovisión, la naturaleza pierde su condición misteriosa y es objeto de análisis científico.

Nos interesa, en este punto, analizar la interpretación que, de este término en la obra de Alberti, ha hecho la tradición. También en relación con la naturaleza, la mimesis es comprendida por la tradición bajo una cosmovisión moderna, como la imitación de la forma bella de las proporciones de la naturaleza. Bajo una visión integradora, la mimesis se comprende como mimesis de mundo.

Ambas cuestiones –naturaleza y mimesis– en la obra de Alberti han sido estudiadas por la tradición estética, cuyo origen se sitúa a finales del siglo XIX y comienzos del siglo pasado. La gran mayoría de los autores que conforman la tradición mantienen la

---

<sup>279</sup> A lo largo de este trabajo utilizaremos el término en lengua latina, como lo utilizó Alberti en sus textos. En la traducción española que manejamos, Javier Fresnillo lo traduce como armonía.

comprensión de la cosmovisión moderna, con diferentes matices. Pochat, Tatarkiewicz o Wittkower, entienden el concepto de naturaleza como referido al sentido de principio y origen, a la *natura naturans*. En esta misma línea, Raymon Bayer también entiende la *imitatio* albertiana como la imitación de la fuerza creadora. Blunt encuentra en la naturaleza descrita en *De re Aedificatoria* algunos rasgos aristotélicos, mientras que en *De pictura* la noción de naturaleza es puramente material, objetos materiales no fabricados por la mano del hombre. Garin destila la idea de que la naturaleza es una fuerza divina inmanente, cuya belleza se manifiesta en unas leyes racionales y ritmos matemáticos. Al igual que Giovanni Farris, ambos entienden la naturaleza como orden, y el orden como razón. Desglosaremos en este punto la comprensión de los términos en la obra de Alberti.

### 3.1.1.- Según la visión rupturista del Renacimiento

Jacob Burckhardt relata que Alberti sentía un gran amor por la naturaleza y por el mundo que le rodeaba, así como por cualquier forma que tuviera en consideración las leyes de la belleza, «considerándola como algo cercano a lo divino». Cuenta, incluso, que una vez estando enfermo, «sanó solo ante la vista de un hermoso paisaje». Manifiesta la sensibilidad que percibía el genovés ante la realidad de su entorno, indicando que sentía una «intensa identificación con cada objeto del mundo circundante, de cuya existencia participaba al observarlo»<sup>280</sup>.

Así, derramaba lágrimas a la vista de los árboles más soberbios y de los campos colmados; honraba la hermosura y dignidad de los ancianos como una “delicia de la naturaleza” y no se cansaba de contemplarlos<sup>281</sup>.

Esta belleza manifestada como *concinntas* tiene como fundamento objetivo para Bayer la mimesis aristotélica, aunque agrandada y transformada. «Se basa en la imitación de la naturaleza; es la recreación de organismos a la manera del procedimiento natural»<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 148.

<sup>281</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>282</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 106.

«Los tiempos modernos, a partir del Renacimiento, han limitado la naturaleza a la Creación. Dios es el Creador de la naturaleza, pero no forma parte de ella»<sup>283</sup>. Sin embargo, como indica Tatarkiewicz, la concepción de una doble naturaleza ha persistido hasta nuestros días.

Por una parte, la naturaleza (*naturata*) es la suma visible de las cosas (*summa rerum*), mientras que, por otra, es la fuerza que ha producido y produce esta suma (*origo rerum*). La segunda naturaleza, invisible y evidente sólo a la mente, constituye la fuente, la esencia de la primera; se trata precisamente de la *natura naturans*<sup>284</sup>.

Según el polaco, cuando Alberti habla de naturaleza en su teoría del arte se refiere al sentido de principio y origen del mundo visible y evidente<sup>285</sup>.

El mismo concepto es recogido por Pochat sobre la concepción albertiana de la imitación de la naturaleza.

[Alberti] entiende la capacidad del pintor para lograr una representación ilusionista como un don divino o mágico —el artista infunde vida a sus figuras— De este modo adquiere en Alberti la obra de arte un valor más elevado, aunque esté elaborado con un material más sencillo»<sup>286</sup>.

Este concepto se aplica no sólo en la pintura, sino también en arquitectura. «El edificio simétricamente ordenado debía expresar, de la manera más acabada, la claridad y el orden de la naturaleza, su *pulchritudo* interna»<sup>287</sup>.

Desde este mismo punto de vista, Wittkower recoge citas de tres libros de Alberti en el que se expresa la predisposición en favor de la forma redonda en arquitectura. «Dado que la naturaleza aspira a la perfección absoluta, ella es la mejor divina maestra para todas las cosas: “la natura, cioè Idio...”»<sup>288</sup> La armonía de las formas de la naturaleza se revela

---

<sup>283</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 335.

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> Cf. *Ibid.*, 336.

<sup>286</sup> G. PCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, traducido por Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2008, 220.

<sup>287</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>288</sup> Wittkower traduce con cierta libertad la cita de Alberti en Della Famiglia «*Fece la natura, cioè Idio, l'uomo composto parte celeste e divino, parte sopra ogni mortale cosa formossissimo et nobilissimo*» como

en las formas arquitectónicas. «Para Alberti —al igual que para otros artistas del Renacimiento—, esta armonía obra del hombre era un eco visible de una armonía celestial universalmente válida»<sup>289</sup>. Wittkower interpreta que, para Alberti, la naturaleza es immanente, no concebida como creación.

En *La Estética del Renacimiento*, Patricia Castelli extrae dos tesis de la obra *De pictura*:

La historia que tendrá que pintarse, afirma, deberá ser «bellísima», pero también las partes representadas en una pintura tendrán que corresponderse «con una belleza». Sobre todo, el arte no habrá de entenderse como mera imitación de la naturaleza, sino como «una imitación de aquello que regula las leyes de la naturaleza, seleccionando no sólo lo más seleccionable, sino también lo más bello en el orden del cosmos»<sup>290</sup>.

Indica Castelli que el arte es superior a la naturaleza y la imitación no es una mera copia y reproducción, sino que es una interpretación personal del artista, que supera el dato objetivo.

En la teoría de lo bello presente en *De re aedificatoria* se hace presente y visible para Bayer «el principio de la vida». Para el profesor de la Sorbona, Alberti se refiere a la *natura naturans* en su texto, no a la mera imitación de las cosas ni a la repetición de la *natura naturata*, sino a «la imitación de la fuerza creadora»<sup>291</sup>.

Flemming, y después de él, P.H. Michel, señalan muy justamente que el mérito de Alberti radica en que no se adhirió ciegamente a la mimesis de Aristóteles ni creyó, como creía Cennini, en la *trionfal porta del ritrarre di naturale*. Su intención es hallar un ritmo interno de creación, y no anquilosarse en la calca de las criaturas.

Por ello, indica Bayer, «a Alberti le corresponde el mérito de no haberse sometido ciegamente a la teoría de la mimesis, de la imitación de la naturaleza». La mera imitación

---

«La Naturaleza, es decir Dios, fundió en el hombre elementos celestiales y divinos con aquellos que hacen de él el más hermoso y noble de los seres». En R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 17. Es importante reseñar que la interpretación de estas palabras se ha visto influenciada por el pensamiento de Spinoza, que dista con Alberti más de dos siglos. Mas adelante, retomaremos esta cita de Alberti y trabajaremos sobre ella.

<sup>289</sup> Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 15-21.

<sup>290</sup> P. CASTELLI, *La estética del Renacimiento*, 112. Se mantienen las comillas de la cita original.

<sup>291</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 106.

no le satisface, no le parece suficiente, por lo que añade a la imitación la búsqueda de la belleza. «Es la concepción de la *natura naturans* propia de la Edad Media y Santo Tomás, en oposición a la concepción clásica de la *natura naturata*»<sup>292</sup>.

Blunt, amigo y discípulo de Wittkower, se aleja del pensamiento de éste. Según Blunt, Alberti representa la imagen del ideal humanista cuya teoría artística se sustenta sobre una sólida base científica. «El artista debe dominar los principios fundamentales de su arte por medio de la razón».

El método científico y racional que Alberti intenta desarrollar en la arquitectura toma en pintura y escultura una nueva concepción del realismo. Lo esencial de las opiniones de Alberti sobre las artes figurativas se encuentra en su teoría sobre la imitación de la naturaleza, igualmente en ella su realismo puede comprenderse con más facilidad<sup>293</sup>.

Blunt indica que, en algunos contextos, Alberti define la pintura «en términos de un vago naturalismo», y manifiesta que, según el pensamiento albertiano, «el artista no debe emplear la naturaleza indiscriminadamente», sino que debe seleccionar de ella lo más bello. Blunt destaca la sistematicidad del genovés al explicar lo relativo a la fidelidad a la naturaleza. El sentido que da Alberti a la palabra naturaleza varía en sus diferentes obras. En el primer *Tratado de pintura* la naturaleza es «pura y simplemente, la suma de objetos materiales no fabricados por el hombre». En el tratado sobre arquitectura «parece adoptar una concepción vagamente aristotélica».

Alberti llega a describir la arquitectura como la imitación de la naturaleza, igual que las artes decorativas. La consecuencia de esta concepción es que la naturaleza procede según determinadas leyes y según un método coherente. La finalidad del arquitecto es, en consecuencia, introducir en sus obras algo de ese orden y ese método que encontramos en la naturaleza<sup>294</sup>.

Para Cecil Grayson la relación entre el arte y la naturaleza en Alberti se basa en la «existencia de proporciones innatas en la naturaleza y, en particular, en el cuerpo humano». Arte es, para Alberti, «ya no una simple representación de la realidad, sino la imitación de la belleza escondida en la naturaleza mediante unas relaciones espaciales

---

<sup>292</sup> Cf. *Ibid.*, 117.

<sup>293</sup> Cf. A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, 25.

<sup>294</sup> Cf. *Ibid.*, 22-30.

visualmente correctas; es decir, compuestas desde el punto de vista de la matemática y de la óptica»<sup>295</sup>.

En la comprensión de Eugenio Garin, el concepto de naturaleza albertiano es el fundamento de sus investigaciones científicas, del arte y de la moral.

Una naturaleza estoica que es fuerza divina inmanente, hecha de fuego vivificador, de orígenes racionales de las cosas («*innata seminis vis..., a rerum natura indita semina... ad structum...*»), de destellos de vida («*collegi... ab omni natura gignendarum rerum igniculos*»), regulada por ritmos matemáticos («*etenim natura quidem ternario constare principio philosophantes omnes asseverant*»), dominada por leyes racionales, accesibles a la razón, pero necesarias. Una naturaleza que se expresa en la belleza (*pingedis floribus*), en el generarse armonioso de los seres *ipso ex naturae gremio*, en aquel ritmo vital que produce vida y alegría *ex maris foeminaeque connubio*, y que parece prolongarse y culminar en la creación del arquitecto<sup>296</sup>.

Garin, que ve similitudes entre la concepción filosófica de Alberti y la de Leonardo, considera que Alberti comparte la idea de la existencia de leyes matemáticas inmanentes. Dichas leyes se hallan en el fondo del ser, y permiten al hombre injertar sus propias creaciones con las cosas naturales, incluyéndose de este modo en el retículo racional del todo, expresándolo y potenciándolo<sup>297</sup>.

La razón humana no está destinada a luchar contra fuerzas naturales hostiles, sino que su tarea es más bien coordinarlas a través de una legislación que expresa la legislación universal y en ella se integra, de modo que la libre actividad humana halla su expresión en el marco de dicha legislación universal y no luchando contra la misma. Hombre y naturaleza, razón humana y ley natural, son elementos que se integran recíprocamente<sup>298</sup>.

Giovanni Farris también estudia la interpretación de la naturaleza de Alberti. Aclara en la *Introducción*<sup>299</sup> de dos de las obras literarias de Alberti, *De commodis literarum*

---

<sup>295</sup> Cf. C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti, Arquitecto*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988: 13.

<sup>296</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 47.

<sup>297</sup> Cf. E. GARIN, *La revolución cultural del Renacimiento*, 112.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*.

*atque incommodis* y *Defunctus* cómo se debe entender el término naturaleza en toda la obra albertiana. La naturaleza es el *ordo*, y el *ordo* es la *ratio*. Por tanto, cuando Alberti hace la “extraña” afirmación de Dios en su obra sobre la familia: «*Fece la natura, cioè Iddio*», está imitando a Cicerón y no hace más que subrayar la *ratio*. Se refiere a ese orden de la naturaleza que tanto le llama la atención.

Sverlij, siguiendo el pensamiento de Garin, explica en su tesis doctoral la relación que Alberti establece entre naturaleza y arte. La limitación de la sola imitación de la naturaleza es descrita por Alberti en sus tratados sobre arte, «presentando, en su lugar, el doble proceso que debe seguirse en toda creación artística: la *imitatio* y la *electio*». Según Sverlij, Alberti expresa esta idea de superación de la naturaleza, y plasmación en la obra de arte de algo que no se encuentra en la realidad, con el uso de dos términos para referirse al arquitecto: *artifex* e *inventor*<sup>300</sup>.

### 3.1.2.- La naturaleza como creación. Mímesis de mundo.

Mark Jarzombek, alejándose de la tradición, elabora su propia teoría estética sobre la obra de Alberti. Ésta, parte de la imitación de la naturaleza –como se recoge en *De pictura*<sup>301</sup>– y, a partir de ella, es el artista el que quitando, añadiendo y aumentando, realiza la obra de arte.

En una lectura integradora del Renacimiento de la obra de Alberti, el término naturaleza debe ser entendido dentro del mundo de Alberti y en el contexto de su época. Si bien la vida de Alberti se desarrolla en una época de cambio, hay numerosas ideas y creencias que, desde la Edad Media, atraviesan y perduran a lo largo del siglo XV. La sociedad de este siglo es una sociedad mayoritariamente de creencias cristianas. Dentro de la cosmovisión cristiana, el mundo y la naturaleza son entendidos como creados por Dios. Según el libro del Génesis, Dios es el creador del mundo, y dota de belleza a la

---

<sup>300</sup> Cf. M. SVERLIJ, *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Príncipe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*, 148-151.

<sup>301</sup> Cf. M. JARZOMBKE, *Leon Baptista Alberti: The philosophy of cultural criticism*, 66. El texto al que se refiere el profesor del MIT es: «acostumbro decir a 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?», en L. B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, traducido por Rocío De la Villa, Madrid, Tecnos, 1999, 90.

creación. El hombre, hecho a su imagen y semejanza, recibe el mandato de henchir la tierra y someterla.

Las creencias de la época en Florencia y Roma, los lugares de Alberti, son cristianas. La educación que el arquitecto ha recibido también es cristiana. Además, Alberti se ordenó sacerdote, por lo que no parece extraño pensar que comprende el mundo como obra creada por Dios. Desde una visión rupturista del Renacimiento, la tradición no siempre lo ha interpretado así. Durante siglos, numerosos autores han sugerido el pensamiento de Alberti como profano y su relación con la naturaleza como algo material. Otros autores han identificado la naturaleza como inmanente, o incluso como el mismo Dios dentro del pensamiento del arquitecto. La confusión puede venir de la interpretación de una frase del libro *De familia* que algunos autores han sacado de contexto.

En el segundo libro de *De familia*, redactada en italiano, Alberti escribe: «La naturaleza, es decir, Dios, hizo al hombre compuesto, en parte celestial y divino, en parte por encima de todas las cosas mortales, sumamente formidable y noble»<sup>302</sup>. El principio de la oración «*Fece la natura, cioè Iddio*» ha sido interpretado en numerosas ocasiones como una declaración panteísta. Wittkower aclara que «esta afirmación no debe ser interpretada como una confesión panteísta»<sup>303</sup>. Sin embargo, pensamos que el pensamiento del dominico Giordano Bruno, nacido siglo y medio después de Alberti, en el que identifica a Dios con la naturaleza, junto con la obra escrita por Spinoza en el siglo XVII, han influido en la recepción posterior de la obra de Alberti. El pensador holandés sostiene que Dios no es el Dios cristiano creador, sino la realidad última, la sustancia divina, la naturaleza. En palabras de Spinoza: «*Deus sive natura*»<sup>304</sup>.

Si leemos la frase en su contexto, Alberti escribe:

Pero sobre todo alabo ese juicio tan verdadero y tan probable de aquellos que dicen que el hombre fue creado para agradar a Dios, para reconocer el primer y verdadero principio de las cosas, donde hay tanta variedad, tanta desemejanza, belleza y multitud de animales, con diferentes formas, tamaños, vestiduras y colores; alabar a Dios juntamente con toda

---

<sup>302</sup> L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, editado por C. Grayson, Bari, Gius, Laterza e figli, 1960, 133. *Fece la natura, cioè Iddio, l'uomo composto parte celeste e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo*.

<sup>303</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 17-18.

<sup>304</sup> Cf. V. LOZANO, *Historia de la filosofía*, 173.

la naturaleza, viendo tantas y tan variadas y consonantes armonías de voces, versos y cantos en cada uno de los animales, ordenados y dulces; volver a dar gracias a Dios, recibiendo y sintiendo tanta utilidad de las cosas producidas para la necesidad humana para expulsar la enfermedad, para conservar la salud; temer y honrar a Dios oyendo, viendo, conociendo el sol, las estrellas, el curso de los cielos, y los truenos y relámpagos, todo lo cual el hombre no puede menos que confesar que es ordenado, hecho y dado a nosotros sólo por Dios. Añádase a esto lo mucho que el hombre ha de recompensar a Dios, satisfaciéndole con buenas obras por los dones de tal virtud, como Él dio al alma del hombre por encima de todas las demás cosas terrestres animadas. La naturaleza, es decir, Dios, hizo al hombre compuesto, en parte celestial y divino, en parte por encima de todas las cosas mortales, sumamente formidable y noble; le concedió forma y miembros adecuados a cada movimiento, y lo suficiente para sentir y huir de lo que era perjudicial y contrario; le dio habla y juicio para seguir y aprender lo que era necesario y útil; Le dio movimiento y sentimiento, deseo y estímulo para sentir abiertamente y seguir mejor lo que es útil y evitar lo que es incómodo y perjudicial; le dio ingenio, docilidad, memoria y razón, cosas divinas y más adecuadas para investigar, distinguir y saber lo que hay que evitar y lo que hay que seguir para preservarse<sup>305</sup>.

La cosmovisión que subyace bajo estas líneas es cristiana, entendiendo la naturaleza como creada, y distinguiéndola expresamente del Creador. Alberti parece tener, según lo recogido en *De familia*, una concepción cristiana del mundo, donde éste es obra de Dios, que expresa la belleza del creador.

También en *De re aedificatoria* expresa Alberti esta misma idea cuando dice:

Y es palmario que el Sumo Hacedor de las cosas, Dios, se complace de un modo especial en el siete, al haber creado siete planetas en el cielo, y al haber regulado la existencia de

---

<sup>305</sup> L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, 133. *Per ancora lodare Iddio insieme con tutta l'universa natura, vedendo tante e sì differenziate e sì consonante armonie di voci, versi e canti in ciascuno animante concinni e soavi; per ancora ringraziare Iddio ricevendo e sentendo tanta utilità nelle cose prodotte a' bisogni umani contro la infermità a cacciarla, per la sanità a conservalla; per ancora temeré e onorare Iddio udendo, vedendo, conoscendo el sole, le stelle, el corso de' cieli, e' tuoni e saette, le quali tutte cose non può non confessar l' uomo essere ordinate, fatte e dateci solo da esso Iddio. Aggiugni qui a queste quanto l' uomo abbia a rendere premio a Dio, a satisfarli con buone opere per e' doni di tanta virtù quanta Egli diede all' anima dell' uomo sopra tutti gli altri terreni animanti grandissima e prestantissima. Fece la natura, cioè Iddio, l' uomo composto parte celesto e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo; concessegli forma e membra acomodatissime a ogni movimento, e quanto basta a sentire e fuggire ciò che fusse nocivo e contrario; attribugli discorso e giudizio a seguiré e apprendere le cose necessarie e utili; diègli movimento e sentimento, cupidità e stimoli pe' quali aperto sentisse e meglio seguisse le cose utile, fuggisse le incommode e danosse; donògli ingegno, docilità, memoria e ragione, cose divine e attissime ad investigare, distinguere e conoscere quale cosa sia da fuggire e qual da seguiré per ben conservare sé stessi.*

quien fue su deseo que fuera la niña de sus ojos, el hombre, de modo que su concepción, su nacimiento, su adolescencia y su madurez las sometió a ese mismo número siete<sup>306</sup>.

El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, puede crear obras de arte. Podemos decir que, como Dios crea el mundo y la naturaleza, análogamente un artista crea una obra de arte.

El pintor Zeuxis empezó a dar sus obras porque, como él mismo decía, no tenían precio. Pues estimaba que no había precio que pudiera satisfacer a quien, modelando o pintando seres vivos, llega a ser casi un dios entre los mortales.

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<sup>307</sup>.

Pensamos que el concepto de mimesis que Alberti desarrolla en su obra no se basa, como dice Garín, en la copia racional de unas leyes inmutables que imanan de la naturaleza, sino que subyace una cosmovisión cristiana, donde la naturaleza es creada por Dios. De hecho, es el propio Alberti el que establece la relación entre la imitación y la naturaleza, afirmando que «no existe un camino más seguro hacia la belleza que el de imitar la naturaleza»<sup>308</sup>. Alberti pudo seguir las premisas formulas durante el periodo medieval por Pseudo-Dionisio y por San Agustín buscando en la naturaleza las huellas de un Dios creador.

Si el arte ha de imitar, que imite entonces el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible. Y si el arte ha de limitarse al mundo visible, que busque entonces en ese mundo las huellas de la belleza eterna<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, traducido por Javier Fresnillo, Madrid, Akal, 2007, L. IX, Cap. V, 386. *Et septennario constat summum rerum opificem Deum maiorem in modum delicta ri, qui septem posuerit caelo vagantes stellas, et quem suas esse delitias voluerit hominem ita moderetur, ut et concipi et perfici et adolescere et confirmari et huiusmodi omnia ad hunc ipsum redegerit numerum septennarium.*

<sup>307</sup> L. B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, 89-90.

<sup>308</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 311.

<sup>309</sup> *Ibid.*, 310.

Según Plazaola, Alberti «presenta la mimesis aristotélica como el fundamento objetivo de la belleza, entendiéndola dinámicamente, como imitación de los procedimientos naturales, de la *natura naturans*»<sup>310</sup>.

La mimesis planteada por Alberti da un paso más allá del concepto de mimesis desarrollado por Aristóteles en su *Poética*. Para el estagirita, la obra poética es mimesis de la acción humana<sup>311</sup>. La mimesis de acción propuesta por Aristóteles tiene un fin en sí mismo como realización de las posibilidades vitales más propias, que se orientan hacia la felicidad, el logro vital o la realización personal<sup>312</sup>. La mimesis de la naturaleza es, para el griego, la imitación del dinamismo interno de la naturaleza, y se realiza también en el hacer. Para el arquitecto, sin embargo, la mimesis de la naturaleza conduce al encuentro con la belleza. Si la naturaleza es signo de la acción del Creador, la mimesis de la naturaleza imita la acción creadora. La mimesis es, para Alberti, pidiendo prestado el término a Tolkien, sub-creación<sup>313</sup>. El arquitecto es un sub-creador que imita la acción del Creador<sup>314</sup>.

Debemos ensanchar nuestra noción de signo poético, que no puede ser ya meramente lingüístico, para que la noción de mimesis alcance todo su rendimiento. Los signos consuetudinarios y naturales contribuyen a esta ampliación, permitiéndonos reconocer el carácter epifánico, tal vez incluso teofánico, tanto de la naturaleza como de la cultura<sup>315</sup>.

---

<sup>310</sup> J. PLAZAOLA, *Introducción a la Estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, Cuarta edición 2007, 74.

<sup>311</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, traducido por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1450a15.

<sup>312</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 243.

<sup>313</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *De la mimesis a la sub-creación: rutas para investigadores del porvenir*, en *Tolkien revisitado*, Madrid, Síndesis, 2023, 61-80.

<sup>314</sup> Nos permitimos utilizar el término *sub-creación* acuñado por J.R.R. Tolkien porque recoge, de manera brillante, la noción aristotélica de mimesis junto con la noción de naturaleza de la tradición cristiana. Frente al reduccionismo de la noción de mimesis aristotélica junto con la noción de naturaleza en la Modernidad, que denota «un síntoma del estrechamiento de la razón humana», la naturaleza en la cosmovisión cristiana es «fruto de una creación libre de Dios y, por tanto, es contingente y parcialmente indeterminada, mudable. El Génesis relata la acción creadora de Dios por la palabra, que origina el mundo y a los hombres. También allí Dios da sus primeros mandatos a esas criaturas hechas “a su imagen y semejanza”: dominad la creación, esto es, nombradla, cuidadla, señoreadla, hacedla hogar». La definición dada por Tolkien a la actividad poética como sub-creación evidencia «un profundo conocimiento no sólo de la mimesis aristotélica, sino de las relaciones entre la noción griega de naturaleza y la cristiana de creación». Alberti recoge ambas nociones, la mimesis aristotélica y la noción cristiana de naturaleza, por lo que nos parece muy adecuado el uso del término definido por el escritor inglés. En Cf. *Ibid.*

<sup>315</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 271.

Abellán-García, tras analizar en profundidad la Poética y comprender que ésta no se refiere única y exclusivamente a la imitación mediante el lenguaje, afirma que «toda mimesis de acción presupone, implícitamente, una mimesis de mundo»<sup>316</sup>.

Así podemos interpretar la cita recogida en el epígrafe anterior de manera diferente a como ha sido interpretada hasta ahora.

Así, derramaba lágrimas a la vista de los árboles más soberbios y de los campos colmados; honraba la hermosura y dignidad de los ancianos como una “delicia de la naturaleza” y no se cansaba de contemplarlos<sup>317</sup>.

Entender la obra de Alberti como mimesis de mundo nos permite analizar cada edificio como un programa narrativo en el que el autor manifiesta sus saberes teóricos en la manifestación estética y sus saberes prácticos, en orden al hacer, la *praxis*. Esta lectura integradora permite poner en relación la cosmovisión cristiana del mundo de Alberti con el retrato de la persona y con su arquitectura. Si comprendemos el edificio o el texto como una obra poética, comprenderemos lo universal humano y será «una fuente de luz y orientación para la comprensión de nosotros mismos y para orientarnos en la vida cotidiana»<sup>318</sup>.

Alberti escribe obras y proyecta edificios. Ambas artes, arquitectura y literatura, son profundamente relevantes en su pretensión, cuya vocación primera se manifiesta a través de la literatura y se concreta finalmente en la arquitectura. La literatura y la arquitectura pueden crear objetos culturales que mediante una mimesis de mundo busquen el aprendizaje y el disfrute<sup>319</sup>.

El quehacer poético, tanto en el caso del poeta como del teórico (espectador) es también una *práxis* (una práctica mimética). Al imitar, no solo hacemos algo, sino que algo ocurre en nosotros: aprendizaje, reconocimiento, disfrute, placer. Además, por el objeto imitado (la acción humana) y por el medio de imitación (la *lexis*), lo que aprendemos o reconocemos son saberes prácticos, ético-políticos, vinculados al logro o fracaso vital de

---

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 148.

<sup>318</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *Vigencia y alcance de la poética*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 181-204: 183.

<sup>319</sup> Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 249.

la persona en su comunidad. De ahí que la poética esté estrechamente relacionada con el desarrollo de la prudencia (*phrónesis*), pues metafóricamente clarifica y pone ante nuestros ojos, mediante una imagen mental, el destino feliz o infeliz de la acción humana<sup>320</sup>.

### 3.2.- *Concinnitas* y ornamento

Si entendemos la estética como el estudio de lo que refiere a la belleza, la aproximación directa a la obra de Alberti debe hacerse a través del término *concinnitas*. Alberti toma prestado el término de Cicerón, a quién conocía bien de sus estudios en Padua. Para el romano, la *concinnitas* es la cualidad máxima del discurso, donde no sobra ni falta una palabra y todas ellas se encuentran en su justo lugar. Es, en este sentido, *logos* que produce belleza —orden, cosmos—, frente al caos. Alberti escribe que la belleza está determinada por la *concinnitas* de todas las partes del conjunto, por lo que este término está en relación directa con su concepto de belleza. Ahora procederemos a analizar lo comprendido por la tradición sobre este concepto.

En tiempos antiguos la teoría general de la belleza<sup>321</sup> afirmaba que «la belleza consiste en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones»<sup>322</sup>. Esta teoría, sostenida por los escritos de Platón y Aristóteles, se somete a una profunda —aunque parcial— crítica durante el periodo medieval. Plotino mantiene que la belleza consiste en la proporción y disposición de las partes, pero añade algo más. «La belleza de las proporciones no surge tanto de las proporciones como del alma que se expresa a través de ellas “iluminándolas”»<sup>323</sup>. San Agustín conoce las ideas de Plotino, e integra la teoría clásica con el pensamiento cristiano sobre lo bello. Pseudo-Dionisio recoge también las enseñanzas de Plotino afirmando que la belleza consiste en proporción y esplendor. Toda

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, 270.

<sup>321</sup> El esteta polaco *W. Tatarkiewicz* se refiere a la teoría general de la belleza como la Gran Teoría, en su obra *Historia de seis ideas*. Le dedica el capítulo IV. *La belleza: Historia de un concepto* y mantiene que la Gran Teoría, que se formuló en tiempos antiguos, se ha mantenido, con pequeños matices o variaciones en la cultura occidental sobrepasando el Renacimiento y manteniéndose vigente hasta ser sustituida en el siglo XVIII por la presión ejercida en el arte por la filosofía empírica y las tendencias románticas.

<sup>322</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 164.

<sup>323</sup> Cf. *Ibid.*, 166.

esta síntesis de la teoría de la belleza, indica Tatarkiewicz, es asumida por los principales pensadores y artistas medievales y mantendrá su continuidad durante el Renacimiento. Ficino y la Academia Florentina toman esta idea de proporción y esplendor y gracias, en parte, a la influencia de Alberti, asumen la Gran Teoría<sup>324</sup>.

No todos los estudiosos de la estética sostienen esta tesis. Alberti encarna la idea del *uomo universale* que contribuyó al mito del Renacimiento<sup>325</sup>. Bajo esta premisa, el suizo destaca que Alberti celebraba con entusiasmo «toda creación humana que tuviera de alguna forma en consideración las leyes de la belleza, considerándola como algo cercano a lo divino»<sup>326</sup>. Burckhardt marca, de este modo, una manera de aproximarse a la idea albertiana de belleza.

Algunos pensadores encuentran en Alberti rasgos neoplatónicos, otros destacan un racionalismo más marcado.

Los biógrafos alemanes como Flemming, Irene Behn y Muntz han descubierto en él rasgos platónicos. Janicek y principalmente L. Venturi han sostenido la tesis del modernismo de Alberti. Paul Henri Michel encuentra en él sobre todo la tradición medieval<sup>327</sup>.

Analizaremos en primer lugar a los autores que destacan rasgos neoplatónicos en la estética albertiana y en segundo lugar aquellos que consideran que la belleza albertiana tiene marcados rasgos racionalistas. La mayoría de los autores se sitúan en el grupo de autores que hemos clasificado dentro de una visión rupturista. Pochat y Tatarkiewicz anuncian una visión integradora, que será recogida y sintetizada al final del epígrafe por Rafael García.

Raymond Bayer, referente en el estudio de la historia de la estética indica que Leon Battista Alberti es el primer teórico del clasicismo y «marca en la historia de la estética una encrucijada de suma importancia: es una verdadera revolución y oposición en contra

---

<sup>324</sup> Cf. *Ibid.*, 164-168.

<sup>325</sup> Cf. G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 216.

<sup>326</sup> J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 148.

<sup>327</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 114.

de la estética medieval»<sup>328</sup>. Bayer recoge la definición de belleza que plasma Alberti en *De re aedificatoria*, expresándola con el término *concinnitas*, es decir, «una cierta conveniencia razonada en todas las partes»<sup>329</sup>, pero señala que es una definición negativa, ya que, «la belleza se logra cuando se siente que todo cambio resultaría nocivo»<sup>330</sup>. La disposición armoniosa de las partes, en la que cada cosa tiene su lugar, constituye el núcleo de la estética albertiana. «La armonía de las partes individuales y el equilibrio del todo, cualidades mentadas en el término *concinnitas*, son el resultado de la proporción»<sup>331</sup>. El término latino *concinnitas* se corresponde con el término vitruviano de *symmetría*, con el que se nombra la relación entre las partes individuales entre sí y con el todo. «La obra de arte se considera como un todo orgánico y vivo: *velut animal aedificium*»<sup>332</sup>.

Bayer destaca la organicidad de las partes, la armonía entre ellas y la unidad en la diversidad como elementos clave en la estética albertiana. También la disposición ordenada de las partes en el todo conforma la belleza para Alberti según Tatarkiewicz.

Alberti utilizó varias palabras latinas e italianas para describir lo que quería decir — *concinnitas*, *consensus*, *conspiratio*, *partium*, *consonantia*, *concordanza*— pero todas producían el mismo efecto: la belleza depende de la disposición armoniosa de las partes<sup>333</sup>.

Rudolf Wittkower, crítico de arquitectura, analiza con diferentes matices el concepto de belleza albertiana. En la apariencia estética de un edificio —según Wittkower—, Alberti indica que hay que tener en cuenta dos elementos: la belleza y el ornamento. El ornamento es «una especie de brillo adicional y perfeccionamiento de la belleza»<sup>334</sup>. De esta expresión deduce el crítico de arquitectura que la belleza es, para Alberti, «algo innato, difundida por todo cuerpo bello y que el ornamento, por el contrario, es, por su

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, 105.

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> Cf. *Ibid.*, 105.

<sup>331</sup> G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 227.

<sup>332</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 106.

<sup>333</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 167-168.

<sup>334</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 55.

propia naturaleza, algo fingido y agregado, más que innato»<sup>335</sup>. Según Wittkower, la belleza es una *concinnitas* inherente al edificio, fruto del razonamiento objetivo del arquitecto.

Para Platón y Aristóteles, indica Tatariewicz, la belleza es un rasgo objetivo de las cosas bellas. «Lo bello, escribía Platón, “no es bello por ninguna otra causa, sino por sí mismo y para siempre”. “Una cosa es bella”, decía Aristóteles, “por ser en sí misma deseable”»<sup>336</sup>. San Agustín y Santo Tomás mantienen esta convicción, que será heredada por muchos humanistas renacentistas. Al igual que los griegos y los pensadores medievales, Alberti, según el esteta polaco, estaba convencido de que la belleza era un atributo del mundo natural. «Si algo es bello, lo es por sí mismo, *quasi come di se stesso proprio*»<sup>337</sup>. Bayer valora también la influencia platónica sobre el genovés, expresando que «Alberti es en realidad demasiado platónico para no creer en un bello en sí»<sup>338</sup>.

El término *ornamentum* es, para Alberti, «el elemento adicional, embellecedor, que refuerza el esplendor de la belleza»<sup>339</sup>. Esta definición evidencia, para Götz Pochat, la familiaridad de Alberti con la teoría neoplatónica de la belleza y con la definición escolástica de la *claritas*. «Mientras la belleza aparece esencialmente fundida con el objeto como cualidad estructural, la ornamentación es algo posteriormente añadido»<sup>340</sup>.

En otra línea, el historiador inglés Sir Anthony Blunt afirma en *Teoría de las Artes en Italia 1450-1600* que Alberti, simplificando las concepciones aristotélicas, «llega a una belleza-tipo a través de un proceso de reducción a la media más o menos aritmética»<sup>341</sup>, simplificando la concepción aristotélica de la naturaleza, «según la cual ésta es una artista que se esfuerza por alcanzar la perfección que no consigue debido al

---

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> Cf. W. TATARIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 169-172.

<sup>337</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>338</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 113.

<sup>339</sup> G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 227.

<sup>340</sup> Cf. *Ibid.*, 227.

<sup>341</sup> A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, 29.

accidente»<sup>342</sup>. Esta técnica albertiana de reducción a la media aritmética «demuestra hasta qué punto estaba alejado de cualquier tipo de concepción idealista o neoplatónica»<sup>343</sup>.

En la misma obra, Blunt recoge varias definiciones de belleza que da Alberti en el libro IX de *De re aedificatoria*. «La belleza es aquello que causa placer a la vista»<sup>344</sup>. También reconoce la influencia de Vitruvio en la expresión sobre belleza que hace referencia a la armonía y acuerdo entre las partes, que constituyen un todo. Para el historiador inglés, Alberti sobreentiende que los lectores de sus tratados albertianos de pintura, escultura y arquitectura sabrán reconocer la belleza cuando la vean. Sin embargo, aunque se pueda reconocer la belleza por el placer causado, Alberti no identifica el reconocimiento con el sentimiento de placer. Según Blunt, en *De re aedificatoria* «distingue explícitamente dos procesos diferentes, el amor hacia un objeto y el juzgar si es bello»<sup>345</sup>. Separa el gusto personal del juicio según el cual una cosa es bella. Por ello, Alberti cree que «el hombre conoce la belleza no solo por el gusto, [...] sino por una facultad racional, común a todos los hombres, que le permite decidir con unanimidad cuáles son las obras de arte que merecen el calificativo de bellas»<sup>346</sup>.

Con otras palabras recoge Erwin Panofsky la forma en la que Alberti se aproxima a lo bello. «Para Alberti, la aptitud para contemplar espiritualmente la belleza solo le parecía alcanzable a través de la experiencia y la práctica»<sup>347</sup>. Panofsky determina que Alberti define una teoría del arte que contrapone a la concepción metafísica defendida por Ficino —siguiendo las enseñanzas de Plotino—, otra concepción puramente fenoménica del clasicismo griego. «Armonía de masas, de colores y de cualidades: es en donde Alberti, y con él todos los demás teóricos del Renacimiento, veían la esencia de la belleza»<sup>348</sup>.

---

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> *Ibid.*, 29-30.

<sup>344</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducido por María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, Novena edición 1998, 57.

<sup>348</sup> *Ibid.*, 53.

Cecil Grayson matiza que la estética albertiana es esencialmente matemática. Para el profesor de la Universidad de Oxford, Alberti cree en la existencia de proporciones innatas en la naturaleza y, en particular, en el cuerpo humano.

[Para Alberti, el arte es] ya no una simple representación de la realidad, sino la imitación de la belleza escondida en la naturaleza mediante unas relaciones espaciales visualmente correctas; es decir, compuestas desde el punto de vista de la matemática y de la óptica<sup>349</sup>.

Esta imitación de la naturaleza, en la que se busca la relación con la geometría, las matemáticas, la música y la óptica, manifiesta para Bayer una ruptura con la estética medieval. Es, para el presidente de la *Société Française d'Esthétique*, una «estética de la perfección»<sup>350</sup>. En la misma línea describe la estética de Alberti Plazaola: «La estética de Alberti es también una estética de la funcionalidad, de la sumisión al programa, una estética de lo perfecto y lo final»<sup>351</sup>. Lo bello y lo perfecto se ven identificados en pintura, escultura y arquitectura.

Según Raymond Bayer, Alberti entiende que lo bello se puede conocer verdaderamente, «y este conocimiento rebasa el sensualismo y el impresionismo de los gustos»<sup>352</sup>. Según Tatarkiewicz, «el subjetivismo y el relativismo en lo relacionado con las cuestiones del arte eran para Alberti signos de ignorancia»<sup>353</sup>. Indica, además, que «sería erróneo pensar que durante el Renacimiento el subjetivismo moderno y la estética relativista descartaron al viejo objetivismo». Alberti expresa ideas defendidas no sólo por los clásicos sino, sobre todo, por los escolásticos. «Pensaba que la obra de un verdadero artista no está dirigida por la libertad, sino por la necesidad (*qualche nedessità*)»<sup>354</sup>.

Según algunos autores, la renuncia a una explicación metafísica de lo bello aflojará por primera vez «aquellos vínculos, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el *Pulchrum* y el *Bonum*»<sup>355</sup>. Para Bayer, «lo que hace de Alberti una personalidad

---

<sup>349</sup> Cf. C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti, Arquitecto*, 13.

<sup>350</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 105.

<sup>351</sup> J. PLAZAOLA, *Introducción a la Estética*, 74.

<sup>352</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 106.

<sup>353</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 247.

<sup>354</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>355</sup> Cf. E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, 53.

excepcional es que, en su época, el gusto por lo concreto no hace sino iniciarse, mientras las poderosas disciplinas abstractas de otro tiempo resisten y tratan de abarcar la materia nueva»<sup>356</sup>. Leonardo, sucesor de Alberti, rechazará sistemática y definitivamente la autoridad y la escolástica «a favor de la exclusiva consulta en el libro del mundo»<sup>357</sup>. Alberti, según Bayer, conservará las categorías medievales y escolásticas, su definición de las cualidades, su recuerdo de Aristóteles y del aristotelismo.

Rafael García hace una apreciación sobre la belleza albertiana que busca una síntesis de las ideas anteriores. Para él, la teoría de Alberti es una teoría estética poética «porque fundada en el gusto va más allá de la mera *ratio*, la mera lógica y la gramática».

La belleza ya no es la adecuación a un ejemplar teórico o trascendental sino algo hecho en la medida en que mediante la acción aparece una racionalidad antes oculta. Esta *ratio* no es tanto una condición, como aquello que se ha hecho visible y por eso agrada a todos. Y por ello, porque todos los hombres poseen un innato sentido de la belleza que le permite desear instintivamente esa armonía, mediada por el desinterés y no por la necesidad o la comodidad, el sentido de lo bello es común a todos<sup>358</sup>.

Como podemos observar en las líneas anteriores, los grandes autores de la tradición estética y arquitectónica no se ponen de acuerdo. Algunos autores destacan rasgos clásicos, escolásticos o ambos, mientras que otros autores ven en la estética del florentino rasgos claramente modernos, donde la belleza se limita a la observación racional de unas formas y medidas equilibradas en la naturaleza. La síntesis propuesta por Rafael García pone de manifiesto el diálogo establecido dentro de la obra albertiana entre la racionalidad desvelada de la naturaleza y la acción realizada por el artista.

---

<sup>356</sup> R. BAYER, *Historia de la Estética*, 118.

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> R. GARCÍA SÁNCHEZ, *Los lineamenta de Alberti y las artes liberales*, en «Arte y Ciudad - Revista de Investigación» 8 (octubre 2015), 7-28: 19.

### 3.3.- *Lineamenta*<sup>359</sup> y materia. Teoría y *praxis*

Además de los conceptos de *concinnitas*, ornamento, naturaleza y mimesis, creemos relevante destacar, dentro de la estética albertiana los conceptos de *lineamenta* y materia y teoría y *praxis*. El primer conjunto de términos recoge, dentro del pensamiento de Alberti, el modo de concebir la arquitectura. El segundo conjunto –teoría y práctica– forman parte de la división establecida por la tradición para el estudio de la arquitectura de Alberti. Ambos conceptos, como hemos visto en el marco teórico, se comprenden de manera diferente bajo una cosmovisión moderna a cómo eran utilizados y comprendidos en el Renacimiento. La separación de la obra de Alberti entre teoría –*De re aedificatoria*– y *praxis* –edificios construidos– es una división artificial, propuesta bajo una división del conocimiento propia del pensamiento posterior a la Ilustración. Para Alberti esta división no existe.

Alberti utiliza el término *lineamenta* en su tratado sobre arquitectura, «expresando ya la trascendencia del dibujo arquitectónico» y dando a entender la importancia del sistema de representación»<sup>360</sup>. La obra arquitectónica se concibe como arte que parte de la imaginación del artista y se manifiesta mediante la materia de la construcción. Este pensamiento ya se encuentra en Aristóteles cuando indica «que los geómetras “conocen” “haciendo”, llegado el caso trazando líneas que van más allá de la figura cuyas propiedades deben demostrar»<sup>361</sup>. Alberti entiende el proceso proyectual como algo separado de la materia, pero que se concreta en ella para dar lugar al edificio.

El trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de

---

<sup>359</sup> El término latino *lineamenta* utilizado por Alberti fue traducido por primera vez al español por Francisco Lozano como lineamento, que según el Diccionario de la Real Academia Española significa: «Delineación o dibujo de un cuerpo, por el cual se distingue y conoce su figura». En la traducción de Javier Fresnillo se utiliza el término trazado, mientras que Mariana Sverlij en su tesis doctoral utiliza la palabra diseño. Para este trabajo, utilizaremos el término en su idioma original.

<sup>360</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 34.

<sup>361</sup> R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 38. Las comillas de los términos se encuentran en el texto original. El autor cita ARISTÓTELES, *Metafísica*, q, 9, 1051a31-32.

dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas<sup>362</sup>.

Según Rivera, la “traza” albertiana incluye «el proyecto y la construcción, la concepción como la realización, pues siempre le interesa [a Alberti] el proceso global arquitectónico, no su fragmentación»<sup>363</sup>.

Trasciende del sistema de representación, desde la mente hasta el papel, hasta llegar a la realización práctica de la obra a través de él, la construcción, es un proceso único (proyecto más materia)<sup>364</sup>.

Para el profesor Joaquín Arnau, los *lineamenta* en Alberti poseen un significado visual y real, no únicamente gráfico. Son contornos y aristas.

Las líneas definen y limitan, a la vez que son portadoras de la dimensión. No sólo el que dibuja: también el que observa y mide observa y mide por líneas. Y la naturaleza misma se organiza por medio de líneas<sup>365</sup>.

El problema del *lineamenta* es el problema de la forma. «La conjunción de *materia* y *líneas* es común a todos los cuerpos, de donde se desprende que líneas equivale en esta proposición a *forma*, en el preciso sentido aristotélico: todo cuerpo consta de materia y forma»<sup>366</sup>.

Materia y líneas, naturaleza e ingenio, se asocian en un trabajo fecundo cuando el artífice —ingenio amigo de la naturaleza, contemplativo y activo a un tiempo— tiene el puente entre ambos<sup>367</sup>.

*Lineamenta* es el instrumento por el cual la razón dota a la materia de forma, por lo que, según deduce Arnau, «las líneas son el lenguaje de la arquitectura». Las líneas

---

<sup>362</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, LI, Cap. I, 61. *Neque habet lineamentum in se, ut materiam sequatur, sed est huiusmodi, ut eadem plurimis in aedificiis esse lineamenta sentiamus, ubi una atque eadem in illis spectetur forma, hoc est, ubi eorum partes et partium singularum situs atque ordines inter se conveniant totis angulis totisque lineis.*

<sup>363</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 35.

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 45.

<sup>366</sup> Cf. *Ibid.*, 46.. Las cursivas de las palabras en castellano se mantienen de la cita original.

<sup>367</sup> *Ibid.*, 46.

definen y delimitan la materia. «Las líneas son artículos esenciales de comprensión y, por medio de la comprensión, de dominio sobre las cosas. Dibujar, así, es comprender y comprender es poseer<sup>368</sup>»<sup>369</sup>. *Lineamenta* y materia coinciden en la proporción. Se corresponde con la imagen de la obra futura. El trazado contiene y resume la obra. Y es fundamental porque permite el juicio del autor, el mecenas o sus consejeros<sup>370</sup>.

El término *lineamenta* es tan importante para la teoría de Alberti, según Richard J. Betts, que el italiano le dedica el primer libro de *De re aedificatoria*.

En conjunto, las definiciones de arquitecto y edificio en el prefacio constituyen una definición de arquitectura. Una define al actor, la otra el objeto de sus actos, y ambas se enuncian en términos de una dicotomía entre mente y materia<sup>371</sup>.

*Lineamenta*, según Betts, designa la parte del edificio que proviene de la mente del arquitecto. Su utilización como título en el libro I, y la dedicación de este implica que el concepto de *lineamenta* abarca todo el contenido del tratado. A la materia le dedica su segundo libro. Ambos, *lineamenta* y materia, constituyen el proceso constructivo. En palabras de Mariana Sverlij:

[la materia] es fruto de la naturaleza, en tanto la primera deriva de la inteligencia. [...] La materia (los materiales) existe antes de su “preparación y selección”, mientras que el diseño lleva siempre y desde siempre la impronta del raciocinio del hombre<sup>372</sup>.

Sin embargo, en una lectura detenida de *De re aedificatoria*, parece que *lineamenta* y las leyes de la naturaleza tienen más en común de lo expresado hasta ahora. Ambas adquieren en la *concinnitas* su pleno significado. Según Betts,

[Alberti] dice que la arquitectura surge en la mente del arquitecto que crea *lineamenta* de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Las leyes de la naturaleza son reveladas por las

---

<sup>368</sup> La utilización del verbo poseer indica la comprensión moderna del autor de la cita. Un autor clásico comprendería la relación como participación en la verdad, en lugar de una posesión.

<sup>369</sup> Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 47.

<sup>370</sup> Cf. *Ibid.*, 48-56.

<sup>371</sup> R. J. BETTS, *Alberti's definitions as the intellectual structure of De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007: 423.

<sup>372</sup> M. SVERLIJ, *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Príncipe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*, 131-132. Sverlij traduce el término *lineamenta* como diseño.

matemáticas y producen *concinnitas*, una belleza universal que es reconocida por todo ser humano en todo tipo de edificios<sup>373</sup>.

En esta línea, recoge Tatarkiewicz las palabras de Alberti:

La belleza es una cuestión de conocimiento. Debe estudiarse, experimentarse, conocerse, no inventarse, improvisarse. La belleza (*leggiadria*) está muy relacionada con la razón, dice Alberti<sup>374</sup>.

Tatarkiewicz, al igual que Betts, engloba esta concepción de la belleza como clásica.

Del mismo modo que los edificios se componen de *lineamenta* y materia, Alberti conjuga a la perfección la mezcla entre la teoría de sus letras y la práctica de las obras. Giorgio Vasari destaca de él en su libro de las Vidas que no ha habido artista moderno que le supere en la escritura, aunque muchos hayan sido mejores que él en la práctica de las artes. Por ello, superó a todos que le habían superado en la práctica<sup>375</sup>.

El nivel científico de la obra y su notoria cercanía a las ciencias humanas, a pesar de todas las restricciones impuestas por el propio Alberti, contribuiría también decisivamente a la entonces deseada emancipación de las artes plásticas. Poco a poco trataban los artistas de terminar con la adscripción de su actividad a las *artes mechanicae* para demostrar su cualidad científico-heurística<sup>376</sup>.

Sin embargo, como destaca Grafton, Alberti no fue el primero en situar en planos similares las artes manuales como la pintura y la escultura con la geometría, la música, la retórica o las matemáticas. Artistas florentinos como Brunelleschi sirvieron de inspiración a Alberti, que fue capaz de recoger el testigo y plasmarlo en sus escritos.

Cuando [Alberti] vinculó los oficios de la pintura y la escultura con las artes liberales de la geometría y la astrología, y ambos con la arquitectura, se asoció a una revolución

---

<sup>373</sup> R. J. BETTS, *Alberti's definitions as the intellectual structure of De Re Aedificatoria*, 430.

<sup>374</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 227.

<sup>375</sup> Cf. G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, 274.

<sup>376</sup> G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 225.

tecnológica y social que cambió radicalmente tanto las estructuras sociales que creaban edificios y obras de arte como los productos resultantes<sup>377</sup>.

Alberti, según Grafton, conocía el mundo de las ciencias aplicadas. Usaba su lenguaje, e incluso presumía del gusto y la admiración que sentía por el trabajo ejercido por estos artistas, pintores, escultores y constructores. La influencia aristotélica cobra importancia en el modo de entender la relación entre la creación artística y la naturaleza.

El redescubrimiento de Aristóteles había traído consigo, junto con muchas otras cosas, la comprensión de que el hombre y la naturaleza funcionaban de la misma manera: que la artesanía humana y los procesos naturales seguían las mismas leyes, y la energía y la inteligencia humanas, si se aplicaban correctamente, podían realmente perfeccionar la naturaleza<sup>378</sup>.

Como indica Rafael García, la integración del pensamiento aristotélico en los programas de enseñanza bajomedievales supuso que en el Renacimiento se produjera «una excitación de lo racional» en la teoría y en la práctica<sup>379</sup>. La naturaleza se convierte en medida para la teoría de la proporción albertiana. Alberti toma como módulo no el pie, como hizo Vitruvio, sino la cabeza. «En la medición, mundo ideal y mundo sensible se avienen, lo divino y lo terrenal se unen»<sup>380</sup>. *Lineamenta* y materia, teoría y práctica, inteligencia y naturaleza configuran las ideas relativas a la concepción de la totalidad, la interrelación entre las partes, en definitiva, la *concinnitas* albertiana que configura el principio básico de su teoría arquitectónica.

Alberti es un *poeta*, es decir, *creador* y por ello «tiene plena conciencia del riesgo que entraña la creación, el construir que es realmente tal, que supone transformar desde la base la totalidad de lo dado, el mundo con que nos enfrentamos»<sup>381</sup>. Para Garin esta conciencia es uno de los motivos de la visión pesimista de Alberti y de su continua tristeza. Sin embargo, atendiendo a las palabras introductorias de Alberti en *De re*

---

<sup>377</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 77.

<sup>378</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>379</sup> Cf. R. GARCÍA SÁNCHEZ, *Los lineamenta de Alberti y las artes liberales*, 9.

<sup>380</sup> G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 222.

<sup>381</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 71. Las palabras poeta y creador se recogen en cursiva del mismo modo que hace Garin en su texto, buscando énfasis en ciertas palabras.

*aedificatoria*, donde la arquitectura es «fuente de enorme satisfacción para el género humano», podemos pensar que la creación artística es, para el arquitecto, una forma de desvelar la belleza. Siguiendo la tradición poética de Aristóteles a la que nos sumamos, podríamos decir que Alberti es sub-creador y que la búsqueda de la excelencia en el hacer arquitectónico es un bien para las personas que habitarán los edificios.

El concepto de construcción creadora como dominio sobre la naturaleza es posterior a Alberti. A finales del siglo XVI encontramos comentarios a Aristóteles<sup>382</sup> que ponen de manifiesto que la proyección de figuras y la representación de planos recogen propiedades preexistentes en la naturaleza. Pero esta idea cambia con el paso del tiempo.

En Hobbes, para el que sólo son demostrables las artes, la construcción de su objeto está en poder del artista mismo, quien no hace, de este modo, sino deducir las consecuencias de la propia operación.

Kant subraya el privilegio de las matemáticas, mediante las cuales el hombre «se convierte, por así decirlo, en dueño de la naturaleza» [...] Esa capacidad nos hace semejantes a Dios. Es lo que señalan Jérôme Cardan y luego, más tarde, Salomón Maimon, inspirado por Kant, quien ve en la actividad matemática un análogo de la creación divina<sup>383</sup>.

Esta separación entre teoría y *praxis*, en la que se enfatiza la acción creadora mediante la imaginación del hombre como dominio de la naturaleza llega a su máximo exponente con la teoría marxista.

Marx hace de la construcción imaginaria el fundamento de una antropología. Para él, la capacidad de construir el objeto en la cabeza antes de hacerlo en la realidad concreta es lo que asegura la superioridad del peor de los arquitectos sobre la mejor de las abejas<sup>384</sup>.

La clave está en la comprensión de la propia naturaleza y su relación con el hombre. La cosmovisión cristiana entiende la naturaleza creada por Dios y el mandato del hombre

---

<sup>382</sup> A finales del siglo XVI el jesuita Pedro Fonseca escribe *Commentariorum in Metaphysicorum Aristotelis Libros* donde «generaliza y engloba en la regla planteada por Aristóteles la construcción de objetos concretos, como una casa, y señala que permanece verdadera incluso si el arquitecto empezó por construirla representándola». En Cf. R. BRAGUE, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, 38.

<sup>383</sup> *Ibid.*, 38-39.

<sup>384</sup> *Ibid.*, 39. El autor cita la obra MARX, C., *Capital*, 1ª parte, III, 5 y 1, así como COMTE, A., *Emsemble*, 5.

a completarla. La idea moderna de dominio de la naturaleza influye en la representación que se hace de la misma, y en el lugar que el hombre ocupa en ella. Esta concepción del mundo es históricamente posterior a Alberti, y bajo este prisma se analiza su obra.

## Conclusiones

El objetivo buscado en el desarrollo de este capítulo, que coincide con el primer objetivo planteado en la investigación, consiste en poner de manifiesto y analizar la diversidad de retratos de la persona de Alberti que encontramos en la tradición. Para ello, hemos realizado un recorrido a través de su mundo, su persona y su obra, tratando de descubrir una figura coherente de la persona de Alberti, partiendo de los conceptos clave que establecimos en el marco teórico.

Para ello, hemos realizado un estudio sobre el mundo de Alberti, descubriendo las vigencias, ideas y creencias latentes en Florencia en el siglo XV. Siguiendo los últimos estudios publicados sobre el Renacimiento, descubrimos de la mano de Burke, Kristeller y García que Florencia en el siglo XV es una ciudad en desarrollo, boyante y creciente, con un alto gusto por la belleza y las artes. Observamos de este análisis que muchas de las vigencias que han sido adjudicadas al Renacimiento son, en realidad, propias de la cosmovisión moderna y destilan de una visión rupturista del Renacimiento, tiñendo la figura de Alberti de ideas que, por razones puramente históricas, son ajenas a él. La cosmovisión cristiana se mantiene durante este periodo, viéndose reflejada en la concepción de la familia, en la estructura social y religiosa de la época.

Observamos que la vigencia de que la *natura naturans* funda la *natura naturata* persiste durante siglos. De igual modo, la mutación de la cosmovisión en la que el número es comprendido como símbolo ligado a la naturaleza, a una cosmovisión en la que la matemática se entiende como entidad puramente imaginaria o conceptual desligada de la misma, se produce en un periodo muy alejado de Alberti. La vigencia de *lo ideal* en el Renacimiento está más próxima al platonismo o al pensamiento neoplatónico que al hegelianismo. El hombre renacentista reconoce lo divino en el mundo, mientras que para el hombre moderno hegeliano es una creación-abstracción pura del sujeto.

Las vigencias sobre la estructura familiar, las relaciones sociales, la comprensión de la patria y de la ciudad no pueden ser equiparadas con las ideas que prevalecen después de la Revolución Industrial. La secularización y la visión materialista y racionalista con la que se ha caracterizado al Renacimiento distan del sentimiento religioso, de las vigencias y creencias observadas, así como de la importancia y la relación entre el hombre y Dios.

Durante los siglos que separan a Alberti de Burckhardt, Antal y Garin se produce «una profunda reorganización de las relaciones entre el hombre y la realidad última, entre el hombre y las cosas, entre el hombre y las instituciones humanas [que] revelan una completa mutación tanto en la actitud vital como en la cultura»<sup>385</sup>. Poco a poco, el hombre moderno se va separando del centro metafísico que le da sentido. «El hombre nuevo quiso ser el autor y ordenador de la vida, sin ayuda de lo alto, indiferente a las sanciones divinas»<sup>386</sup>. Las consecuencias antropológicas de esta ruptura con el fundamento metafísico, de vacuidad, de superficialidad y de pérdida de unidad llegan hasta nuestros días<sup>387</sup>. Vemos una gran brecha entre la cosmovisión latente en la época de Alberti y la visión del mundo imperante de los autores que lo han estudiado.

En el siglo XV el hombre desarrolla un impulso creador enorme y lleno de vida, pero todavía se halla cerca de las fuentes espirituales de su existencia, dice Berdiaev. El hombre del Renacimiento es «un hombre desdoblado, que pertenece a dos mundos. [...] Lo cierto es que subsistían aún en ese tiempo muchos elementos cristianos y principios medievales»<sup>388</sup>.

El análisis de la biografía de Alberti nos permite comprender su figura, así como los diferentes retratos ofrecidos por la tradición. La visión rupturista del Renacimiento ha mantenido las tesis de que éste era un periodo profano, exento de religiosidad o, en todo caso, de una religión cuyo Dios se ha hecho hombre y es cercano y presente. Esta lectura ha tenido una gran repercusión en la interpretación del pensamiento de Alberti, particularmente en la visión de Garin. Sin embargo, podemos destilar de la biografía de

---

<sup>385</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 70.

<sup>386</sup> N. BERDIAEV, *Una Nueva Edad Media*, 11.

<sup>387</sup> Cf. E. FORMENT, *Metafísica*, Madrid, Ediciones Palabra, 2009, 49-57.

<sup>388</sup> Cf. N. BERDIAEV, *Una Nueva Edad Media*, 11-12.

Alberti y de una lectura integradora que su retrato no está compuesto por máscaras, como asegura Garin, sino que era un hombre inteligente, sensible, que valoraba la amistad y era generoso. Sabemos que Alberti sufrió con su delicada situación familiar y que tuvo la oportunidad de educarse en una reputada escuela junto a un gran maestro, lo que le permitió conocer en profundidad el mundo clásico, así como desarrollar su pensamiento crítico. También hizo muchos y buenos amigos, algunos de los cuales serían compañeros y mecenas. Su trabajo como abreviador apostólico le permitió viajar y conocer diversos lugares y personas. Pasó una temporada en Roma, que le permitió analizar, medir y dibujar los antiguos edificios y las ruinas clásicas. Sabemos que entre sus amistades había artistas, arquitectos, pensadores, políticos, ingenieros y papas, y que colaboró con muchos de ellos y les dedicó sus escritos.

Alberti era una persona con un gran gusto por el saber. Le interesaba el mundo clásico, pero también analizaba con profundidad la realidad que tenía delante. Admiraba la naturaleza y le llamaban la atención las máquinas e inventos de la época. Escribió sobre las leyes físicas de la perspectiva, pero también sobre la narrativa de lo representado en la pintura. Representó una ciudad bajo un sistema polar de coordenadas, marcando cada punto destacado, y escribió sobre el amor, la familia, las matemáticas e incluso sobre una mosca o su perro. Escribió en latín, pero también en lengua vernácula. Sabemos que sentía orgullo por su familia y su ciudad, y que buscaba vivir en belleza. Tenía un gran corazón y la pretensión de hacer un mundo mejor, bien a través de la literatura o a través de la arquitectura.

Alberti fue sacerdote, y sabemos por su testamento que creía en la importancia de la educación en la formación de la persona, así como del gran valor que otorga a la familia, a la ciudad y a las artes.

Sabemos que, entre sus textos, son numerosas las referencias y citas clásicas, de autores como Cicerón o Platón, pero también que son abundantes las citas a textos cristianos, aunque no siempre explícitas. Sus obras son complejas, con numerosos guiños al pasado, abusando en ocasiones de la retórica clásica, en ocasiones sarcásticas, otras veces cultas, pero siempre con un trasfondo sobre la visión del hombre y su relación con el mundo, en un momento cambiante.

El análisis de la interpretación de su obra desvela que algunos términos relevantes como naturaleza, mimesis, *concinnitas*, *lineamenta* o *praxis* han sido comprendidos bajo una cosmovisión moderna, prevalente en los siglos XIX y XX, y que no se corresponden con la cosmovisión latente en el siglo XV. La diversa interpretación de estos términos, así como la influencia de una idea de ruptura del tiempo de Alberti con la época pasada, ha impedido la comprensión de un retrato de la persona de Alberti.

## **CAPÍTULO 2. UNA RELECTURA DE LA OBRA ESCRITA DE LEON BATTISTA ALBERTI**

### **Introducción**

El capítulo anterior nos ha permitido establecer un retrato de la persona de Alberti coherente con una visión integradora del Renacimiento. El segundo problema de investigación que definimos es que la recepción de las más de cuarenta obras escritas por Alberti se ha hecho, fundamentalmente, desde una visión rupturista del Renacimiento. Debido a la especialización de los saberes, la tradición ha analizado las obras en función de su temática y desde diversas perspectivas, propiciando una separación entre teoría y práctica y diferenciando entre escritos éticos y estéticos. La clasificación como escritos teóricos de aquellos que proponen un modelo o un método para la arquitectura, la escultura y la pintura parte de una categoría moderna en la comprensión del concepto de teoría. Según esta interpretación, la obra teórica de Alberti pretende establecer una serie de leyes y de maneras de hacer que puedan ser aplicadas en cada una de las artes.

Algo parecido sucede con la distinción entre obras éticas y obras estéticas, entendiendo como estéticas aquellas que se refieren al estudio sistemático del arte y la belleza, como *De pictura*, *De statua* o *De re aedificatoria*. Esta comprensión presupone una lectura del concepto de estética meramente referido al estudio formal de la belleza y una ética que propone una enseñanza en el modo de actuar. Ambos conceptos, separados entre sí, son interpretados desde las categorías modernas de ética y estética, donde la ética se define como un conjunto de reglas morales que rige el comportamiento humano y la estética como la disciplina que estudia la belleza y los fundamentos del arte. Esta separación, que se produce a partir del siglo XVIII, proporciona matices interpretativos previos a la lectura de la obra.

Proponemos una relectura de las obras más relevantes de Alberti bajo una perspectiva integradora del Renacimiento, según los últimos datos aportados por autores como Kristeller, Burke y García. Para ello, rastreamos la interpretación de los conceptos clave señalados en el marco teórico buscando la cosmovisión latente en la obra. La comprensión de las obras desde esta perspectiva nos permite indagar en la pretensión del arquitecto, descubriendo su manera de ser y estar en el mundo, sus inquietudes y preocupaciones, su concepción de la familia, de la ciudad, de la sociedad y su propia vocación. Por ello, hemos seleccionado nueve obras: *Philodoxeus*, *De commodis literarum atque incommodis*, *Intercoenales*, *De familia*, *De pictura*, *Vita*, *Momo sive de príncipe*, *Descriptio Urbis Romae* y *De re aedificatoria*. A través de la lectura de estas obras de temática dispar, proponemos un camino que revele la cosmovisión de Alberti bajo una visión integradora y establezca una nueva perspectiva para el análisis de su arquitectura.

De las obras de Alberti ha llegado a nosotros una herencia doble, compuesta de edificios y escritos y, entre estos últimos, textos de carácter teórico y científico y otros de naturaleza expresamente literaria y filosófica: se puede hablar de “dos *corpora*” de diferente naturaleza y destino<sup>389</sup>.

Partiendo de esta afirmación de Marassi dividimos la obra de Alberti en dos partes bien diferenciadas. La primera división establecida será entre la obra arquitectónica, en la que enmarcamos todos los edificios en los que Alberti ha intervenido, y la obra escrita.

Los escritos de Alberti han sido analizados, a lo largo del tiempo, de diversa manera según la temática de cada una de las obras. El análisis de obras como *De pictura*, *De sculptura* o *De re aedificatoria* han sido estudiadas por historiadores del arte, de la estética y de la arquitectura como Tatarikiewicz, Pochat, Bayer, Portoghesi o Wittkower. *De familia* ha sido estudiada por sociólogos y antropólogos culturales. El resto de las obras, a menudo llamadas obras menores o miscelánea, han sido estudiadas por especialistas en literatura italiana, filósofos o filólogos como Garin, Tenenti, Tafuri, Farris, Grayson y Romano. Mientras que los tratados han tenido gran importancia y repercusión, como se puede ver en el número de traducciones a diversos idiomas, los escritos menores han sido traducidos únicamente al italiano. Ni siquiera los textos originales redactados en italiano

---

<sup>389</sup> M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, traducido por Jorge Navarro, Barcelona, Anthropos, 2008, 15.

han sido traducidos al inglés ni al español, por lo que su alcance se circunscribe al ámbito italiano.

En estos análisis vemos cómo la imagen que prevalece en cada uno de los investigadores que se aproximan a ellas se refleja en sus conclusiones. Ya Burckhardt desvela una manera de mirar la obra albertiana, cuando al hablar de sus escritos los divide en los serios y los humorísticos<sup>390</sup>. Quizá esta dialéctica, acrecentada por aquellos autores influidos por el pensamiento marxista, es lo que hace que Eugenio Garin afirme que en Alberti coexisten perspectivas contradictorias. El pensamiento albertiano se debate siempre entre dos polos opuestos. Virtud y fortuna, racional y paradójico, luces y tinieblas y esto se manifiesta en la expresión dialéctica entre sus personajes que, según Garin, expresan siempre al autor luchando consigo mismo, bajo el manto de la ironía. Alberti «parece divertirse en un juego huidizo de contrastes y paradojas, de mixtificaciones y metamorfosis, de máscaras y espejos»<sup>391</sup>.

Quien afronte dicho análisis [sobre las obras literarias albertianas] descubrirá dos cosas importantes: el gusto del autor por encarnarse sucesivamente en los distintos personajes y el constante carácter autobiográfico de sus páginas. Sería un error identificar a Battista con uno u otro de los interlocutores. Él es, siempre, el uno y el otro; y los distintos personajes repiten el eterno discurso que Alberti entabla consigo mismo<sup>392</sup>.

Esta tajante afirmación, junto con tantas otras sobre el pensamiento del genovés, marcarán la manera de aproximarse a la obra escrita por Alberti. El filósofo italiano, que estudia en profundidad el cambio que se produce en el Renacimiento, pone el acento en el concepto de libertad. Según él, los humanistas del Renacimiento

insistían en la libertad del hombre que se hace a sí mismo, que construye y se construye, que no imita un modelo, sino que lo inventa; el hombre que –como Dios– es creador, poeta, siempre a riesgo de tomar una decisión capaz de hacer peligrar el conjunto de la realidad<sup>393</sup>.

---

<sup>390</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 148.

<sup>391</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 54.

<sup>392</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>393</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 27.

Bajo esta mirada rupturista del Renacimiento y esta comprensión del hombre, recopila y traduce las piezas que componen la obra *Intercoenales* de Alberti. Su mirada sobre el autor florentino cambiará para siempre el pensamiento de todos aquellos que se acerquen a su obra.

El sentido de la contradicción que quebranta la realidad y atraviesa la vida del hombre, se traduce en él [Alberti] constantemente: por un lado, en una siempre renovada doblez y por el otro en una pena secreta. Y se expresa en el contraste entre una racionalidad compuesta y una fantasía desenfrenada, entre una medida austera y una locura desencadenada. La conciencia de este dramático conflicto alimenta la ironía y la paradoja<sup>394</sup>.

De este modo, Garin establece, de manera velada, una clasificación de las obras entre racionales y absurdas<sup>395</sup>. Tenenti, Romano, Tafuri y Sverlij asumen una gran parte del pensamiento de Garin y analizan diferentes obras del florentino bajo esta perspectiva, destacando su lado oscuro y laico y manifestando su distancia de Dios. Ponen de manifiesto la escasa o nula aparición de referencias cristianas en la obra.

Jarzombek apunta la dificultad en el análisis de las relaciones entre diferentes textos de Alberti debido a «la persistente idea preconcebida de que los llamados escritos menores y los tratados de estética pertenecen a dos mundos diferentes». Hasta 1930 el conocimiento de las obras de Alberti estaba arraigado en el campo de la historia del arte, y los escritos sobre otros temas no parecían tener mucho encaje en la imagen de Alberti que se proponía. Santinello y Gadol proponen estudios más amplios de Alberti, pero, según indica Jarzombek, ambos autores

se olvidan de que la separación entre la ética y la estética es postkantiana y no puede aplicarse directamente a los estudios de Alberti porque ambos términos contienen sesgos

---

<sup>394</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 55.

<sup>395</sup> Será Mariana Sverlij la que formule «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 *Inercenales*. Si en *Momus* y las *Intercoenales* 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». M. SVERLIJ, *La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti*, en «Studia Aurea» 6 (2012), 155-177: 155.

latentes: el primero se asocia a conceptos como «razón», «teoría» o «empirismo»; el segundo lleva connotaciones como «literario», «medieval» y «aburrido»<sup>396</sup>.

Para el americano, mediante esta clasificación se busca «verificar las tesis de un cambio de actitud mental del gótico al renacimiento clásico, del aristotelismo escolástico al humanismo ciceroniano, de la piedad medieval al secularismo renacentista»<sup>397</sup>.

Jarzombek propone una lectura y un análisis conjunto de toda la obra albertiana<sup>398</sup>, en la que no se produzca una disociación entre la obra escrita y su teoría estética. La obra literaria de Alberti dice Jarzombek, está directamente relacionada con su teoría estética y, de hecho, la determina. Los estudios producidos hasta ahora, en los que se analiza la obra de Alberti con una estricta diferenciación<sup>399</sup> entre ética y estética, van en contra del núcleo más íntimo del pensamiento albertiano.

No hay indicios de que Alberti diera más importancia a una obra que otra, aunque sí sabemos que alguna de ellas fue mejor recibida, más analizada y estudiada. Cada obra, independientemente de su género, desempeña un papel específico, casi experimental dentro de un organismo conceptual. Por ello, Jarzombek afirma que Alberti organiza toda su obra en torno a un esquema central que no puede ser reconstituido estudiando una obra aislada.

Consideramos que un análisis orgánico sobre la obra de Alberti, como la que propone Jarzombek, puede iluminar el estudio, estableciendo un diálogo entre la obra escrita y la obra construida. A lo largo de nuestra investigación podemos hacer alusión a la clasificación establecida por Jarzombek para facilitar la comprensión, pero la lectura de la obra de Alberti debe ser leída de manera unitaria, y sin perder de vista su biografía y la imagen del mundo en el que vive y trabaja.

---

<sup>396</sup> M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, XI.

<sup>397</sup> *Ibid.*, X.

<sup>398</sup> Cf. *Ibid.*, XIII-XIV.

<sup>399</sup> Mark Jarzombek analiza como una diferenciación que se ha producido en los estudios de la obra de Alberti. Por un lado, los escritos menores, lo que considera como las obras “éticas” y, por otro lado, obras como *De re aedificatoria* o *De Pictura*, que considera como obras “estéticas”. La lectura conjunta de las obras de Alberti permite conocer sus ideas sobre la relación entre el escritor y la sociedad, sobre la asimilación del material textual y sobre la propia definición albertiana de humanismo. Cuando se refiere a las obras éticas o estéticas, el propio autor utiliza entrecomillado.

Proponemos en la siguiente tabla una división simple entre obras escritas y obras construidas, integrando en una misma clasificación todos los textos de Alberti. Entendemos que, como indica Jarzombek, la distinción entre obras estéticas y obras éticas se realiza con criterios modernos y no tiene cabida en la obra de Alberti. Recogemos, por orden cronológico, todas las obras diferenciando el idioma en la que fueron publicadas. Hemos marcado en gris aquellas obras que estudiaremos en profundidad en este trabajo de tesis. Dentro de las obras escritas, analizaremos nueve obras. De ellas, sólo una *De familia*, está escrita en italiano.

Hemos seleccionado para nuestro estudio las obras *Philodoxeus* y *De commodis literarum atque incommodis* por la relevancia que tienen en el planteamiento inicial de la vocación de Alberti hacia la literatura. La importancia del análisis de *Intercoenales* estriba en la interpretación que ha realizado Garin de esta obra, que marcará un hito importante en la comprensión de la figura de Alberti y resulta incoherente dentro del retrato obtenido en el capítulo anterior. La elección de la obra *De familia* resulta relevante para la comprensión de la cosmovisión de Alberti. Por un lado, por la información que obtenemos de su idea de familia y la relación con la sociedad y por otro, porque podemos encontrar entre sus líneas una frase muy citada por la tradición de la que, desde una visión rupturista, se ha interpretado como la identificación de Dios con la naturaleza en el pensamiento de Alberti. *De pictura* ha sido considerada como una obra moderna por su explicación de la perspectiva. Resulta interesante la lectura conjunta con *Intercoenales*, ya que ambas manifiestan un orden interno. La estructura de la obra tiene una clara influencia medieval y, podemos ver en ella la intencionalidad ética de Alberti.

La *vita* de Alberti ha sido centro de debate debido a la cuestión autobiográfica. Manifiesta el gran conocimiento sobre retórica del arquitecto. Además, muestra las características principales del personaje Baptista, que aparece en otras obras. *Momo* es, junto a *De re aedificatoria*, una de las obras escritas de Alberti más estudiadas por la tradición. Es una de las obras que se sitúa en el centro del debate. Para algunos *Momo* es una alegoría, para otros, una denuncia política. Para Garin, es una meditación moral.

Alberti habla en Momo sobre dioses y hombres, personificando vicios y virtudes, buscando que «las almas se impregnen de virtud y se dejen guiar por la razón»<sup>400</sup>.

*Descriptio urbis Romae* es un texto corto, pero de gran relevancia en nuestro estudio. Alberti utiliza métodos matemáticos para describir la ciudad de Roma, lo que ha sido interpretado por la tradición como una muestra de la modernidad de Alberti. La cuestión sobre el espacio sagrado se pone de manifiesto en este opúsculo. La elección para nuestro estudio de *De re aedificatoria* es clara. En esta obra Alberti expone los principios de la arquitectura y su lectura ilumina la obra construida. Es, además, la gran obra de madurez del arquitecto.

---

<sup>400</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, Proemio, 8. [...] «hi vero mentis robur consilii que vim significant» [...]

Año	Obra escrita		Obra construida
	Latín	Vernácula	
1424	<i>Philodoxeus</i>		
1429	<i>De Commodis literarum atque incommodis</i>		
	<i>Amator</i>		
	<i>Intercoenales</i>		
1430		<i>Deiphira</i>	
		<i>Ecatonfilea</i>	
		<i>Poesie</i>	
1433	<i>Vita Sancti Potiti</i>		
		<i>Della Famiglia</i>	
1434	<i>Commentarium Philodoxeus fabulae</i>		
	<i>De statua</i>		
1435	<i>De pictura</i>		
	<i>Elementa picturae</i>		
1436		<i>Della pictura</i>	
		<i>Elementi di pittura</i>	
		<i>Lettere sull'amore</i>	
1437	<i>Soforna</i>		
	<i>De lure</i>		
	<i>Pontifex</i>		
	<i>Apologi</i>		
1438	<i>Vita</i>		
1439		<i>Villa</i>	
1440		<i>Teogenio</i>	
1441		<i>De amicitia</i>	
		<i>Della tranquillità dell'animo</i>	
	<i>Mosca</i>		
	<i>Canis</i>		
	<i>Passer</i>		
1442	<i>De equo animante</i>		
1447	<i>Momo sive de principe</i>		
1450		<i>Grammatica della lingua toscana</i>	Santo Stefano Rotondo
	<i>De Lunularum quadratura</i>		
	<i>Descriptio Urbis Romae</i>		
		<i>Ludi rerum mathematicarum</i>	Palacio Rucellai
1452	<i>De re aedificatoria</i>		San Francisco
1453	<i>De porcaria coniuratione</i>		
1455			Santa María Novella
1460	<i>Trivia senatoria</i>		Capilla Rucellai
		<i>Cena damiliaris</i>	
		<i>Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti</i>	San Sebastian
1462	<i>Sentenze pitagoriche</i>		
	<i>Epistula e septem Epimenidis nomine Diogeni inscriptae</i>		
	<i>Epistola Leonem ad Cratem philosophum</i>		
1466	<i>De componendis cifris</i>		
1468		<i>De Iciarchia</i>	
1470			San Andrés

Tabla 2. Clasificación cronológica de obras de Alberti según su soporte e idioma.

## 1.- Philodoxeus

### 1.1.- Contextualización

De la fábula *Philodoxeus* han llegado hasta nosotros dos borradores. El primero fue compuesto cuando el autor tenía apenas veinte años y el segundo, una reelaboración del texto original que Alberti dedicó a Leonello d'Este.

*Philodoxeus*<sup>401</sup> es una obra de teatro escrita en latín y publicada en 1424. Alberti dice haber encontrado este texto en un antiguo códice romano y lo presenta bajo el pseudónimo de *Lepidus*. Este nombre produce una confusión –buscada por el propio Alberti– con un autor latino clásico. Será diez años más tarde cuando Alberti reivindique su autoría y publique la obra junto a un *Commentarium*. En el comentario proporciona valiosa información sobre la mecánica de su aparato crítico. Con la publicación posterior del *Commentarium*, aquellos que habían estudiado la obra como antigua y la habían valorado, al saberse la verdad les dejó de gustar y mostraron manifiestamente su desinterés.

La *Philodoxeus fabula*, indica Lucia Cesarini Martinelli<sup>402</sup>, ocupa una posición singular en el variado panorama de la comedia latina de la primera mitad del siglo XV. Desarrolla, oculta tras un telón de fondo clásico, una trama alegórica de un problema que resonará durante el periodo humanista, la relación entre la virtud y la fortuna, o el dominio del hombre sobre su propio destino<sup>403</sup>.

La utilización de un pseudónimo, que lleva a interpretar la obra como perteneciente a un autor clásico, tiene precedentes en el siglo XIV. Debido al auge de comercio de textos antiguos, aparecen en la época numerosos falsificadores. Sin embargo, la imagen de Alberti como un posible tramposo está en discusión.

---

<sup>401</sup> Según David Marsh, el título de la obra de Alberti puede tener un eco de la obra alegórica de Petrarca, *Philologia*, obra ahora perdida, pero sabemos que fue conocida por Alberti por alusiones en sus cartas, en Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IV, 365.

<sup>402</sup> Trabajaremos la edición crítica proporcionada por Lucia Cesarini Martinelli y publicada en 1977.

<sup>403</sup> Cf. L. CESARINI MARTINELLI, *Introduzione*, en *Philodoxeos fabula. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli*, Florencia, Rinascimento, Tomo 17.

La obra no ha sido estudiada en exceso. Los autores que la analizan mayoritariamente son Martinelli, desde un punto de vista filológico, y Marsh, Grafton y Jarzombek que, desde una visión integradora, estudian este texto en el conjunto de la obra de Alberti. Este último proporciona un análisis orgánico, poniendo la obra en relación con otras, a través de sus personajes.

## 1.2.- Trama

La trama de la obra teatral es una alegoría, como sugieren Grafton y Jarzombek. Es, según Grafton, «un mecanismo de relojería chirriante diseñado para producir la moraleja correcta en el momento adecuado»<sup>404</sup>. Ambos investigadores americanos clasifican la obra como una comedia. Sin embargo, David Marsh se refiere a ella como drama<sup>405</sup>.

La trama narra cómo, con la ayuda del sagaz y prudente *Phroneus* (Talento), casado con *Mnymia* (Memoria), *Philodoxus* corteja a la bella *Doxia* (Gloria). *Philodoxus* trata de hablar con *Doxia* desde el jardín de su vecino *Ditonus* (que representa la riqueza). La hermana de *Doxia*, *Phimia* (Fama) le hace algunas preguntas para poner a prueba su verdadera devoción, lo que lleva al protagonista a retirarse para reflexionar sobre su propia valía. Mientras está fuera, llega *Fortunius* (hijo de *Tychia*, diosa griega de la fortuna), ayudado por *Dynastes* (Poder), rompe la valla del jardín de *Doxia* y entra en su casa con la intención de secuestrarla. Con el jaleo, se equivoca y se apodera de *Phimia*. *Philodoxus*, en su afán por salvar a *Phimia*, recurre a *Chronos* (Padre Tiempo), cuya hija *Alithia* (Verdad) es buena amiga de *Doxia*. *Chronos*, empujado por *Tychia*, proclama finalmente vencedores a ambos. *Philodoxus* se casa con *Doxia* y *Fortunius* lo hace con *Phimia*<sup>406</sup>.

<sup>404</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 4.

<sup>405</sup> D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IV, 364.

<sup>406</sup> Cf. M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 13-17.

Alberti añadirá más tarde en su *Commentarium* que la obra pretende demostrar que el estudioso y trabajador, no menos que el rico y afortunado, puede alcanzar la gloria<sup>407</sup>.

### 1.3.- Tradición

La tradición ha estudiado esta obra fundamentalmente bajo una visión integradora. La obra, traducida del latín al italiano por Martinelli, ha sido principalmente estudiada por la escuela americana. El análisis de Martinelli se circunscribe al ámbito filológico.

Según aclara Jarzombek, para explicar la obra es necesario recurrir a alguna digresión. La idea de Alberti sobre *Fortunius* difiere de la tesis convencional. Separándose de la idea de la fortuna como una diosa caprichosa cuya interferencia en los asuntos humanos explicaba los accidentes del destino, Alberti confiere a *Fortunius* las características siniestras asociadas a la infamia, definida como la práctica de calumniar a los virtuosos y apoyar a los viciosos. Por ello, *Fortunius*, combinación de fortuna e infamia, no es arbitrario en sus acciones, como su madre *Tychia*, sino que tiene una voluntad de hacer el mal. Sus ofensas hacia *Philodoxus* no son fruto de la casualidad, sino calculados y deliberados.

El personaje principal de la obra es *Philodoxus* (amante de la gloria), hijo de Argos y Minerva<sup>408</sup>. Representa a un estudiante universitario pobre pero noble, y aspirante a escritor. Según Jarzombek, esta condición, junto con su relación con Minerva, evidencia

---

<sup>407</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *Philodoxeos fabula. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli*, Florencia, Rinascimento, Tomo 17 1977, 144. *Hec fabula pertinet ad mores: docet enim studiosum atque industrium hominem non minus quam divitem et fortunatum posse gloriam adipisci.*

<sup>408</sup> Según indica Jarzombek, las asociaciones medievales no pueden dejarse de lado en la obra albertiana. A principios del siglo XV Minerva era una figura conocida y utilizada como referencia por teólogos franciscanos y dominicos. En algunas obras medievales ha sido comparada con Santo Tomás de Aquino, y en otra se utiliza como metáfora de la paz de Jesús. B. SMALLEY, *English Friars and Antiquity in the early fourteen century*, Oxford, Basil Blackwell, 1960, 176 y 211. También Minerva se asociaba a menudo con la Virgen María, como es el caso de la iglesia dominica Santa María sopra Minerva de Roma, construida sobre el templo romano de Minerva, y que fue durante el siglo XV uno de los lugares litúrgicos más importantes de Roma. En la filosofía clásica Minerva también hace referencia al aprendizaje y es, además, patrona de los artesanos.

que representa la figura de un novicio. Alberti muestra al protagonista dotado de un brillo de santidad, que será un aspecto esencial en su modelo historiográfico<sup>409</sup>.

Para Jarzombek otro de los temas centrales de la obra es la diferenciación que establece Alberti entre la fama eterna y la efímera. *Doxia* representa lo eterno, mientras que su hermana *Phimia*, corrompida y contaminada por *Fortunius*, representa lo terrenal. Los tres personajes *Doxia*, *Phimia* y *Philodoxus*, que representan lo espiritual, lo político y lo literario, son también una reformulación del tópico medieval que veía la sociedad dividida en *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, es decir, en clérigos, guerreros y trabajadores. Para Alberti los *laboratores* son escritores comprometidos en una labor del espíritu<sup>410</sup>.

Jarzombek encuentra similitudes entre la imagen alegórica de *Philodoxeus* y la obra de Bocaccio, *Amorosa Visione*. Un soñador tiene que elegir entre dos puertas, una que se abre a un camino recto y estrecho y la otra que se abre a un lujoso jardín. La primera conduce a la gloria inmortal siempre que se renuncie a las cosas efímeras y a las alegrías terrenales. La segunda es una invitación a la riqueza, la dignidad y la fama terrenal. Mientras que el soñador de Bocaccio elige la segunda puerta, en contra del consejo de la Filosofía, el héroe de Alberti corrige la decisión: explora la vida –igualmente angustiada, pero por otra razón– encontrada a través de la primera puerta. Si el soñador de Bocaccio es, para Jarzombek, un escritor caído, el *Philodoxus* de Alberti es un representante alegórico del redentor hipotéticamente no caído<sup>411</sup>.

David Marsh encuentra numerosas similitudes entre esta obra albertiana y los temas tratados por Petrarca. Para Marsh, el tema principal de la obra, la lucha del humanista por alcanzar la gloria es claramente petrarquista. Al igual que Petrarca, Alberti considera la gloria superior a la mera fama. Para ambos escritores, la gloria alcanzada por el estudio y la escritura es la meta más alta del hombre de letras que, a menudo, debe enfrentarse a

---

<sup>409</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 13.

<sup>410</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 48. «*Que posset enim apud me esse opinio aut institutum laudabilius non videbam. Excelsi quidem animi oflicium putabam labores, vigiliis, omnesque reliquas studiorum curas et difficultates subire ac perferre vel sciendi causa, vel honoris et fame adipiscende gratia, quas me res posse litteris assequi existimabam*».

<sup>411</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 16.

grandes obstáculos para perseguir sus aspiraciones. Alberti considera que la sociedad y los caprichos de la fortuna son los enemigos más poderosos del erudito<sup>412</sup>.

Alberti da a entender que no es posible una coexistencia armoniosa entre el escritor, la Gloria y la Fama. Según Jarzombek, Alberti conocía el pensamiento de Averroes sobre el mal funcionamiento para la sociedad de dos sistemas de poder dentro del mundo cristiano, por lo que lo induce a pensar que Alberti quiere dar a entender con esta ruptura entre el escritor, la Gloria y la Fama la separación que debe establecerse entre el mundo cristiano de la Iglesia y del Estado. El escritor, dice Jarzombek, se muestra como aspirante a la gloria, mientras que el resto de la sociedad aspira a la fama.

En contra de la tesis de Garin, que considera la intervención del genovés como una mentira, Jarzombek afirma que el propósito de Alberti no era el enriquecimiento ni el engaño, sino una amonestación a una comunidad literaria que estudiaba y valoraba acriticamente los textos clásicos. Garin, sin embargo, ve en Lépidio un pilar donde apuntalar su teoría sobre las máscaras en la obra de Alberti:

En Alberti hay algo más que un tipo de burla habitual en el mundo de los artistas florentinos; no es casual que, a menudo, su seudónimo en los diálogos fuese *Lepidus*. El tema de la máscara, o mejor de las máscaras que recubren su rostro que parece siempre desvanecerse; el juego de las imágenes reflejadas, que se persiguen y se transforman en una fantasmagoría de ilusiones que visten una realidad siempre fugaz: he aquí un motivo retomado constantemente y conscientemente teorizado por Alberti a varios niveles, desde el político-moral al físico, y al más profundamente ontológico<sup>413</sup>.

Alberti expone en esta primera comedia temas y cuestiones que le acompañarán de por vida en sus escritos: la belleza y sus propiedades, los escenarios antiguos y las familias modernas, el mundo visual y cómo representarlo con líneas y colores, el mundo social y cómo analizarlo mediante la palabra, etc.<sup>414</sup> Alberti sienta las bases para la investigación

---

<sup>412</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IV, 365.

<sup>413</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 37.

<sup>414</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 3-6.

de la relación simbiótica entre el escritor y la sociedad, que comprometió al arquitecto durante toda su vida<sup>415</sup>.

Es evidente, dice Jarzombek, que Alberti quiere presentarse en esta obra como *exemplum* de humanista. Por eso, en el *Commentarium* de la fábula, escrito contemporáneamente a *De pictura*, Alberti explica que las referencias autobiográficas de la obra fueron tejidas deliberadamente en la trama, y en el prólogo en particular<sup>416</sup>. La pretensión del autor comienza a despuntar ya en su primera obra e irá tomando relevancia en obras posteriores.

#### 1.4.- Relectura de *Philodoxeus*

Alberti utiliza en su primera obra literaria el género alegórico. Este género, de marcado carácter medieval<sup>417</sup>, ancla sus raíces en la retórica clásica y busca dar un segundo significado a la palabra utilizada, queriendo decir algo diferente de lo que recoge el texto. Es un lenguaje claramente simbólico, y no parece una casualidad que Alberti lo utilice en esta obra, que además firma con un pseudónimo. Puede ser, como Sulpicio Severo, para huir de la vanidad.

Vanidad es querer immortalizarse por sus escritos, como pretendían los gentiles; vanidad alabar a hombres célebres que no pueden edificar con su ejemplo; vanidad perseguir la fama duradera más bien que la vida eterna<sup>418</sup>.

También puede ser una crítica al mercantilismo que se produce con los hallazgos de obras de autores clásicos.

---

<sup>415</sup> Cf. L. C. MARTINELLI, *Philodoxeos Fabula*, Edizione critica, 111-234 en M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 13.

<sup>416</sup> Cf. *Ibid.*, 17.

<sup>417</sup> La alegoría, como medio de lectura y escritura de textos, fue muy utilizada por los apologetas cristianos que, siguiendo el ejemplo de Platón, veían en la literatura un entretenimiento potencialmente seductor y subversivo. En D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IX, 632.

<sup>418</sup> Cf. M. R. LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, 104.

La alegoría permite a Alberti hacer una síntesis entre el mundo clásico y el mundo medieval mediante el uso de personajes con reminiscencias latinas, que son símbolos de vicios y virtudes, valores del alma que plantea al lector. Las figuras alegóricas y simbólicas que utiliza representan ideas y creencias vigentes en el mundo de Alberti. Los lectores a los que va dirigida su obra han leído otras obras clásicas y medievales con este tono, por lo que entienden el mensaje que Alberti busca transmitir. La principal reflexión gira en torno a la conveniencia de la búsqueda de la gloria por encima de la fama. Esta idea de gloria en la cosmovisión cristiana se refiere a la gloria eterna en referencia última al encuentro con Dios en la vida eterna. La fama es algo temporal y material, que es entendido con connotaciones peyorativas por Alberti.

Marsh interpreta la búsqueda de gloria como la meta más alta buscada por el hombre de letras. Sin embargo, creemos que no es la gloria en el ámbito literario la que persigue Alberti, sino la salvación. Al igual que Dante, Alberti desprecia la fama terrenal por su brevedad material frente a la gloria eterna.

Philodoxeus representa a un joven escritor novicio que, mediante su trabajo, busca la salvación de su alma. La comprensión de la salvación en el mundo cristiano medieval no es individual, sino comunitaria. Por ello, la tarea del escritor es mostrar la verdad al mundo mediante su palabra. Es, como indica en su comentario, una fábula moral que quiere mostrar el camino a la gloria. En una cosmovisión moderna después de la reforma luterana, la salvación del alma depende de cada individuo. No debemos olvidar que Alberti escribe esta obra en 1424, casi un siglo antes de que Lutero clavara sus noventa y cinco tesis.

## 2.- De commodis litterarum atque incommodis

### 2.1.- Contextualización

*De commodis litterarum atque incommodis* es un texto escrito en 1429 por Leon Battista Alberti. Se lo dedica a su hermano Carlo. Alberti es consciente, a la hora de redactar el texto, de la importancia que tiene el mismo, tanto por la temática tratada como por la novedad de lo escrito<sup>419</sup>. Lo hace, además, en lo que hemos clasificado como el segundo periodo de su biografía. Acaba de regresar a Florencia y entra en contacto con las artes mecánicas. Alberti no quiere trabajar en la empresa familiar, como le insiste su familia y como hará su hermano Carlo, sino que quiere seguir dedicando su vida al estudio y a la búsqueda de la sabiduría.

En esta obra describe las vicisitudes y sufrimientos por los que ha de pasar un escritor. Este texto fue interpretado por Burckhardt como el propio sufrimiento que experimentó el genovés durante su etapa de estudio en Bolonia y que le llevó a caer enfermo, según recoge en su *Vita*. Por lo tanto, ambos textos, *Vita* y *De commodis litterarum atque incommodis*, han sido leídos en conjunto por el historiador suizo, concluyendo que las dificultades narradas en *Vita* eran ejemplarizadas en *De commodis*. Esta interpretación ha dado lugar a la creencia de que la narración de Alberti describía su propia experiencia de estudio.

### 2.2.- Trama

La obra es una disertación sobre los escritos literarios y la vida que llevan los escritores. Alberti argumenta que los escritores que de verdad se entregan en cuerpo y alma a las letras no buscan la fama y las riquezas, sino alcanzar la sabiduría. La obra describe la dureza de la vida del escritor, así como las renunciaciones que éste debe hacer a los

---

<sup>419</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 46. [...] «*materiam nactus non vulgarem neque satis ante hoc tempus explicitam*».

placeres de la vida. También expresa el sentimiento satisfactorio que produce un trabajo bien hecho y la dedicación de la vida plena a la escritura, como respuesta a una vocación.

Comienza el texto con una dedicatoria a su hermano Carlo, donde se disculpa porque, dedicándose por entero a la literatura, no tiene tiempo para los negocios. Justifica su actitud con la consideración de que el estudio de las letras es la más loable de las tareas, y la búsqueda de la sabiduría es lo que le produce la plena satisfacción.

El autor va desgranando a lo largo del texto la vida sacrificada, despojada de la superficialidad y de los placeres que vive un escritor que se dedica en cuerpo y alma a la literatura. Explica la dificultad de ser consciente de que cuanto más aprende el escritor, más consciente es de su propia ignorancia. Esto aumenta la necesidad de un estudio más intenso. Avisa de los peligros de dejarse llevar por la adulación y la falsa alabanza, que llevan a la adquisición de fama efímera y desvían al escritor del camino hacia la gloria. Advierte también al joven escritor que inicia el camino de las letras como manera de enriquecimiento que va por el camino equivocado, ya que hay muchas otras formas de hacerse rico y, desde luego, la literatura no es una de ellas. La literatura es una respuesta a la vocación de aquellos «a quienes el destino concedió el extraordinario talento de captar la grandeza del conocimiento»<sup>420</sup>.

### 2.3.- Tradición

Giovanni Farris es el autor italiano que mayoritariamente ha trabajado esta obra y es el traductor y editor de la edición crítica publicada en 1971. Al otro lado del océano, Mark Jarzombek contempla esta obra como uno de los puntos de partida de su análisis.

Farris recoge que Alberti escribe en esta obra sobre su estancia en Bolonia, pero lo hace de modo que parece un recuerdo muy lejano en la mente del escritor<sup>421</sup>. El análisis amplio que hace sobre la sociedad le ayudará en su proceso de maduración antes de

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, 96. «*Non enim qui volent omnes, sed quibus fata singular id munus concessere ad capescendam doctrinarum magnitudinem accomodati sunt*».

<sup>421</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*, 10.

escribir *Della Famiglia*. En esta obra de juventud, dice Farris, Alberti esboza y aclara su visión de la vida, quizá desde una perspectiva más alejada de sí mismo.

*De commodis* es, para Farris, una obra que recoge muchos de los temas tratados después por Alberti. Destaca uno especialmente, el de la riqueza, por el trato diferente que le da el genovés en esta obra. Alberti desprecia la riqueza hasta el heroísmo en *De commodis*, pero este trato cambiará con el paso del tiempo y el pensamiento evolucionará. Farris entiende que la virtud para Alberti es una cuestión racional, casi de voluntarismo estoico. Esta idea está relacionada con el pensamiento de Cicerón. La libertad, interpreta Farris de las palabras de Alberti, constituye la verdadera naturaleza del «hombre sabio». Es la libertad la que proporciona la «dignidad» al hombre y, por tanto, su «felicidad». La virtud, desarrollada más allá del ámbito personal, constituye la «máxima alabanza y gloria»<sup>422</sup>.

Farris, bajo una visión rupturista del Renacimiento, desarrolla una visión diferente de la de Jarzombek sobre el concepto de fama y virtud en Alberti. Para el italiano, la adquisición de fama y virtud está influenciada por el pensamiento moderno del hombre que, con mucho esfuerzo y sacrificio, se hace a sí mismo. Jarzombek plantea una lectura diferente, poniendo en relación esta obra con *Vita*, en la que se remarca la propia experiencia boloñesa de Alberti. Jarzombek indica que *De commodis* no debe ser leído en clave autobiográfica, y que el autor, aunque se dirija a su hermano Carlo, no está hablando en *propria persona*. El orador, dice Jarzombek, se dirige a un futuro novicio que, a diferencia de Carlo Alberti, no aceptará dedicarse a la literatura y a las actividades mercantiles, sino que se decantará únicamente por las letras<sup>423</sup>.

David Marsh ve en la descripción del sufrimiento físico del estudioso recuerdos e influencias de la carta que Petrarca escribe a Pietro di Alvemia, abad de San Benigno. En dicha carta, Petrarca describe cómo sufre fiebre y un terrible dolor de cabeza cuando deja forzosamente de estudiar. En términos similares, dice Marsh, la autobiografía de Alberti describe el sufrimiento del joven erudito por el exceso de estudio. Ambos, Petrarca y Alberti, están en deuda con Séneca. Pero mientras Petrarca invoca explícitamente los

---

<sup>422</sup> Cf. *Ibid.*, 36. Las palabras citadas entre comillas se refieren a citas del texto *De commodis* referenciadas por Farris en su introducción.

<sup>423</sup> Cf. M. JARZOMBKEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 6.

ideales cristianos, dice Marsh, Alberti se hace eco del estoicismo romano, tanto de Séneca como de Cicerón, pero no presta ningún reflejo cristiano a su erudito recluso<sup>424</sup>.

Jarzombek difiere de la interpretación de Marsh e interpreta el sufrimiento y la angustia del escritor como medallas de honor que demuestran que el autor ha superado el obligado ritual de iniciación que le admite en la casa de la literatura. Ve en ello un paralelismo entre la vocación literaria y la vocación religiosa.

Resulta fundamental el paralelismo implícito entre la vocación literaria y la religiosa. Al igual que un novicio, el protagonista debe soportar el sufrimiento, rechazar las riquezas y la fama vana, esquivar las trampas del placer efímero y renunciar a los lazos familiares. Un placer del espíritu ilumina su camino y le hace inmune frente a los infinitos, inconstantes e inestables movimientos de la vida y frente al ir y venir de deseos y expectativas<sup>425</sup>.

O dicho en palabras de Alberti:

[...] yo pensaba que las letras eran muy agradables. Y mientras otros pensaban que el culto a las letras debía anteponerse a todas las demás disciplinas yo, por el contrario, estaba convencido de que las letras debían preferirse a todas las cosas. Finalmente me dediqué por entero al conocimiento de la literatura, de modo que no había nada en la literatura que no deseara con mi corazón y voluntad, que no persiguiera con trabajo, cuidado y vigilancia, o que no cultivara con el mayor respeto y cuidado que pude. Porque no vi que pudiera haber una opinión o institución más digna de elogio conmigo. En verdad tuve por un noble deber, sufrir y soportar los trabajos, las vigiliias y todas las demás preocupaciones y dificultades del estudio, ya sea por el bien del conocimiento, o por el bien de ganar honor y fama que pensé que podría alcanzar a través de las letras<sup>426</sup>.

---

<sup>424</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IV, 366.

<sup>425</sup> M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 8. El autor hace referencia a la obra *Defunctus*, en L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 60.

<sup>426</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 48., [...] «ego esse litteras longe iucundissimas censerem. Dumque ceteris omnibus disciplinis illi cultum litterarum postponendum putarent, ego litteras rebus omnibus preponendas ducerem. Denique it me cognition litterarum dedicaram omnino, ut nihil in litteris preclarum esse diceretur quod animo et voluntate non appeterem, quod laboribus, cura, atque vigiliis non prosequerem, quodve summa diligentia et observantia quantum possem non excolerem. Que posset enim apud me esse opinio aut institutum laudabilius non videbam. Excelsi quidem animi oflicium putabam labores, vigiliias, omnesque reliquas studiorum curas et difficultates subire ac perferre vel sciendi causa, vel honoris et fame adipiscende gratia, quas me res posse litteris asequi existimabam».

Según deduce Jarzombek de estas palabras, cuando Alberti habla de la fama no se refiere a temporal, sino a la gloria inmortal que se alcanza una vez que el escritor, que se ha liberado de las ataduras materiales y temporales, es libre de «casarse con la literatura», aunque sepa que es una tarea difícil y ardua. Encuentra reminiscencias de temas tratados anteriormente por Boecio en la *Philosophiae Consolationis*, que sirvieron de modelo a lo largo de la Edad Media como argumento de contraste entre la naturaleza transitoria de las riquezas, los honores y el poder con la permanencia del bien supremo y la felicidad perfecta. Otros temas como las agonías asociadas a la escritura, la importancia de mantener la fe en la verdad por encima de las riquezas, e incluso las dificultades asociadas al inmenso volumen de los libros pueden encontrarse en una serie de obras entre las que destaca *Philobiblon* de Richard de Bury (1287-1345)<sup>427</sup>.

Sin embargo, añade Jarzombek, *De commodis litterarum atque incommodis* no debe ser considerada únicamente como una recopilación de lugares comunes clásicos y medievales. Alberti utiliza estos lugares comunes de manera estratégica. La escritura constituye para el escritor un compromiso casi religioso. «Con un vocabulario clásico, pero una sintaxis medieval, el escritor albertiano vive en el ámbito de la piedad medieval»<sup>428</sup>. La idea de que el escritor deba dedicarse a la vida buena y bendita es, según Jarzombek, una crítica tardomedieval al intelectualismo vacío, que solo busca la adulación e ignora el conocimiento que conduce a la buena vida con una conciencia tranquila.

#### 2.4.- Relectura de *De commodis litterarum atque incommodis*

Esta obra, al igual que *Vita*, ha sido leída por la tradición en clave autobiográfica. La descripción que hace Burckhardt sobre Alberti toma muchos detalles de ambas obras. Sin embargo, como algunos autores han demostrado, Alberti no está hablando en primera persona.

---

<sup>427</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 9-10.

<sup>428</sup> *Ibid.*, 10.

El tema que subyace en esta obra es la vocación. Jarzombek establece un paralelismo entre vocación literaria y vocación religiosa que nos parece acertado. En ambos casos, bajo una cosmovisión cristiana, la dedicación última es la búsqueda de la sabiduría y, con ello, la salvación. El estudio de las letras permite al hombre trascender<sup>429</sup>.

La comprensión de la dedicación a la literatura como una vocación, como respuesta a algo que es dado, y por lo que merece la pena la realización de grandes sacrificios, tiene mucho en común con la vocación religiosa que experimenta Alberti en ese momento de su vida. La búsqueda de la sabiduría, y el conocimiento de la Verdad a través de la literatura «alimentan el alma y la inteligencia, al igual que otras artes», afirma Alberti, y «necesitan de algo más grande, incorruptible y eterno»<sup>430</sup>. Esta afirmación tiene el mismo trasfondo que la definición de arquitectura que redactará veinte años más tarde y en ambas Alberti busca hacer un mundo mejor.

La vocación no se entiende como algo aislado del mundo, sino que el escritor está en el mundo y trabaja, estudia y escribe para el mundo. Por ello, el literato realiza una obra poética que, además de agrandar al lector, procura una propuesta de sentido para su vida. Siguiendo la tradición poética de Aristóteles, Alberti busca mejorar a los demás mejorándose a sí mismo.

---

<sup>429</sup> Cf. J. LECLERCQ, *El amor a las letras y el deseo de Dios*, traducido por Antonio Aguado y Alejandro Masoliver, Salamanca, Sígueme, 2009.

<sup>430</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 104. «*Nam que solum corporis ac fortune bonis deserviunt eedem ad questum artes nate et accommodate sunt, que vero artes animum et ingenium alunt aliquid maius et incorruptibile ac sempiternum exposcunt*».

### 3.- Intercoenales

#### 3.1.-Contextualización

Los *Intercoenales* son una colección de cuarenta y una piezas de distinta longitud que incluyen diálogos, sueños, fábulas y alegorías, todo ello dividido en once libros. Su redacción<sup>431</sup> ha sido fechada entre 1428 y 1437. Aunque alguna de las piezas sea muy breve, la obra en su totalidad forma un libro de unas doscientas cincuenta páginas. La colección original ha llegado a nosotros en dos secciones: una dedicada a Paolo Toscanelli, amigo de Alberti, y la otra dedicada a Leonardo Bruni y Poggio Bracciolini<sup>432</sup>. La primera está recogida por H. Mancini, bajo el título de *Opera inedita et pauca separatim impressa di Leon Battista Alberti*, y publicada en 1890. Este manuscrito recoge diecisiete de las piezas. El resto de la obra, formada por las veinticuatro piezas restantes, fue editada y comentada bajo el título *Intercinali Inedite* por el filósofo italiano Eugenio Garin en los años sesenta del pasado siglo.

Alberti escribe estas piezas en latín, cuando tiene entre veinticuatro y treinta y tres años. Acaba de redactar *De commodis literarum atque incommotis* y, ejemplarizando lo que allí escribió, realiza esta gran obra literaria. Alberti es un maestro de la retórica y conoce muy bien a los escritores clásicos. A través de la prosa o del diálogo y con la ayuda de diversos personajes, y mediante la utilización de diferentes temas, Alberti explora las facetas del alma humana. En ocasiones lo hace de manera irónica, en otras de forma más seria. A veces burlón y otras más profundo, Alberti refleja su pensamiento y el sentir de un periodo.

---

<sup>431</sup> Cf. M. SVERLIJ, *Las Intercenales de Leon Battista Alberti y la crítica al saber humanista*, en «Cuadernos del sur - Letras» 1 (2017) 47, 31-46: 33.

<sup>432</sup> Cf. M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 20-21. Jarzombek indica que la dedicatoria de la obra a Leonardo Bruni y Poggio Bracciolini contiene matices irónicos, ya que ambos eran políticamente activos y escribieron historias de la república florentina.

La palabra *Intercenales* o *Intercoenales* en latín es un neologismo utilizado por Alberti, «una palabra nueva para una cosa nueva»<sup>433</sup>. Son un conjunto de textos que, bajo esta palabra, definen el espacio de su recepción. Deben ser leídos *inter cenas*.

En esta idea de esa palabra nueva se entrecruzan tradiciones antiguas. La de los simposios, de los *convivia*, de la «filosofía entre copas»<sup>434</sup>, (Platón, Jenofonte, Luciano, Ateneo, Plutarco, Macrobio), la de las antologías de fragmentos literarios breves (sátiras, epigramas), de las obras de erudición, enciclopédicas y misceláneas (Calímaco, Varrón, Plinio, Aulo Gelio). Una red que produce un *textus* nuevo: diversamente de la tradicional literatura convival, que entraba en el comedor para escuchar y referir conversaciones y diálogos, los libretos de Alberti entran en los cenáculos como declarada presencia activa: suscitar *risum atque hilaritatem* y aliviar los *morbos animi*<sup>435</sup>.

Bachelli y D'Ascia subrayan de esta obra su carácter de «pinturas verbales», cuyo sujeto son los *mores*, redactados de manera literaria «a través de la mediación pictórica»<sup>436</sup>. No es casualidad la coincidencia temporal con la redacción de *De pictura*. Alberti expresa las mismas ideas en términos diferentes. Además, su dedicatoria a Toscanelli nos da pistas sobre la verdadera intención de Alberti, que mantiene un diálogo entre la academia y las artes mecánicas, la teoría y la *praxis*.

Los *Intercenales* son un mosaico de elementos sintéticos, densos, icónicos: textos de elevada elaboración literaria *redacti* en los pocos signos de una imagen. Una práctica, la de hablar por imágenes, que remonta a los orígenes de la filosofía occidental: a Pitágoras, a Platón, a la sabiduría que los antiguos filósofos dejaron *convelata* en los proverbios populares<sup>437</sup>.

---

<sup>433</sup> H. NATTA, *La pintura verbal de las Intecenales*, en *Libros, Bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Salamanca, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2020, 257-268: 257.

<sup>434</sup> El autor cita la obra de F. BACCHELLO Y L. D'ASCIA, *Leon Battista Alberti, Intercenales (1440)*, Pendragon, Bolonia, 2003.

<sup>435</sup> H. NATTA, *La pintura verbal de las Intecenales*, 257. El autor anota a pie de página que la utilización como marco del cuento de la escena de un banquete ya había sido utilizado por Platón, por Jenofonte, por Luciano y en las *Questiones conviviales* de Plutarco. También en los *Deipnosophistai* de Ateneo y en los *Saturnalia* de Macrobio. Otro elemento relevante es la presencia del *convivium* en el *Policraticus* de Juan de Salisbury, que justificaría la intención moral de los escritos.

<sup>436</sup> Cf. *Ibid.*, 259.

<sup>437</sup> *Ibid.* El autor se refiere a una cita de Alberti en uno de los *Intercenales*, *Convelata*: «*Nolim ita existimes dicta istiusmodi, quod superstitionem sapere videantur, a vetularum iccirco ineptiis emanasse. Habent*

La relación entre la palabra y la imagen se manifiesta en estas pequeñas escenas descritas por Alberti y recogidas en esta obra. La retórica albertiana se acerca a las artes visuales.

### 3.2.-Trama

No podemos establecer una trama de la obra estudiada, ya que está compuesta por cuarenta y un escritos breves con temas diferentes, pero los títulos de cada una de las piezas nos indican el tema tratado. Entre ellos, encontramos nombres como *Scriptor*, *Religio*, *Virtus*, *Fatum et fortuna*, *Vaticinium*, *Discordia*, *Convelata*, *Hostis*, *Somnium*, *Corolle*, *Cynicus*, *Fama*, *Erumna*, *Naufragus*, *Naufragio*, *Anuli* y *Defuntus*. Desde diferentes ángulos y bajo diversos temas, Alberti trata temas morales de manera casi iconográfica. Cada texto es como una pequeña tesela de un color diferente que, juntas todas ellas, cada una en su sitio, forman una imagen. Los proemios al comienzo de varios de los libros cohesionan el texto<sup>438</sup>.

Olvidando, por un momento, que se tiene entre manos una edición moderna y mirando a los proemios puestos por el autor a los diversos libros se puede observar una secuencia de imágenes: el enfermo del proemio a Paolo Toscanelli, el mito de Pan en el segundo libro dedicado a Leonardo Bruni, la imagen de los búfalos y de las cabras propuestas a Poggio Bracciolini, los faunos que quieren raptar la luna en el séptimo libro, la fábula de la rana y la cigala del noveno y el apólogo de Hércules y Micrologo del décimo. Los mismos títulos de los textos, repartidos entre dioses y hombres, vicios y virtudes, animales y objetos, más que el trama tratado, evocan una idea a la que dar cuerpo a través de la palabra<sup>439</sup>.

La primera de las piezas recogida en *Intercoenales* se publica bajo el título *Scriptor*. Los protagonistas son Lépido y Libripeta. Lépido, el escritor que ocupa sus días entre textos y palabras, y Libripeta, el cínico aprendiz de letras (*literatorum alumnus*) que

---

*enim ea quidem in se optimam et pulcherrimam degende vite rationem, sed, quantum coniecor, summi philosophi ea convelate».*

<sup>438</sup> Cf. M. SVERLIJ, *Las Intercenales de Leon Battista Alberti y la crítica al saber humanista*, 33.

<sup>439</sup> H. NATTA, *La pintura verbal de las Intecenales*, 260.

denuncia la inutilidad de su labor<sup>440</sup>. Esta pieza conecta con las obras anteriormente escritas por el genovés como *Philodoxeus* y *De commodis literarum atque incommodis* y vuelve a reflexionar sobre la figura del escritor en la sociedad. Ambos personajes sirven también como hilo conductor ya que Lépido aparece en *Religio*, *Somnium*, *Famma* y *Corolle* y Libripeta protagonizará *Scriptum*, *Fama*, *Somnium* y *Oraculum*.

Si en el tratado albertiano sobre las letras el estudioso tiene una misión que otorga sentido a sus penalidades, las Intercenales se lo arrebatan, catalogando su labor como un esfuerzo inútil para una sociedad envilecida, a la que el propio aspirante a literato acaba por parecerse<sup>441</sup>.

Narraciones de otras piezas, como *Erumna*, también han sido interpretadas como autobiográficas. En esta pieza, Philoponius es un escritor deprimido, que narra la ruina con la que se enfrenta su familia y su descrédito social. Esta pérdida económica le hace perder influencia en la sociedad.

### 3.3.-Tradición

Eugenio Garin edita y analiza *Intercoenales*, publicando una recopilación en 1965. Su pensamiento, que hemos enmarcado dentro de una visión rupturista tiene la premisa de que el humanismo es un proyecto.

El humanismo es una reivindicación y un programa a realizar, que el conflicto con los planteamientos tradicionales del Medievo es el enfrentamiento de dos diferentes actitudes filosóficas y de dos diversas concepciones de la cultura<sup>442</sup>.

Su tesis influirá sobremanera en el pensamiento posterior sobre Alberti, especialmente entre los investigadores italianos y de habla hispana. Según indica Rovira en la presentación del texto de Garin, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, es un texto

---

<sup>440</sup> Cf. M. SVERLIJ, *Las Intercenales de Leon Battista Alberti y la crítica al saber humanista*, 34.

<sup>441</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>442</sup> M. Á. GRANADA, *Prólogo*, en *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1984: 15.

clave, porque evidencia el pensamiento de Alberti, en contra de lo asumido hasta el momento.

Evidencia sus constantes giros, sus enfrentamientos, sus choques: en definitiva, muestra la violencia intelectual que debe desarrollar quien quiera comprender la complejidad del Quattrocento italiano. Después de este escrito es imposible leer ya a Alberti como una figura exclusivamente racional<sup>443</sup>.

Con estas palabras se presenta el único texto escrito por Garin sobre Alberti traducido al español. Esta idea es recogida por Francisco Jarauta en la introducción de la traducción española de *Momo*:

Ha sido Eugenio Garin quien de forma más explícita ha insistido en la necesidad de recuperar esta complejidad como punto de partida de los estudios albertianos. No es fácil, quizá imposible, definir hoy un perfil orgánico del pensamiento de Alberti, que Blunt interpretaba como dominado por la racionalidad científica. Las cosas son bien diferentes. Quien pretende afrontar la lectura sistemática de sus obras, latinas e italianas, no puede dejar de sentir cierta turbación. [...] Toda su obra literaria se halla dominada por la pregunta acerca del sentido de la vida, por la angustia frente a las fuerzas oscuras que sacuden desordenadamente el devenir de las cosas<sup>444</sup>.

Igual impacto tienen las palabras de Garin sobre Javier Rivera cuando escribe el prólogo de *De re aedificatoria* y dice:

Una nueva visión de su personalidad y de su mundo –iniciada por Eugenio Garin, aunque todavía no generalizada– presenta a Battista como el hombre inestable y ambiguo, el conjurador que está insatisfecho con el mundo que le ha tocado vivir y asumir, [...] con una «aceptación activa de los sucesos», mediante la cual será capaz de poder sobrevivir. Más allá, Alberti solo podrá superar sus angustiosas crisis y conflictos gracias a la Arquitectura [...] <sup>445</sup>.

---

<sup>443</sup> J. M. ROVIRA, *Introducción*, 8.

<sup>444</sup> F. JARAUTA, *Introducción*, en *Momo o del Príncipe*, Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2002: XVI.

<sup>445</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 7.

Las ideas de Garin sobre la personalidad de Alberti rescatada de los *Intercoenales* servirán a Mariana Sverlij como premisa de su tesis doctoral<sup>446</sup>. Sverlij enuncia en sus publicaciones lo que denomina «el paradigma del absurdo», donde incluye las obras de *Intercoenales*. Este paradigma, dice Sverlij, «se nutre de una convicción: el mundo humano carece de un esquema racional que lo contenga y le otorgue sentido, sosteniéndolo y propagándose sobre la base de valores irracionales»<sup>447</sup>. Según la investigadora argentina, *Intercoenales* apela a una existencia simulada, a través de una risa desacralizadora del ideal humano que alumbró el temprano Renacimiento italiano.

En sintonía con el *Momus*, las *Intercoenales* abordan una y otra vez esta falta de nexos entre la voluntad del hombre y la exterioridad del mundo. Así, la búsqueda activa del conocimiento y la labor humanas no producen felicidad alguna (*Pupillus, Defunctus*); los dioses permanecen ajenos a las desgracias del hombre (*Scriptor, Religio*); la justicia no obra en la tierra (*Virtus, Discordia*); el dios al que se alaba es «la moneda» (*Nummus*); la felicidad radica en el terreno de la doxa, de la mera opinión (*Prohemium ad Paulum Toscanellum*)<sup>448</sup>.

En 1971 Giovanni Farris publica en Milán una de las piezas de *Intercoenales* titulada *Defunctus*, junto con otra de las primeras obras de Alberti *De commodis literarum atque incommodis*. Ambas piezas están originalmente escritas en latín y Farris introduce y traduce ambas al italiano. En la introducción a dichos textos indica que las palabras de Alberti son, en ocasiones, instantes sentidos, a veces con atroz amargura, de un determinado momento histórico. A menudo presentan la intención polémica de un hombre que juzga a otros hombres y se vende a ellos. *Intercoenales*, dice Farris, es una obra muy poco homogénea, con numerosas contradicciones en su contenido y, aunque

---

<sup>446</sup> M. SVERLIJ, *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Principe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*. El estudio comparado entre las dos obras albertianas se basa en la premisa de Garin de que la obra de Alberti se bifurca en dos líneas paralelas que impiden el trazado de un pensamiento orgánico. De este modo, Sverlij aborda la comparación desde dos «paradigmas» que, según ella, coexisten en la obra albertiana: el paradigma del absurdo y el paradigma de la razón. Deja claro que ambos paradigmas no se expresan en términos de una elección entre una virtud cristiana y trascendente y una virtud mundana y humana, sino que ambos paradigmas representan alternativas mundanas, «elecciones del hombre frente a su precariedad existencial».

<sup>447</sup> M. SVERLIJ, *Momus sive de Principe y las Intercenales de Leon Battista Alberti: la simulación, el absurdo y la risa*, en «Circe de clásicos y modernos» 17 (2013) 2, Instituto de Estudios Clásicos, 151-167: 151-152.

<sup>448</sup> *Ibid.*, 155-156.

reflejan la mentalidad ética de Alberti<sup>449</sup>, deben ser consideradas desde una perspectiva más amplia. Alberti muestra en esta obra, especialmente en *Defunctus*, una clara posición positiva hacia la riqueza, al contrario que lo manifestado en *De commodis*. Alberti establece, dice Farris, una jerarquización del uso de la riqueza, en la que se debe beneficiar ante todo a los amigos y familiares, como demostración de gratitud, y se debe utilizar para embellecer el hogar<sup>450</sup>.

Farris encuentra en *Defunctus* vestigios ciceronianos, pero también aprecia que Alberti estuvo claramente influenciado por los escritores eclesiásticos. Son muestras de ello el apremiante despliegue de epítetos sobre el cuerpo, la descripción de la miseria humana, la fuerza y el poder y el crudo realismo de los términos utilizados, así como el diferente estilo que presenta en su discurso *Neofreno* frente al de *Politropo*, (que refleja una influencia ciceroniana). Además, se corresponde temporalmente con la época en la que Alberti fue secretario de Biago Molin, regente de la Cancillería pontificia. Alberti, escribe Farris, concibe la vida como obra del espíritu humano, afirmando solemnemente que los hombres son la causa de todo su bien, como de todo su mal, y que la fortuna solo somete a quienes se someten a ella<sup>451</sup>.

Según concluye Farris, las cosas y los acontecimientos ayudan a tomar conciencia de lo divino en el hombre y son un medio para refinar el propio ser y disfrutar de la libertad hasta llegar al gozo final. Sin embargo, matiza que las afirmaciones religiosas de Alberti no deben conducirnos a una concepción deísta, ni a una impronta plenamente ortodoxa, quizá influenciado por el pensamiento imperante.

En otra línea, y con una perspectiva unitaria y global, analiza Mark Jarzombek los *Intercoenales*. Para el americano, estas piezas elaboran el tema de la esperanza en el escritor que trata de coordinar lo temporal con lo eterno. Además, será en esta obra donde Alberti haga florecer la metodología autobiográfica que arranca en sus obras anteriores, mediante personajes como Leopis, Lévido, Libripeta, Neofronus y Philoponius. La

---

<sup>449</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*, 11. Para utilizar estos términos el autor se apoya en el pensamiento de Eugenio Garin.

<sup>450</sup> Cf. *Ibid.*, 12.

<sup>451</sup> La cita es de V. ROSSI, *Storia della Letteratura Italiana*, 14ª ed., vol I, Milán, 1943, 385, citado en Cf. *Ibid.*, 13.

lectura de todos ellos debe hacerse de manera conjunta: «tomados individualmente, cada personaje es una humilde canción; juntos, son un conjunto operístico»<sup>452</sup>.

Según analiza Jarzombek, los personajes elegidos<sup>453</sup> conectan las diferentes historias narradas y permiten al lector rastrear las grandes cuestiones teóricas. Cada personaje es una parte diferente del edificio ontológico más amplio que Alberti nunca revela en su totalidad, sino que puede ser reconstruido por aquel iniciado en la lectura, como si fuera un rompecabezas. *Leopis* representa el aspirante a escritor; *Libripeta*, el cínico devora-libros; *Philoponius*, el estudiante en crisis por sus dudas; *Neofronus*, el escritor maltratado; *Paleterus*, el anciano pragmático; y *Plenipusius*, el rico en talento literario pero pobre en dinero. De todos ellos, algunos escriben textos con éxito, otros no. Algunos hablan con autoridad, otros con cinismo. Algunos viven en la ciudad, otros en el exilio. Algunos son jóvenes inexpertos, otros maduros. En obras posteriores, dice Jarzombek, muchos de estos personajes reaparecen, a menudo transformados, para seguir ampliando el plan maestro trazado por Alberti.

*Scriptor* es el primer diálogo de *Intercoenales*. Leopis representa al novicio y Libripeta al antagonista, al cínico. Comienzan sentando las bases de lo que representa la investigación literaria para Alberti, ya que se produce un enfrentamiento entre ellos, en el que Libripeta asegura que intentará derribar a Leopis en público. Leopis ha sido identificado en numerosas ocasiones con Alberti. Para Jarzombek esta interpretación es errónea. La pelea entre Leopis y Libripeta no simboliza la pelea entre Leon Battista y otra persona, sino entre los dos extremos de la auto proyección albertiana<sup>454</sup>.

Ambos personajes son los protagonistas también del diálogo titulado *Religio*. En esta pieza Libripeta ataca la piedad y argumenta que es insensato e irracional pensar que los dioses pueden verse influenciados por los deseos de los hombres, mientras le reprocha a Leopis que sea tan ingenuo. Según Jarzombek, no puede haber reconciliación entre el

---

<sup>452</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 20.

<sup>453</sup> El resto de los personajes que aparecen en las diferentes piezas de los *Intercoenales* se ajustan al patrón de los personajes analizados por Jarzombek, según indica en Cf. *Ibid.*, 21.

<sup>454</sup> Jarzombek ve ciertas similitudes en el argumento de Giovanni Ponte que dice que *Libripeta* es Niccolò Niccoli. Sin embargo, hay grandes discrepancias ya que Niccoli era un hombre muy piadoso y *Libripeta* manifiesta en sus diálogos su profunda antirreligiosidad. Por ello concluye Jarzombek que el personaje tiene mucha mayor complejidad que la mera representación de Niccoli y fue creado por Alberti para completar su ontología literaria.

cínico, que representa la postura terrenal ilustrada y el *buono*, que representa al mundo mítico<sup>455</sup>.

Otra de las primeras piezas, *Oraculum*, tiene como referencia las figuras oraculares que aparecen en la Edad Media en pintura, literatura y en referencia a los santos. Estas figuras vienen influenciadas por la definición del escritor y gramático romano de finales del siglo IV, Macrobio en su obra *Commentarii in Somnium Scipionis*. Llamamos *oráculo*, dice Jarzombek, a un sueño en el que un padre, un hombre piadoso o venerado, un sacerdote o incluso un dios revela claramente lo que va a suceder o no, y qué acción hay que tomar o evitar. En el *Oraculum* albertiano el papel del personaje venerable lo representa Apolo, que conjuga la *virtus* con la *ratio*, logrando una síntesis de las características esenciales de la ética humanista. Sin embargo, esta síntesis se aleja de la idea humanista de Salutati y se aproxima, según Jarzombek, a la tradición tardomedieval que veía al dios como un líder en la batalla de las virtudes contra los vicios. Alberti llama la atención sobre la incomunicación fundamental entre el tiempo mítico y el histórico y se posiciona de manera crítica mediante sus personajes ante el vacío espiritual del mundo contemporáneo<sup>456</sup>.

*Philoponius* es otro de los personajes albertianos que ha sido leído en clave meramente autobiográfica. Es un joven talentoso, lleno de ambición literaria. Se define como un mendigo mendicante, presagiando la futura figura del vagabundo *Momo*. Las circunstancias de la vida del propio Leon Battista sirven como decorado de *Pupillus*, cuyo personaje principal es Philoponius. Este es expulsado de la ciudad, no por razones políticas, sino porque todavía no sabe jugar el juego. Invirtiendo la historia del Antiguo Testamento sobre la expulsión de Adán del paraíso, Alberti, –dice Jarzombek–, presenta a Philoponius como expulsado por no haber comido del árbol del conocimiento terrenal. La prueba que aquí representa es un tema usado en la literatura clásica y medieval.

---

<sup>455</sup> Cf. M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 27-29. Hemos traducido el término «*mythic world*» utilizado por el autor como mundo mítico porque lingüísticamente nos parece la traducción más cercana. Interpretamos que se refiere a que los intereses del personaje están fuera del tiempo histórico y que es capaz de trascenderlo. Podríamos traducirlo como la eternidad

<sup>456</sup> Cf. *Ibid.*, 21-24.

La confrontación en solitario con el propio destino era un tópico frecuentemente utilizado en los romances medievales que, a menudo, termina con la actitud beatífica del héroe, siempre que sobreviva a las maquinaciones de su enemigo<sup>457</sup>.

Pupillus representa la fortaleza. Philoponius es el ejemplo de la mansedumbre cristiana en un mundo voraz, dice Jarzombek, y ve en él vestigios de la creencia agustiniana de que la vida en la tierra no es más que un prolongado exilio. Su condición de mendicante se manifiesta también en el desprecio franciscano del mundo de las riquezas y en su preferencia de vivir como un forastero y un mendigo. A diferencia de sus contemporáneos, dice Jarzombek, Alberti sigue viendo el exilio y el sufrimiento de manera trascendente. Son la fuerza de la renovación espiritual del escritor y los atributos iconográficos que le identifican como santo y no como cínico<sup>458</sup>.

### 3.4.-Relectura de *Intercoenales*

La estructura de la obra elegida nos permite vislumbrar la idea de Alberti. Cada una de las piezas que configuran *Intercoenales* es, como hemos indicado anteriormente, una tesela. Todas juntas, conforman una imagen. En esta imagen no sobra ni falta ninguna pieza, y cada una de ellas debe ocupar su lugar. Alberti escribe este conjunto de *Intercoenales* entre el año 1428 y 1437. Es el momento de su vida en el que regresa a Florencia y entra en contacto con las artes. Ha estudiado retórica y conoce bien el lenguaje literario. Retoma el concepto de *concinnitas* de Cicerón y realiza una pieza que es un discurso retórico, en la que cada una de las partes tiene su lugar. El orden interno de la obra delata su manera de comprender la belleza. Toda la obra es mimesis de mundo. La idea ciceroniana de *concinnitas* será luego desarrollada en *De re aedificatoria* y en *De pictura*. La belleza de la obra se manifiesta en el orden y en la unidad.

Los personajes utilizados en los *Intercoenales* recogen temas clásicos de la cosmovisión cristiana medieval: virtudes y vicios, la idea de la muerte y la trascendencia, la relación con Dios, la libertad, el tiempo y la fugacidad de la vida, la piedad, las relaciones humanas, etc. Bajo una visión rupturista, que comprende al hombre desde una

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>458</sup> Cf. *Ibid.*, 42.

perspectiva moderna, la actuación y reflexiones de muchos de los personajes pueden comprenderse desde el absurdo, o incluso desde la risa.

Desde una visión integradora, las historias narradas y los personajes utilizados tienen una intención reflexiva para el propio autor y para el público al que está destinada la obra. Podemos utilizar como ejemplo uno de los *Intercenales*, *Fatum et Fortuna*, para analizar la cosmovisión latente de Alberti. En esta pequeña pieza, el arquitecto genovés pone en boca de un filósofo una reflexión sobre el destino y la muerte. Éste, que había pasado la noche en vela leyendo lo que los antiguos habían dejado escrito sobre el destino sin encontrar una respuesta completamente satisfactoria, cae en un sueño profundo<sup>459</sup>. Ve una montaña muy alta, inaccesible y rodeada por un gran río. En él, hay sombras que parecen humanas. El filósofo les pregunta asustado que quiénes son, a lo que las sombras contestan que son seres celestiales, y añaden: «como tú lo eres»<sup>460</sup>. El río es la Vida y la orilla es la muerte. En él van personas de todo tipo, con riesgo de acercarse a la orilla y desaparecer, Pero las sombras le hablan al filósofo sobre aquellas personas trabajadoras, diligentes, estudiosas, providentes, activas y fructíferas, que son las que arrastran a otros menos favorecidos hacia la salvación y gloria<sup>461</sup>. Los hombres, explica la sombra, que van a lo largo del río mirando la fe, la sencillez y el coraje de los que dirigen la barca, serán favorecidos por los dioses inmortales.<sup>462</sup> Sin embargo, debes tener cuidado, le advierte la sombra, con aquellos hombres desconfiados, astutos y envidiosos, con modales depravados, porque pueden obstaculizar el nado de las personas que van por el río. Otras de las personas destacadas en el río son sacerdotes, «que vuelan por el río con alas y sotana» y son capaces de sortear las olas. Sus atributos representan, según Alberti,

---

<sup>459</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *Fatum et Fortuna*, en L. CHINESE – A. SEVERI (Eds.), *Autobiografia e altre opere latine*, Milán, Bur Rizzoli, 2019: 138. «*Advigilaram in multam noctem lectitans de faro quidquid esset a maioribus traditum litteris, ac mihi quidem cum multa apud eos auctores placerent dicta, perpauca tamen non admodum nobis satis facere videbantur; ita nescio quid ipse mecum in ea re plus satis appetebam. Somnus interim defessum me vigilia vehementius occupat, ut nonnihil obdormiscere occeperim*».

<sup>460</sup> Cf. *Ibid.*, 140. «*Tum umbre in hunc modum referunt; Erras, homo, si quales tibi per oculos corporis videmur nos umbras putas. Sumus enim celestes, ut et ipse tu quidem es, igniculi qui humanitati debemur*».

<sup>461</sup> Cf. *Ibid.*, 144. «*Atque ita rem teneas, sumus quidem nos, natura imperante, in hos ipsos istiusmodi nimirum omnes affecti eorumque salutis et glorie, quoad in nos sit, plurimum deservire cupidi. Vos quidem mortales eosdem ipsos honoris gratia industrios, gnavos, studiosos, providos, agentes ac frugis consuevistis appellare*».

<sup>462</sup> Cf. *Ibid.*, 146. «*Nulli enim hominum qui toto fluvio aguntur, quam iidem ipsi qui intra naviculas fidem simplicitatem atque virtutem spectant, apud superiores immortales uspiam sunt gratiores*».

la verdad y la sencillez, así como el desprecio por las cosas perecederas<sup>463</sup>. El filósofo despierta del sueño agradeciendo la oportunidad de haber visto claramente representado el destino. «El destino no es más que el curso de los acontecimientos en la vida de los hombres»<sup>464</sup>. Alberti apunta que, es más fácil el nado por las aguas cuando hay barcos cerca a los que aferrarse y recuerda, al final del texto, la importancia de la prudencia y la laboriosidad<sup>465</sup>.

Vemos en *Fatum et Fortuna* un tema recurrente en la obra de Alberti y característica de la tradición cristiana. Visiones en sueños, imágenes de personajes que representan actitudes humanas y la pregunta de fondo por el sentido de la vida. La imagen del hombre que representa el filósofo es, como le indica la sombra, un ser creado a imagen y semejanza del Creador. La vida es difícil, como un río con aguas turbulentas, pero el hombre de fe, prudente y trabajador, sabe que Dios le sostiene. La obra está dedicada a Paolo dal Pozzo Toscanelli al que Alberti le dice en el proemio:

Tú, queridísimo Paolo, curas cuerpos enfermos como hacen todos los demás médicos, con medicinas amargas que provocan también disgusto, pero yo, con mis escritos, proporciono un modo para aliviar las enfermedades de la mente, que produce risa y alegría<sup>466</sup>.

Al igual que manifestará al comienzo de *De re aedificatoria*, la intención de Alberti es contribuir con su trabajo a hacer a las personas más felices. Mediante la elaboración de este mosaico, Alberti busca entretener. De nuevo encontramos aquí la influencia de la tradición poética de Aristóteles.

---

<sup>463</sup> Cf. *Ibid.*, 152. «*Ne vero, inquit umbre, an non perspicias illos alatos cum talaribus usque adeo agiles et aptos undis superlabier? Mihi sane vel unum, inquam, videre videor. Verum quid ego illis deferam honoris? Quid meruere? Tum umbre: An parum meruisse videntur hi, qui simplices et omni ex parte icorrupti a genere hominum dii habiti sunt? Ale quas gestant veritas et simplicitas; talaria vero caducarum rerum despicientiam interpretantur*».

<sup>464</sup> Cf. *Ibid.*, 154. «*Fatum didici esse aliud nihil quam cursum rerum in cita hominum*».

<sup>465</sup> Cf. *Ibid.*, 156. «*Fortunam vero illis esse faciliorem animadverti, qui tum in fluvium cecidere, cum iuxta aur integre asserule aut navicula forassis aliqua aderat. Contra vero fortunam esse duram sensi nobis, qui eo tempore in fluvium corruissemus, quo perpetuo innixu undas nando superare opus sit. Plurimum tamen in rebus humanis prudentiam et industriam valere non ignorabimus*».

<sup>466</sup> L. B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, editado por E. Garin, Florencia, Sansoni, 1965, 122.

## 4.- De familia

### 4.1.- Contextualización

En 1428 se revoca la orden de exilio de Florencia sobre la familia Alberti, y en 1432 Leon Battista es nombrado prior de la parroquia rural de San Martino a Gangalandi. Entre 1433 y 1434 Alberti compone un diálogo en lengua vernácula<sup>467</sup> formado por tres libros al que da título en latín. Esta obra pertenece al segundo periodo de su biografía, en el que Alberti busca reconciliar su hacer como párroco con su diálogo con sus amigos pintores y arquitectos. Durante este periodo tan fecundo, Alberti escribe esta obra, junto con *Intercoenales* y *De pictura*. Las tres obras aparentemente tratan temas muy diferentes, aunque ya hemos visto la relación establecida entre las pinturas verbales de *Intercoenales* y los comentarios sobre pintura. De manera diversa, ambos textos ponen en relación el modo de obrar y la obra en sí.

Alberti escribe ahora sobre la familia, en un tono aparentemente optimista, en contraposición al tono pesimista que desarrolla en *Intercoenales*. Según Sverlij, Garin formuló

una tensión en términos de dos líneas paralelas que coexisten al interior del pensamiento albertiano: mientras obras como *Momus* o las *Intercenales* desarrollan un «comentario irónico del drama absurdo de la vida», sus tratados de arte y su libro sobre la Familia representan «el intento de alcanzar una solución positiva a las contradicciones de la realidad»<sup>468</sup>.

Sin embargo, no podemos perder de vista que *Intercoenales*, *De familia* y *De pintura* son obras escritas en un periodo de tiempo relativamente corto. Podemos decir que fueron

---

<sup>467</sup> Como indica David Marsh en D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, I, 2. el hecho de que Alberti se criara en el norte de Italia dificultó la escritura en prosa toscana. Alberti debió pedir ayuda a sus amigos toscanos, «creando una prosa italiana versátil, que va desde el chiste coloquial hasta la disquisición formal». Este trabajo le hace convertirse en el máximo defensor de la lengua vernácula, como queda demostrado con la convocatoria del *Certame Corolario*.

<sup>468</sup> Cf. M. SVERLIJ, *Las Intercenales de Leon Battista Alberti y la crítica al saber humanista*, 40. *I libri della familia* han sido catalogados por Sverlij dentro del «horizonte optimista».

escritas casi de manera simultánea, por lo que no conviene descartar que haya elementos en común.

#### 4.2.- Argumento

La obra está compuesta por tres libros. En ella se presenta un diálogo sostenido por unos distinguidos hombres del clan Alberti que discuten los principios de la vida doméstica. Entre los temas tratados destacan la educación, el matrimonio, la gestión de la propiedad, etc. En 1437 Alberti añade un cuarto libro donde trata el tema de la amistad.

El primer libro pone el foco en la educación de los niños, mientras que el segundo lo hace sobre el matrimonio y las buenas costumbres. El tercer libro recoge conversaciones sobre la economía doméstica. El último libro gira en torno a las relaciones de amistad y los hilos que se establecen dentro y fuera del ámbito familiar.

#### 4.3.- Tradición

Cecil Grayson compila los cuatro libros y los publica en 1960 bajo el título *Leon Battista Alberti. Opere Volgari*<sup>469</sup>. *I libri della familia* comparte el primer volumen junto con *Cena familiaris* y *Villa*. Esta será la edición utilizada como referencia. En 1994, Alberto Tenenti y Ruggiero Romano publican una nueva edición con comentarios en su introducción.

Según Romano y Tenenti, los libros de la familia están atravesados por tres ideas de bien: el alma, el cuerpo y el tiempo. Para ambos, el tiempo refleja el pensamiento rupturista de Alberti, siendo este un reflejo de su modernidad. El tiempo<sup>470</sup> queda libre de toda atadura metafísica y se convierte en el pensamiento de Alberti en algo concreto.

---

<sup>469</sup> L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*.

<sup>470</sup> El tiempo durante la Edad Media, o por lo menos hasta el siglo XIII, era considerado como un don de Dios. A mediados del siglo XIV Paolo da Certaldo escribe *Libro di buoni costumi* donde dice: «si fueres negligente al actuar, no podrás ser nunca otra cosa que pobre». Esta frase pone en relación el tiempo y la riqueza. Durante el siglo XIV los franciscanos discutían sobre si el pago diferido por una mercancía debía

Ya no es un simple humo que fluye, sino una sucesión de instantes que, aunque vinculados entre sí por una secuencia de causas y efectos, deben ser valorados como tales: dentro de cada uno de ellos, el hombre debe llevar a cabo su acción, cuidando de no saltarse sus límites<sup>471</sup>.

Los personajes principales son Giannozzo, Lionardo, Adovardo y Baptista. Los tres primeros existieron, mientras que Baptista, según Tenenti y Romano, representa al arquitecto genovés en su primera juventud<sup>472</sup>. Lionardo representa a Leon Battista ya maduro y refleja la nueva cultura, las nuevas ideas y la voluntad de sentar las bases de la nueva vida. Adovardo representa el equilibrio entre la cultura y la experiencia, entre *humanae litterae* y la vida cotidiana y Giannozzo personifica la sabiduría, la memoria del pasado y la nostalgia de los tiempos previos al destierro. Todos los personajes se pueden englobar en dos tendencias, dicen Romano y Tenenti. Por un lado, Baptista y Lionardo representan el nuevo mundo, mientras que Adovardo y Giannozzo recogen el pasado, aunque los cuatro son capaces de establecer un diálogo amistoso.

La presentación de estas figuras familiares configura, para Marassi, un ejercicio retórico refinado, con la clara intención ética de hacer grande a la dispersa familia Alberta. El centro del diálogo recoge la «obra tenaz de una familia que con su laboriosidad se gana el respeto de una ciudad»<sup>473</sup>.

Gianozzo Alberti, tío de Leon Battista es para Jarzombek una figura ejemplo de la categoría de funcionario humanista. Participa activamente en la política de la ciudad y sus discusiones tocan temas que tienen que ver con la casa, el comercio, la ciudad y el campo, etc. Representa la integridad y la prudencia. Es un hombre de negocios sagaz y astuto y su deber es establecer un vínculo entre el mundo y las personas como Baptista o Philoponius, ya conocidas de otras obras, que están inmersos en su universo literario. Baptista, personaje que hace su primera aparición en esta obra, y luego será el protagonista de *Vita anonyma*, *Profugiorum ab aerumna* y *De Iciarchia*, no es el propio

---

ser mayor que el pago en el acto, en cuyo caso se estaba comprando el tiempo, que era entendido como un don de Dios, y esto generaba problemas. En Cf. R. ROMANO – A. TENENTI, *Introducción a los Libri della Famiglia*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Stylos, 1988: 82.

<sup>471</sup> R. ROMANO – A. TENENTI, *Introduzione*, en *I libri della famiglia*, Torino, G. Einaudi, 1969: X.

<sup>472</sup> Cf. *Ibid.*, VII.

<sup>473</sup> Cf. M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 44.

Leon Battista, sino un personaje que «asume muchas de las cualidades hagiográficas de San Potito, en particular la indestructibilidad del santo»<sup>474</sup>.

Atendiendo a la separación en dos líneas de pensamiento de la obra albertiana que desarrolla Garin, los textos sobre la familia, al igual que los tratados sobre arte, quedan enmarcados dentro del «intento de alcanzar una solución positiva a las contradicciones de la realidad»<sup>475</sup>. *De familia* quedaría englobada, según la distinción establecida por Sverlij, dentro del paradigma de la razón. Según este paradigma, el hombre debe enfrentarse a la realidad que tiene delante, «oponer la historia a la naturaleza» y construir su propio tiempo. Para la investigadora argentina, los libros sobre la familia expresan cómo «los distintos miembros de la familia Alberti esgrimen que, a pesar de las embestidas de la fortuna que los depositó en el exilio, la pujanza humana ha permitido la pervivencia del orden familiar»<sup>476</sup>.

Tenenti, Romano y Sverlij siguen la estela rupturista del pensamiento de Eugenio Garin, rescatando y destacando aquellas palabras que dejan ver un Alberti secular, cuyo valor del tiempo se pone en relación con el dinero. En contraposición con el pensamiento medieval, dicen Tenenti y Romano, en el que los bienes materiales no pertenecen al hombre, sino a Dios, Alberti concibe la administración del hogar basada exclusivamente en el dinero, que es el centro de todo<sup>477</sup>.

Esta idea de Alberti como pensador pagano también influye en el análisis de Giovanni Farris que indica que cuando Alberti habla de Dios lo hace con cierta reserva, en la mayoría de sus obras, y no se puede saber con seguridad si lo hace a modo de respeto, o con un sentido profundo de una realidad inefable. Sin embargo, dice Farris, el orden manifestado en esta obra, así como la variedad y la armonía del universo aquí recogido,

---

<sup>474</sup> M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 70.

<sup>475</sup> M. SVERLIJ, *El dominio del tiempo en el «Momus», «I Libri della Famiglia» y las «Intercenales» de Leon Battista Alberti*, en «Cuadernos de filología italiana» (2013) 20, Departamento de Filología Italiana, 153-172: 155.

<sup>476</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>477</sup> Cf. R. ROMANO – A. TENENTI, *Introduzione*, XIII.

subrayan la acción providencial de Dios de tal modo que hace olvidar las posibles referencias clásicas<sup>478</sup>.

#### 4.4.- Relectura de *De familia*

El asunto tratado en esta obra, la familia, se aleja de los temas alegóricos anteriormente utilizados. Alberti utiliza por primera vez la lengua vernácula en lugar del latín, lengua esta última en la que él se sentía más cómodo. Ambos hechos, junto con su nombramiento como prior de la parroquia rural de San Martino a Gangalandi, ponen de manifiesto la intencionalidad de Alberti de llegar a sus feligreses y transmitirles, de manera amable y entretenida, su pensamiento sobre la familia. A través de un diálogo entre hombres de su misma familia, habla de la educación de los hijos, las relaciones dentro del matrimonio, la economía doméstica y las relaciones de amistad.

Todos estos asuntos tratados nos permiten comprender, bajo una visión integradora del Renacimiento, la idea de familia cristiana que describe Alberti. No podemos olvidar que escribe este texto cuando es nombrado prior de la parroquia de San Martino, por lo que los tres libros son un mensaje hacia sus feligreses. A lo largo del texto las alusiones a Dios son numerosas. Los consejos sobre las relaciones matrimoniales se refieren al matrimonio cristiano, la educación de los hijos deja ver una idea cristiana de paternidad. Estas recomendaciones, así como la idea de tiempo y la de riqueza buscan, de nuevo, orientar a las personas que lo lean hacia el buen hacer en su propia familia.

En contra del pensamiento de Romano y Tenenti, descubrimos en las palabras de Alberti que el tiempo es algo precioso, un don de Dios, al igual que el alma y el cuerpo, y que no debe ser desperdiciado. El orden y la planificación previa de los quehaceres, así como una revisión al acabar el día de las tareas que debían ser realizadas, ayudan a conseguir lo propuesto y cumplir con la misión encomendada. «Al hombre negligente el tiempo le huye», dice Alberti y continúa con los consejos:

Haz como yo. Por la mañana me ordeno a mí mismo para todo el día, durante el día sigo lo que se requiere de mí, y luego por la noche, antes de volver, hago memoria de lo que

---

<sup>478</sup> Cf. G. FARRIS, *Introduzione*, 16.

hice durante el día. Si he sido negligente en algo, lo puedo remediar en el momento. [...] Y si resulta que no puedo remediar nada para entonces, me apunto a no perder ese tiempo en el futuro. Hago, pues, estas tres cosas que habéis escuchado. Utilizo mi mente y mi cuerpo y el tiempo, pero no bien. Trato de conservarlos y me cuido de no perder ninguno [...] porque me parecen tan preciosos y mucho más míos que cualquier otra cosa. Las riquezas, los poderes, los estados no son del hombre, sino de la fortuna. Y pertenecen a los hombres en la medida que la fortuna permite utilizarlos<sup>479</sup>.

También menciona el tiempo y su brevedad cuando habla de los hijos y de la relación y el vínculo que padres e hijos establecen. En sus palabras comprendemos el concepto del tiempo como un don recibido, que debe ser acogido, aprovechado y cuidado, no únicamente como una consecución de segundos. Los hijos en la familia cristiana se reconocen como un préstamo de Dios, que los padres deben de cuidar y proteger, pero no como algo propio, como una pertenencia.

Y cuando a Dios le place en alguna época que para vuestros hijos termine el curso de sus días, creo que es deber de los padres alegrarse y dar gracias por los muchos placeres y diversiones que sus hijos les han proporcionado, que afligirse porque el que os los ha prestado los ha reclamado a tiempo<sup>480</sup>.

Alejándonos de los autores que hemos mencionado anteriormente, que han estudiado la obra bajo una visión rupturista, y volviendo al texto, encontramos numerosos ejemplos que hablan del Dios cristiano, del matrimonio como sacramento, de la crianza de los hijos según la moral cristiana y del propio hombre como creado a imagen y semejanza.

[...] Por eso me gusta mucho la frase de Aristóteles, que constituye al hombre casi como un feliz dios mortal, que comprende y actúa con la razón y la virtud. [...] Y además de estos muchos dones inestimables que Dios aún tiene en el alma y la mente del hombre,

---

<sup>479</sup> L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, 177. «Cosi' facciate come fo io. La mattina ordino me a tutto il di, il giorno seguo quanto mi si richiede, e poi la sera inanzi che io mi riposi ricolgo in me quanto feci il di. Ivi, se fui in cosa alcuna negligente, allà quale testè possa rimediarmi, subito vi supplisco [...] E se egli accade che io per allora nulla possa rimediarmi, vengo insegnado a me stessi come per l'avenire abbia non simile a perdere tempo. Fo adunque di queste tre cose quanto avete udito. Adopero l'animo e il corpo e il tempo non se non bene. Cerco di conservalle assai, curo non perderne punto. [...] imperoch' elle a me paiono quanto le sono preziosissime e molto più proprie mie che altra alcuna cosa. Richezze, potenze, stati, sono non degli uomini, no, della fortuna sí; e tanto sono degli uomini quanto la fortuna gli li permette usare».

<sup>480</sup> *Ibid.*, 38. «E quando a Dio fusse in qualche età piaciuto che a' figliuoli tuoi el corso de' giorni suoi fusse dinito, stimo sia officio de' padri più tosto ramentarsi e rendere grazia de' molti piaceri e sollazzi, quali e' figliuoli hanno loro dati, che dolersi se dolersi se chi te gli prestò se gli ha in tempo rivoluti».

moderación y freno ante la codicia y los apetitos desmedidos con modestia, pudor y deseo de alabanza. Dios instituyó también en las almas humanas un vínculo firme para el compañerismo humano, la justicia, la equidad, la generosidad y el amor, por la que el hombre puede merecer la gracia y la alabanza de los demás mortales y la misericordia y clemencia de su Procreador. [...] Persuadámonos, pues, de que el hombre ha nacido, no para la ociosidad, sino para trabajar en cosas magníficas y agradables, con las cuales pueda primeramente agrandar y honrar a Dios, y disponer de la virtud perfecta, fruto de la felicidad<sup>481</sup>.

Palabras de Alberti en las que manifiesta su inquietud por el buen obrar para, además de ser alabado por los hombres, obtener la misericordia y clemencia de Dios. Esta obra conjuga a la perfección su vocación sacerdotal y literaria.

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, 132-134. [...] «Pertanto troppo mi piace la sentenza d'Aristotile, el quale constitui l'uomo essere quasi come un mortale iddio felice, intendendo e faccendo con ragione e virtù. [...] E aggiuense a questi tanti e inestimabili doni Iddio ancora nell'animo e mente dell'uomo. moderazione e freno contro alle cupidità e contro a'superchi appetiti con pudore, modestia e desiderio di laude. Statui ancora Iddio negli animi umani un fermo vincolo a contenere la umana compagnia, iustizia, equità, liberalità e amore, colle quali l'uomo potesse apresso gli altri mortali meritare grazia e lode, a apresso el Procreatore suo pietà e clemenza. [...] Sia adunque persuado che l'uomo nacque, non per atristirsi in ozio, ma per adoperarsi in cose magnifice e ample, colle quali e' possa piacere e onorare Iddio in prima, e per avere in sé stessi come uso di perfetta virtù, così frutto di felicità».

## 5.- De pintura

### 5.1.- Contextualización

Conocemos que Alberti, por una anotación realizada en su ejemplar de *Brutus* de Cicerón, termina de escribir *De pictura* el 26 de agosto de 1435. También sabemos que llega a Florencia en 1434. Allí conoce a Brunelleschi, a Ghiberti y a Donatello, maestros ya consolidados, y queda maravillado por sus obras. En ese momento, están trabajando en la ciudad otros artistas más jóvenes, de la misma generación que Alberti, como Lucca della Robbia. Las obras de Masaccio decoran las paredes de las iglesias florentinas. Alberti descubre en las pinturas florentinas, además de una tendencia al realismo, «una nueva construcción espacial, arquitectónicamente coherente»<sup>482</sup>. Sin embargo, no será sobre arquitectura ni escultura sobre lo que escribirá Alberti en ese momento, sino sobre pintura. Esta obra, *De pictura*, es contemporánea con *De familia* y con *Intercoenales*, con la que se establece un cierto paralelismo entendiendo que *Intercoenales* es una «guía iconográfica ideal de la tópica moral».

Los artificios que Alberti utiliza para activar una relación biunívoca entre palabra e imagen traspasan la tradicional pertinencia de la retórica, hacia ámbitos disciplinarios tradicionalmente más cercanos a las artes visuales o a las ciencias<sup>483</sup>.

Un ejemplo claro de la relación entre la retórica y las artes visuales lo encontramos en *Cynicus*, uno de los *Intercoenales*. En el texto se describen las metamorfosis que sufren los cuerpos por parte del dios Febo. La forma física se correlaciona con la conducta moral. «Los sacerdotes devienen burros, los jueces buitres, los historiadores ratones, los poetas mariposas, los mercantes cucarachas, los retóricos abejas» desplegando imágenes características de los bestiarios medievales. Se convierte en animal lo más degradado de lo humano, mientras que lo divino y moral se hace metamorfosis en figura humana<sup>484</sup>. Y

---

<sup>482</sup> R. DE LA VILLA, *Introducción*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999: 20.

<sup>483</sup> H. NATTA, *La pintura verbal de las Intecenales*, 260.

<sup>484</sup> Cf. *Ibid.*, 261.

será esa figura humana la que Alberti explica cómo se debe representar a través de la pintura.

Este texto ha sido ampliamente estudiado por historiadores del arte y de la estética, que han destacado la novedad<sup>485</sup> y su influencia posterior. Desde una cosmovisión moderna *De pictura* ha sido interpretado como un manual que recoge la teoría para el desarrollo del arte pictórico.

## 5.2.- Argumento

La obra, que está escrita en latín y más tarde traducida al italiano por el mismo Alberti, está estructurada en tres libros que «siguen el esquema clásico del tratado isagógico: I, elementos (*rudimenta*); II, arte (*ars*); y III, el artista (*artifex*)»<sup>486</sup>.

El libro primero es, para Bayer, un tratado de perspectiva en la pintura<sup>487</sup> y tiene un claro interés didáctico. Los primeros párrafos siguen directamente los *Elementos* de Euclides, y Alberti «recupera lo esencial de la óptica medieval, o *perspectiva naturalis*, para hacer comprensible la construcción de su *perspectiva artificialis*»<sup>488</sup>.

El libro segundo establece los tres elementos constitutivos de la pintura: composición, circunscripción y recepción de luces<sup>489</sup>. Desarrolla aquí su teoría sobre la belleza, utilizando, al igual que hará en *De re aedificatoria*, el término *concinnitas*<sup>490</sup>. El tercer

---

<sup>485</sup> Cf. R. DE LA VILLA, *Introducción*, 9. 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.

<sup>486</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>487</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 111.

<sup>488</sup> Cf. R. DE LA VILLA, *Introducción*, 22-23.

<sup>489</sup> Cf. *Ibid.*, 27.

<sup>490</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 111.

libro, más breve que los anteriores, está dedicado al *artifex*, y «discute la educación y estilo de vida del artista»<sup>491</sup>.

Wright pone de manifiesto el orden de la naturaleza como premisa para la organización de los contenidos, frente al orden de la disciplina. El libro I introduce al niño en axiomas fáciles de memorizar que le prepararán para el estudio de la pintura. El libro II presenta un estudio de las ramas de la pintura que debe dominar el aprendiz del taller antes de emprender una carrera profesional. El libro III es una advertencia para el pintor adulto sobre cuáles son los pasos que debe dar para llegar a ser un pintor ideal. El modelo pedagógico que escoge Alberti se orienta según los diversos estados del desarrollo del conocimiento humano. «Comenzó con elementos básicos y construyó nociones y conceptos cada vez más complejos mediante un proceso de síntesis»<sup>492</sup>, dice Wright. Por ello, el libro nunca puede ser reconocido como «el primer tratado moderno sobre pintura». Le falta sistematicidad, lógica, estructura analítica, pero, sin embargo, se ajusta a un patrón de manual de pedagogía clásica siguiendo el *ordo naturae*. Su objetivo es, por tanto, no el arte de la pintura por sí, sino las instrucciones a los estudiantes de pintura.

El tratado<sup>493</sup> refleja el aprendizaje de Alberti en retórica durante sus estudios en Padua<sup>494</sup>. Alberti utiliza el estilo de la *oratio* ciceroniana. Los elementos constitutivos de la pintura se corresponden con los elementos del arte de la oratoria. La *compositio* se corresponde con la *inventio*, la *circumscriptio* con la *dispositio* y la *luminum receptio* con la *elocutio*. Todas estas operaciones sirven a la «exposición del tema, o “historia” cuyo objetivo es el *docere et delectare*»<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup> M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, traducido por Homero Alsina, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 148.

<sup>492</sup> Cf. D. R. E. WRIGHT, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 47 (1984), 52-71: 54.

<sup>493</sup> Numerosos autores se refieren a *De Pictura* como un tratado sobre pintura. Sin embargo, Wright a través del análisis de la estructura y las referencias del texto indica que no debe ser considerado un tratado ya que no está escrito con una literatura sistemática analítica. Además, Alberti nunca se refiere al escrito como *tactatus*, *ars* o *ratio*. Tampoco puede ser considerado un ensayo o, siguiendo los modelos clásicos, una *oratio* o una *isagoge*. El término que utiliza Alberti para referirse a *De Pictura* es *comentarii*. Cf. D. R. E. WRIGHT, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*.

<sup>494</sup> El profesor Barzizza fue un profundo conocedor de *Institutio oratoria*, de Quintiliano, y la utilizó en sus cursos de retórica. *De pictura* tiene un gran débito literario con este texto, según Wright, y así lo recoge en el artículo aquí mencionado.

<sup>495</sup> Cf. R. DE LA VILLA, *Introducción*, 27.

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<sup>496</sup>.

### 5.3.- Tradición

Según Spencer, esta obra «rompió con la Edad Media y señaló el camino hacia la era moderna»<sup>497</sup>. Tuvo una grandísima influencia en la pintura posterior. Alberti, debido a la corriente anti-aristotélica imperante, pudo haber adquirido una visión negativa respecto a Aristóteles y a Santo Tomás. Su pensamiento podría ser más cercano al nominalismo de Ockham que pudo conocer a través de Nicolás de Cusa, pero parece apuntar hacia un estoicismo ciceroniano cristianizado<sup>498</sup>. El pensamiento de Alberti se puede resumir, según dice Spencer, en pocas palabras:

El conocimiento proviene primero de las percepciones sensoriales. Estas percepciones se comparan entre ellas mismas y se relacionan con el hombre a efecto de derivar conclusiones generales. Se prueban las conclusiones y se hacen aplicables por métodos matemáticos. Alberti está completamente seguro y confiado en su método. En su propio examen del conocimiento, el hombre se convierte en el punto de partida y el centro de la investigación. Debido a que el conocimiento del hombre se basa en información sensorial, Alberti se involucra con las apariencias visuales. De aquí su preocupación por los límites extremos de las cosas, por el concepto de orlo o el trazo y por la superficie o plano<sup>499</sup>.

Para el historiador de la estética Götz Pochat, el pensamiento de Alberti en esta obra se ve influenciado por la corriente neoplatónica. El mito de la creación de *Asclepio*, ya conocido durante la Edad Media, tuvo una gran influencia en la vida espiritual del Renacimiento, especialmente en Ficino. «En *Asclepio* se celebra la perfección del mundo

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>497</sup> Cf. J. R. SPENCER, *Introducción*, 9.

<sup>498</sup> Cf. *Ibid.*, 16-17.

<sup>499</sup> *Ibid.*, 17.

y la luz, aspectos que son descritos como emanación de lo divino»<sup>500</sup>. También podemos encontrar en *De pictura* cierta resonancia de la teoría escolástica, particularmente de Nicolás de Cusa, con quien el florentino tuvo contacto. Alberti destaca la actividad medidora del hombre (*mensurare*) cuando habla de la proporción y del uso de la figura humana –en especial, la cabeza– como módulo. «En la medición, mundo ideal y mundo sensible se avienen, lo divino y lo terrenal se unen»<sup>501</sup>.

Según Rocío de la Villa, Alberti, al igual que el resto de los artistas renacentistas, está influenciado por un «racionalismo materialista de origen aristotélico»<sup>502</sup>. Por ello, manifiesta en su tratado la importancia tanto del ingenio del artista como del trabajo continuado, así como la crítica de personas entendidas en la materia. Y dice:

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<sup>503</sup>.

Esto hace que el artista no se sienta inferior ante las obras perfectas de Dios, como ocurría con el artista medieval, por lo que Alberti «encara la situación social del artista desde un punto de vista netamente profesional», dándoles consejos sobre modestia, humanidad, y amabilidad. Consejos que tienen, para de la Villa, un sentido más cívico que moral<sup>504</sup>.

También en *De pictura* son numerosos los vestigios que podemos encontrar de autores clásicos. Ya hemos hablado de Quintiliano y Cicerón. Además de éstos, Isabelle Bouvrande atribuye el uso del sintagma *receptio luminum* en *De pictura* a los conocimientos escolásticos de Alberti. A lo largo de la obra encontramos dos términos

---

<sup>500</sup> G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte*, 221.

<sup>501</sup> Cf. *Ibid.*, 222.

<sup>502</sup> R. DE LA VILLA, *Introducción*, 30.

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> Cf. *Ibid.*, 31. Los consejos morales tenían, para la autora de la introducción de *De Pictura*, más sentido para el artista medieval que estaba dedicado a la divulgación de la historia sagrada. El artista del Renacimiento, que ya no siente una inferioridad «ante las obras perfectas del Dios omnipotente» deberá atenerse a ciertos consejos para conseguir «el aplauso de los contemporáneos y la pretensión de merecer un lugar en la memoria de la posteridad». Sigue vigente una interpretación moderna de la fama y la gloria.

que refieren a la luz, *lux* y *lumen*. Este doble uso no proviene, según la autora francesa, de una coincidencia contextual, sino de una teoría basada en el conocimiento albertiano de los textos escolásticos. En especial, hace referencia a la expresión utilizada por Jean de Jandun en el comentario que hace a *De sensu et sensato* de Aristóteles. Sin embargo, este matiz se ha perdido con las traducciones, ya que ambos términos se han volcado en el término luz<sup>505</sup>. Para Wright, cuando Alberti discute sobre el tema referente a *receptio luminum*, lo hace del mismo modo que Plinio. *Lumen atque umbrae, differentia colorum alterna vice sese excitante*<sup>506</sup>. También está relacionado con el término *splendor*<sup>507</sup>. Alberti recoge algunas citas de Vitruvio, aunque se distancia de él en la teoría del color. En este tema, al igual que cuando trata la luz, el arquitecto genovés sigue la interpretación medieval de las categorías aristotélicas de los colores<sup>508</sup>.

Mark Jarzombek analiza *De pictura* bajo una perspectiva muy diferente al resto de la tradición, haciendo una lectura unitaria junto con otras obras albertianas y estableciendo relaciones entre ellas. El americano apunta a que los tratados *De re aedificatoria* y *De pictura*, al igual que los demás escritos, deben leerse sobre el fondo de la cosmología de Alberti. Debe entenderse una matriz teórica compuesta por personajes como Baptista, Momo, Gelastrus o Enopus antes de poder abordar la comprensión de los manuales, dentro del contexto más amplio del pensamiento de Alberti. Mientras que en *Philodoxeus* Alberti se sitúa en una época clásica para establecer un mito, en *De pictura* proyecta su mito hacia el futuro. En el primero, la diferencia entre el protagonista y el autor se acentúa; en el segundo, la diferencia se minimiza. En la primera, el autor espera que todos se den cuenta de su reivindicación de una identidad superior; en la segunda, espera que siga siendo un secreto (Hay que recordar que Alberti escribió *De pictura* poco después del *Commentarium Philodoxeus Fabulae*). Por ello, Jarzombek entiende que el Alberti que habla en *De pictura* es otro personaje, quizá más próximo al propio Alberti, pero

---

<sup>505</sup> Cf. I. BOUVRANDE, *Les sources scolastiques du De Pictura: Alberti lecteur de Jean de Jandun? Theorie de la peinture et philosophie de la nature*, en Leon Battista Alberti. *Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007: 177-188.

<sup>506</sup> PLINIO, *Naturalis historia*, citado en D. R. E. WRIGHT, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, 63.

<sup>507</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>508</sup> Cf. G. HAJNÓCZI, *Principi vitruviani nella teoria della pittura di Leon Battista Alberti*, en Leon Battista Alberti. *Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007: 189-200.

personaje, al fin y al cabo. Según el americano, Alberti confía más en los pintores que lo lean que en los eruditos, y por ello es a los primeros a los que les pide que le immortalicen a través de su pintura.

*De pictura*, como los textos escritos por los personajes albertianos, se entrega a la sociedad de forma gratuita, (como el libelo que Momo entrega a Júpiter) al contrario que los libros que describe en *De commodis litterarum atque incommotis*, en donde los libreros comercian con los libros, dejando de lado a los escritores:

El derecho, la teología, la filosofía natural y la moral, y todas las demás letras más excelsas y dignas sólo de hombres libres (¡oh, crimen execrable!) casi después de haberlas sacado a subasta, las venden públicamente. Un gran número de mercaderes, dispuestos a presentar sus ofertas, vinieron de todas partes. De los campos, de los bosques, de las tierras de los siervos y de los montones de estiércol salen innumerables seres, todavía no hombres, más bien diría bestias, nacidos para el trabajo servil que, después de haber despreciado el campo, lo asaltan, para poner en venta y profanar las disciplinas de las letras. ¡Oh, plaga de letras!<sup>509</sup>

De este modo, dice Jarzombek, *De pictura*, «bajada de los cielos y desenterrada de la tierra», se sitúa fuera del contexto del mercado y del relativizador efecto del dinero. *De pictura*, al igual de *De re aedificatoria*, no son tanto una teoría relacionada con la práctica de la pintura y la arquitectura, dice Jarzombek, sino la puesta en práctica de la teoría cultural de Alberti<sup>510</sup>.

#### 5.4.- Relectura de *De pictura*

Esta obra, enmarcada en la tradición como una de las obras estéticas o mayores, ha sido estudiada mayoritariamente desde el ámbito de la estética y la historia del arte. El avance del conocimiento ha revelado numerosas referencias con el mundo clásico y

---

<sup>509</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommotis. Defunctus*, 138. «*Juris peritia, sacrorum disciplina, cognitioque nature ac forma morum, reliqueve egregie et solis liberis hominibus decrete littere (execrandum facinus!) quasi hasta posita, publice veneunt. Infiniti venalitii licitatores bonarum artium circumvolant, ex agro, silvis, ex ipsaque gleba, et ceno emergunt innumerabiles non homines sed bestie potius ad serviles operas nate, qui spreto rure ad disciplinas venditandas et profanandas irruunt. O pestem litterarum!*»

<sup>510</sup> Cf. M. JARZOMBKEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 149-152.

medieval, por lo que parece lógico deducir la influencia de la cosmovisión imperante durante la Edad Media. Además, la lectura unitaria que realiza Jarzombek nos da pistas interpretativas que permiten hacer una nueva lectura de la obra.

La estructura de la obra, según Wright, obedece al orden de la naturaleza. La relación establecida con la realidad se pone de manifiesto en el orden de su obra. El primer libro enseña al pintor a mirar lo que tiene delante. El segundo libro apela a las decisiones que debe tomar el pintor frente a lo que observa y analiza. Alberti da consejos y reflexiona sobre la composición, la luz, los colores y el encuadre. El tercer libro reflexiona sobre el actuar del pintor. Alberti explica al comienzo del tercer libro que el pintor, para que pueda conseguir todo lo dicho por él en los libros anteriores, debe ser un hombre bueno y docto. Podemos ver que el desempeño del pintor es interpretado por Alberti como un modo de realización personal. Siguiendo la tradición poética de Aristóteles, la búsqueda de la excelencia en el hacer del pintor es un bien para la sociedad.

Esta obra pone de manifiesto el significado de naturaleza comprensible dentro de la cosmovisión cristiana. El pintor, mediante su razón, puede percibir el mundo ordenado y creado de manera bella por Dios, creador racional. La naturaleza revela este orden y el pintor puede entrar en diálogo con él. La pintura, obra del artista, imita la naturaleza, obra del Creador. Esta imitación comienza primero en la composición de las figuras, que debe perseguir al máximo la belleza y la gracia. El principio fundamental, dice Alberti, «es que todos los grados de aprendizaje han de tomarse de la misma naturaleza; la razón de la perfección del arte se conseguirá con diligencia, estudio y asiduidad»<sup>511</sup>.

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. [...] 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<sup>512</sup>.

---

<sup>511</sup> L. B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, 115.

<sup>512</sup> *Ibid.*, 116.

Alberti no se limita a explicar el método de la pintura y los temas que el pintor debe elegir, sino que también propone en el libro III unos consejos morales sobre el mejor modo de actuar del artista:

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. [...] 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<sup>513</sup>.

Estos consejos continúan la tradición medieval del artesano o del artista que trabajaba el arte sacro. Para él, ciertos comportamientos como la modestia, la humanidad, la amabilidad o la bondad eran especialmente relevantes al estar representando personajes de la historia sagrada.

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, 113.

## 6.- Vita

### 6.1.- Contextualización

Alberti escribió en 1438 una obra redactada en latín y titulada *Vita* o *Vita Anonyma*. No sabemos con certeza cuál fue el nombre puesto por Alberti. *Vita* es una obra autobiográfica escrita en tercera persona y en pasado, lo que ha generado incertidumbre sobre si había sido el propio Alberti el que la escribió. Watkins, analizando la obra y comparándola con otros escritos de Alberti, concluye que *Vita* está escrita por el arquitecto y que expresa en ella su propio estilo. La obra manifiesta el profundo conocimiento del pasado emocional de Alberti<sup>514</sup>.

Durante el periodo en el que escribe esta obra, Alberti está trabajando como abreviador apostólico lo que le ha permitido viajar a diferentes ciudades. Coincide temporalmente con su paso por Ferrara donde probablemente construyó un pequeño arco de triunfo para la escultura de Nicolás III.

### 6.2.- Tradición

*Vita* alcanzó difusión gracias al historiador Jacob Burckhardt. Para el escritor suizo, los hechos narrados en *Vita* son un ejemplo de la individualidad y el amplio conocimiento del genio humanista de Alberti, al que describió como ejemplo del «hombre universal»<sup>515</sup>. El historiador suizo, que interpretó la obra como autobiográfica, atribuyó a Alberti una combinación ideal entre lo intelectual y la fuerza física. El arquitecto genovés era el ejemplo del perfecto atleta. Podía cabalgar en los caballos más salvajes y saltar una altura superior a la cabeza de un hombre. Destacó su habilidad musical, de la que fue autodidacta, y su entrega a la física y las matemáticas. También mostró una imagen de Alberti con una sensibilidad especial ante la observación de la naturaleza, escribiendo que

---

<sup>514</sup> Cf. R. WATKINS, *The Authorship of the Vita Anonyma of Leon Battista Alberti*, JSTOR, en «Studies in the Renaissance» 4 (1957), [University of Chicago Press, Renaissance Society of America], 101-112.

<sup>515</sup> Cf. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 147-149.

el humanista «derramaba lágrimas a la vista de los árboles más soberbios y de los campos colmados»<sup>516</sup>.

Esta interpretación de Burckhardt de la *Vita*, como un retrato autobiográfico de Alberti, tuvo un gran impacto en todos los historiadores y estudiosos que posteriormente se acercaron a la figura del arquitecto. Todos ellos dieron por válido que Baptista, el personaje que aparece en la obra, es un retrato autobiográfico de Alberti. «Vio (Burckhardt) en la *Vida Anónima* de Alberti una personalidad individual experimentada en su pleno desarrollo»<sup>517</sup>.

Sin embargo, dice Grafton, Burckhardt se equivocó. Leyó el texto con ojos de un analista moderno, e interpretó que podía confiar en la narración para describir una personalidad. Alberti no está hablando de sí mismo en tercera persona, sino que desarrolló un ejercicio de retórica clásica. En el tiempo que escribe esta obra, alrededor de 1430, otros autores comienzan a escribir biografías. Leonardo Bruni escribe biografías de Dante, Petrarca y Bocaccio en latín. Alberti pudo tener estos ejemplos en mente cuando escribe *Vita* como si fuera una biografía propia, así como alguna otra obra clásica que le sirviera de inspiración. Los textos de Dante y Petrarca no solo relatan historias de sus vidas, sino que revelan a los lectores contemporáneos y posteriores sus historias espirituales. Petrarca también pudo servir de inspiración a Alberti cuando utiliza ecos antiguos, como la conversión de San Agustín<sup>518</sup>.

Cuando Alberti escribe esta obra, una larga colección de *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, atribuida a Diógenes Laercio, circulaba por manos de los académicos de las ciudades italianas. Según indica Grafton, se pueden encontrar numerosos paralelismos entre la obra de Diógenes Laercio y la *Vita* de Alberti. El florentino no escribe de manera cronológica, sino que recopila una serie de anécdotas y dichos. Se presenta a sí mismo como autodidacta, del mismo modo que Diógenes presenta a Tales. Como Tales, Alberti también es capaz de predecir el futuro.

La relación más clara de todas es la que se puede establecer entre los dichos provocadores, a veces crípticos, que Diógenes atribuyó a Tales y Alberti se atribuye a sí mismo. Ambos

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>517</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 17.

<sup>518</sup> Cf. *Ibid.*, 21-23.

textos no presentan argumentos coherentes, sino chistes cortos e intercambios de preguntas y respuestas, sacados de su contexto original y presentados presumiblemente tanto para asombrar como para provocar a los lectores potenciales<sup>519</sup>.

Alberti que, como hemos visto anteriormente, tuvo una excelente formación en retórica, conocía la relación entre la retórica y la moral. En su obra no desarrolla si el fin del orador o su carácter eran buenos, sino que se refleja como un maestro en encontrar el equilibrio entre los extremos.

El personaje que se describe en *Vita*, Baptista, es el mismo que aparece primero en *De familia* y, después en *Profugiorum ab aerumna* (1441) y en *De Iciarchia* (1468). Como hemos visto en el libro sobre la familia, este personaje representa un tipo de hombre que recoge ciertas características. Según Jarzombek, «aspira a ser uno de los *uomini prestantissimi e rari* que resisten y salen milagrosamente de la vida con el alma invicta e imperturbable»<sup>520</sup>. El personaje, aunque el nombre recuerde poderosamente al del florentino, no es Alberti en primera persona, dice Jarzombek. Cuando Alberti escribió *Vita* era un simple abreviador de la curia papal. Sin embargo, en la obra analizada se describe a un hombre famoso.

Alberti tenía poco poder, dinero o influencia. En el mejor de los casos, era conocido en un pequeño círculo de literatos. Sin embargo, la *Vita* describe a un hombre «famoso», «conocido por no pocos príncipes» y «amado por todos». Como profeta era seguido por admiradores que «recogían las palabras de su boca mientras caminaba»<sup>521</sup>.

Baptista combina la fuerza espiritual y física y emplea su talento para conectar lo celestial y lo terrenal a través de la literatura, dice el profesor del MIT. Como el personaje ha roto y renunciado a todos los contratos mercantiles, la literatura es el vínculo que le conecta con lo secular. Esta dedicación a las letras, como hemos visto en *De commodis*, hace que Baptista enferme. El dolor abdominal es otro reclamo típico hagiográfico, que

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>520</sup> M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 70. El autor recoge una cita de Alberti que dice: «*Odiano chi non esca di vita con animo invitto e nulla perturbato. Uomini prestantissimi! Uomini rari!*» en C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti, Arquitecto*, vol. 2. 116.

<sup>521</sup> M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 70. Se mantienen las comillas de la obra original, que hacen referencia a palabras extraídas de textos de Alberti.

también será utilizado por autores posteriores a Alberti, como Antonio Degli Agli en 1475.

La introducción en el texto de costumbres sobre el ocio de Baptista enfatiza la intención del autor y destaca su gran dedicación al estudio de las letras.

Baptista representa la lucha de «los buenos, virtuosos y mansos contra los viciosos, rapaces y ambiciosos», obliga a los hombres malvados, suponiendo que no sean conquistados por la belleza innata de su ser, a recurrir a actos de celos, odio y violencia, exponiendo así, de manera fragmentada, las oscuras realidades conocidas por Libripeta. Así como San Potito obliga al diablo a hacerse visible, Baptista obliga al mal a desenmascarse. [...] Es la misión cultural de Baptista<sup>522</sup>.

Esta obra, que tiene un carácter fragmentario y casi inconcluso, está formada por una serie de teselas que, junto a las otras obras de Alberti, nos permiten vislumbrar el mosaico completo. Del retrato ideal que de sí mismo ofrece en *Vita*, emerge un intelectual con una curiosidad inagotable por todos los oficios humanos, «como si para él la inteligencia no tuviera límites de aplicación»<sup>523</sup>.

### 6.3.- Relectura de *Vita*

Alberti utiliza para esta obra uno de los géneros vigentes en el momento como es el biográfico. Este hecho, junto con el énfasis sobre la individualidad y la lectura de la obra y personalidad de Alberti como una obra de arte por parte de Burckhardt es lo que llevó a creer a los historiadores que Baptista, protagonista de la obra, se identificaba con el propio Alberti. Estudios posteriores, como hemos visto, han demostrado esto erróneo. Alberti utiliza este género literario como ya hicieran los clásicos, pero introduce ciertos aspectos buscando una enseñanza moral para el lector.

Alberti quiere reflexionar sobre lo humano como expresión de lo individual. Sin querer enfatizar en exceso la individualidad y el individuo, como hizo Burckhardt, en este

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>523</sup> Cf. L. CHINESE – A. SEVERI, *Introduzione*, en *Autobiografia e altre opere latine*, Milán, Bur Rizzoli, 2019: 7.

periodo comienza a despertar un cambio en la concepción del individuo y la valoración de la individualidad. La dignidad del hombre, dado que es creado a imagen y semejanza de Dios, es una clave de comprensión de la cosmovisión cristiana. Observamos esta creencia arraigada en el Renacimiento en diversos escritos de la época.

La libertad, otorgada por Dios, se convierte en posibilidad para que cada hombre pueda tejer su propio destino, con independencia de su procedencia, familia o clase social a la que perteneciese.

En el Renacimiento –y ésta es la novedad– esta libertad es ampliada hasta los saberes periciales y lingüísticos, las artes técnicas productivas –los oficios–, que se conforman como el ámbito de posibilidad para la expresión y realización del sujeto<sup>524</sup>.

El hacer del hombre empieza a tomar relevancia. Alberti es consciente de los cambios de su tiempo, así como del significado del término *humanitas*, que «quiere expresar la idea de que el hombre se hace a sí mismo, se realiza intelectual, moral religiosa y también física y estéticamente»<sup>525</sup>. Se abre así una nueva posibilidad en esta época que permite vivir la propia individualidad.

Esta aplicación de la libertad no está en absoluto reñida con la libertad dentro de la cosmovisión cristiana, al contrario. La medida de lo humano es la libertad. Cada individuo tiene la capacidad de tomar decisiones autónomas y actuar de acuerdo con su voluntad, lo que le otorga una responsabilidad. La libertad debe ir acompañada de un sentido de responsabilidad. La idea de virtud destaca como una guía para la actuación del hombre.

La libertad del hombre posibilita su elección, pero no todas las opciones son igual de buenas, sino que debe elegir la forma de vida más elevada que le lleve a lo que Aristóteles denomina «*eudimonia*, felicidad, logro vital, vida buena o realización personal».

Aristóteles insiste en que el bien y la felicidad del ser humano no están en un logro particular o resultado, sino en la misma acción, como realización de nuestras posibilidades vitales más propias<sup>526</sup>.

---

<sup>524</sup> H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 198.

<sup>525</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>526</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 243.

Si esto es así, podemos pensar que Alberti redacta esta *Vita* como un ejercicio poético y no como una autobiografía.

## 7.- Momus

### 7.1.- Contextualización

La obra *Momus* fue escrita por Leon Battista Alberti durante la década de 1440. Se sabe que fue terminada antes de 1450. El manuscrito está compuesto por un proemio y cuatro libros, y circuló de este modo hasta que en 1520 alcanza dos ediciones, «convirtiéndose en uno de los escritos de mayor fortuna en la primera parte del Cinquecento, fortuna que le acompañará a lo largo del siglo XVI y XVII»<sup>527</sup>. En 1553 aparece la primera edición en español, bajo la traducción de Agustín de Almazán, y bajo el título *La moral y muy graciosa historia del Momo*. Algunos estudios apuntan la posible influencia de esta obra en la redacción del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*<sup>528</sup>. A finales del siglo XVII también fue traducida al alemán.

Ha sido traducida recientemente al español por Pedro Medina Reinón, y editada y publicada por Francisco Jarauta junto con el Consejo General de la Arquitectura técnica de España. La obra es actualmente conocida como *Momo o del príncipe*. La mayoría de las traducciones llevan el subtítulo de príncipe, pero no hay pruebas de que este subtítulo fuera nombrado por Alberti.

Alberti escribió esta obra en lo que hemos llamado el tercer periodo dentro de su biografía. Es una época de madurez, en la que el genovés ha estudiado a fondo la retórica y ha entablado una gran amistad con los artistas florentinos. Durante esta época trabajó como abreviador apostólico, gracias a lo cual viajó y conoció mundo. Regresó a Roma después de participar en el Concilio de Florencia. Es un periodo en la vida de Alberti de gran creatividad. Escribió en latín y también en lengua vernácula, en prosa y en verso. Convocó un certamen literario y se dedicó a estudiar y analizar ruinas de edificios y textos antiguos. Escribió sobre temas muy diversos.

En el proemio de la obra Alberti confiesa su intención: «me he encargado de que mis lectores se divirtieran y, además, se percataran de estar guiados al estudio de conceptos

---

<sup>527</sup> F. JARAUTA, *Introducción*, XXI.

<sup>528</sup> *Ibid.*, XI-XII.

útiles y en ningún caso despreciables»<sup>529</sup>. Además, añade que ha utilizado en el texto a personajes como Plutón, Venus, Marte y al Ciego Cupido, junto con «Palas, Júpiter, Hércules y divinidades de la misma estofa» que representan vicios y virtudes, y añade: «por efecto de estas inclinaciones, las almas se impregnan de virtud y se dejan guiar por la razón, o bien hacen mal uso de sí mismos, realizando y meditando acciones malvadas y desconsideradas»<sup>530</sup>. De nuevo encontramos en este texto la pretensión moral de Alberti, en la que busca transformar el corazón humano con la ayuda de sus libros.

## 7.2.- Trama

La trama de *Momo* se desarrolla como una rica y oscura alegoría sobre los dioses del Olimpo. Narra cómo los dioses del panteón olímpico estuvieron a punto de destrozarse la humanidad para dar paso a una nueva creación. Según David Marsh, los dos nombres del título sugieren los personajes principales. El protagonista es Momo, dios de la burla, que aparece en ocasiones como un paria desafecto y en otras ocasiones como un cortesano disimulado. Su antagonista, que aparece en el título como príncipe, es Júpiter, representado como un ineficaz gobernante<sup>531</sup>.

Es significativo que Alberti transfiera en su tratado la exposición de la doctrina política y teológica al examen de la analogía real de sus figuras representativas, el príncipe y Dios, desplazando el debate teórico al eje del análisis factual. Por tanto, que en *Momus* se va a hablar del príncipe y de las cualidades que éste debe poseer para gobernar bien su república está claro desde el proemio: la andadura del discurso casi nos induce, pese a la caricatura de los príncipes italianos, a entender esta obra como un manifiesto de la nueva realidad civil de la época y, en general, como un tratado de filosofía política<sup>532</sup>.

---

<sup>529</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, 7. «Nos contra elaboravimus ut qui nos legant rideant, aliaque ex parte sentiant se versari in rerum pervestigatione arque explicarione utili et minime aspernanda».

<sup>530</sup> *Ibid.*, 8. «Palladem, Iovem, Herculem huiusmodique deos introduxere [...] quibus animi aut virtute imbuuntur rationeque morantur, aut interea de se male merentur, prava inconsiderataque agendo et meditando».

<sup>531</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IX, 620.

<sup>532</sup> M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 29.

El libro 1 comienza tras la creación del mundo por parte de Júpiter. Todos los dioses aportan algo digno y elegante a la creación, menos Momo, que llena «el mundo de chinches, tíneas, avispones, abejorros, cucarachas y otras sabandijas semejantes»<sup>533</sup>. Se ve obligado a huir a la tierra, y allí, tomando el aspecto de un filósofo, comienza a predicar en contra de los dioses y alabando a la Naturaleza. Momo, enamorado de la diosa Alabanza, hija de la diosa Virtud, consigue con argucias y engaños que los hombres se levanten en armas contra los dioses y, ante el temor de que la multitud se vuelva contra él, se refugia en el regazo de la diosa Virtud. Ésta, cubriendo la cabeza de Momo con su velo le confiere el poder de transformarse en todas las figuras que quiera para poder así escapar de los ataques. Los hombres se vuelven contra los dioses, y éstos se ven forzados a huir. Momo ha dejado el mundo enloquecido.

El libro segundo describe la relación que se establece, después de la actuación de Momo, entre los hombres y los dioses. Éstos últimos miran con horror en lo que se han convertido las peticiones y los exvotos que los hombres les ofrecen, no siempre buscando el bien, sino enfocados a la consecución del mal en otros. Tras una parodia disertando sobre la elección del modo de vida de los hombres, entre disimulos, engaños y apariencias, Momo consigue de nuevo ganarse el favor de Júpiter. Por la situación insoportable, las continuas quejas de los hombres y las peleas frecuentes que surgen entre ellos se dan cuenta de la necesidad de inventar una nueva manera de vida. Hay que construir otro mundo.

El libro tercero comienza con una llamada a la reflexión antes de emprender una tarea de tanta envergadura. Momo se siente feliz por haber conseguido persuadir al príncipe para embarcarse en esta empresa. Júpiter es consciente de que debe consultar a los filósofos para que le aconsejen. Como no se fía de nadie para realizar este trabajo, decide ser él mismo, camuflado, el que mantenga estas conversaciones. Momo le entrega un cuadernito donde ha hecho todas sus anotaciones, el cual Júpiter desprecia y tira a un rincón. Concluye el libro tercero con una sentencia de Júpiter sobre Momo en el que le condena al destierro, encadenándole a una roca de modo que todo el cuerpo, a excepción de la cabeza, permanezca sumergido en el agua a perpetuidad.

---

<sup>533</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, 15. «*Universum enim terrarum orbem cimice, tineae, duconibus, crabronibus, scaraveonibus et eiusmodi obscenis et sui similibus bestiis refertissimum reddidit*».

El desenlace de la historia tendrá lugar en el libro cuarto. Los hombres están organizando una fiesta y los dioses curiosos quieren verla desde el cielo. Momo hace una de las suyas y crea una inmensa niebla, lo que provoca que los dioses bajen a la tierra para asistir al espectáculo. Maravillado por las bellas columnas del edificio del teatro, Júpiter se arrepiente de no haber encargado la obra de la planificación del modelo del mundo futuro a los arquitectos. Los dioses, para no ser descubiertos por los hombres, se hacen pasar por estatuas colocadas en el teatro. Caronte, conocedor de la proximidad del final del mundo, decide acudir, movido por el interés de contemplar la belleza de éste, antes de que sea devastado. Para su paseo por la tierra, busca a alguien que le guíe, y elige a un filósofo que murió pobre llamado Gelasto. Durante su caminar, Gelasto aprovecha sus conocimientos filosóficos para instruir a Caronte sobre diversos temas como: la causa primera, la forma, la materia, el movimiento, los astros, incluso la creación de los primeros hombres. En sus palabras, sobre las que volveremos, deja ver su cosmovisión cristiana. Acaban encontrándose con Momo y reflexionando sobre las instrucciones ofrecidas en el opúsculo para los buenos gobernantes. Júpiter reflexiona y se da cuenta que en la búsqueda de algo nuevo ha descuidado y olvidado todo lo bueno que tenía. Ordenando sus cosas, se encuentra con el opúsculo que Momo le había entregado.

### 7.3.- Tradición

Numerosos académicos mantienen la tesis de que Alberti quiso utilizar esta alegoría con numerosos pasajes adaptados de Luciano y otros clásicos, para transmitir un mensaje serio. [...] Otros, sin embargo, consideran una tontería buscar una instrucción directa en este conjunto cínico y negativo de historias entrelazadas. Además, desde que en el siglo XV algunos lectores identificaron a Momo como el humanista y cortesano napolitano Bartolomeo Facio, otros académicos han tratado de crear una clave que les permita leer la obra, no solo como un tratado de política y moral, sino como una *roman à clef*. Han identificado a Júpiter, por ejemplo, tanto con Eugenio IV como con Nicolás V, y sus ambiciosos y condenados planes tanto con el Concilio de Ferrara/Floencia como con la reconstrucción de Roma<sup>534</sup>.

---

<sup>534</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 306. Mantenemos la expresión francesa *roman à clef* como hace el autor en su texto en inglés. El término en español es novela en clave.

David Marsh aúna varias de estas tesis, indicando que «el *Momus* de Alberti es una narración rica, incoherente y a veces redundante, que desafía la clasificación como género literario específico» y añade que es una creación que trata de combinar varios elementos clásicos dentro de un marco alegórico<sup>535</sup>. Para Massimo Marassi, profesor de filosofía de la Universidad Católica de Milán, Alberti redacta un relato alegórico para trasladar una enseñanza que es a la vez política e histórica. Su intención es divertir al lector, con un aire desinhibido, narrando «las desgracias más grotescas y las intenciones más serias»<sup>536</sup>. Apunta que Alberti, «tras la broma de la fábula y con la aparente ligereza de una escritura dictada por la fantasía, está hablando de la *prima philosophia*»<sup>537</sup>.

Alberti manifiesta en el proemio que, con su obra, busca ser original y, aun así, mantener el decoro y la seriedad para proporcionar una enseñanza. Estos rasgos son interpretados por Marsh y otros, como una identificación clara con Luciano, que combina la enseñanza moral seria con el humor y la risa. También en la elección del tema y el escenario donde sitúa a los personajes se ve una clara influencia lucianesca. Sin embargo, cabe destacar que Alberti ha rechazado el lado más doctrinal de Luciano: los temas de los estoicos y los epicúreos y los argumentos habituales sobre la providencia divina<sup>538</sup>. «Tanto para Luciano como para Alberti, los dioses inmortales encarnan las fobias y frustraciones humanas, mientras que los humildes zapateros y mendigos asumen dimensiones heroicas», dice Marsh; y Alberti, al hacer bajar a los dioses a la tierra, va más allá del modelo de Luciano, en el que los dioses observan a la humanidad desde su sitio. El descenso y la transformación en humo son, para Marsh, elementos clave de la trama de *Momo*<sup>539</sup>.

Según Marassi, la obra de *Momo* es el medio que Alberti utiliza como denuncia para hablar del mal en el mundo.

---

<sup>535</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IX, 622.

<sup>536</sup> Cf. M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 46-47.

<sup>537</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>538</sup> Cf. D. MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, IX, 623-628. Según indica el autor, la adaptación de Luciano por parte de Alberti puede ser un reflejo de los prejuicios que adquirió durante el Concilio de Florencia. Es bien sabido, dice Marsh, que los colegas de Alberti en la curia papal consideraban a los griegos bizantinos contemporáneos como obsesionados con puntos triviales del dogma, y la afinidad de Luciano por las argucias filosóficas puede haberle parecido a Alberti igualmente tediosa.

<sup>539</sup> Cf. *Ibid.*, IX, 626.

Pienso que la narración metafórica de las vicisitudes de Momo es la estratagema retórica que permite a Alberti expresar en una forma elaborada, literariamente perfecta, una realidad que es oscura debido a la sombra del dolor y del mal<sup>540</sup>.

Garin interpreta esta obra como una meditación moral, al igual que hace con *Intercoenales*. El filósofo italiano encuentra en *Momus* también rasgos imitativos de Luciano, aunque apunta que «permanecen en Alberti sobre todo formas extrínsecas, aunque espectaculares»<sup>541</sup>. Su visión sobre Alberti y *Momo* es particularmente oscura y pesimista. Las páginas de *Momo* tienen una carga profundamente destructiva, dirá Garin.

Inédito hasta 1520 y, por lo que sabemos, con una muy escasa circulación manuscrita, el *Momus*, cargado de un excepcional espíritu iconoclasta, con una lujuriente «locura» de sabor erasmiano, pero a la vez penetrado del motivo del «mundo nuevo» a edificar, de la utopía, ve la luz en aquel año en dos ediciones. Junto a la sátira feroz de Júpiter y de todos los dioses, tan estúpidos como malos, inútiles y perezosos, viciosos y crueles, domina el escarnio despiadado de las oraciones y de los «votos» elevados por los hombres a la divinidad mediante ritos que sirven tan solo para envenenar los cielos, tanto como para imponer urgentes obras de saneamiento<sup>542</sup>.

La publicación en 1520 de *Momo* mantiene una vinculación, según Garin, con la polémica luterana por un lado y con la obra de Erasmo y de Moro, por otro<sup>543</sup>. Además, establece una relación entre la obra albertiana y la obra de Pico della Mirandola.

Sorprendentemente nadie ha advertido que algunos decenios antes de que Giovanni Pico della Mirandola compusiese la famosa obertura hermética de la oración en alabanza del hombre, Alberti había ya escrito su parodia. Dios, en Pico, dirigiéndose a Adán, le da plena libertad para escoger la forma de existencia que prefiera; en Alberti, del mismo modo que es el arquitecto quien debería construir el mundo, así es un pintor, no un filósofo, quien desvela los secretos de las cosas. [...] Hombres y dioses, en efecto, se hallan como mezclados en una suerte de danza grotesca, no trágica. [...] Los hechos humanos, al igual que los divinos, no alcanzan jamás una verdadera grandeza. [...] En Pico, el mito de Adán hermético es figurativamente solemne, en el momento en que, en

<sup>540</sup> M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 25.

<sup>541</sup> E. GARIN, *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, 36.

<sup>542</sup> *Ibid.* Las comillas se mantienen de la cita original. Cabe recordar que la publicación de *Momo* está fechada en 1450, dieciséis años antes del nacimiento de Erasmo de Rotterdam.

<sup>543</sup> La obra *Encomium Moriae* de Erasmo de Rotterdam se terminó en 1509 a la vuelta de Italia. Cf. *Ibid.*

presencia de los mundos, de los coros celestiales, de los seres creados ordenados en sus respectivos grados, Dios, en un acto absoluto, construye a su propia imagen una absoluta posibilidad. En Alberti, un demiurgo se entretiene en observar, desde la cima de un monte inaccesible, los afanes y las tretas de los ridículos animales que ha amasado con barro<sup>544</sup>.

La visión de Garin sobre el arquitecto genovés no deja lugar a dudas en sus textos sobre *Momo*, donde indica que el *libello* recoge «el triunfo de las virtudes sociales y de la utilidad del hombre para con el hombre». Coexisten en Alberti perspectivas contradictorias porque para él toda la realidad está llena de contradicciones y de desatinos. Establece una «paradójica correspondencia» entre *Momo* y *De re aedificatoria*. Ambas obras tienen un «idéntico planteamiento teórico con singulares paralelismos»<sup>545</sup>.

En ambas obras la insistencia en una naturaleza inmanente animadora del todo, de una *vis naturae*, de una *machina orbis* dominada por los números, impregnada de *semina*, de fuegos, de razones seminales, de una arquitectura que brota *ipso ex naturae gremio*. En ambas obras el mismo fundamento de una ciencia física y la primacía de la arquitectura; en ambas la exaltación de la belleza, de las flores, del respeto por la naturaleza; en ambas la idea de un mundo nuevo por construir, de una ciudad nueva a partir de la razón, o sea, según la naturaleza, respetando la naturaleza. Y siempre la ausencia de Dios, o al menos del Dios cristiano y, sobre todo, de cualquier referencia a una providencia<sup>546</sup>.

Como veremos en las siguientes líneas, la lectura sobre Alberti que hace Garin tendrá un gran impacto en el ámbito italiano y español sobre los estudiosos del arquitecto genovés. La idea de una lectura conjunta de sus obras, de un Dios ausente en la obra albertiana, y de un Alberti amargo y oscuro, que se mueve entre la máscara y la burla, y que radica su fuerza en la exasperación del contraste permeará durante la última mitad del siglo XX y llegará hasta nuestros días.

Francisco Jarauta apunta como claro destinatario del *Momus* de Alberti a Nicolás V, y su proyecto de renovación «no sólo de Roma, sino de la sociedad del *Quattrocento*»<sup>547</sup>. Y será frente a este proyecto de renovación y como una crítica al proyecto papal frente a

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, 38-39.

<sup>545</sup> Cf. *Ibid.*, 44.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> F. JARAUTA, *Introducción*, XXII.

lo que se posiciona Alberti con su texto. El tema central del libro es la necesidad de construir un mundo nuevo (*novum aedificare mundum*) que, según justifica Jarauta en su introducción, aparece más de treinta veces.

La fortuna del *Momus* se debe no solamente al argumento que Alberti desarrolla al exponer su idea de renovación religiosa, cultural y política, sino por poner en acción un registro nuevo al que más tarde Erasmo y Thomas More se sumarán. La ironía frente a su época hace posible una crítica que bajo forma de farsa deja en evidencia los límites de su tiempo. Más allá, el anuncio de un «mundo nuevo», que el pensamiento utópico hará suyo. *La città ideale* del Museo de Urbino, falsamente atribuida a Alberti, representaría la expresión máxima de este proyecto<sup>548</sup>.

Como podemos leer en el texto anterior, Jarauta rescata sin cuestionarse las ideas de Garin e indica que Alberti debe ser leído como un pensador moral. Insiste también en la idea de que *Momo* «constituye el telón de fondo del *De re aedificatoria*». Las ideas plasmadas en *Momo* y en el manual de arquitectura son vistas por Jarauta como una reflexión utópica. En ambas obras permanece central la idea de construir un nuevo mundo. «Una ciudad nueva, un mundo nuevo, como aspiración moral de *Momus* y del Arquitecto»<sup>549</sup>. Marassi, sin embargo, en lugar de ver este mundo nuevo del que habla Alberti como un mundo utópico, lo entiende como un mundo que puede sustituir al mundo antiguo, el cual está lleno de defectos<sup>550</sup>.

Siguiendo la línea de Garin y Jarauta, el profesor Diego Suárez Quevedo analiza los paralelismos y las reciprocidades existentes entre el *libello Momo* y el tratado mayor *De re aedificatoria*<sup>551</sup>. *Momo* no debe ser interpretado sólo en clave política, sino como una llamada de atención a aquellos dirigentes que no deben dejarse seducir por la idea de rehacer o renovar su entorno urbano.

Una lectura más atenta de la obra desde los ideales intelectuales del autor que, en concreto, asigna un rango elevado y de primer orden al arquitecto, conduce de inmediato

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, XXVI.

<sup>549</sup> Cf. *Ibid.*, XXVII.

<sup>550</sup> Cf. M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 26.

<sup>551</sup> D. SUÁREZ QUEVEDO, *Leon Battista Alberti: Momus y De re aedificatoria, paralelismos, reciprocidades*, en «Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”» (2009) 10, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla», 1.

al *De Re* que, de manera prioritaria, es un consumado y calculado elogio del profesional de esta disciplina que posee una sólida formación y amplia base científica –lo que hoy denominaríamos cultura arquitectónica– y con una proyección cívico-social bajo parámetros éticos y estéticos<sup>552</sup>.

Suárez Quevedo ve la obra como una representación de los acontecimientos de la época. Júpiter representa a Nicolás V. El arquitecto que debiera aconsejarle representa al propio Alberti, frente a los filósofos que le asesoran, que representan a Giannozzo Manetti<sup>553</sup>. También establece una relación con el opúsculo sobre la ciudad de Roma, y junto con las otras dos obras, demuestran el interés de Alberti por el tema de la ciudad y los espacios colectivos.

En esta misma línea investiga Mariana Sverlij, manteniendo la doble imagen albertiana impuesta por Garin. La lectura comparada de *Momo* y *De re aedificatoria* será la base de su tesis doctoral<sup>554</sup> y esta idea se mantendrá a lo largo de numerosos artículos<sup>555</sup>.

Rinaldo Rinaldi reconoce, casi con sorpresa<sup>556</sup>, que hay vestigios de fuentes bíblicas y de los padres cristianos en la obra de *Momo*. El propio uso de la palabra León en su nombre indica un valor alegórico y cristológico. Esta polémica línea de investigación,

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>553</sup> La referencia a estos personajes es lo que Antony Grafton llama un *roman à clef*. Según Suárez Quevedo los conocimientos en teología, filología bíblica y hebreo es lo que hizo que el papa Parentucelli se decantara por los consejos de Manetti desoyendo los ofrecidos por Alberti, como queda recogido en la obra de *Momo*.

<sup>554</sup> M. SVERLIJ, *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Príncipe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*.

<sup>555</sup> La profesora argentina tiene publicados numerosos artículos donde analiza y estudia la obra *Momo* siguiendo las premisas marcadas por Eugenio Garin. Podemos destacar M. SVERLIJ, *El dominio del tiempo en el «Momus», «I Libri della Famiglia» y las «Intercenales» de Leon Battista Alberti*. M. SVERLIJ, *Momus sive de Principe y las Intercenales de Leon Battista Alberti*. M. SVERLIJ, *Diálogos de muertos: las Intercenales y el Momus de L. B. Alberti*, en «X Jornadas Nacionales de Literatura comparada. 17 al 20 de agosto de 2011. La Plata, Argentina» (2011). M. SVERLIJ, *La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti*.

<sup>556</sup> Cf. R. RINALDI, *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, 5-7. El autor indica en la introducción del texto que, analizando la melancolía en las obras literarias del *Quattrocento*, se dispuso a buscar las fuentes que aparecían en las obras de Alberti. En esta búsqueda tuvo que acabar dando preferencia a las fuentes cristianas «revelando la insospechada riqueza del repertorio, y su posición dominante en la literatura de Alberti». Es consciente que esta línea de investigación «supone cuestionar el conocido problema de la religiosidad de Alberti», por lo que justifica su estudio como meramente literario, no ideológico, lo cual ya nos da pistas e indica su posicionamiento frente al tema de la sacralidad en Alberti.

que pone en crisis el pensamiento imperante hasta el momento en la escuela italiana y española, no ha sido tenida muy en cuenta en los análisis posteriores.

Se puede encontrar fácilmente, dice Rinaldi, ecos de Salmos, del Génesis y el Apocalipsis en ciertas páginas de *Momo*, alusiones a textos de San Juan Crisóstomo en la *Epístola consolatoria*, palabras de Tertuliano en la *Vita San Potiti*, y una larga lista de autores en el resto de las obras albertianas. A menudo la fuente religiosa se solapa con una fuente clásica más evidente.

El *Momus* esconde entre sus pliegues una serie realmente insospechada de ecos patrísticos que remiten precisamente a Tertuliano, Lactancio y, en menor medida, a San Agustín, con mucha más densidad de la que se ha documentado hasta ahora; estos, de hecho, son las principales fuentes de inspiración de un programa efectivamente apologético y cristiano que constituye el núcleo profundo de la enigmática opereta de Alberti<sup>557</sup>.

Alberti utiliza el *Apolegeticus* de Tertuliano, obra muy difundida en el siglo XV. Del mismo autor y de su obra *De spectaculis* toma la idea del tema teatral que utiliza en el cuarto libro de *Momo*. De Lactancio, que toma ideas y temas de las obras de Tertuliano, Alberti conoce y utiliza conceptos de su *Divinae Institutiones*, pero también de *De ira Dei*, obra menos conocida en la época. De la obra agustiniana *De civitate Dei*, Rinaldi indica que, aunque recoge numerosos temas tratados por Tertuliano y Lactancio, el *Momus* de Alberti es menos sensible a sus razonamientos filosóficos, si bien no explica claramente las razones de esta afirmación.

La idea central de *Momo* que vincula el comienzo de la obra con su conclusión está en perfecta armonía con la gran apologética cristiana. El Júpiter de Alberti se pone en relación con el Dios creador de Lactancio, y el malvado Momo puede entenderse como la amenaza de un Anticristo alegórico, similar a la figura que recorre las últimas páginas del tratado lactanciano. Sin embargo, a diferencia del final de las *Divinae Institutiones* que asume los rasgos de la escatología fundada en la Sagrada Escritura, el final de la obra albertiana se convierte en una parodia. Esta parodia teatral, indica Rinaldi, establece una sintonía con fuentes patrísticas y con la apología cristiana inspirada en una imagen

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, 143.

negativa del teatro antiguo, como se puede encontrar en *De spectaculis* de Tertuliano o en *De civitate Dei* de San Agustín.

Con esta nueva visión, se debe volver al proemio donde Alberti declara sus intenciones sobre una auténtica apologética cristiana, contrapuesta a la falsedad del politeísmo pagano<sup>558</sup>.

El príncipe y hacedor de todas las cosas, Dios omnipotente y máximo, al distribuir todos los dones más admirables a sus criaturas, dio a cada una de ellas al menos un signo de las más altas alabanzas divinas, pero manifiestamente se reservó el privilegio de ser el único plena e íntegramente provisto de los atributos de una divinidad absoluta. En efecto, confirió fuerzas a los astros, esplendor al cielo, belleza a la tierra y razón e inmortalidad a las almas, distribuyendo todas las maravillas a las cosas casi una por una, y en cuanto a sí mismo, quiso ser el único dotado en todos los aspectos de esa perfección que no tiene igual. Y precisamente esta cualidad, si no nos equivocamos, se considera la primera en un ente divino: ser único<sup>559</sup>.

En la obra albertiana se puede establecer una referencia y vinculación entre el personaje Momo y el apóstol traidor Judas<sup>560</sup>. El arte destacado de simulación, su diabólica oposición a Júpiter, el dios creador, su avaricia y su castigo en mitad del océano<sup>561</sup>, presentan, según Rinaldi, coincidencias con las referencias medievales al traidor de Cristo, algunas de ellas recuperadas por Dante y Bocaccio.

Mark Jarzombek incluye la obra de *Momo* dentro de su análisis de personajes autobiográficos de Alberti, aunque no le da una primacía sobre el resto de las obras. Quizá una de las razones para ello es la complejidad del texto. Otra puede ser que la parodia

---

<sup>558</sup> Cf. *Ibid.*, 141-188.

<sup>559</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, 5. «*Principem opidicemque rerum, Optimun et Maximun Deum, cum pleraque omnia admiratione dignissima ita distribuisset rebus a se procreatis ut singulis quota aliqua praestantissimarum divinarumque laudum obveniret, illud praesertim sibi servasse palam et in promptu est, ut voluerit unicus admodum solusque plena et integra ese divinitate accumulatissimus. Nan cum vim astris, nitorem caelo, orbi terrarum pulchritudinem, rationem vero atque immortalitatem animis et huiusmodi mirifica omnia rebus singulis quasi viritim impertiens adegisset, voluit ipse ese unus tota et integra confertus cunctisque virtute, cui penitus parem non invenias. Quae res quidem omnium ese prima in divinitate, ni fallimur, censenda est, ut sit unice unus, unice solus*».

<sup>560</sup> Cf. R. RINALDI, *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, 189-206.

<sup>561</sup> Momo es castigado por Júpiter a ser «relegado y encadenado a una gran roca de modo que todo el cuerpo, con la única excepción de la cabeza, permanezca sumergido en el agua a perpetuidad», en L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, 153.

celestial no sigue tan claramente el patrón autobiográfico que mantiene la tesis de Jarzombek. Sin embargo, el profesor americano reconoce la gran valía de la obra, y haciendo referencia a la distinción establecida entre las obras racionales como *De re aedificatoria* y las jocosas o irracionales<sup>562</sup>, indica que *Momo* encajaría en la categoría de ridícula, pero que, sin embargo, no debe ser tomada a la ligera. «Se trata de una penetrante sátira social que revela más sobre las ideas de Alberti sobre el arte y la sociedad que el serio *De re aedificatoria*»<sup>563</sup>.

Según establece Jarzombek, la vida del escritor y la vida del texto son, para Alberti, interdependientes. Por eso, cuando Momo es castrado y encadenado al fondo del océano, su *tabella*, habiendo perdido fuerza de convicción, es arrojada a un rincón por Júpiter, donde cae al olvido. El libro teje varias capas de significado. La superficie oculta un mensaje sutil y difícil que trata de la escasa probabilidad inherente al programa humanista. En ella, Alberti investiga el tema del destino de un escritor que se encuentra totalmente inútil para la sociedad.

Philodoxus no persiguió a Fortunius hasta el amargo final, sino que aceptó a Gloria. En los relatos de *Intercoenales Corolle* y *Anuli* la lucha se hizo más intensa, y se evocó la posibilidad de un desenlace negativo; sin embargo, en el análisis final, Minerva guio a su pretendiente humanista hasta la basílica. En *Theogenius*, *Fortunius* ascendía y los humanistas albertianos se resignaban a una vida de aislamiento. En *Momus*, muchos de estos temas llegan a su fin con el personaje de Momo, que intenta entregar a Júpiter una *tabella* con el proyecto de un mundo nuevo y mejor<sup>564</sup>.

La pareja formada por Enope y Gelasto<sup>565</sup> son antagónicas, y terminan la confrontación iniciada por Leopis y Libripeta. Uno es inocente, el otro, sofista, y se hablan a través de la *terribilitá* de la existencia. Al igual que Lepidus fue perseguido por Libripeta, Gelasto es perseguido por el cínico Enope. Ahora es un actor sofisticado en el arte de la interpretación y el enmascaramiento. El diálogo que mantienen representa para

---

<sup>562</sup> Mark Jarzombek legitima el uso de los términos serio y ridículo porque es el propio Alberti el que utiliza ambos términos en alguna ocasión para describir alguno de sus escritos.

<sup>563</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, XII.

<sup>564</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>565</sup> Según las anotaciones de Francisco Jarauta en la versión castellana y siguiendo las orientaciones de Eugenio Garín, Gelastro es a la vez escarnecido y escarnecedor y corresponde a Lépidus, el personaje y el nombre detrás del que Alberti se esconde con más frecuencia.

Jarzombek el reverso de la teoría del humanismo de Alberti. Presenta a un cínico humanista ineficaz discutiendo con un santo humanista ineficiente, y caricaturiza la lucha continua de la sociedad consigo misma. La lucha entre un escritor débil y un crítico borracho que se acusan mutuamente de falsedad, mientras que la fuente del mal permanece intacta. Mientras los dioses observan esta tragicomedia, se echan a reír. Esta risa significa para el profesor del MIT la exclusión de la teoría de cualquier visión utópica sobre la construcción de un mundo mejor<sup>566</sup>.

Con *Momo* se actualiza el método autobiográfico albertiano, ya que Momo es la encarnación autocrítica de Alberti. Cuando Prometeo roba el fuego sagrado y se lo entrega a los hombres, Momo se da cuenta de que el orden celestial está a punto de debilitarse. Sus advertencias se interpretan únicamente como cinismo, los dioses lo exilian del cielo y le obligan a vivir entre los mortales. Utilizando su capacidad de cambiar de forma a voluntad, adopta diversas identidades. Se convierte en filósofo, poeta y mujer. Aumenta la capacidad de simulación de los humanos hasta su última potencia, e intenta controlar la obsesión estética de la humanidad. Propone la simulación por la simulación y esto lleva a la empresa humanista hacia un nuevo extremo, que será definido por Jarzombek como el intelectual vagabundo<sup>567</sup>.

En esta obra, dice Jarzombek, Alberti parodia su propio programa humanista y describe versiones falsas de su santo, su cínico y su funcionario, que ahora trabajan con propósitos cruzados. *Momo* expone, de forma irónica, el secreto implícito en la ambición humanista de introducir un mundo ideal de correspondencias entre lo divino y lo terrenal, que permitan el control total y eliminen la ambigüedad entre la palabra y el significado, el ser y la imagen.

La lectura que hace Jarzombek sobre *Momo* pone el punto y final a su teoría sobre la estética albertiana. Al final de la obra, Júpiter observa la debacle. Su intento de crear un mundo mejor ha resultado un desastre. Los dioses y los hombres están más alejados que nunca y se da cuenta de que todo ha sido provocado por su propia incompetencia. Consciente de la lógica de la alienación, ya que ahora está permanentemente separado de los mortales (al igual que Momo está separado de su texto), decide demasiado tarde

---

<sup>566</sup> Cf. M. JARZOMBEEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 79-80.

<sup>567</sup> Cf. *Ibid.*, 159-163.

limpiar su largamente ignorada biblioteca y encuentra la *tabella* de *Momus* sobre el buen gobierno. Sin embargo, es dudoso que inicie mejoras basadas en los principios que esboza, ahora que el autor está permanentemente separado de su texto, al igual que Dios lo está del hombre. El programa humanista de Alberti se derrumba sobre la premisa inicial del autor en busca de sí mismo. El escritor no puede encontrar su propia voz porque los «dioses mortales» no pueden reproducir la ética, porque en última instancia es un don de Dios, y se deja llevar por la apariencia. El texto se convierte en un mero objeto físico y, lo que es peor, el velo sobre el que se pinta un discurso engañoso<sup>568</sup>.

#### 7.4.- Relectura de *Momus*

El análisis diverso de los diferentes autores que estudian la obra *Momus sive de príncipe* nos permite aflorar la percepción de la dificultad de la obra albertiana, la diversidad de capas de significado que tiene, así como las múltiples influencias de autores clásicos y cristianos. Además, pone de manifiesto nuestro problema de investigación: diversos autores interpretan el texto de formas difícilmente conciliables.

Alberti, en esta obra de madurez, retoma un lenguaje alegórico, figura literaria utilizada principalmente por apologetas cristianos. En esta ocasión, la alegoría no es tan evidente como en *Philodoxeus*, sino más compleja.

Las primeras líneas de la obra traslucen la cosmovisión cristiana de Alberti. También al comienzo del libro deja ver su pretensión: instruir y orientar al lector a una vida mejor, pero entreteniéndolo y sacándole una sonrisa. La lectura también tiene una parte de disfrute.

Si se encontrara un escritor que predispusiera y orientara a quien le leyera al gusto por una vida mejor con el rigor de las elecciones expresivas, la dignidad, la variedad y la elegancia de los argumentos, y que, al mismo tiempo, lograra su diversión y entretenimiento con invenciones brillantes y placenteras, no habiendo todavía muchos

---

<sup>568</sup> Cf. *Ibid.*, 163-165.

entre los latinos que lo hayan conseguido, creo que ciertamente no deberían contar entre los escritores vulgares<sup>569</sup>.

Para evitar posibles errores interpretativos, Alberti explica la simbología que utilizará, dividiendo la tipología de personajes en dos categorías: aquellos que representan «los ruinosos atractivos de la codicia y del placer, la furia de las pasiones enardecidas» y, por otro lado, aquellos que simbolizan «la fuerza del entendimiento y el valor del consejo junto a la firmeza en las decisiones»<sup>570</sup>. De nuevo utiliza la representación y personificación de vicios y virtudes buscando que «las almas se impregnen de virtud y se dejen guiar por la razón»<sup>571</sup>.

En la representación del filósofo Gelasto encontramos latente una cosmovisión cristiana. La comprensión de su dedicación a la búsqueda de la verdad y al alcance de la sabiduría tiene muchas similitudes con el estudioso novicio que, sin riqueza, dedicaba su vida al estudio y a los libros. Gelasto describe su deber como filósofo como aquel que se mantiene alejado de las riquezas materiales y se dedica por completo, «con absoluta dedicación y libertad de ánimo al estudio y al conocimiento de los problemas más complicados y elevados». Este conocimiento de «las cosas, las causas y el movimiento de los astros, de las lluvias, de los rayos», de la «tierra, el cielo y el mar» y los inventos de teorías y leyes, «dictan las reglas de comportamiento y el modo de mejorar las relaciones entre los hombres». En esta imagen, podemos comprender que en la búsqueda de la verdad se encuentran el bien y la belleza, y que se tienen que dar de manera orgánica. También anota Gelasto que es deber del hombre «librar de las molestias a quien se tiene al lado, aliviar sus incomodidades, ayudarlo de todos modos posibles»<sup>572</sup>.

---

<sup>569</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, Proemio, 6-7. «Itaque sic deputo, nam si dabitur quispiam olim qui cum legentes ad frugem vitae melioris instruat atque instituat dictorum gravitate rerumque dignitate varia et eleganti, idemque una risu illectet, iocis delectet, voluptate detineat, quod apud Latinos qui adhuc fecerint nondum satis exstitere, hunc profecto inter plebeios minime censendum esse».

<sup>570</sup> *Ibid.*, Proemio, 8. [...] «hi cupiditatum voluptarumque illeccbras atque labem, concitatosque impetus ac furores, hi vero mentis robur consiliique vim significant, quibus animi aut virrute imbuuntur rationeque morantur».

<sup>571</sup> *Ibid.* [...] «hi vero mentis robur consiliique vim significant» [...]

<sup>572</sup> *Ibid.*, L IV, 170-171. «Namque id quidem statuebam apprime fore philosophanris, ut quam curarum alumnam praedicant, pecuniam fundirus a me abiciendam ducerem ac me torum rerum difficillimarum rarissimarumque cognirioni et srudiis rraderem animo soluto et libero. [...] Etenim omnia novimus, siderum, imbrium, fulminum causas et motum; novimus terras, caelum, maria. Nos artium optimarum inventores; nos quae ad pietatem, ad vitae modum, ad hominum gratiam conciliandam faciant nostris

La imagen del dios Júpiter que crea el mundo y los hombres que lo estropean con su comportamiento tiene una clara reminiscencia del libro del Génesis. En la bajada de los dioses a la tierra y su diálogo con los hombres, como ocurre en *Momo*, subyace la idea cristiana de la irrupción de Dios en la historia del hombre a través de su Hijo, Jesucristo.

En el libro IV, encontramos un episodio particularmente descriptivo: Enope, filósofo convencido «de que los dioses no existen y que el cielo está vacío», ante el encuentro con una imagen del dios Estupor y en una situación de extremo peligro para su vida, «empezó a rezar por su salvación»<sup>573</sup>. Cuando lo vio, «se arrodilló y se postró en el suelo en acto de adoración». El resto de los hombres se reían viendo al dios. «Estaba con la boca abierta de par en par, el labio colgando, los ojos fuera de las órbitas, las sienes hundidas, las orejas enormes y, en fin, tenía todo el aspecto de alguien que no recuerda ni siquiera quién es» y gritaban entre carcajadas: «¡Aquí está el valiente, el ahuyentador de bandidos!»<sup>574</sup>.

Esta escena de un dios burlado, apaleado y destrozado, al que grita la multitud enfurecida, es muy conocida en la cosmovisión cristiana. Cristo, Dios enviado al mundo por su Padre, es condenado a muerte y crucificado por los suyos. Las imágenes de un hombre con el rostro desfigurado y el cuerpo sufriente son comunes en la representación de la Pasión de Cristo durante la Edad Media.

No queremos decir aquí que hay una identificación evidente entre el dios que representa Alberti y Jesucristo. El personaje de la obra de Alberti tiene claramente diferentes atributos, pero en la descripción de ciertas imágenes encontramos latente una cosmovisión cristiana.

---

*monitis quasi lege data praescribimus [...] Officii igitur erit inquit Charo neos quibuscuem degas levare aerumnis, levare incommodis, fovere iuvareque opera».*

<sup>573</sup> Cf. *Ibid.*, L. IV, 162. «*At Oenops, tanto in periculo constitutus, etsi in eam diem nullos deos, inane caelum esse crediderat et praedicatorat, nunc tamen ultimo in capitis periculo constitutus seque salutemque suam coepit omnibus votis commendare maximis diis».*

<sup>574</sup> *Ibid.*, L. IV, 166. «*Quo viso, Oenops venerabundus procidit eiusque pacem precatus locumque amplexatus adoravit. Viso Stuporis vultu et habitu, risere histriones taetram illius deformitate. Nam stabat ille quidem ore late anhelanti, labio propendulo, oculis concretis, temporibus lacunosis, auribus appensis, et omni denique facie ita affectus ut sui oblitus videretur. Cumque accuratius hunc ipsum deum respectarent proscaenici socii, eo maiores in cachinnos efferebantur atque En dicebant strenuum, en fugatorem latronum!»*

## 8.- Descriptio Urbis Romae

### 8.1.- Contextualización

Este pequeño opúsculo, escrito en latín, recoge la descripción de la ubicación de los edificios antiguos y más importantes de Roma. Es una obra escrita en 1450, después de otra pequeña obra titulada *De lunularum quadratura*, que recogía los cálculos de segmentos circulares y secciones en lengua vernácula<sup>575</sup>. Durante esta época Alberti escribió también una obra titulada *Ludi rerum mathematicarum* donde, de nuevo en lengua vernácula, dio respuesta a veinte problemas geométricos y mecánicos. Luigi Vagnetti establece una intrínseca relación entre esta última obra y *Descriptio Urbis Romae* e indica que, en *Descriptio*, Alberti da por sabido lo que ha explicado en *Ludi mathematicarum*.

### 8.2.- Argumento

En esta obra breve Alberti proporciona un método fácil y sencillo para representar el mapa de Roma. Mediante coordenadas polares y gracias a los instrumentos descritos e ilustrados en el texto, Alberti sitúa cada uno de los puntos que reflejan los hitos de la ciudad, tanto naturales, como el río, como los construidos por el hombre, como iglesias, las murallas y edificios antiguos.

### 8.3.- Tradición

Esta obra representa un hito muy importante en la representación de las ciudades. Supone, además, «una innovación científica en el ámbito de los estudios cartográficos, particularmente de la ciudad de Roma»<sup>576</sup>. Mientras que los dibujos de la época recogen una imagen en perspectiva de la agrupación de los diferentes edificios representativos,

---

<sup>575</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 275.

<sup>576</sup> J. RIELLO, *Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*, 123.

significándolos sobre los demás, la *Descriptio Urbis Romae* proyecta una imagen abstracta y concreta de la ciudad, mensurable, y cuyos datos se pueden escribir utilizando números y palabras y prescindiendo de la imagen. Es una descripción topográfica, con una precisión increíblemente cercana a realidad, teniendo en cuenta la fecha de su realización.

Este pequeño opúsculo tiene su edición crítica comentada y traducida al italiano por Boriaud y Furlan, publicada en 2003. En 2004 José María Riello realiza la primera traducción al español y presenta «una nueva interpretación sobre el mismo: la propuesta laica del florentino en comparación con las representaciones sacralizadas anteriores de Roma»<sup>577</sup>. Según indica Riello, Alberti tenía una obsesión por la medida, «fruto de su racionalismo a ultranza»<sup>578</sup>, y es esta obsesión la que le lleva a elaborar una planta científica de la ciudad.

El texto de la *Descriptio* se limita, en pocas líneas, a explicar el método que Alberti empleó para dibujar un plano científico, fidedigno y real de la ciudad, y de los objetivos que se plantea al principio del texto deja algunos sin resolver: satisface el trazado de los muros, el curso del río, la posición de las puertas y de muchos monumentos, pero no están las calles, las alturas y la superficie precisa de la ciudad. [...] Indudablemente, esto es una muestra más, si cabe, de la indisoluble unión albertiana de teoría y *praxis* arquitectónica y urbanística y no sólo de eso, sino de la congruente unidad de su obra, al menos en los aspectos más generales<sup>579</sup>.

Riello afirma que, con este opúsculo, Alberti consigue desacralizar la ciudad de Roma, y dice que la *Descriptio* es «un hito en el proceso de secularización generalizado que se produce desde comienzos del Renacimiento, tímido y diminuto si se quiere, desapercibido en su pequeñez, pero hito al fin y al cabo»<sup>580</sup>. Sin embargo, Franco Borsi indica que el método científico de Alberti va más allá de un ejercicio topográfico o un

---

<sup>577</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>578</sup> *Ibid.*, 124. El autor indica que en los últimos treinta años se ha revisado la idea preconcebida del tópico de Alberti como típico hombre del Renacimiento y se apoya en autores de la escuela italiana como Garin, Tafuri, Dezzi Bardeschi, Romano, Tenenti y Rovira.

<sup>579</sup> *Ibid.*, 124-126.

<sup>580</sup> Cf. *Ibid.*, 130. José María Riello se apoya en la idea de Alberto Tenenti de que Alberti tenía un «matizado concepto de la religión, una religión laica o civil, y la ausencia de menciones explícitas al Dios cristiano en su amplísima obra».

juego matemático y que, al igual que afirmaba Riello, también adquiere importancia en el pensamiento urbanista. Para Borsi, la nueva manera de describir la ciudad romana implica un concepto de ciudad global como organismo, en el cual las murallas y las puertas de entrada son los primeros elementos en importancia, seguidos del río Tiber y los templos de la ciudad y los edificios públicos. Alberti incluye en la lista los edificios más significativos de la antigüedad, así como las iglesias cristianas y los sitios de culto<sup>581</sup>.

Este trabajo parece responder a la necesidad de restauración de la ciudad y el plan iniciado por el papa Nicolás V, gran amigo de Alberti, para preparar la ciudad para la visita de los peregrinos para el jubileo. Parece ser, según dice Borsi, que se puede establecer una correspondencia entre los edificios de la lista preparada por Alberti y los edificios rehabilitados por orden de Nicolás V.

Más que una serie de números, la *Descriptio* fue decisiva para sentar las bases de la relación orgánica entre pagano y cristiano, que iba a ser la clave de la renovación del imperio, y que explica por qué el jubileo de 1450 fue un éxito intelectual y cultural, más que un éxito turístico<sup>582</sup>.

#### 8.4.- Relectura de *Descriptio Urbis Romae*

Seguramente la obra de Alberti, con el paso de los años, haya sido un hito en la desacralización de la imagen de la ciudad, pero apoyándonos en la idea de ciudad orgánica de Borsi no podemos afirmar que la intención de Alberti fuera la desacralización de la misma. Tampoco debemos entender este opúsculo como una obra que busca reflexionar sobre la ciudad. Alberti recoge una manera de representar con precisión el recorrido y el diseño de los muros, del río y de las calles, así como la ubicación de las iglesias, puertas y otros monumentos de la ciudad.

Debemos comprender esta obra en el contexto de la intervención que quiere hacer Nicolás V en la ciudad de Roma. Alberti presenta este escrito como una herramienta para facilitar dicha renovación. En ningún momento tiene la intención de representar la ciudad,

---

<sup>581</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 27.

<sup>582</sup> *Ibid.*

sino la posición exacta de los elementos que están en la ciudad, según indica en el texto. Su manera de abordar el trabajo es utilizando un lenguaje matemático, como hace en *Ludi rerum mathematicarum*, obra contemporánea a *Descriptio*.

## 9.- De re aedificatoria

### 9.1.- Contextualización

Los diez libros dedicados a la arquitectura fueron escritos por Leon Battista Alberti entre 1443 y 1452 bajo el título *De re aedificatoria*<sup>583</sup>. Esta obra, que fue impresa por primera vez en 1485 en Florencia, ha significado un punto de inflexión en la historia de la arquitectura. Según recoge Javier Rivera en la introducción de la tercera y última traducción al español, Alberti «ha sido, probablemente, el creador de una teoría de la arquitectura y del urbanismo que ha estado presente con mayor continuidad en la mentalidad humana desde entonces hasta nuestros días»<sup>584</sup>. La obra, escrita en latín, busca «descubrir unos principios universales de la Arquitectura»<sup>585</sup>.

*De re aedificatoria* es un perfecto manual de construcción, no únicamente de arquitectura. Resulta interesante preguntarse cómo Alberti adquirió los conocimientos constructivos que se recogen en el manual, en un análisis paralelo con su biografía. El tratado fue redactado entre 1443 y 1452 y sabemos que, hasta ese periodo de tiempo, Alberti había participado escasamente en algunos proyectos arquitectónicos, como la torre de la Catedral de Ferrara en 1442, la fachada del palacio Rucellai en 1446 y el templo de San Francisco en Rímini en 1450. En ninguno de los casos participó como director de obras. Sin embargo, las líneas de *De re aedificatoria* dejan patente el gran conocimiento sobre construcción que tenía el arquitecto genovés, según analiza Onecha Pérez<sup>586</sup>. *De re aedificatoria* no es un texto escrito para constructores, que difícilmente podrían entender

---

<sup>583</sup> Para ver los códices existentes y las diversas ediciones de *De re aedificatoria*, Cf. *Ibid.*, 284-285.

<sup>584</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 7.

<sup>585</sup> *Ibid.*, 28. Recogemos aquí las palabras de Rivera, pero sabemos que recogen el sentir y el pensar de otros muchos autores estudiados.

<sup>586</sup> Cf. A. B. ONECHA, *Una nueva aproximación al De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti. Los conocimientos constructivos y sus fuentes*.

su latín culto, sino que es un texto dirigido a gobernantes, clérigos e intelectuales<sup>587</sup>, que les facilita herramientas y conocimiento para dirigir sus propias obras<sup>588</sup>.

## 9.2.- Alberti y Vitruvio. Influencia de la retórica

La influencia del tratado de Vitruvio en Alberti ha sido muy discutida. A primera vista, la comparación y la relación parecen evidentes. Se sabe que en la época de Alberti el manuscrito de Vitruvio circulaba entre los eruditos<sup>589</sup> y que Alberti lo estudió y criticó en profundidad. Que sepamos, *De architectura* era el único escrito sobre arquitectura conocido en ese momento. Vitruvio escribe diez libros, igual que hará Alberti<sup>590</sup>. Sin embargo, el renacentista se separa del romano ya con el título, lo que puede ser una primera manifestación de intenciones<sup>591</sup>. Alberti arranca su tratado con una primera crítica a Vitruvio, negando las premisas iniciales del autor clásico, y continúa haciéndolo en el comienzo del libro VI.

Me causaba pesar que los testimonios, tan abundantes y tan señalados, de los escritores se hubieran perdido por la adversidad de las circunstancias y de los hombres, de tal modo que apenas teníamos como solo superviviente de un naufragio de tal magnitud a Vitruvio, autor muy competente, sin duda alguna, pero tan golpeado y castigado por el paso del tiempo, que en multitud de pasajes faltan muchas cosas y en muchos otros echas en falta

---

<sup>587</sup> El profesor Arnau Amo indica que la escritura en latín del manuscrito puede tener una intención de custodia del saber en el sentido que se le atribuía en la Edad Media, afirmando que Alberti se nutre de fuentes medievales. Sin embargo, indica que esta actitud tiene poco que ver con el talante científico de los primeros hombres del Renacimiento. Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 34.

<sup>588</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 286.

<sup>589</sup> Tenemos constancia de que Petrarca tenía un manuscrito del libro de Vitruvio. Dicho manuscrito estaba lleno de anotaciones al margen, con notas explicativas y anotaciones cruzadas. A Petrarca le interesó mucho el modo en que el autor romano utilizó los términos griegos para describir cualidades estéticas, como *eurythmia* y *simmetria*, que habían desconcertado a los primeros lectores del texto latino, pero que él conocía de la *Historia natural de Plinio*. Cf. *Ibid.*, 269-270.

<sup>590</sup> Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 23. Según indica el autor, Alberti, «poco amigo de obras conclusas», tenía intención de añadir cuatro nuevos libros a su obra sobre arquitectura, por lo que el número diez no es una referencia a la obra de Vitruvio. Atribuye a la casualidad la igualdad en el número de libros.

<sup>591</sup> F. CHOAY – P. CAYE, *L'art d'edifier*, Paris, Sources du savoir Seuil, 2004. La referencia a la edificación en el título en lugar de a la arquitectura ha sido vista por numerosos autores, entre ellos Choay, como un ejemplo de la diferenciación que quiere establecer Alberti con Vitruvio. Además, el florentino criticará los esquemas y dibujos del romano, ya que han llegado incompletos y con numerosos errores.

bastantes más. Había que añadir el hecho de que hubiera transmitido esos conocimientos en una lengua nada culta: en efecto, su latín es tal que los latinos dicen que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín<sup>592</sup>.

Sin embargo, lo que no se puede negar es que Vitruvio enseñó a los humanistas<sup>593</sup>, y por ende también a Alberti, una nueva manera de mirar la arquitectura y la ciudad.

*De re aedificatoria* refleja también los estudios sobre retórica realizados por Alberti junto a su maestro Gasparino Barzizza. Según analiza Grafton, Alberti utiliza el modelo del tratado de Quintiliano sobre oratoria para su obra<sup>594</sup>. Donde Quintiliano expone las diferentes formas para organizar un discurso, *dispositio*, Alberti analiza las formas arquitectónicas que deben aplicarse a los edificios y a las ciudades. Donde Quintiliano trata la *elocutio*, el adorno estilístico en un discurso, Alberti habla del ornamento, el adorno de los edificios. Se puede establecer otro paralelismo entre la *inventio*, cuyo objeto es la materia o las ideas de las que trata un discurso, y la forma y la materia con la que trabaja un arquitecto.

Podemos resumir la relación establecida entre la retórica y la teoría arquitectónica de Alberti en el siguiente cuadro:

---

<sup>592</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 243. «*Nanque dolebam quidem tam multa tamque praeclarissima scriptorum monumenta interisse temporum hominumque iniuria, ut vix unum ex tanto naufragio Vitruvium superstitem haberemus, scriptorem procul dubio instructissimum, sed ita affectum tempestate atque lacerum, ut multis locis multa desint et multis plurima desideres. Accedebat quod ista tradidisset non culta: sic enim loquebatur, ut Latini Graecum videri voluisse, Graeci locutum Latine vaticinentur; res autem ipsa in sese porrigenda neque Latinum neque Graecum fuisse testetur, ut par sit non scripsisse hunc nobis, qui ita scripserit, ut non intelligamus*».

<sup>593</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 269-274. La accesibilidad por parte de los humanistas a los textos de Vitruvio les proporcionó no sólo detalles constructivos sobre los edificios antiguos, sino también una nueva manera de pensar sobre la arquitectura. El libro de Vitruvio era leído normalmente en relación con otras obras clásicas, como el libro de Plinio el joven. Un ejemplo de ello es el libro VI sobre las villas, que tuvo un gran impacto, en la década de 1420 en la construcción del complejo edificado por el Cardenal Castiglioni, que conjuga la erudición vitruviana en los pórticos y columnatas junto con maravillosos jardines inspirados en Plinio.

<sup>594</sup> Cf. *Ibid.*, 275.

<b>RETÓRICA</b>	<b>ARQUITECTURA</b>	<b><i>De re aedificatoria</i></b>
<p><b><i>Inventio</i></b></p> <p><i>Quid dicamus</i></p>	<p><b><i>Necessitas</i></b></p> <p>Teoría general de la construcción.</p> <p>Arte de construir en relación con la materia y la forma.</p> <p>Solidez</p>	<p>Libros I al III</p>
<p><b><i>Dispositio</i></b></p> <p><i>Sed etiam quo loco</i></p>	<p><b><i>Commoditas</i></b></p> <p>Uso de los edificios.</p> <p>Tipologías de edificación según el carácter de los edificios.</p>	<p>Libros IV y V</p>
<p><b><i>Elocutio</i></b></p> <p><i>Quo modo dicamus</i></p>	<p><b><i>Voluptas</i></b></p> <p>A partir de la belleza y el ornamento.</p> <p>Gracia y armonía de las partes de un edificio</p>	<p>Libros VI al IX</p>

Tabla 3. Relación entre la retórica y la teoría arquitectónica de Alberti.

Alberti insiste, según manifiesta Rivera, en que estos tres niveles –*necessitas*, *commoditas* y *voluptas*– «deben producirse inseparablemente, con absoluta cohesión y equilibrio»<sup>595</sup>. Esta teoría es, para el prologuista español de *De re aedificatoria*, de «una

<sup>595</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 31.

modernidad total»<sup>596</sup>. Nosotros vemos claras influencias de la triada de Vitruvio y podemos establecer una relación entre los términos utilizados por el romano y los utilizados por Alberti.

<b>VITRUVIO</b> <i>De Architectura</i>	<b>ALBERTI</b> <i>De re aedificatoria</i>
<i>Firmitas</i>	<i>Necessitas</i>
<i>Utilitas</i>	<i>Commoditas</i>
<i>Venustas</i>	<i>Voluptas</i>

Tabla 4. Relación de términos arquitectónicos de Vitruvio y Alberti.

El nacimiento y el valor de la arquitectura para Alberti es otra de las características diferenciadoras del tratado renacentista frente al romano. Si para Vitruvio la sociedad nació como consecuencia directa del descubrimiento del fuego, Alberti sugiere una génesis diferente. La sociedad, para el genovés, nace de la casa y la familia<sup>597</sup>.

Hubo quienes decían que el agua o el fuego constituyeron el motivo por el que se producía el agrupamiento en comunidades de los seres humanos. Pero nosotros, considerando la utilidad del techado y la pared y su carácter necesario, estamos fehacientemente convencidos de que estos factores tuvieron un mayor peso a la hora de reunir y mantener unidos a los seres humanos<sup>598</sup>.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> Cf. P. PORTOGHESI, *Introduzione*, en *L'Architettura*, Milán, Il Polifilo 1966: XVII.

<sup>598</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 58. *Fuere qui dicerent aquam aut ignem praebuisse principia, quibus effectum sit, ut hominum coetus celebrarentur. Nobis vero tecti parietisque utilitatem atque necessitatem spectantibus ad homines conciliandos atque una continendos maiorem in modum valuisse nimirum persuadebitur.*

*De re aedificatoria* tiene como objeto principal, según Arnau Amo, «restablecer la tradición latina de la arquitectura romana»<sup>599</sup>. Las ideas de Vitruvio eluden ciertas técnicas constructivas, como las cubiertas inclinadas, que no concuerdan con los cánones de construcción establecidos por los griegos. Sin embargo, Alberti «está convencido de que la arquitectura romana debe su consumado equilibrio –la esencia de su *madurez*– a la *idea* de proporción heredada de los griegos: no a sus tablas de medidas, aplicables solo al arquetipo/templo-adintelado»<sup>600</sup>. El Renacimiento continúa con la lectura de Vitruvio, pero con una nueva mirada. A lo largo de la Edad Media, indica el catedrático valenciano, no se había olvidado la lectura de Vitruvio. El acercamiento al romano se hizo «*manualística* y en consecuencia *acrítica*; a partir del primer Renacimiento –el renacimiento albertiano–, la lectura de Vitruvio es *tratadística* y en consecuencia *crítica*»<sup>601</sup>. Los temas tratados en los libros por Vitruvio y por Alberti también marcan la diferencia entre ambos. La teoría estética es tratada por Alberti a partir del libro sexto. Esta diversa metodología expresa, para Arnau Amo, dos personalidades opuestas: «Vitruvio parte de la teoría; Alberti llega a ella»<sup>602</sup>.

La razón es obvia: Vitruvio articula una teoría que le viene dada: Vitruvio escribe *post festum*; Alberti, por el contrario, fabrica su propia teoría. Vitruvio es un erudito: Alberti es un poeta.

[...] Alberti construye su idea de arquitectura a la vez que idea sus proyectos de edificación: son ellos dos ejercicios complementarios de su *poética*. Alberti es poeta cuando escribe y es poeta cuando edifica, porque, en uno y otro quehacer, inventa, da forma<sup>603</sup>.

La concepción teórica a posteriori y el carácter poético son, para el profesor Arnau Amo, un indicio claro de modernidad.

---

<sup>599</sup> J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 35.

<sup>600</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>601</sup> *Ibid.*, 36-37. Se mantienen las cursivas de la cita original.

<sup>602</sup> Cf. *Ibid.*, 40.

<sup>603</sup> *Ibid.*

### 9.3.- Estructura del tratado. Los diez libros de arquitectura

El tratado *De re aedificatoria* está estructurado en torno a diez libros. Sabemos que Landino se refiere a él como los «nueve libros de Alberti sobre arquitectura»<sup>604</sup>, lo que puede ser indicativo de que el libro décimo fuera una añadidura posterior. Además, el libro noveno tiene, según Borsi, un tono característico conclusivo. Arnau Amo indica que el propósito de Alberti era redactar otros cuatro libros nuevos que se añadirían a los diez existentes<sup>605</sup>. Pero lo que llega hasta nuestros días es un texto unificado, compuesto por diez libros:

---

<sup>604</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 221.

<sup>605</sup> Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 23.

LIBRO	TÍTULO <sup>606</sup>
Primero	<i>Lineamenta</i>
Segundo	<i>Materia</i>
Tercero	<i>De Opere</i>
Cuarto	<i>De Universorum opere</i>
Quinto	<i>De Singulorum operibus</i>
Sexto	<i>De Ornamento</i>
Séptimo	<i>Sacrorum ornamentum</i>
Octavo	<i>Publici profani ornamentum</i>
Noveno	<i>Privatorum ornamentum</i>
Décimo	<i>Operum instauratio</i>

Tabla 5. Títulos de los libros que conforman *De re aedificatoria*.

<sup>606</sup> Los títulos originales en latín de los diez libros son tomados de la edición bilingüe latín-italiano prologada y anotada por Paolo Portoghesi y editada y traducida por Giovanni Orlandi.

Para el análisis de la estructuración<sup>607</sup> del tratado nos guiaremos por lo recogido en el volumen dedicado a Alberti de *La teoría de la arquitectura en los tratados*, del profesor Arnau Amo, que coincide con lo expuesto y planteado por Javier Rivera en el prólogo de la última edición española de *De re aedificatoria*. De este modo, podemos articular el tratado de Alberti en torno a tres conceptos: *necessitas*, *commoditas* y *voluptas*.

La *necessitas* establece el primer nivel fundamental de la arquitectura y se corresponde con la teoría general de la construcción, la relación establecida entre la materia y la forma. Aborda lo que es común a toda la arquitectura: los materiales y su puesta en obra. Queda recogido en los tres primeros libros: *Lineamenta*, *Materia* y *De Opere*. La firmitas romana se centra en la capacidad que tiene un edificio para resistir las fuerzas físicas, es decir, la solidez, la durabilidad y la estabilidad. Todas estas características vienen determinadas, según Alberti, por el diseño, los materiales y la ejecución.

La *commoditas* establece un grado de diferenciación entre los edificios en función del uso. Este término debe ser entendido «más allá de la comodidad moderna, como una cuestión de decoro y buenos modales»<sup>608</sup>. De la utilidad se destilarán los problemas de las diferentes tipologías de edificios, diferenciando su carácter entre público y privado. También se establecen diferencias entre lo urbano y lo suburbano. Se recoge en los libros cuarto y quinto: *De Universorum opere* y *De Singulorum operibus*. La *commoditas* albertiana se relaciona con la *utilitas* vitruviana, que se refiere al propósito para el que está diseñado el edificio, que debe servir a sus habitantes de manera efectiva y cómoda.

La *voluptas* se refiere al gusto. En términos modernos podríamos referirnos a ella como la cuestión estética, la más amplia de todo el tratado. Queda recogida en los libros del sexto al noveno: *De Ornamento*, *Sacrorum ornamentum*, *Publici profani ornamentum* y *Privatorum ornamentum*. Este tercer nivel, o espira como lo denomina Arnau, sintetiza la belleza basada en la *concinnitas* y el ornamento. Circula, dirá Arnau, de lo común (la construcción) a lo propio (la representación) y en medio de ambos se inscribe la función.

---

<sup>607</sup> Nos hemos guiado por la clasificación de Joaquín Arnau Amo en tres espiras de una misma espiral que conforma la estructura del discurso poético de Alberti, en Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 42-44. que coincide con los tres niveles o categorías fundamentales de la arquitectura propuestas por Javier Rivera en Cf. J. RIVERA, *Prólogo*, 29-31.

<sup>608</sup> J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 42.

«La función clasifica: pero la representación caracteriza»<sup>609</sup>. El concepto de *voluptas* y la *venustas* romana comparten similitudes en relación con la simetría y la armonía de las formas arquitectónicas.

El libro décimo «promete hablar de la restauración y en cambio se entretiene en diversas divagaciones con lo cual apenas roza el tema propuesto»<sup>610</sup>.

Nos parece interesante destacar la visión que explica Rivera sobre la organicidad de la arquitectura, principio fundamental para Alberti. El entendimiento de la arquitectura como un cuerpo vivo, como organismo, será el punto de partida para la «concepción de la totalidad, de interrelación de las partes entre sí y con el todo, las proporciones, la imitación de la naturaleza, en definitiva, la armonía (la *concinnitas*)». Para Alberti, dice Rivera, el organismo implica a todo el edificio. «No es solo el exterior (ornamento), sino también interior (estructura y espacio): forma (espíritu) y materia (naturaleza)»<sup>611</sup>. Esta idea queda también recogida en la propia estructura planteada en la redacción del tratado. La idea de arquitectura orgánica hunde sus raíces en la cosmovisión cristiana. La Iglesia es un solo cuerpo con Cristo.

Alberti manifiesta un interés por lo teórico, pero también por lo práctico<sup>612</sup>. Por ello, «su discurso nunca es lineal, sino que sus conceptos aparecen dispersos y recurrentes sobre sí mismos», dirá Rivera. El discurso albertiano es «totalmente especulativo y procura la comprensión total del hecho arquitectónico en sus distintos aspectos formales y teóricos a partir de una reflexión global sobre la totalidad de las artes plásticas»<sup>613</sup>.

Para Paolo Portoghesi la arquitectura de Alberti «se convierte en filosofía concreta, actividad en la que la mente no pierde nunca el contacto con la realidad». La operación arquitectónica tiene, ante todo, un carácter mental. Por ello, dice Alberti, el diseño no depende de la materia y se puede reconocer en muchas edificaciones. Esto no debe entenderse, dice Portoghesi, desde una ideología formalista o idealista, sino que «Alberti

---

<sup>609</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>610</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>611</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 32-33.

<sup>612</sup> Rivera interpreta ambos términos, *teórico* y *práctico*, bajo su concepción moderna, según lo expresado en el marco teórico.

<sup>613</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 29.

está descomponiendo didácticamente los tiempos y los modos de la operación arquitectónica, y comienza con la distinción entre diseño y construcción»<sup>614</sup>.

Para Alberti proyectar no es sólo definir geoméricamente la forma de un edificio, sino escoger cuidadosamente materiales y métodos constructivos, programar escrupulosamente cualquier operación necesaria de forma que se evite cualquier imprevisto<sup>615</sup>.

#### 9.4.- El valor social de la arquitectura

Alberti comienza el primer libro de su tratado haciendo una afirmación sobre la arquitectura que deja ver sus intenciones:

Ella es [la arquitectura] sumamente acorde con los intereses tanto públicos como privados y fuente de enorme satisfacción para el género humano y no la última en importancia entre las más importantes<sup>616</sup>.

Según Rivera, siguiendo el pensamiento de Garin, Alberti ofrece *De re aedificatoria* «para salvación de los hombres y de su cosmos al poder operarse a través de él la transformación de su mundo oscuro y negativo»<sup>617</sup>. Sin embargo, de la mano del propio Alberti podemos leer que la arquitectura se adecuaba «de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos»<sup>618</sup>.

Esta cita es comprendida por Arnau Amo como una primacía de la función en la arquitectura de Alberti. Los usos más nobles de los seres humanos están en relación con la función arquitectónica, ya que «los más elevados ejercicios humanos esperan el

---

<sup>614</sup> Cf. P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, traducido por Jorge Sainz, Madrid, Herman Blume, 1985, 28. El autor utiliza la traducción del término albertiano *lineamenta* como diseño.

<sup>615</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>616</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 57. «*Nanque ea quidem, siquid rem diligentius pensitaris, et publice et privatim commodissima et vehementer gratissima generi hominum est dignitateque inter primas non postrema*».

<sup>617</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 18. Vemos en estas palabras de Rivera una clara influencia del pensamiento de Eugenio Garin. Sin embargo, nos parece interesante la idea de la arquitectura como herramienta de salvación del mundo y de los hombres, por lo que rescatamos su cita, aunque deberá ser matizada.

<sup>618</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Proemio, 57. [...] «*dignissimis hominum usibus bellissime commodentur*».

*acomodo* de la arquitectura»<sup>619</sup>. Especifica el contexto concreto en el que debe entenderse esta expresión, que no debe ser comprendida desde una cosmovisión moderna.

La cualidad de *acomodación* que Alberti exige: *acomodar* no es un mero hacer cómodo, en el sentido hedonista de término moderno, sino un acertar en el *modo* o *decoro* que conviene exquisitamente a la función propuesta. *Commoderi* es sintonizar con la actividad humana a la cual sirve, acogerla, reverberarla, ennoblecerla y representarla. La comodidad albertiana es esplendor, es adorno y epifanía<sup>620</sup>.

Pero, además, matiza Arnau, las cosas se acomodan de manera bellísima o hermosísima, lo que refleja una unión entre la función y la forma. «No son dos acomodaciones, sino una sola. La función es el término o el fin de la acomodación: la belleza es su modo». No se da la belleza sin una función, pero tampoco es posible, para Alberti, cumplir el fin si no es de manera bella. «El *modo* de la *com-moditas* es un modo *bello*»<sup>621</sup>.

«La arquitectura ocupa en Alberti la jerarquía más elevada de los valores humanos», dice Rivera. No es únicamente una disciplina o una manera de ganarse la vida, «sino y sobre todo el único sistema existente capaz de ser ordenador del cosmos»<sup>622</sup>. Este orden no es entendido por Rivera como mero jerarquizador social, en una época en la que la jerarquía era común en las ciudades renacentistas, sino que la arquitectura es ofrecida por Alberti como un elemento revolucionario, renovador y transformador, no sólo de la sociedad, sino de la propia conciencia del hombre.

De una manera diferente, desde una visión rupturista, percibe Alberto Tenenti el texto albertiano. Para el historiador italiano, Alberti establece las diversas tipologías

---

<sup>619</sup> J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 64. Mantenemos la cursiva de la cita original.

<sup>620</sup> *Ibid.*

<sup>621</sup> Cf. *Ibid.*, 65.

<sup>622</sup> Cf. J. RIVERA, *Prólogo*, 20. Javier Rivera se distancia de aquellos autores que han analizado *De re aedificatoria* desde un punto de partida contemporáneo, sin tener en cuenta el contexto en el que se escribe la obra. Así, dice Rivera, autores como Tenenti, Tafuri, Borsi, Romano, etc. han interpretado el tratado como «tendente al estado de las oligarquías olvidando al estado llano, renunciando a plantear un proyecto ético-político de aquella sociedad», de modo que el tratado puede llegar a convertirse en un «excepcional instrumento profesional y cultural para arquitectos sin ninguna preocupación social».

arquitectónicas en función de la variedad de personas y de la época<sup>623</sup>. En toda sociedad se debe aplicar una jerarquía edificatoria que va de la mano de la jerarquía social. Por lo tanto, una tarea primordial de la arquitectura para Alberti es ofrecer una imagen adecuada a las funciones específicas que cada uno o cada grupo lleva a cabo dentro de la comunidad. En el libro cuarto, Alberti recoge una teoría que desarrolla las estrechas relaciones entre la forma y los caracteres de los edificios y las estructuras de la sociedad. Esto que es entendido por Arnau Amo como «una distinción funcional de lo universal y lo singular» y que dará paso a «una distinción representativa entre lo sacro y lo profano»<sup>624</sup>, es interpretado por Tenenti como una relación jerárquica entre los edificios y las personas, que está en la esencia misma de *De re aedificatoria*. La sociedad se jerarquiza en función de cualidades de los hombres, del mismo modo que se estructura la ciudad. Los hombres más inteligentes, que mejor uso hagan del conocimiento y de la experiencia y que conozcan las artes serán los que deban ocupar funciones primordiales dentro del gobierno de la ciudad. Con estas premisas, bajo esta especie de arquitectura social, Alberti señala –según Tenenti– los lugares idóneos para las reuniones políticas, las arcas públicas, las prisiones, el solar para el templo y las escuelas, hospicios y hospitales.

Alberti ha vinculado la función constructora del arquitecto en el contexto humano y comunitario a cuestiones sociológicas y éticas<sup>625</sup>, continua Tenenti. El hombre tiene un deseo natural de construir, y esto proporciona al ciudadano orgullo y gloria, no sólo para sí mismo, sino para su familia y para toda la comunidad. Por ello, dice Tenenti, para Alberti la arquitectura es un lenguaje sociopolítico además de estético, un sistema en el que las reglas deben observarse cuidadosamente para no dañar la estructura estable de la comunidad. *De re aedificatoria* es un conjunto de fundamentos conceptuales claramente ideados y elaborados, basados en sólidos principios ético-filosófico y sociales.

Esta visión ético-social, dice Rovira, será fundamental para entender su acercamiento a la arquitectura, «en donde pretenderá combinar lo antiguo con lo moderno, lo útil con

---

<sup>623</sup> Cf. A. TENENTI, *Società e De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del «De Re Aedificatoria»*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007: 371-378.

<sup>624</sup> Cf. J. ARNAU AMO, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, II, 43.

<sup>625</sup> Cf. A. TENENTI, *Società e De Re Aedificatoria*, 371. También Anthony Blunt indica en Cf. A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, 20. que la arquitectura constituye, para Alberti, una actividad cívica.

lo bello, lo teórico con lo práctico las necesidades del individuo con aquellas de la familia más numerosa que es la sociedad en su conjunto»<sup>626</sup>.

Romano y Tenenti indican que la familia albertiana se concibe como «una célula cerrada, un microorganismo, un factor aristocrático, cuya acción tiene un fin en sí mismo», y continúan afirmando categóricamente: «Nunca, absolutamente nunca, se vislumbra en la obra de Leon Battista Alberti que un “puñado” de familias logre constituir una *civitas*, una sociedad»<sup>627</sup>.

Sin embargo, Paolo Portoghesi propone una visión diversa. La similitud del texto al comienzo de *De re aedificatoria* con algunas páginas de *De familia* pone de manifiesto que la vocación de Alberti por la arquitectura nace precisamente de la conexión directa de esta disciplina con los ideales de la vida familiar, estructura fundamental en toda la concepción social albertiana. «El hogar es el símbolo de la familia», dice Portoghesi en la introducción bilingüe latín-italiano, «la condición de su existencia histórica» y se identifica con la institución familiar, protegiendo su cohesión y su propia existencia<sup>628</sup>.

La arquitectura se ve en el tratado no solamente desde el punto de vista del arquitecto, sino también desde el que quien la disfruta, de modo que todos sus reflejos sobre la vida humana resulten esclarecidos; en realidad no se trata de una actividad especializada, sino que responde a un «anhelo de construir» que tiene profundas raíces en el alma humana; por medio de ella algunas de las más nobles aspiraciones se concretan en imágenes ya que sirve «para vivir de un modo digno y agradable», «transmite la fama de nuestro nombre a la posteridad» y al mismo tiempo realiza el lugar «donde gozaremos del afecto de los hijos y los familiares, donde pasaremos días de trabajo y de libertad: toda nuestra vida, en suma»<sup>629</sup>.

La sociedad para Alberti tiene su origen en la casa, dice Portoghesi, y no es un elemento individualista de la comunidad, sino que es una afirmación de la «conciencia coral de la ciudad como resultado de la unidad de los intereses privados»<sup>630</sup>. «La casa es

---

<sup>626</sup> J. M. ROVIRA, *Introducción*, 12.

<sup>627</sup> R. ROMANO – A. TENENTI, *Introducción a los Libri della Famiglia*, 91.

<sup>628</sup> Cf. P. PORTOGHESI, *Introduzione*, XVII.

<sup>629</sup> P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, 20. Se mantienen las comillas de la cita original.

<sup>630</sup> P. PORTOGHESI, *Introduzione*, XVII.

símbolo de la familia, condición de su existencia histórica»<sup>631</sup>. Incluso la belleza de las fachadas serán una contribución a la belleza de la ciudad, como expresa Alberti en el prólogo del tratado:

Los ciudadanos de pro alaban y se felicitan incluso sobremanera de que hayas levantado un muro o un pórtico bellísimos, de que les hayas aplicado los adornos de puertas, columnas y techo, por el hecho de que comprenden, sin duda, que con ese logro de tu patrimonio has acrecentado grandemente tu propia gloria, la de tu familia, la de tus descendientes y la de tu ciudad<sup>632</sup>.

Desde una visión integradora podemos entender que la ciudad se genera, para Alberti, a partir del hogar y la familia. El orden que se manifiesta en la arquitectura es, también, el orden interno de la ciudad, en el que cada edificio está dispuesto en su lugar. Este orden, que desde una visión rupturista es visto como un orden sociológico, dentro de la tradición cristiana es el orden que se manifiesta en la *Civitas Dei*, en la que cada edificio y cada hombre tienen su sitio dentro de la ciudad.

### 9.5.- La figura del arquitecto

Alberti deja claro, al principio de su tratado, las características que debe tener un arquitecto:

Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima a las necesidades más propias de los seres humanos<sup>633</sup>.

---

<sup>631</sup> P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, 20.

<sup>632</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 59. «*Boni viri, quod parietem aut porticum duxeris lautissimam, quod ornamenta postium columnarum tectique imposueris, et tuam et suam vicem comprobant et congratulantur vel ea re maxime, quod intelligunt quidem te fructu hoc divitiarum tibi familiae posteris urbique plurimum decoris ac dignitatis adauxisse*».

<sup>633</sup> *Ibid.*, 57. «*Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur*».

El tratado impulsa un cambio significativo en la concepción de la profesión del arquitecto diferenciándola de la del maestro de obras o el carpintero. Alberti libera el diseño arquitectónico del legado medieval, dice Borsi, e introduce el concepto de la unión entre lo racional, la idea o la forma, y la materia. Lo primero depende del raciocinio del arquitecto. Por ello, el arquitecto debe tener inventiva y un entusiasmo infatigable, un alto grado de educación, prudencia y, sobre todo, sentido común<sup>634</sup>.

El arquitecto es, para Alberti, «el que puede salvar y consolar al género humano»<sup>635</sup>. Por ello, dice Rivera, la arquitectura será para Alberti la única manera de superar sus angustias y sus crisis. La arquitectura es la tabla de salvación para el genovés, según interpreta Rivera de las palabras que Alberti escribe en *Profugiorum ab aerumna*:

Para distraerme de mis acerbos preocupaciones y tristes cuidados acostumbro a investigar y a construir en mi mente alguna máquina inaudita que mueva y transporte, que establezca y sancione cosas muy grandes e inestimables. Y alguna vez me sucedió que no tan sólo me tranquilicé en mi agitación, sino que conseguí cosas raras y dignísimas de memoria. Y careciendo de similares investigaciones compuse mentalmente y construí algún edificio muy compuesto, en el que dispuse muchos órdenes y columnas con capiteles y basas varias e inusitadas, que articulé convenientemente y con mueva gracia mediante cornisas y entablamentos. Y me mantuve en similares disquisiciones hasta que el sueño me venció<sup>636</sup>.

El arquitecto tiene, según palabras de Rivera

---

<sup>634</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 224-225.

<sup>635</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 7.

<sup>636</sup> L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, en C. GRAYSON (Ed.), *Opere Volgari II*, Bari, Gius, Laterza e figli, 1966: 181-82. [...] «per distarmi da mie acerbe cure e triste sollicitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare e statuire cose grandissime e inestimabili. E qualche volta m'avvenne che non solo me acquetai in mie agitazioni d'animo, ma e ancora giunsi cose rare e degnissime di memoria. E talora, mancandomi simili investigazioni, composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio, e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e base inusitate, e collega'vi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati. E con simili conscrizioni occupai me stessi sino che 'l sonno occupò me». La traducción al castellano la hemos tomado de J. RIVERA, *Prólogo*, 17-18.

un interés primordial por mejorar las condiciones existenciales, aportar –por medio de la arquitectura– a la sociedad «cualquier cosa que contribuya a la salud y al modo de vida», de manera que sólo desde la arquitectura puede ordenar el universo<sup>637</sup>.

El arquitecto no debe encargarse únicamente de la técnica o del servicio, dice Kostoff, sino que, para Alberti, el arquitecto «se convierte en el amo de una ley universal aplicable tanto al marco de sus edificios como a la estructura del mundo natural»<sup>638</sup>. En esta búsqueda de ley universal, el arquitecto se acerca a la divinidad<sup>639</sup>. La labor del arquitecto queda asociada con una profunda actividad espiritual a través del concepto de belleza que desarrolla Alberti en su tratado.

Alberti busca un fundamento ético en la actividad arquitectónica, que expresa su vinculación con la cultura florentina.

Bajo este aspecto, el tratado adquiere más bien, respecto a cualquier otra obra teórica sobre la arquitectura, una prioridad que deriva de la capacidad de indicar, reflejado en el microcosmos de una actividad sectorial, el significado completo de la vida humana<sup>640</sup>.

El arquitecto debe, dice Alberti, aconsejar a su cliente que evalúe de una manera inteligente los gastos en los que va a incurrir al comenzar la empresa, los materiales que va a necesitar y los trabajadores necesarios para emprender la construcción del edificio. Basándose en una referencia que hace Alberti en el capítulo tercero del libro II, Manuela Morresi indica que Alberti puede tener como modelo de un lugar bien preparado y una obra bien planificada al Templo de Salomón.

Cuenta en su obra Eusebio Pánfilo, obispo de Cesarea, que David y Salomón, reyes de los hebreos, al disponerse a construir el templo de Jerusalén, habiendo hecho el máximo acopio de oro, plata, cobre, madera, piedra, etc., para que no faltara nada que pusiera en

---

<sup>637</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 24. Se mantienen las comillas de la cita original.

<sup>638</sup> S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 709.

<sup>639</sup> Cf. *Ibid.*, 673-709. Según indica Kostoff, en el pensamiento de Alberti «la naturaleza es sinónimo de Dios». Por eso se asocia la arquitectura con una profunda actividad espiritual.

<sup>640</sup> P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, 19.

peligro la fácil y rápida consecución de su objetivo, solicitaron de los reyes más cercanos muchos miles de obreros y más arquitectos<sup>641</sup>.

Alberti conocía las Sagradas Escrituras y la figura de Besabel, de la tribu de Judá, designado por Dios para construir el templo. La descripción en el libro del Éxodo<sup>642</sup> de los dones asignados por Dios a los hombres encargados de construir el templo, seguramente resonó en los oídos de Alberti al leer las habilidades necesarias de un arquitecto descritas por Vitruvio. Según indica Morresi, la idea no vitruviana sino bíblica de que los arquitectos estaban dotados con el don de la enseñanza debió sonar muy convincente a Alberti, ya que la aptitud didáctica está siempre presente en su obra<sup>643</sup>.

La descripción que hace el florentino en el tratado sobre los conocimientos y las características que debe tener un arquitecto –que debe dominar las más altas disciplinas– tienen relación con las características descritas en el libro del Éxodo y en el segundo libro de las Crónicas. Por tanto, estas características no son únicamente adquiridas por el arquitecto con mucho esfuerzo y dedicación, sino que también participan de la gracia divina.

### 9.6.- Relectura de *De re aedificatoria*

Alberti, haciendo gala de su amplio conocimiento de la cultura clásica, nombra en su manual a dioses, escritores y personajes característicos de ésta, pero encontramos numerosas ideas y creencias que nos permiten realizar la afirmación de que en *De re*

---

<sup>641</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Libro II, cap. III. 99. «*David et Saloman Hebreorum reges facturi templum Hierosolimis, cum maximam vim auri argenti aeris lignorum lapidisque et eiusmodi parassent, tum et nequid deesset, quod ad rei facilitatem et celeritatem faceret, a proximis regibus multa fabrorum milia et architectos accersivisse scribit Eusebius Pamphilus*».

<sup>642</sup> Moisés dijo entonces a los israelitas: Mirad, Yahveh ha designado a Besabel, hijo de Urí, hijo de Jur, de la tribu de Judá y le ha llenado del espíritu de Dios, confiriéndole habilidad, pericia y experiencia en toda clase de trabajos, para concebir y realizar proyectos en oro, plata y bronce, para labrar piedras de engaste, tallar la madera y ejecutar cualquier otra labor de artesanía; a él y a Oholiab, hijo de Ajisamak de la tribu de Dan, les ha puesto en el corazón el don de enseñar. Les ha llenado de habilidad para toda clase de labores en talla y bordado, en recamado de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino, y en labores de tejidos. Son capaces de ejecutar toda clase de trabajos y de idear proyectos. Así pues, Besabel, Oholiab y todos los hombres hábiles en quienes Yahveh había infundido habilidad y pericia para saber realizar todos los trabajos en servicio del Santuario, ejecutaron todo conforme había mandado Yahveh. (Ex. 35, 30-35 y 36, 1)

<sup>643</sup> Cf. MORRESI, *Fonti Bibliche nel De Re Aedificatoria*, 487-490.

*aedificatoria* subyace una cosmovisión cristiana. Vamos a recoger aquí algunos ejemplos que sostienen nuestra afirmación, aunque a lo largo de todo el epígrafe hemos ido poniendo algunos de ellos de manifiesto.

La idea de la aparición de la arquitectura en Alberti denota su cosmovisión cristiana. Alberti se aleja de Vitruvio y afirma que la arquitectura responde a la necesidad de dar cobijo a la familia, y que es ésta la que conforma la sociedad. La familia como núcleo de la sociedad es una creencia arraigada en Florencia en el siglo XV. Son las familias florentinas las que conforman la ciudad. Alberti desarrolló esta idea unos veinte años antes en su escrito *De familia*.

La prudencia enunciada por Alberti para un correcto desempeño del arquitecto es una vigencia propia de la cosmovisión cristiana. Alberti indica que el arquitecto debe ser prudente en sus decisiones, buscando y analizando con cautela el mejor sitio para edificar ciudades. También es necesaria la prudencia en la elección de los materiales, en la disposición de las partes de un edificio. Pero no sólo el arquitecto debe ser sensato. También la persona que realiza el encargo debe ser consciente de la tarea que va a emprender. Debe evaluar los gastos y el dinero que va a necesitar, así como los materiales y la mano de obra necesaria.

La comprensión unitaria de la arquitectura como un organismo en el que las diferentes partes se interrelacionan entre sí y con el todo tiene una imagen clara en la idea cristiana de Iglesia. La Iglesia es un cuerpo formado por muchos miembros y con una cabeza, que es Cristo.

La arquitectura es, para Alberti, orden. En la ciudad de Alberti cada edificio ocupa su lugar.

El adorno más señalado se lo confieren a las ciudades las calles, la plaza principal y, por último, la ubicación, la construcción, la conformación, la colocación de cada edificio, de modo que todo ello esté correctamente dispuesto y distribuido según la funcionalidad, la dignidad, la comodidad de cada uno de ellos<sup>644</sup>.

---

<sup>644</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. 1, 281. «*Sed praecipuum urbibus ornamentum afferent ipsa viarum et fori et deinceps operum singulorum situs ductus conformationes collocationes, ita ut pro cuiusque usu dignitate commoditate omnia recte parata et distributa sint. Nanque amato quicquam ordine nihil prorsus erit, quod sese aut commoculum aut gratum aut dignum praestet*».

Se establece una diferenciación entre lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, dando una relevancia especial al templo. La arquitectura, imitando la naturaleza, impregna de orden la ciudad. La ciudad –el cosmos– queda limitada por las murallas que la separan y protegen del exterior, lo rural y agreste –el caos–. Esta imagen de ciudad protegida por una muralla cuyo centro –físico y espiritual– queda señalado por el templo, sigue el mismo esquema que la ciudad medieval cristiana.

Hay un templo de la más alta categoría, en el que un alto prelado celebra las ceremonias y los ritos solemnes; [...] El templo de mayor categoría quizá sea más práctico emplazarlo en el centro de la ciudad; [...] deberá ser construido en el lugar en que vaya a gozar de mayor veneración y majestuosidad<sup>645</sup>.

El hombre busca estar cerca del centro del mundo, que le da sentido, por lo que la ciudad crece a partir de ese centro, y se ve limitada por la muralla. Para Alberti, la geometría de la muralla incluye un sentido defensivo físico y espiritual. La ciudad ordenada en la que cada familia y cada edificio ocupa su lugar tiene su imagen en la *civitas Dei*.

La ciudad con mayor capacidad de todas será la de planta circular; la más segura, la que esté circunvalada por murallas serpenteantes y sinuosas, como cuenta Tácito que fue el caso de Jerusalén<sup>646</sup>.

Uno de los argumentos esgrimidos por los autores que afirman que Alberti no contempla en su obra la idea de un Dios cristiano es el que, al hablar de arquitectura religiosa se refiere a templo y no a la iglesia. Alberti utiliza el término *templum* para referirse a lo que entendemos como el edificio-iglesia. Vitruvio utilizó este término para referirse a un espacio sagrado concreto, y Alberti lo interpreta como se entiende la iglesia en la cosmovisión cristiana: el edificio donde se proclama la Palabra y Dios se hace presente en la Eucaristía.

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, L. V, Cap. 6, 207. «*Templum aliud maximum [...] Templum maximum media in urbe fortassis commodious; [...] Demum ea ponendum erit loco templum, quo sit summa futurum cum veneratione et maiestate*».

<sup>646</sup> *Ibid.*, L. IV, Cap. 3, 178. «*Caeterum, quod alibi diximus, omnium erit capacissima urbs, quae sit rotunda; tutissima, quae sinuosis amfractibus murorum obvalletur, qualem fuisse Hierosolimam scribit Tacitus*».

Su concepción litúrgica de este edificio sigue las vigencias establecidas en la cosmovisión cristiana. Defiende la orientación del presbiterio, la prevalencia de un solo altar y la estructura en forma de basílica que, además de administrar justicia divina, permite que se escuche mejor la voz del sacerdote durante su predicación. Debe, además, por su belleza, elevar el alma hacia Dios.

Dedica el comienzo del capítulo VII del Libro V a hablar sobre los conventos y la misión de los «hombres de bien, como los sacerdotes», a los que les es propio

dedicar su esfuerzo a poner en práctica lo que se consideran que es obligado por parte de un ser humano para con los demás, socorriendo, ayudando a los enfermos y a los débiles, a los marginados con su dedicación, sus buenas acciones, con su misericordia<sup>647</sup>.

La concepción de belleza como *concinntas* también revela una cosmovisión cristiana, como hemos visto en el capítulo 1. La belleza desvela la verdad y acerca al hombre a Dios.

Para Alberti, el arquitecto ejerce su profesión como un servicio a la sociedad, en el que, a través de su inteligencia, creatividad y prudencia, proyecta y construye edificios hermosos que contribuyan a hacer la vida del hombre más feliz. La búsqueda del bien a través de la profesión es concebida en la cosmovisión cristiana como una forma de entrega y un camino de santidad.

## Conclusiones

La lectura conjunta de la obra escrita de Alberti desde una visión integradora nos permite proponer algunas claves interpretativas que contribuyen al análisis de la obra construida. La principal reflexión de *Philodoxeus* gira en torno a la búsqueda de la gloria mediante la dedicación a la literatura y el estudio. La tarea del joven escritor es mostrar al mundo la verdad mediante la palabra, buscando de este modo el mejor fin para cada

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, L. V, Cap. 7, 208. «Adde quod bonorum est, quales et esse et haberi pontífices volunt, ea meditari studere prosequi, quae hominum generi ab homine deberi intelligant, aegrotos imbelles destitutos et eiusmodi officio beneficio misericordia levando iuvando».

uno. Es una forma coherente de acción mediante la cual el literato realiza el bien buscado en la propia actividad literaria.

La vocación se sitúa como tema clave de *De commodis literarum atque incommodis*. La vocación al estudio de las letras que se plantea en esta obra mantiene un diálogo con la vocación religiosa a la que Alberti responde en este momento de su vida. El escritor, con esfuerzo y trabajo, busca la excelencia en el desempeño de su obra poética que, además de generar virtud en sí mismo, busca mejorar a los lectores.

La interpretación de la estructura interna de *Intercoenales* como un gran mosaico formado por pequeñas teselas nos permite poner en relación esta gran obra con la idea de *concinntas*. Este texto, que recoge temas clásicos de una cosmovisión cristiana: como vicios y virtudes, la muerte y la trascendencia, la relación con Dios o la libertad del hombre, busca, como el resto de las obras de Alberti, hacer un mundo mejor. Mediante la risa y la alegría<sup>648</sup>, Alberti busca entretener al lector.

La publicación de *De familia* en lengua toscana, coincidiendo con su nombramiento como prior de la parroquia de San Martino a Gangalandi pone de manifiesto la intención del arquitecto de llegar a sus fieles con el mensaje trasladado en esta obra. De su concepción sobre las relaciones familiares, el matrimonio, el amor, el tiempo y la relación con Dios podemos afirmar que la cosmovisión bajo la que Alberti escribe esta obra es cristiana.

Alberti escribe *De pictura* en latín, y más tarde en italiano con la intención de ayudar e iluminar a sus amigos pintores. La estructura de la exposición denota el esquema agustiniano de comprensión de la realidad –ver, juzgar y actuar–. Siguiendo también en esta obra la tradición poética aristotélica, Alberti busca la excelencia en el hacer del pintor como un bien para la sociedad. La mimesis de naturaleza propuesta por Alberti en *De pictura* es una mimesis de mundo.

*Vita* refleja la continuidad con la tradición en la utilización del género biográfico, como ya hicieran los escritores clásicos, pero Alberti introduce en esta obra ciertos aspectos que pueden entenderse como moralistas para destacar la virtud. La libertad del

---

<sup>648</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, 122.

hombre se entiende como una posibilidad de elección. El hombre virtuoso debe elegir la forma de vida más elevada que le conduzca al bien.

Momo se plantea, de nuevo, como una obra que pretende instruir y divertir al lector. En esta obra, en cierto modo alegórica, encontramos numerosos rasgos que indican que subyace en ella una cosmovisión cristiana. Mediante la personificación y representación de vicios y virtudes, Alberti busca que «las almas se impregnen de virtud y se dejen guiar por la razón»<sup>649</sup>. Esta obra, publicada en 1450, adelanta la vocación arquitectónica de Alberti. Júpiter baja a la tierra para hablar con los filósofos porque necesita reconstruir el mundo. Cuando ve las columnas maravillosas que conforman un teatro, se arrepiente de no haber pedido ayuda a los arquitectos en la reconstrucción de su mundo.

*Descriptio Urbis Romae* es un pequeño ejemplo de la vocación de servicio de Alberti. Realiza un estudio exhaustivo para idear un método que, apoyándose en sus conocimientos matemáticos, permita a otros representar los elementos de la ciudad, como ayuda para el proyecto de reconstrucción de Roma de Nicolás V.

La misma intención de poner al servicio su conocimiento la encontramos en *De re aedificatoria*. La figura del arquitecto es, para Alberti, aquel que, mediante la razón y el estudio contribuye, mediante la arquitectura, a hacer más felices a los hombres. Cuando Alberti escribe esta obra ha descubierto ya su vocación como arquitecto, ya que ha comenzado a trabajar en la iglesia de Santo Stefano Rotondo y en la fachada del palacio Rucellai.

De la comprensión de la obra escrita podemos concluir que la pretensión de Alberti es buscar a través de su obra, mejorarse a sí mismo y mejorar la vida de los demás, buscando de este modo, la gloria. La pretensión de Alberti, siguiendo el concepto de poética en Aristóteles, es la búsqueda del bien y la felicidad, realizada mediante la *praxis*. Esta *praxis* se concreta al principio de su vida en la literatura y posteriormente en la arquitectura.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, debido al género literario utilizado en algunos textos –la alegoría–, la ejemplarización de virtudes y hábitos en algunos personajes, la propia figura de Baptista, los conceptos de naturaleza, mimesis, orden,

---

<sup>649</sup> L. B. ALBERTI, *Momo o del Príncipe*, Proemio, 8. [...] «hi vero mentis robur consiliique vim significant».

organicidad, la comprensión de la realidad y la intencionalidad de los textos, así como los temas tratados en muchas de las obras, podemos decir que la cosmovisión cristiana es latente en las obras de Alberti.



# CAPÍTULO 3. RELECTURA DE LA ARQUITECTURA DE LEON BATTISTA ALBERTI

## Introducción

El retrato de la persona de Alberti comprendido en el capítulo primero, junto con el estudio y las conclusiones obtenidas de la obra escrita nos permiten afirmar que la literatura y la arquitectura son dos manifestaciones artísticas profundamente relevantes en el mundo de Alberti, cuya vocación se manifiesta en la *praxis*, primero en la literatura y posteriormente en la arquitectura. Ambas artes, literatura y arquitectura, pueden crear objetos culturales que mediante una mimesis de mundo busquen el aprendizaje y el disfrute<sup>650</sup>.

La obra arquitectónica de Alberti ha sido estudiada fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX. Durante este periodo, la visión vigente del Renacimiento era de ruptura con el periodo anterior. Los historiadores del arte, primero, y los historiadores de la arquitectura, después, analizaron la obra de Alberti bajo esta mirada. Además, el nacimiento de la historiografía de la arquitectura, que nace en este momento y surge con la intención de justificación del Movimiento Moderno, aplica categorías modernas a la arquitectura renacentista. Estos dos hechos, definidos como problemas en nuestra investigación, han dado como resultado que la tradición sobre la visión de la arquitectura de Alberti se presente como rupturista.

La arquitectura de Alberti no ha sido revisada en profundidad desde una perspectiva integradora del Renacimiento, con la salvedad de los estudios de Jarzombek. El americano, que hace un intento de comparación entre la teoría literaria y estética de Alberti y sus proyectos arquitectónicos, analiza la arquitectura con muchas dudas. Según

---

<sup>650</sup> Cf. *Ibid.*, Proemio, 7. Cf. Á. ABELLÁN-GARCÍA, *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, 249.

él, hay pocas evidencias científicas de los proyectos realizados por Alberti. Además, debe ser tenido en cuenta el hecho de que Alberti raramente recogiera ningún comentario de sus proyectos en sus escritos<sup>651</sup>.

En este tercer capítulo, en el que buscamos revisitar las obras arquitectónicas de Alberti, creemos esencial incorporar los nuevos datos aportados por el estudio del retrato de la persona de Alberti bajo una visión integradora del Renacimiento. El nuevo retrato, junto con las conclusiones obtenidas del análisis de la obra escrita, nos ayudan a interpretar la pretensión de Alberti. Esta pretensión orienta la relectura de la obra arquitectónica y establece una coherencia en el análisis orgánico de las obras escritas y construidas. Por ello, tras establecer la pretensión del Alberti arquitecto, procederemos a analizar cada uno de los edificios por orden cronológico de la fecha de inicio de las obras.

Para el análisis de la arquitectura de Alberti hemos dejado de lado, en general, a los filósofos, filólogos y sociólogos que conforman la tradición de la obra escrita, ya que no incluyen las obras construidas en sus publicaciones. Utilizaremos para nuestro estudio las publicaciones de historiadores del arte y la arquitectura. Para cumplir con el segundo objetivo de nuestra investigación, proponemos revisitar la obra arquitectónica de Alberti, buscando la cosmovisión latente. De este modo, analizaremos cada edificio como un dispositivo cultural que puede ser comprendido como un mundo posible poético, descubriendo los nuevos datos aportados.

Las obras que analizamos en los siguientes epígrafes son aquellas que habitualmente se recogen en la tradición como obras proyectadas por Alberti. No está claro si lo han sido en su totalidad, ni hasta qué punto Alberti tuvo control sobre toda su ejecución. No hay datos sobre las instrucciones claras dadas por el arquitecto genovés, más allá de una carta enviada a Matteo de Pasti, constructor de la Iglesia de San Francisco en Rímini, y alguna carta intercambiada con la familia Gonzaga de Mantua. No se conservan planos, ni ningún documento que recoja las trazas marcadas por Alberti salvo una pequeña medalla con el alzado del templo malatestiano. No hemos encontrado documentos que acrediten la participación de Alberti, las fechas concretas de comienzo y finalización de

---

<sup>651</sup> Jarzombek no tiene en cuenta la concepción clásica de *praxis* cuando hace esta afirmación. Nosotros, ateniéndonos a la noción de *praxis* justificada en el marco teórico, entendemos que los edificios deben hablar por sí mismos. Cf. M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 171-172.

las obras, ni nada referente a presupuestos, ni memorias de obra. Somos conscientes de que la información que llega hasta nuestros días es incompleta y está sujeta a diversas interpretaciones.

Como indica Rivera en el prólogo de la edición española de *De re aedificatoria*, la actuaciones arquitectónicas de manera profesional de Alberti «se produjeron siempre como proyectista, como ideador, nunca como constructor»<sup>652</sup>. La realidad es que no tenemos claro cuál fue su implicación directa en las obras, pero sabemos que, durante la ejecución de muchas de ellas, Alberti ejercía el cargo de abreviador apostólico por lo que no tenía la libertad de desplazarse a conveniencia según el ritmo de la construcción. Sabemos que abandonó este cargo en 1462, y que pudo seguir más de cerca las últimas obras realizadas en Mantua. Muchas de las obras quedaron sin terminar en el momento de la muerte de Alberti en 1472 y muchas de ellas han sido reformadas y modificadas a lo largo de estos años y hasta nuestros días. Hemos recogido aquellas obras que consideramos más significativas por su relevancia dentro del pensamiento de Alberti. La oportunidad de analizar la arquitectura desde el ámbito de las humanidades nos permite establecer un diálogo transdisciplinar entre la arquitectura, la filosofía y la teología. Este análisis, junto con la capacidad de la obra de expresión por sí misma, permite ahondar en la relación entre la arquitectura y la cosmovisión de una época.

La primera obra que la tradición refiere a Alberti es la construcción del ábside de la iglesia medieval del priorato de Santo Martino en Gagalandi. Sabemos que Alberti fue destinado a esa parroquia, pero no tenemos datos relevantes sobre su intervención en el ábside. Rivera fecha la posible intervención alrededor de 1432. Alberti tenía tan solo 28 años, y no había desarrollado gran parte de su pensamiento arquitectónico, por lo que no hemos incluido esta obra en nuestro análisis.

Alrededor de 1438 parece ser que Lionello d'Este consulta a Alberti sobre cómo erigir un monumento ecuestre a Nicolás I. Debido a la escasa importancia de la obra, así como su poca influencia en la arquitectura posterior, tampoco incluimos este monumento en nuestro estudio.

---

<sup>652</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 10.

El resto de los edificios aquí recogidos son los que habitualmente analiza la tradición dentro de la arquitectura de Alberti. Como pusimos de manifiesto en la identificación del problema de investigación, no todos los análisis realizados por los diferentes autores coinciden. Algunos ponen el énfasis en la racionalidad del proyecto, otros en las proporciones, el orden utilizado o las intervenciones del propio Alberti.

## 1.- La pretensión de Alberti

La relectura de la obra escrita de Alberti bajo una visión integradora, así como la nueva definición de un retrato del arquitecto, nos permite acercarnos a la pretensión de Alberti. Dice el filósofo Julián Marías que «la pretensión, proyecto o programa vital es lo más personal y propio de cada vida humana» y que existe una íntima relación entre la vocación o pretensión personal y las formas de la vida social<sup>653</sup>.

Todo hombre es novelista de sí mismo, original o plagiario, como suele decir Ortega; la vida es «faena poética». Pero estas novelas que los hombres tienen que imaginar individualmente, cada uno la suya, parten de ciertos supuestos dados; lo mismo que el escritor se encuentra con algunos géneros literarios *posibles* [...] el hombre aloja en cada caso la trayectoria de su vida en un cierto «régimen literario» vigente en la sociedad a la que pertenece<sup>654</sup>.

La cuestión que nos atañe ahora es el «régimen literario» en el que se inscribe la vida de Alberti. El genovés habló a través de sus escritos y de los personajes, y también de su arquitectura. «Alberti queda consagrado en primer término como escritor, y gracias a él la literatura permanece ligada a la arquitectura, incluso cuando aquella disminuye su atención hacia esta última y el tema arquitectónico se convierte en una rémora literaria cada vez más acentuada»<sup>655</sup>.

Analizando la biografía y la obra de Alberti podemos observar que, durante los primeros años de su vida, el florentino se dedicó principalmente a las letras. Alberti, a

---

<sup>653</sup> Cf. J. MARÍAS, *La estructura social*, 179-180.

<sup>654</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>655</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 174.

temprana edad, se ve a sí mismo como un escritor, un autor. Sus ideas también están influenciadas por el pensamiento humanista del Renacimiento florentino en el que retórica y política van de la mano. Desde que, en 1424, con tan sólo veinte años, publicara su primera obra, tendrán que pasar al menos otros veinte años hasta que tengamos noticias de su amor por la arquitectura. Alberti, con la edad de veinticinco años, se declara abiertamente escritor.

Tú [Carlo (hermano de Leon Battista)], además de la literatura siempre encontrabas tiempo para los negocios. Yo, en cambio, me dediqué por completo a escribir, dejando de lado todo lo demás. De hecho, prefiero descuidar todo lo demás que pasar un día sin leer o escribir<sup>656</sup>.

Alberti crea el personaje de Baptista por primera vez en 1433. Según Jarzombek, entender la función del personaje de Baptista dentro de la obra albertiana es fundamental para comprender su teoría estética. «Alberti creó a Baptista como un artista crea un objeto artístico»<sup>657</sup>. De hecho, la aparición de Baptista y la publicación de *De pictura* tuvieron lugar con tan solo dos años de diferencia. Para comprender a Baptista, dice Jarzombek, debemos analizar la definición de belleza albertiana. Jarzombek interpreta la belleza albertiana como idealista, porque, según él, la belleza no reside en el objeto material, sino en la mente del hombre.

La visión por realizar es, no obstante, un artificio por sí mismo, una construcción mental. No es un ideal de la naturaleza, sino un ideal de hombre. La belleza nunca es inherente al objeto, sino a la imaginación del hombre<sup>658</sup>.

Como analizamos en el capítulo primero, no estamos de acuerdo con la afirmación del profesor del MIT sobre la concepción de la belleza albertiana. Sobre lo que sí estamos de acuerdo es con la idea de que en la creación del personaje de Baptista reside una intencionalidad, así como la relación que se establece con la creación del personaje y la belleza artística.

---

<sup>656</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 42. «*Tu semper aut gerendis negociis aut in litterarum cognitione versaris. Ego autem qui me totum tradidi litteris, ceteris posthabitis rebus, omnia posse libentius debeo quam diem aliquam nihil aut lectitnndo aut commentando preterire*».

<sup>657</sup> M. JARZOMBK, *Leon Baptista Alberti: The philosophy of cultural criticism*, 65.

<sup>658</sup> *Ibid.*, 69.

Alberti realiza una obra de arte creando este personaje dentro de su obra literaria, siguiendo los pasos por él establecidos en el que se combina un estudio de la naturaleza seguido de una transformación propiamente humana. Baptista es, naturalmente, un hombre sano, bien dotado físicamente, con una sensibilidad, pero también es tenaz, entregado, virtuoso y trabajador. Alberti propone a Baptista como ideal de hombre, como un arquetipo. Consigue, mediante este panegírico, realzar la personalidad propuesta, cumpliendo así la tarea que se propone. La literatura se entiende de este modo como una llamada a la acción<sup>659</sup>.

La vocación de Baptista, así como la de otros personajes albertianos como Leopis, el escritor esperanzado, o el novicio protagonista de *De commodis litterarum atque incommodis*, es una vocación casi religiosa, de entrega a los demás y de búsqueda de gloria.

Que el corazón de los estudiantes arda con deseo, no de oro y riquezas, sino de virtud y sabiduría. Que aprendan en la literatura no sólo la esencia y causa de las cosas, sino también la forma y el culto a la virtud y la gloria. Que aprendan además a evitar los placeres, a despreciar las riquezas, a despreciar la pompa, a no temer a la fortuna y a aferrarse sólo a la tranquilidad de espíritu, las buenas costumbres, el valor y la sabiduría.<sup>660</sup>

La posibilidad y la libertad del artista creador conllevan una responsabilidad y Alberti es consciente de ello, por lo que busca transmitir un mensaje con sus obras literarias, en las que avisa de los peligros de la sociedad actual.

Según este pensamiento sobre la figura del escritor, podemos plantear una analogía entre el escritor albertiano y la figura del arquitecto descrita en *De re aedificatoria*. Alberti describe al arquitecto como «inventor de cuanto nos procura bienestar»<sup>661</sup>. Al igual que con la obra de arte que describe en *De pictura*, el arquitecto, comenzando por

---

<sup>659</sup> No llama la atención que Alberti conciba la literatura como una llamada a la acción, ya que es algo característico de su época. Giangaleazzo Visconti escribe que teme más un texto de Salutati que a mil hombres a caballo. Una vez más, Alberti continúa con las vigencias de su tiempo. Cf. *Ibid.*, 239.

<sup>660</sup> L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, 144. «*Sit animus studiosorum flagrans cupiditate quadam non auri et opum, sed morum et sapientie. Discantque in litteris non tantum vim et causas rerum, sed formam etiam cultumque virtutis et gloriae. Discant preterea fugere voluptates, contemnere divitias, aspernari pompas, fortunam non metuere, solamque animi quietem, mores, virtutem, sapientiamque apprehendere*».

<sup>661</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Prol. 60. [...] «*immo omnium commoditatum inventori*».

un estudio concienzudo sobre la naturaleza del objeto, es capaz de transformarlo mediante su inteligencia e imaginación, buscando la belleza y el bien. La obra, dice Alberti, debe adecuarse, de manera bella, a las necesidades más profundas y propias de los seres humanos.

Si bien es cierto que Baptista representa muchas de las cosas que Alberti no era –no era famoso, había recibido el rechazo de su familia– la figura del arquitecto si puede recoger las verdaderas inquietudes espirituales de Alberti. El arquitecto pasa de ser un personaje creado por un creador, a ser él mismo el creador de la obra<sup>662</sup>.

El pensamiento estético cristiano, desde sus orígenes, estableció una relación de cierta equivalencia entre la creación divina y el hacer artístico del hombre: «El arte responde a aquel “dominad (en el sentido de transformar) la tierra” que el autor del libro del Génesis pone en boca del Creador; en esta encomienda está implícito el imperativo de la creatividad que el cristianismo va a inducir en los seguidores de Jesús de Nazaret»<sup>663</sup>.

Como hemos visto en el marco teórico en referencia a la mimesis podemos decir que, si Dios es creador, el hombre análogamente es un sub-creador. El mundo de Momo es un ejemplo claro de mitopoeia. Alberti imagina una cosmogonía, una explicación del mundo a través de dioses y hombres que, con sus acciones, van dando sentido a un mundo de ficción que ayuda al lector a divertirse, pero también a conducir su propia vida.

Alberti despliega su espíritu creador en su literatura y en su creación arquitectónica. La acción creadora y las leyes de la creación del nuevo mundo se rigen por la dinámica del mundo ya creado por Dios. Por ello, la libertad creadora del artista conlleva, indisolublemente, una responsabilidad ética. La creación albertiana manifiesta implícitamente esta relación entre ética y estética, que él nunca concibió como separadas, pero que sí lo ha hecho la tradición. La publicación a mediados del siglo XVI de *Opuscoli*

---

<sup>662</sup> Durante la Antigüedad y la Edad Media el hecho de crear es una acción atribuida exclusivamente a Dios. «Influirá poderosamente en los siglos medievales la noción que San Agustín tiene respecto de la idea de creación y que registra en sus Confesiones al afirmar que sólo Dios es el creador de todas las cosas y que el artista no crea, aplica normas y leyes quedando como mero intermediario». En el Renacimiento comienza a despuntar la idea de creación artística atribuible a la acción del hombre, pero en ningún caso «ponen en duda que el hombre sea una criatura y Dios su creador» en Cf. R. GARCÍA SÁNCHEZ, *El Renacimiento como artefacto. Una aproximación cultural y estética*, 283-284.

<sup>663</sup> F. BUENO, *Sobre la experiencia estética. Fundamentos y actualidad*, Madrid, Editorial Universidad Francisco de Vitoria, 2017, 49. Dentro de la cita se incluye una referencia de J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, 3. Se mantienen los paréntesis de la cita original.

*morali*, a manos de Cosimo Bartoli, incluyendo también los tratados de escultura y pintura, «hubiera hecho delicias del autor pues se aúna a su intrínseca naturaleza estética, la dimensión ética, en un cualificado maridaje consustancial al pensamiento, teoría y práctica albertiana»<sup>664</sup>.

La vocación del arquitecto cristiano es colaborar con la Creación, que es «algo donado, hogar –*domus*– de Dios para el hombre»<sup>665</sup>, y cumplir el mandato dado en el Génesis. De este modo, la profesión se comprende como una entrega, un sacerdocio civil, que aúna su actividad literaria y su vocación de arquitecto. Por ello, la arquitectura se presenta como una acción capaz de mejorar la vida de las personas. En este momento de cambio, queda atrás el periodo en el que la realización de la excelencia –y de la santidad– tiene lugar dentro de los muros de los conventos. Al igual que los frailes anuncian el Evangelio desde las calles, caminos y plazas, también el hombre puede ver cumplida su vocación desde las profesiones civiles y las artes técnicas y artísticas.

El hombre consuma su presencia en el mundo en y mediante su transformación y la del mundo en presente, en actualidad temporal y, sobre todo, en perfección incoante de su libérrimo y gratuito ofrecimiento benéfico. Así pues, la presencia del hombre en el mundo es un hacerse presente según la perfección (el trabajo), que es también una forma sacrificial de hacerse ofrenda<sup>666</sup>.

Alberti entiende la arquitectura como sistema existente cuyas leyes imitan el orden de la naturaleza y ordenan el cosmos.

Alberti ofrece bien claro en toda su obra literaria su idea de la arquitectura como un elemento que casi podríamos considerar revolucionario, renovador, transformador no sólo de la sociedad sino, y sobre todo, de la propia conciencia del hombre. [...] En *De Iciarchia* insiste en que “el hombre nació para ser útil al hombre. ¿Y para qué son tantas artes entre los hombres? Solo para servir a los hombres” y, precisamente la arquitectura es la que es capaz de solucionar sus problemas más fundamentales y prioritarios<sup>667</sup>.

---

<sup>664</sup> D. SUÁREZ QUEVEDO, *De Escultura y Pintura en los «opuscoli morali» de Alberti editados por Cosimo Bartoli (1568), con apostillas de Leonardo Torriani*, 188.

<sup>665</sup> Á. ABELLÁN-GARCÍA, *Mundos posibles poéticos*, 282.

<sup>666</sup> H. MARÍN, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, 470.

<sup>667</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 20.

Alberti es un humanista y entiende que el hombre se realiza en plenitud en sociedad, en la ciudad. Para el hombre antiguo, el estado de perfección de la humanidad se manifiesta en la ciudadanía ateniense o en el ser «persona», en Roma. Durante la Edad Media, con la concesión de la ciudadanía a casi la totalidad de los hombres, se gesta el término *humanitas* como «estado de perfección de la naturaleza en el que la ley se hace manifiesta y funda una ciudadanía que es ahora cosmopolita, universal»<sup>668</sup>. Por ello, Alberti comprende y explica la arquitectura como un arte «sumamente acorde con los intereses tanto públicos como privados y fuente de enorme satisfacción para el género humano»<sup>669</sup>.

Gran conocedor de Cicerón, Alberti parece haberse inspirado en los textos de *Sobre la república*, en los que el gran retórico expresa la cercanía a lo divino que se establece en la construcción y constitución de nuevas ciudades, así como la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos:

No hay nada en lo que la capacidad humana se acerque más a lo divino que la constitución de nuevas ciudades y la conservación de las ya constituidas.

Nada hay, de lo que se hace en la tierra, que tenga mayor favor acerca de aquel dios sumo que gobierna el mundo entero que las agrupaciones de hombres unidos por el vínculo del derecho, que son las llamadas ciudades<sup>670</sup>.

El genovés, cuya vida se desarrolla durante los comienzos de la modernidad, no concibe una separación en los saberes, ni en las artes, del mismo modo que vive su vocación desde diversos lugares como el sacerdocio, la literatura o la arquitectura, dando respuesta desde estos lugares a una única llamada. Para Alberti, la política, el arte, la arquitectura, el sacerdocio y las letras deben buscar todas ellas la realización del hombre en su plenitud.

Alberti, un curial en la corte pontificia, confía sus ideas a los príncipes de su época, intuye que la política y las *bonae artes* no pueden quedarse en el angosto espacio de las disputas teológicas y reivindica, en relación con la cultura oficial, una proyectualidad que aspira a

<sup>668</sup> Cf. H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 177.

<sup>669</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Prol. 57. «*Siquid rem diligentius pensataris, et publice et privatim commodissima et vehementer gratissima generi hominum est*».

<sup>670</sup> CICERÓN, *Sobre la república*, Madrid, Gredos, 1984, 7-12.

nuevos puntos de referencia. La actividad humana se desarrolla ahora en sectores como la literatura, la filosofía, la arquitectura, la pintura y la escultura, en los que la pericia del uso de sus técnicas expresivas se pone al servicio de la actividad humana, antes que la contemplación, antes incluso que de los resultados que esa vida activa es capaz de conseguir<sup>671</sup>.

Alberti es consciente de la responsabilidad implícita en el acto creativo. Al igual que los humanistas habían entendido que la gramática no se basa sólo en unas leyes, sino en su dominio y ejercicio, creando así el estilo, el arquitecto domina la técnica y la ordena según el canon. El estilo, dice Higinio Marín, «es la apropiación mutuamente perfeccionante de la singularidad del individuo y de la intersubjetividad de la norma». Este sometimiento a la norma no es esclavizante, sino liberador, y hace que el creador entre en posesión de sus obras, «haciéndose reconocible mediante ellas». «Entrar en posesión es habitar, dar sentido, humanizar, es decir, someter a la medida de lo humano que, [...] no es sólo ni primordialmente la ley, sino la libertad»<sup>672</sup>.

Este estilo creado por el arquitecto puede ser entendido –y así ha sido entendido– como una búsqueda de la gloria y la fama personal, de la valoración del genio. Sin embargo, el concepto de genio en el Renacimiento no tiene la concepción moderna.

La idea de genio alumbrada en el Renacimiento no tiene todavía la forma moderna en la que genialidad implica una aguda secesión del todo social e incapacidad intersubjetiva para reconocer la índole genial de un hombre o una obra<sup>673</sup>.

En esta época, el genio significa estilo, y es «representante de la especie humana»<sup>674</sup>, porque abre nuevas posibilidades al hombre, al despliegue de su libertad creadora, a lo que será nombrado como *inventio*<sup>675</sup>. Y esta genialidad no es una búsqueda del despunte individualista, sino del crecimiento toda la comunidad. Mediante el estilo «la libertad se amplía y alcanza al conjunto de la actividad humana, y en esta época, más peculiarmente,

---

<sup>671</sup> M. MARASSI, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, 46.

<sup>672</sup> Cf. H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 186-187.

<sup>673</sup> *Ibid.*, 190.

<sup>674</sup> A. HELLER, *El Hombre del Renacimiento*, traducido por José Francisco Ivars y Antonio Prometeo, Barcelona, Península, 1980, 408.

<sup>675</sup> Cf. H. MARÍN, *La invención de lo humano*, 191.

a las comunidades y ámbitos humanos fundados, no ya por la contemplación, sino por la palabra»<sup>676</sup>.

El humanismo supone la apertura de una perspectiva y autoridad ejercida por laicos que no sólo se tienen por competentes respecto de la perfección civil y natural del hombre, sino que no pueden concebir ésta sin un cierto correlato religioso; esa es, al menos, la convicción entre humanistas como Erasmo, Moro o Vives: «el hombre perfecto es el cristiano»<sup>677</sup>.

Con la comprensión de esta pretensión, procedemos a analizar la obra construida de Alberti, aportando una nueva lectura.

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>677</sup> *Ibid.*, 197-198.

## 2.- Fachada del palacio Rucellai en Florencia

### 2.1.- Contexto histórico

Para Guiovanni Rucellai, miembro destacado de la industria textil florentina, uno de los mayores placeres residía en la construcción. Para él, el arte de construir «servía a tres propósitos: [para dar gloria] a Dios, a la ciudad y a su propia memoria»<sup>678</sup>. Bajo estas premisas, en 1446 encargó a Leon Battista Alberti la construcción de un palacio familiar. El lugar elegido era la *Via della Vigna* en Florencia.

En el año 1446 Alberti ya había pasado tiempo en Roma analizando, midiendo y dibujando edificios antiguos. Tenía un amplio conocimiento de las matemáticas y de la arquitectura clásica. Tenía, también, una clara concepción del orden clásico, que reinterpretaba de una manera personal en la fachada de este edificio.

En este edificio, Alberti continúa con la tradición local y utiliza un aparejo rústico, pero introduce la novedad de una superposición de órdenes, que recuerdan al *Coliseo* romano, edificio que Alberti conoció bien. Además, recoge en *De re aedificatoria* cómo se deben seguir las reglas aprendidas de los antiguos:

Y así, a partir de los ejemplos que nos han legado nuestros antepasados, de los consejos de los expertos y de la práctica continuada, se ha obtenido el más perfecto conocimiento sobre la realización de las obras más dignas de admiración, a partir de dicho conocimiento se obtuvieron unas reglas de probadísima eficacia; reglas que de ninguna forma deben pasar por alto quienes quieran –algo que todos debemos desear– no pasar por absolutamente ineptos a la hora de construir<sup>679</sup>.

Alberti afronta este proyecto con la premisa de que está construyendo un edificio para albergar a una familia. Para él, la familia es el germen de la sociedad, por lo que la fachada del edificio familiar debe, necesariamente, establecer un diálogo con la calle y con la

---

<sup>678</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 48.

<sup>679</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VI, Cap. III, 250. «Itaque superiorum exemplis et peritorum monitis et frequenti usu, admirabilium operum eddiciendorum absolutissima cognition, ex cognition praecepta probatissima deprompta sunt; quae qui velintquod velle omnes debemus -non ineptissimi esse aedificando, prorsus neglexisse nulla ex parte debeant».

ciudad. La fachada es el límite del edificio, lo que separa el dentro del afuera, la vivienda de la ciudad. Es la piel que protege a la familia en su interior. Según destaca Kostof, la fachada del palacio Rucellai «establece una relación activa entre sí misma y la calle»<sup>680</sup>.

## 2.2.- Descripción del edificio

El palacio Rucellai se enmarca en la tipología de arquitectura civil, y está destinado al uso de vivienda. La planta tiene forma poligonal, con un gran patio central porticado. Alberti intervino únicamente en la fachada.

El edificio tiene tres alturas. En la planta de acceso se situaban las estancias dedicadas al comercio, al encuentro con clientes, así como los lugares de almacenaje, cocinas y cuadras. La planta principal o *piano nobile* era la planta dedicada a la familia. La planta superior estaba dedicada al alojamiento del personal de servicio.

Estas tres plantas marcan claramente el carácter de la fachada, con tres niveles bien diferenciados. Toda la fachada está construida en piedra con un tradicional almohadillado. Las pilastras marcan el ritmo vertical a lo largo de todo el edificio siguiendo un patrón a-a-b-a-a-b-a-(a)<sup>681</sup>. Establece una superposición de órdenes. Alberti aprende de los clásicos, pero crea un nuevo diseño. No se limita a copiar. Así, mientras que el diseño del *Coliseo* establece una superposición de órdenes de dórico, jónico y corintio, coronados por un cuarto nivel equivalente a un ático, Alberti utiliza en el primer nivel de la planta baja el orden toscano, seguido del orden jónico y acabando en orden corintio. En lugar de establecer un ático, culmina el edificio con una cornisa.

Como anuncia en *De re aedificatoria*, las columnas incluidas en el muro se transforman en pilastras, lo que confiere un sustento y un apoyo para los diferentes pisos, además de la cornisa. Estas pilastras destacan sobre el plano principal de la fachada y sobre el aparejo de piedra.

---

<sup>680</sup> S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 717.

<sup>681</sup> La última crujía nunca fue acabada. Por eso la indicamos entre paréntesis. Cf. *Ibid.*

El encuentro de la fachada con la calle se resuelve con un banco de piedra que se integra en el edificio, lo que permite ser utilizado por los ciudadanos. Es una muestra de cómo la arquitectura puede ser de utilidad para el ciudadano, o como dice Alberti:

[...] conferir la mayor dignidad a las partes que más en contacto están con el público, o que puedan en mayor medida, resultarle agradables al huésped, como es el caso de la fachada del edificio, el vestíbulo, etc.<sup>682</sup>.

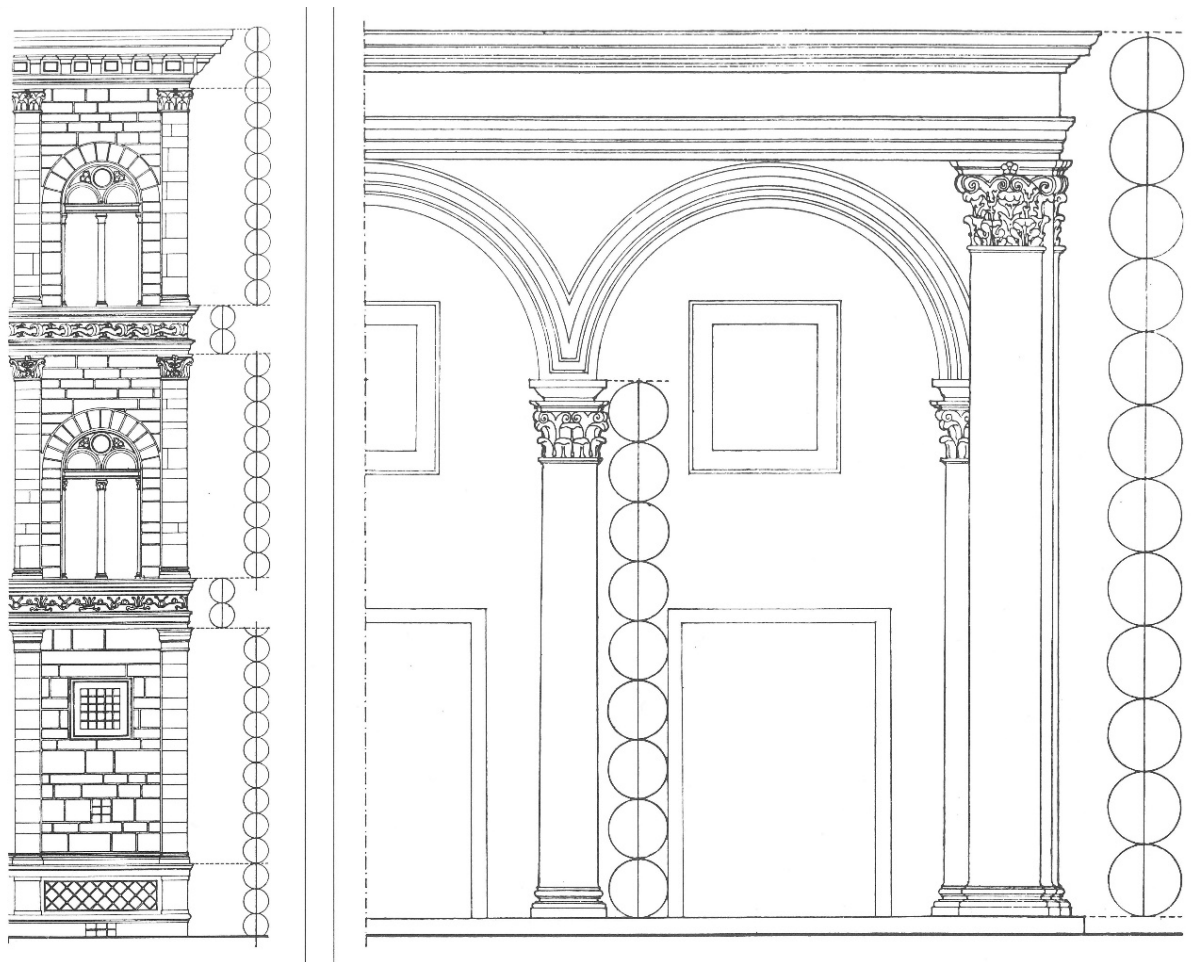


Figura 1. Detalle de fachada del Palacio Rucellai. Análisis de proporciones<sup>683</sup>.

<sup>682</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. IX, Cap. I, 371. «Placebit nimirum, qui partes eas, quae maxime publicae, quaeve in primis hospiti gratificatione sint, uti est frons aedis, vestibulum et eiusmodi, admodum esse decentissima voluerit».

<sup>683</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 55.

### 2.3.-Relectura de la fachada del palacio Rucellai

Alberti propone, con la construcción de esta fachada, un impacto en la imagen de la ciudad. El edificio que se proyecta no es para disfrute únicamente de la familia que va a vivir en él, sino que busca también embellecer la ciudad. La vivienda es el germen de la ciudad, de igual modo que la familia es el origen de la sociedad.

La fachada diseñada por Alberti y construida por Rosellino utiliza un lenguaje que se atiene a las reglas de la sobriedad y el decoro. Establece una diferenciación con las viviendas de familias más humildes, pero evita una ostentación manifiesta. No utiliza materiales nobles, como el mármol que utilizará en las fachadas de los edificios religiosos, sino que construye con piedra. Mediante la disposición y colocación de este material consigue revestir el edificio de majestuosidad y elegancia. Alberti no busca despertar envidias entre los vecinos, sino destacar la gloria de la familia, como hicieron los antiguos.

Los [edificios] de carácter privado, por el contrario, los hicieron con tal mesura que las viviendas de los ciudadanos, incluso de los más ilustres, no se diferenciaban apenas de las de los más humildes; motivo por el que consiguieron, entre los hombres, que la envidia se viera superada por su gloria<sup>684</sup>.

Esta primera obra pone de manifiesto la idea que Alberti tiene de ciudad. Una ciudad que refleja la estructura de la sociedad, una ciudad concreta y estructurada sobre el modelo de familia. La forma de la ciudad dice Alberti, deberá reflejar la jerarquía establecida por las diferentes instituciones, que se verá diferenciada en los diversos modelos de edificaciones. «La razón y la cultura<sup>685</sup> son los atributos específicos del hombre como especie y del hombre como individuo»<sup>686</sup>.

El estudio y el conocimiento de las humanidades; añade, si lo deseas, la buena marcha de la fortuna. Pocos hay, de entre los mortales, que se destaquen y sobresalgan en todas estas dotes a la vez. En consecuencia, a partir de ahí se nos evidenciará el primer criterio de

---

<sup>684</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. IX, Cap. I, 369. *At privata quidem ea fecerunt moderatione, ut etiam praeclarissimorum virorum aedes non multo a mediocrium civium aedi bus differrent; qua re inter mortales assecuti sunt ut invidiam gloria superarent.*

<sup>685</sup> Alberti se refiere a la cultura como el conocimiento de las artes liberales.

<sup>686</sup> P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, 23.

división, a saber, seleccionar de entre toda la masa de gente a unos pocos. [...] ¿Quién va a negar que a estas personas hay que asignarles las partes de más rango del Estado?

[...] Podemos sin duda dar por seguro que un tipo de edificio le corresponde a la comunidad en cuanto tal, otro a los de más rango, otro a la gente corriente; y a su vez, un tipo de edificio a aquellos de más rango que, en el Estado, estén al frente de la toma de decisiones; otro a aquellos que se encarguen de su puesta en práctica; otro a los que hagan acopio de medios<sup>687</sup>.

La estructura social y la estructura urbana están relacionadas en el pensamiento de Alberti. Esta relación manifiesta una dificultad en la interpretación de su obra. Bajo una visión rupturista puede entenderse como una maniobra de reorganización social. «*De re aedificatoria* constituye un instrumento perfecto de carácter ético-político para conseguir la *Renovatio urbis*», dice Rivera. De este modo, Alberti consigue su gran aspiración social, lograr la modernidad a partir de la tradición y superarla<sup>688</sup>. Sin embargo, si hacemos referencia a la pretensión de Alberti y comprendemos la estructura social de Florencia en el siglo XV, la tipología de los edificios refleja el orden que subyace en la ciudad, en el que cada persona ocupa su lugar. La tipología de edificios tiene su origen en la variedad humana<sup>689</sup>.

Las piedras de la fachada, las pilastras, las ventanas y la cornisa manifiestan un orden que refleja una manera de comprender el mundo. La naturaleza creada manifiesta el logos, el orden racional, que es imitado por el arquitecto en la composición de la fachada. El edificio familiar, al contrario de los palacios toscanos, que siguen el modelo de residencia-fortaleza, dialoga con la ciudad. La fachada conlleva la colocación de una puerta, que procura la comunicación entre la familia y la sociedad. Es el punto de comunicación entre el adentro y el exterior. Es el lugar donde se establece el diálogo. El límite que supone la fachada se suaviza mediante el zócalo que desempeña la función de banco. La propuesta ética de Alberti pone en diálogo el interior de la vivienda con la ciudad, la familia con la sociedad. Así lo expresa en *De re aedificatoria*:

---

<sup>687</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 24-25.

<sup>688</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>689</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 13-16.

Incluso nos orgullecemos de la casa en que vivimos, si está construida un poco más concienzudamente. Los ciudadanos de pro alaban y se felicitan incluso sobremanera de que hayas levantado un muro o un pórtico bellísimos, de que les hayas aplicado los adornos de puertas, columnas y techo, por el hecho de que comprenden, sin duda, que con ese logro de tu patrimonio has acrecentado grandemente tu propia gloria, la de tu familia, la de tus descendientes y la de tu ciudad<sup>690</sup>.

El proyecto de Alberti busca mejorar la ciudad, embellecerla y ponerla en diálogo con la persona. Es concienzudo en su propuesta, bien trabajada y con detalles cuidados. El ritmo utilizado en la fachada es orden, cosmos. Alberti recoge así el mundo de la familia que vive en este palacio. La familia dialoga con la ciudad y ésta permea en la vivienda. La casa se abre permitiendo a los viandantes un momento de descanso en los bancos que componen el zócalo. La fachada de Alberti es una propuesta de diálogo con el ciudadano.

---

<sup>690</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Proemio, 59. «*Privatis etiam quod habitemus aedibus paulo accuratius constructis, gloriamur. Boni viri, quod parietem aut porticum duxeris lautissimam, quod ornamenta postium columnarum tectique imposueris, et tuam et suam vicem comprobant et congratulantur vel ea re maxime, quod intelligunt quidem te fructu hoc divitiarum tibi familiae posteris urbi que plurimum decoris ac dignitatis adauxisse*».

### 3.- Iglesia de San Francisco en Rímini (Templo Malatestiano)

#### 3.1.- Contexto histórico

El templo de Rímini es la primera actuación en una iglesia que, con seguridad, conocemos de Alberti. La actuación fue un encargo de Segismundo Malatesta, que quería transformar la antigua iglesia de San Francisco y convertirla en «un gran monumento a su propia persona»<sup>691</sup>. En realidad, la iglesia siempre había estado ligada a la familia Malatesta. Se sabe que Malatesta da Verucchio, fundador de la familia, estaba enterrado en la iglesia o en el monasterio<sup>692</sup>. No vamos a entrar aquí en analizar el carácter y las actuaciones de Segismundo Malatesta, ya que se sale del ámbito de nuestra investigación. Lo que sí puede considerarse relevante es que, debido entre otras cosas a la personalidad y las acciones del de Rímini, el papa Pio II lo injurió diciendo cosas horribles de su persona<sup>693</sup>. Este escrito claramente influyó en la lectura posterior de la intervención realizada en la antigua iglesia.

Se suele decir que Alberti pudo sentirse atraído por la corte de Segismundo, ya que numerosos humanistas trabajaban junto al de Rímini. Sin embargo, parece probable que Alberti compartiera las reservas ante las actuaciones de Malatesta que había denunciado su amigo el papa Pio II.

El 12 de septiembre de 1447 el papa Nicolás V promulga una bula autorizando a Isotta, amante de Segismundo, a restaurar la capilla de los Ángeles. Quizá la autorización papal se debe a la prematura muerte de Giovanni, hijo de Isotta y Segismundo, que fallece

---

<sup>691</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 59.

<sup>692</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 92.

<sup>693</sup> «Sigismondo Malatesta fue un miembro ilegítimo de la noble familia Malatesta, y tuvo un gran espíritu y un cuerpo poderoso. Fue un capitán elocuente y habilidoso. Estudió historia y tuvo un amplio conocimiento de la filosofía. Parecía haber nacido para hacer cualquier cosa que se propusiera. Pero estaba tan dominado por sus pasiones y por la codicia, que se convirtió en un saqueador y en un ladrón. Era tan disoluto que violó a sus hijas y a sus yernos. De niño, a menudo actuó como fémica en relaciones vergonzantes, y más tarde, forzó a hombres a actuar como mujeres. No tuvo respeto por la santidad del matrimonio. Violó a vírgenes que se habían consagrado a Dios, así como a mujeres judías. Asesinó a jóvenes mujeres e hizo azotar a jóvenes que se rebelaron contra su voluntad. Cometió adulterio con numerosas mujeres cuyos hijos había sostenido durante su bautismo, y asesinó a sus maridos. Su crueldad fue mayor que la de cualquier bárbaro y torturó con sus propias manos a culpables e inocentes. Raramente dijo la verdad, fue un maestro del engaño y disimulo, un traidor y un mentiroso que raramente mantuvo su palabra» En *Commentari* de Pio II citado en *Ibid.*, 91-92.

en mayo de 1447 al poco de nacer y será enterrado en la iglesia. Además, Segismundo plantea dedicar una capilla a su santo patrón, San Segismundo. El edificio sobre el que querían intervenir tenía una sola nave, bastante amplia y estaba rematada por tres capillas absidales en los laterales.

No se sabe con exactitud en qué momento aparece Alberti en Rímini, ni cuánto de la intervención interior le pertenece. Tampoco sabemos cómo iba a ser la cúpula proyectada<sup>694</sup> que nunca llegó a ejecutarse. Lo que sí sabemos es que Alberti estuvo muy involucrado en la reforma exterior, y que la supervisó cuidadosamente desde Roma. La obra estaba bastante avanzada en 1454 y se vio bruscamente interrumpida en 1460<sup>695</sup>, por lo que la parte interior y la exterior quedaron sin acabar. Posteriormente, en los siglos XVII y XVIII se ejecutaron y completaron las obras en el ábside. Durante la segunda guerra mundial sufrió grandes daños, lo que obligó a un desmontaje y un posterior montaje cuidadoso de las piedras de las fachadas entre 1946 y 1949.

En la siguiente planta se recogen las diferentes intervenciones sobre la iglesia. El proyecto de Alberti se centra principalmente en la nave principal, en las laterales y en las fachadas norte, oeste y sur.

---

<sup>694</sup> Sabemos por una medalla hecha por Matteo di Pasti que el templo estaba coronado por una gran cúpula.

<sup>695</sup> Cf. P. G. PASINI, *Il templo malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Milán, Skira, 2000, 80.

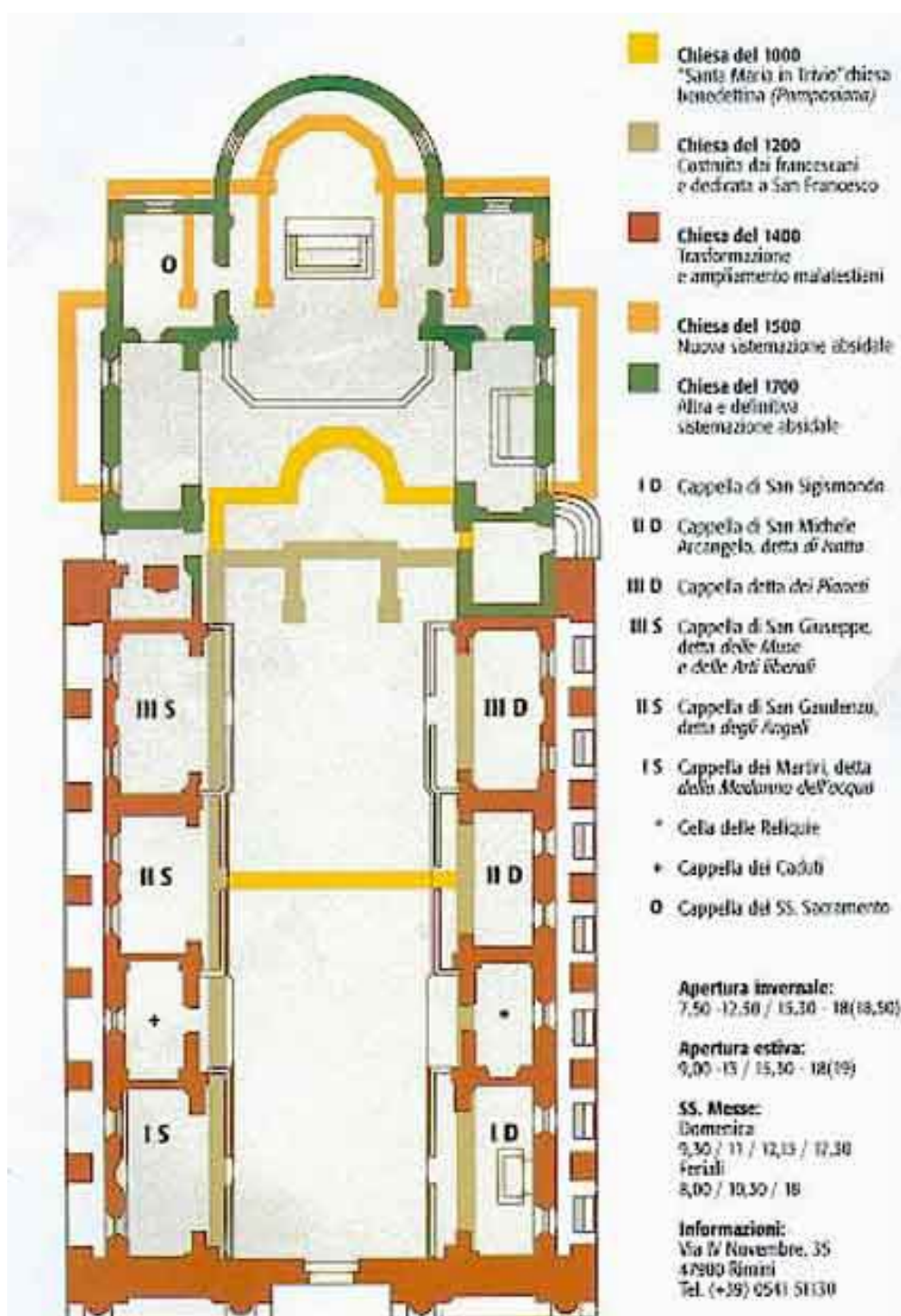


Figura 2. Planta de San Francisco en Rímimi. Fases de construcción<sup>696</sup>.

<sup>696</sup> Imagen obtenida en <http://www.duepassinelmistero.com/borders/Pianta-del-T.M.1.jpg>. (Última visita el 5 de abril de 2023)

### 3.2.- Descripción del edificio

El edificio es de planta basilical con una nave central y capillas laterales. La cabecera propuesta por Alberti se inscribía en un cuadrado y el ábside era semicircular, pero no llegó a construirse. La nave central, de mayor altura, tenía previsto ser cubierta con bóveda de cañón. El proyecto contemplaba la construcción de una gran cúpula sobre el crucero, que tampoco llegó a ejecutarse. La cubierta actual de la nave central está construida con cerchas de madera, mientras que los cierres de las capillas laterales se realizan con bóvedas apuntadas.

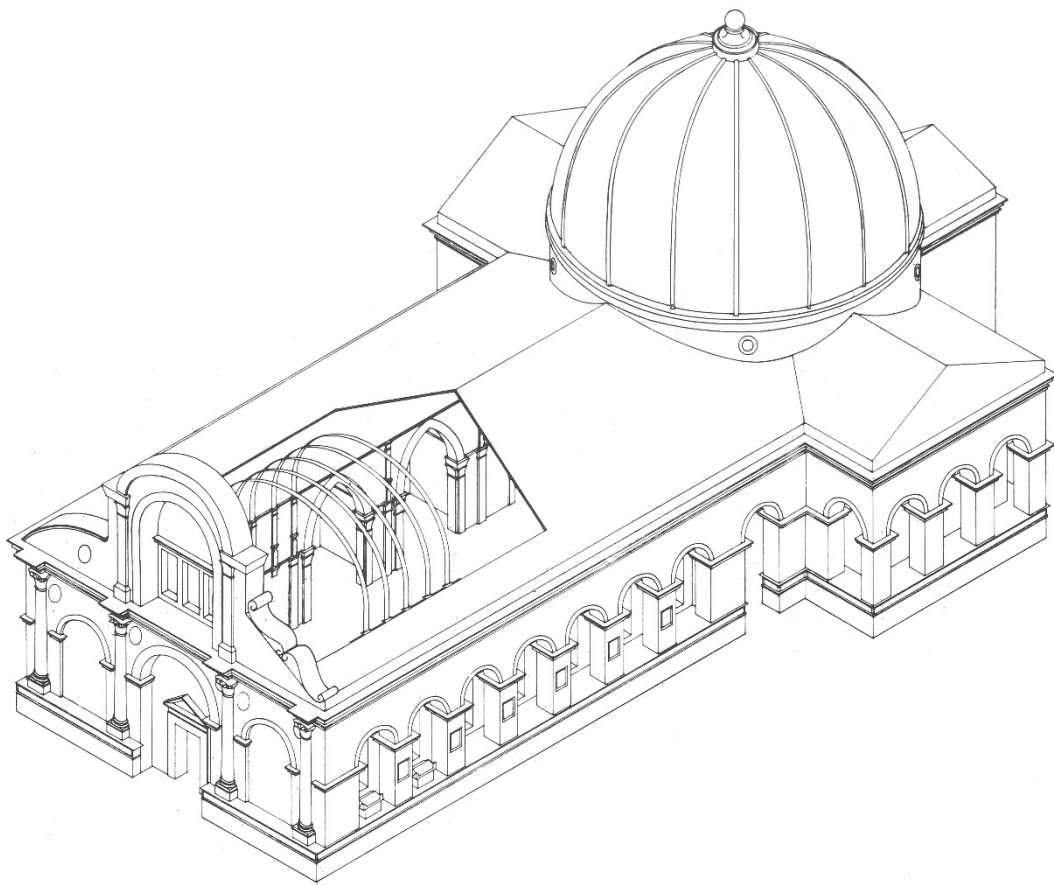


Figura 3. Sección axonométrica según reconstrucción del proyecto de Alberti del Templo Malatestiano<sup>697</sup>.

El edificio existente se envuelve con una piel de mármol blanco. La fachada principal, situada a los pies de la nave central, tiene una estructura de tres calles siguiendo la

<sup>697</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 100.

tipología de arco de triunfo. El orden principal viene determinado por cuatro columnas con capiteles de orden compuesto. Estas columnas, adosadas al muro, están compuestas por una plataforma de orden corintio, pero con decoraciones en bajorrelieve en el estereóbato. El fuste está acanalado. El capitel está compuesto por hojas de acanto sobre las que se superpone un equino decorado con ovas dóricas. Sobre éste, Alberti coloca unas volutas jónicas que decora con cabezas y alas de ángeles. Sobre las columnas se proyecta un entablamento que recorre todo el edificio y proporciona uniformidad a las fachadas laterales.

El cuerpo principal de la fachada se divide, mediante las columnas, en tres paños marcados por arcos de medio punto sobre pilastras adosadas al muro. El arco central, de mayor tamaño, enmarca la puerta de acceso. Alberti coloca en las enjutas unos óculos decorados con guirnaldas.



Imagen 1. Fachada principal del Templo Malatestiano en Rímimi<sup>698</sup>.

<sup>698</sup> P. G. PASINI, *Il templo malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, 82.

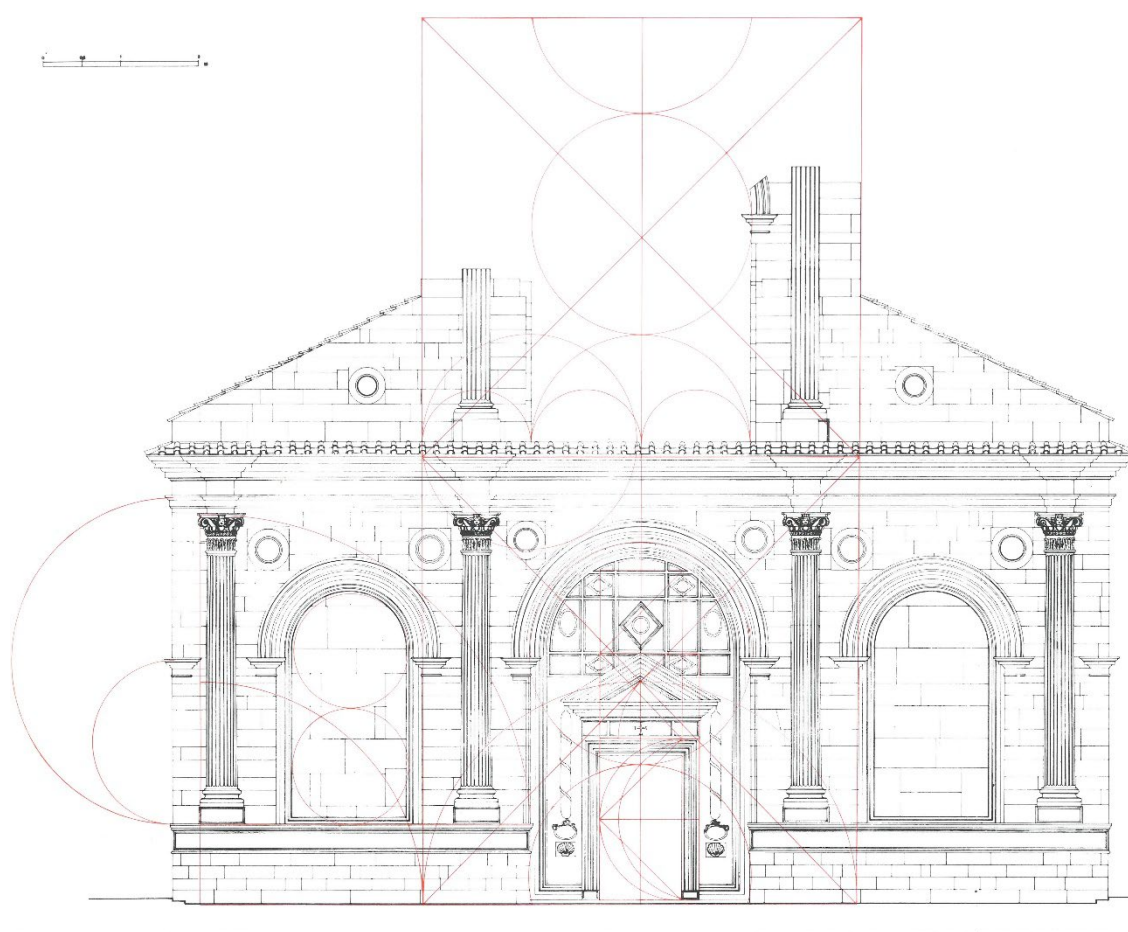


Figura 4. Alzado principal del templo de Rímíni. Esquema geométrico<sup>699</sup>.

<sup>699</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 101.

Las fachadas laterales están conformadas por una sucesión de arcos de medio punto soportados por pilares de base cuadrada que imitan la estructura de un acueducto romano. En el espacio creado entre columnas, Alberti planteó situar sarcófagos de estilo clásico.



Imagen 2. Fachada lateral del Templo de Rimini<sup>700</sup>.

---

<sup>700</sup> P. G. PASINI, *Il templo malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, 89.

### 3.3.- Tradición

La intervención en la iglesia de San Francisco generó mucha polémica desde la propuesta de Alberti<sup>701</sup>. No sabemos si es debido al carácter ya reseñado del promotor de la obra, o el nuevo lenguaje utilizado por el arquitecto, o incluso a la idea de que la iglesia fuera pensada como el lugar de enterramiento del tirano y su amante, pero la cuestión es que es una obra que no deja indiferente a nadie. Desde su origen hasta nuestros días se han escrito numerosos textos en relación con el carácter sagrado o profano del edificio que van en una y otra dirección. La mayoría de los autores apuntan a un edificio profano ya que parten de la premisa rupturista en la que el Renacimiento se concibe como un periodo desacralizado.

Franco Borsi parte de una visión rupturista del Renacimiento e interpreta el edificio como profano. Según el historiador italiano, el ambiente platónico de la corte de Malatesta, en contraste con el propio carácter agresivo e inmoral, pueden ser la explicación al origen filosófico de una actitud que no ve contradicción entre lo sagrado y lo profano. El propio Malatesta se decía heredero de la familia de los Escipiones y vemos que en *Somnium Scipionis*, escrito por Macrobio, hace numerosas referencias a ideas platónicas y pitagóricas que pudieron servir de inspiración para los temas decorativos<sup>702</sup>. Alberti, dice Borsi, no era ajeno a la cultura hermética y pudo dar forma a la decoración del templo de un modo que gustara a una corte que se hallaba a medio camino entre Florencia y Venecia, centros del platonismo y el orientalismo.

Benevolo atiende al aspecto formal del edificio aplicando categorías de modernidad a la arquitectura del Renacimiento. Para él, Alberti «tiende a reproducir exactamente los caracteres de la composición general, pero se reserva la libre elaboración de los detalles»<sup>703</sup>. Como ejemplo de estas palabras, encontramos en la fachada principal la utilización de capiteles que combinan los cuatro órdenes clásicos: una corona de hojas de acanto que remiten al orden corintio decora el equino con ovas del dórico, y utiliza volutas

---

<sup>701</sup> La condena del papa Pio II recae sobre Segismundo Malatesta y sobre la decoración del templo utilizando símbolos paganos y clásicos. Pero el papa no condena el uso de la tipología de arco de triunfo como portada principal de la edificación. Considera el edificio como un templo noble. En Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 328-329.

<sup>702</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 96.

<sup>703</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 160.

jónicas<sup>704</sup>. El florentino se toma, además, la libertad de utilizar unas cabezas coronadas en la parte superior del capitel. Utiliza creativamente los elementos que conoce y los mezcla y distribuye de manera armónica. El uso y la combinación de los órdenes clásicos a conveniencia es comprendido por Benevolo como un signo claro de ruptura con la época anterior.

Al igual que Benevolo, y también desde una perspectiva formalista, Rivera describe la obra de Alberti como una clara ruptura con la arquitectura medieval. El templo malatestiano «manifiesta otra postura crítica del arquitecto ante un edificio medieval»<sup>705</sup>. La utilización del color blanco de la piedra en la fachada de Rímini también se puede entender como un distanciamiento de lo medieval<sup>706</sup>, dirá Bayer.

Según indica Jarzombek, que destaca la continuidad con el pensamiento medieval, Alberti se sintió atraído por la rehabilitación de esta iglesia franciscana porque el pensamiento franciscano es un componente importante de su filosofía. Alberti pudo ver el encargo como una oportunidad para poner de manifiesto la dialéctica entre el programa humanista de Segismundo y el mundo frenético en el que vive. Jarzombek percibe la actuación de Alberti como una oportunidad para poder establecer una crítica moral<sup>707</sup>. La interpretación del americano sobre esta obra va más allá del análisis formal e incluye la relación entre el arquitecto y el promotor. La figura de Malatesta puede ser, para Alberti, una especie de megalómano, el epítome de la *civitas perversa*<sup>708</sup>. Por ello, Alberti construye un «reino neopagano clásico» que envuelve la estructura medieval sin contaminarla. Crea un edificio «que se niega a sí mismo» en el que la «estructura antigua medieval persigue a la nueva, poniendo esta última en duda»<sup>709</sup>.

---

<sup>704</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>705</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 12.

<sup>706</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 116.

<sup>707</sup> M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 172-174.

<sup>708</sup> *Civitas perversa* es un término acuñado por el obispo agustino Otto de Freising. Es un concepto antagónico a la *civitas Christi*. En Cf. *Ibid.*, 221.

<sup>709</sup> Cf. *Ibid.*, 173.

Kostof, desde una perspectiva integradora, percibe en el templo rasgos de continuidad medieval. Alberti «no se apresura a repudiar las cosas medievales»<sup>710</sup>, dice el historiador de la arquitectura haciendo referencia a esta obra. Siguiendo esta idea, podemos decir que el florentino establece un diálogo con la estructura existente. Alberti envuelve el viejo ladrillo existente con un mármol blanco. La pétreo piel abraza la vieja estructura, incluyéndola en el nuevo ritmo generado. La fachada suroeste mantiene un ritmo entre pilares que permite la entrada de luz a la iglesia por los huecos existentes. La fachada de acceso consigue llegar a un acuerdo entre la estructura del arco del triunfo y la necesidad de las dos alturas existentes en el edificio medieval. Alberti busca una solución creativa mediante el uso de un entablamento y la continuidad de las columnas centrales. De este modo, el cuerpo central del esquema alcanza la segunda altura. Para resolver el encuentro entre la nave central, de más altura, con las naves laterales, Alberti idea unas cuñas curvas de mampostería, que servirían de remate de las naves laterales. Esta idea alcanzará su perfeccionamiento en la fachada de Santa María Novella en Florencia.

Grafton analiza la fachada en relación con el mundo de Alberti y nos ofrece otro matiz. Destaca en el uso de la forma de arco de triunfo en la fachada no sólo una cuestión formal o intelectual, sino también una manifestación del uso del edificio y su relación con la ciudad. Las iglesias están consideradas en el siglo XV como espacios públicos, al igual que las plazas o los caminos. El arco es, según podemos leer en *De re aedificatoria*, una puerta o un paso que siempre está abierto y es utilizado para dividir el espacio público. Por ello, parece razonable que Alberti, entendiendo el espacio del templo como público y perteneciente a la ciudad, utilizara un arco para separarlo de la plaza. «Abiertas todo el día y todos los días, no sólo resonaban los cánticos litúrgicos, sino que resonaban las habladurías de las personas que las utilizaban como lugares de reunión o de paso»<sup>711</sup>. La fachada principal del templo de Rímini utiliza la estructura del arco del triunfo sugerida por el uso del edificio, «porque el importantísimo principio del decoro apoya su uso»<sup>712</sup>.

Lo cierto es que sabemos que la decoración interior del templo comenzó antes de la intervención de Alberti, por lo que no tenemos conocimiento de que las decoraciones escultóricas interiores fueran diseñados por el arquitecto. Alberti escribe que no es

---

<sup>710</sup> S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 709.

<sup>711</sup> Cf. A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, 328.

<sup>712</sup> *Ibid.*

conveniente «que haya en los templos elementos que aparten los espíritus de la meditación religiosa y los muevan a experimentar los encantos y atractivos de los sentidos»<sup>713</sup>. Las decoraciones exteriores, fundamentalmente las de la fachada principal, se corresponden con el tipo de decoración que explica con detalle en el libro VII de su tratado.

La fachada principal está inspirada en el arco de triunfo tripartito de Constantino<sup>714</sup>, aunque también tiene detalles que recuerdan al arco de Augusto en Rímini<sup>715</sup>. El acceso a la iglesia se sitúa a través del gran arco central. Los arcos laterales iban a servir como lugar para colocar los sarcófagos de Segismundo e Isotta, que contrajeron matrimonio en 1456. Finalmente, los nichos no se colocaron en la fachada principal, hecho que, para Wittkower, desdibuja la idea del «triumfo sobre la muerte»<sup>716</sup> concebida por el arquitecto genovés. Wittkower sugiere que la petición realizada por Malatesta como lugar de enterramiento familiar imprimió un carácter conmemorativo al edificio y éste fue el que pudo inspirar a Alberti la idea de la utilización del arco del triunfo como propuesta de fachada.

La fachada suroeste también fue concebida como un lugar para colocar los sarcófagos de los *uomini illustri*. «Sepultar gente bajo la arquería exterior de una iglesia era en realidad una costumbre medieval; los ejemplos son numerosos y Alberti los conocía bien»<sup>717</sup>, argumenta Wittkower. Alberti continúa con la idea medieval, pero utiliza un lenguaje nuevo. Al situar sarcófagos de estilo clásico con inscripciones también del mismo estilo, dentro de unas arcadas sobrias de mármol, en lugar de un cementerio medieval Alberti crea «un impresionante panteón para héroes»<sup>718</sup>.

---

<sup>713</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. X, 307. *Et habere in templis, quae animos a meditatione religionis ad varia sensus illectamenta et amoenitates avertant, non convenit.*

<sup>714</sup> Alberti conoció y estudió con seguridad el arco de Constantino en Roma. Es uno de los arcos romanos con más bellas proporciones. Cf. D. ANGULO, *Historia del Arte.*, vol. I, Madrid, EISA, 1962, 151-152.

<sup>715</sup> El diámetro de las columnas proyectadas por Alberti es el mismo que el que tienen las columnas del arco de Rímini, así como el éntasis de ambas estructuras. El material de construcción también es el mismo en ambas edificaciones.

<sup>716</sup> Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 59.

<sup>717</sup> *Ibid.*

<sup>718</sup> *Ibid.*

### 3.4.- Relectura del templo malatestiano

La contemporaneidad entre la redacción del tratado y el diseño del Templo de Rímíni se expresa en una serie de coincidencias entre afirmaciones teóricas y estructuras arquitectónicas concretamente realizadas. En la fachada principal Alberti sigue al pie de la letra las instrucciones que redacta en *De re aedificatoria*:

El espesor del muro deberá regularse según los criterios empleados en el caso de la columna, de modo que la altura en el muro sea proporcional a su espesor, igual que en el caso de las columnas. He constatado que los antiguos acostumbraron a dividir la superficie frontal del templo en doce o, cuando hubiera necesidad de una construcción solidísima, en nueve partes, y que una de ellas la asignaron al espesor del muro<sup>719</sup>.

La fachada del templo mide, aproximadamente, unos treinta metros de ancho. Para el cálculo del espesor, Alberti tiene en cuenta la fachada gótica existente. El espesor de las dos fachadas es de unos dos metros y medio, lo que representa una duodécima parte del ancho total de la fachada<sup>720</sup>.

Además del espesor del muro, Alberti destaca en el tratado la importancia que se le da a la comprensión del mismo como masa continua, de la que nacen columnas y pilares «por vía ascendente»<sup>721</sup>, como en una gran escultura. Este principio que queda enunciado en el capítulo décimo del primer libro se ve reflejado en la secuencia de los arcos que envuelven las fachadas laterales. También en el mismo libro, en el capítulo nueve, Alberti enuncia la relación que debe establecerse entre las diferentes partes de un edificio con el todo.

La idea de la fachada inspirada en un arco de triunfo, que por muchos ha sido interpretada como una aplicación clásica en la configuración del edificio, puede ser interpretada de manera simbólica. Si damos por válida la segunda sub hipótesis que indica que la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de una tradición cristiana, la

---

<sup>719</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, VII. Cap. 10, 306. «*Paries ex columnae rationibus crassus habendus est, ut in pariete altitudinis ratio ad crassitudinem sui aequae atque in columnis respondeat. Annotavi veteres in templis assuesse frontem arear divider in partes duodecim aut, ubi esset opus robustissimum voluere, in novem, atque ex his unam dedisse crassitudini parietis*».

<sup>720</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 114.

<sup>721</sup> P. PORTOGHESI, *Introduzione*, XIII.

resurrección de Cristo es un claro triunfo sobre la muerte y el mal. Alberti integra la idea romana con la cosmovisión cristiana. El arco de triunfo se ha utilizado tradicionalmente para conmemorar una victoria militar. Estas edificaciones son en tiempos romanos una manifestación «del profundo deseo de gloria que siente el romano»<sup>722</sup>. Para Alberti este arco de triunfo puede significar también una expresión del profundo deseo de gloria celestial, de manifestación visible de Dios. (Lc 2, 9; Lc 9, 31 o Jn 1,14).

La fachada principal está conformada por tres cuerpos horizontales, que denotan tres niveles. El nivel inferior, el que está en contacto con el terreno, es el basamento, y está coronado por una banda decorada con motivos florales y escudos familiares. El segundo nivel, está formado por el cuerpo principal. Queda dividido en tres calles, con tres arcos. Estos arcos están flanqueados por cuatro columnas estriadas, adosadas al muro. Los capiteles de las columnas recogen la creatividad de Alberti, utilizando formas del pasado y combinándolas con libertad. El capitel recoge un anillo dórico, hojas de acanto del orden corintio, volutas jónicas y motivos figurados del orden compuesto<sup>723</sup>. Las hojas de acanto han sido utilizadas durante el periodo medieval cristiano como símbolo de vida eterna, idea que dialoga con la concepción cristiana del arco de triunfo como símbolo de la resurrección de Cristo. La salvación del mundo procede de la iniciativa del amor de Dios. «Él nos amó y nos envió a su Hijo como propiciación por nuestros pecados». (Jn. 4, 10) Cristo muere en la cruz como culminación del amor hasta el extremo, (Jn. 13, 1) que todo lo redime.

Porque el amor de Cristo nos apremia al pensar que, si uno murió por todos, todos por tanto murieron. Y murió por todos, para que ya no vivan para sí los que viven, sino para aquel que murió y resucitó por ellos. [...] Porque en Cristo estaba Dios reconciliando al mundo consigo, no tomando en cuenta las transgresiones de los hombres, sino poniendo en nosotros la palabra de la reconciliación. (2 Cor. 5, 14-15 y 5, 19)

La dimensión del espesor de la fachada, además de obedecer a una lógica constructiva y de proporción que explica en el tratado, tiene a su vez un sentido simbólico. El arco del triunfo era, en el mundo antiguo, una puerta de entrada, un lugar de paso, una entrada

<sup>722</sup> D. ANGULO, *Historia del Arte.*, I, 150.

<sup>723</sup> Cf. P. SOLÍS REBOLLEDO, *El Templo Malatestiano y el libro I del De re aedificatoria de Leon Battista Alberti. El proceso de lineamenta: imitatio, tradición y novis inventis*, en «Academia XXII: revista semestral de investigación» 13 (2022) 25, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 169-192: 177-178.

monumental. La puerta es el umbral que separa un espacio de otro. Es ahora el «lugar de encuentro de dos mundos»<sup>724</sup>. Es la separación entre el espacio sagrado y el espacio profano, la separación del cielo y la tierra, de la ciudad de los hombres y la ciudad de Dios, del reino de los hombres y el reino de Dios, de las leyes de la ciudad terrena al reinado de la fe, la esperanza y la caridad. Alberti, confiriendo las dimensiones para generar una profundidad en la fachada, provoca la materialización de un umbral. El umbral, conformado por las jambas de la puerta y coronado con un tímpano, establece la separación entre el dentro y el afuera, entre la ciudad y el templo. Predispone al hombre que accede al interior a tener conciencia del espacio sagrado al que va a entrar. Esta concepción del umbral parte de la premisa de la concepción del espacio como no homogéneo y la consideración del templo como espacio sagrado.

Conocemos por las epístolas enviadas a Matteo de' Pasti, encargado de la ejecución, el miedo por parte de Alberti a que la estructura propuesta fuera alterada. Las letras escritas por Alberti para Pasti en 1454 demuestran, según Portoghesi, la continuidad entre la construcción y lo expresado en *De re aedificatoria*<sup>725</sup>. «Fíjate desde donde nacen las medidas y las proporciones de las pilastras: lo que cambies, desafinará toda la música»<sup>726</sup>. Alberti deja claro en el tratado lo que luego transmite en la ejecución de la obra:

Y conviene que haya un mutuo equilibrio de los miembros entre sí para conseguir formar de una manera conjunta el éxito y la belleza de la obra en su totalidad [...] que haya entre todas una correspondencia tal que parezca que son más un cuerpo único y bien conformado que no miembros separados y dispersos<sup>727</sup>.

En continuidad con la tradición cristiana, el conjunto exterior del edificio es ideado por Alberti como un organismo, que compone una síntesis de modelos tomados de la antigüedad. Utiliza un gran basamento sobre el que coloca y eleva el templo, dándole de este modo el lugar relevante que debe ocupar en la ciudad. «Un templo bien cuidado y

---

<sup>724</sup> L. MUMFORD, *La ciudad en la historia*, traducido por Enrique Luis Revol, Pepitas de calabaza, 2012, 512.

<sup>725</sup> Cf. P. PORTOGHESI, *Introduzione*, XIII.

<sup>726</sup> C. GRAYSON, *An autograph setter from Leon Battista Alberti to Matteo de'Pasti. November 18, 1454*, en «Ingenium» (1998) 1, 166.

<sup>727</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, I, 9. 81. «Et cedan tea quidem inter se membra mutuo oportet ad communem totius operis laudem et gratiam constituendam vel componendam [...] sed inter se ita convenient, ut inde unum integram recteque constitutum corpus magis quam divulsa et dissipata esse membra videantur».

debidamente adornado es con seguridad el mayor y primordial ornamento de una ciudad»<sup>728</sup>. Como Alberti realiza una intervención sobre un edificio ya existente y no puede subir la cota del templo, utiliza el basamento que recorre todo el edificio, y aparenta situarlo en alto sobre la cota de calle. De este modo, confiere dignidad al edificio.

En mi opinión la superficie del pórtico y del templo en su totalidad debe estar, puesto que es algo que contribuye grandemente a conferirle dignidad, en alto y por encima del nivel que ocupa el resto de la ciudad<sup>729</sup>.

En los laterales de la iglesia encontramos una inscripción que indica la advocación del edificio: a Dios y a la ciudad<sup>730</sup>.

Otro de los elementos que utiliza para conferir la dignidad que merece al edificio es el material. A diferencia de la fachada del palacio Rucellai, en el que utiliza una piedra rústica, elige un mármol blanco de las canteras de Dalmacia para envolver la iglesia existente. De este modo, con el uso de un material noble, Alberti establece una prevalencia entre la iglesia y el resto de los edificios civiles. Alberti, gran conocedor de Cicerón, pudiera tener en mente la idea del romano sobre el color blanco, como un atributo divino<sup>731</sup>.

Alberti utiliza elementos arquitectónicos que conoce bien jugando con ellos de manera creativa. Consigue establecer un diálogo con la estructura existente, que se manifiesta en el interior y al exterior. En la parte externa, las fachadas laterales se componen de un sistema de arquerías romanas continuas, simples o enmarcadas en un orden bajo un entablamento. Estas arquerías envuelven las ventanas góticas de la antigua estructura, proporcionándoles una especie de marco que las hace destacar al interior. No desecha lo anterior, sino que lo ensalza poniéndolo en juego con un lenguaje clásico que busca recuperar.

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, L. VII, Cap. III, 285. «*Sino illud, quod templum quidem bene cultum et bene ornatum profecto maximum et primum est urbis ornamentum*».

<sup>729</sup> *Ibid.*, L. VII, Cap. V, 291. «*Mea quidem sententia aream porticus et templi totius, quando id ad Dignitatem vehementer faciat, exaggeratam atque a caetero urbis solo extantem esse oportet*».

<sup>730</sup> Cf. M. BULGARELLI, *Bianco e colori. Sigismondo Malatesta. Alberti, e l'architettura del Tempio Malatestiano*, en «*Opvs Incertvm. Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori*» 2 (2016), 48-57: 52.

<sup>731</sup> Cf. *Ibid.*, 54.

Mediante la composición de los elementos Alberti busca la unidad. Podemos leerlo en *De re aedificatoria*:

Así como en un ser vivo la cabeza, el pie y cualquier otro miembro debe estar en relación con los miembros restantes y con el cuerpo en su totalidad, de igual modo también en un edificio –y máxime en un templo– todos los componentes del conjunto deben estar de tal modo conformados que exista correspondencia entre todos, de manera que, tomado uno cualquiera de ellos por separado, puedan medirse adecuadamente todos los demás a partir de ese mismo<sup>732</sup>.

De la carta que envía a Mateo di Pasti el 18 de noviembre de 1454<sup>733</sup> podemos deducir la importancia de la armonía de los pilares para Alberti. La *concinnitas* albertiana se define como «la armonía entre todas las partes del conjunto conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que todo se vuelva más imperfecto». Para Alberti, esta belleza es «propia de una divinidad»<sup>734</sup>.

Podemos encontrar una referencia a este concepto orgánico de las partes que conforman un solo cuerpo en la primera carta de San Pablo a los Corintios:

Pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también en Cristo. [...] Así también el cuerpo no se compone de un solo miembro, sino de muchos. [...] Ahora bien, Dios puso cada uno de los miembros en el cuerpo según su voluntad. (I Cor 12, 12-18)

Del mismo modo que San Pablo, Alberti se sirve del ejemplo de la unidad orgánica del cuerpo humano. «El apóstol se sirve de la comparación del cuerpo para mostrar que

---

<sup>732</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. V, 291. «*Sed, quemadmodum in animante caput pes et quale cunque velis membrum ad caetera membra atque ad totum reliquum corpus referendum est, ita et in aedificio maximeque in templo conformandae universae partes corporis sunt, ut inter se omnes correspondeant, ut, quavis una illarum sumpta, eadem ipsa caeterae omnes partes apte dimetiantur*».

<sup>733</sup> L. B. ALBERTI. Lettere a Mateo di Pasti. 18 noviembre 1454. «Le misure et proportioni de' pilastri tu vedi onde elle naschono: ciò che tu muti si discorda tutta quella música».

<sup>734</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VI, Cap. II, 246. «*Ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas unversarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur. Magnum hoc et divinum, in quo perficiundo*».

Cristo constituye claramente el principio de coherencia de los diferentes miembros de la Iglesia»<sup>735</sup>.

Los elementos decorativos del templo, tanto en el interior como en el exterior, han contribuido a la lectura pagana del edificio, desde una visión rupturista del Renacimiento. Sin embargo, sabemos que los signos del zodiaco, representaciones de planetas y de las artes liberales son figuras muy utilizadas en arte medieval. El elefante, que se utiliza en numerosas ocasiones en las decoraciones interiores de las capillas del templo, aparece con frecuencia en los bestiarios medievales.

La naturaleza, a través del elefante, evoca los dos momentos capitales de la historia de la humanidad, la Caída y la Redención, y recuerda, encarnado en la serpiente o el dragón, la amenaza constante del demonio<sup>736</sup>.

La representación de oficios tampoco significa, necesariamente, una ruptura con el periodo anterior y una concepción moderna del mundo. Construcciones bien conocidas por Alberti, como el Campanile florentino y la Catedral, de factura previa al templo malatestiano, ofrecen ejemplos de numerosas representaciones de oficios y artes liberales.

La Biblia evoca los diversos oficios del hombre. Y no se contenta con describirlos, sino que los emplea como símbolos que poseen un alcance espiritual. La acción del artesano, sus condiciones de trabajo y el resultado de su esfuerzo se convierten así en imágenes altamente significativas<sup>737</sup>.

Aunque no sabemos con seguridad hasta donde llegó la intervención albertiana en el Templo de Rímini, podemos ver en su estructura y lenguaje arquitectónico responden a una cosmovisión cristiana. El edificio entero se puede comprender como un mundo posible poético, un edificio orgánico, que ordena la acción humana en dirección a Cristo, cuya acción se propone como modelo. La muerte no tiene la última palabra, ya que el mundo ha sido redimido por Cristo. El edificio reclama la asistencia de los fieles para la celebración del misterio pascual a través de la liturgia. El espacio del templo alberga la

---

<sup>735</sup> M. COCAGNAC, *Los símbolos bíblicos*, traducido por M. Montes, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, 265.

<sup>736</sup> C. INÉS RAPOSO, *Ascenso y caída de las bestias: evolución de la alegoría animal en la Edad Media*, en «Medievalista» (junio 2021) 29, 149-181: 170.

<sup>737</sup> M. COCAGNAC, *Los símbolos bíblicos*, 269.

comunión de la asamblea para la celebración litúrgica, cuyo miembro más importante es Cristo, ya que Él es la cabeza<sup>738</sup>.

---

<sup>738</sup> CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA. Nueva edición conforme al texto latino oficial de 1997. Capítulo tercero, párrafo 5. La comunión de los santos, 947.

## 4.- Fachada de Santa María Novella en Florencia

### 4.1.- Contexto histórico

La fecha de inicio de los trabajos para finalizar la fachada principal de Santa María Novella es confusa. Algunos estudiosos indican como comienzo de las obras la fecha de 1448<sup>739</sup>, pero Portoghesi y Wittkower apuntan hacia mediados de la década de los cincuenta, entre 1455 y 1456. En los archivos de la familia Rucellai se conserva un documento que data las obras en 1458. La fecha de terminación que figura en el entablamento es 1470. Sin embargo, el portal estaba sin terminar en 1478<sup>740</sup>.

En 1439 el papa Eugenio IV consigue trasladar la sede del concilio a Florencia. El papa y algunas personas de su corte se alojan en el monasterio de Santa María Novella. Durante los tres años que el papa permanece en Florencia se comienza a gestar el proyecto de terminación de la fachada de la iglesia gótica. La familia Baldesi había construido los nichos existentes en la fachada y había pagado las puertas de acceso a la iglesia, por lo que reclamaba su derecho a completar la fachada. Tras un acuerdo en el que tuvo que mediar la Iglesia de Roma, se concedió el privilegio de terminar la fachada a la familia Rucellai, que contratará para ello a Leon Battista Alberti.

### 4.2.- Descripción del edificio

La iglesia forma parte del conjunto de un convento, que tiene tres claustros y unos jardines. El edificio sobre el que interviene Alberti es una basílica de estilo gótico cisterciense, resultado de la ampliación realizada en el siglo XIII de una iglesia construida en el siglo XI. Su proyecto se limita a la fachada principal del edificio.

La iglesia tiene una planta de cruz latina, con tres naves sin girola y con un crucero amplio al que se abren varias capillas<sup>741</sup>. Las naves laterales están separadas por columnas

---

<sup>739</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 274.

<sup>740</sup> Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 68.

<sup>741</sup> Cf. D. ANGULO, *Historia del Arte.*, I, 402.

que soportan arcos apuntados. Estos pies derechos, que sirven de arranque de las bóvedas de la nave central y de las naves laterales están compuestos por semicolumnas adosadas que conforman el pilar, que presenta planta de cruz. La nave central está cubierta por bóvedas de crucería, con nervios bicolor, verde y blanco. Este motivo será utilizado en la decoración de todo el templo.

La propuesta geométrica de la fachada es simétrica respecto al eje vertical. La fachada entera se inscribe en un cuadrado perfecto, que marca las dimensiones de todo el edificio. A lo largo de toda la fachada se mantiene la proporción 1:2. La relación entre los dos pisos queda marcada por un cuadrado cuyo lado es la mitad del cuadrado que inscribe el edificio. En el piso inferior se mantiene la proporción de dos cuadrados pequeños, mientras que el piso inferior queda definido por uno. En palabras de Wittkower:

La relación que se establece entre el conjunto del edificio y sus partes principales es de uno a dos, lo que en términos musicales se considera una octava, y esta proporción se repite en la relación existente entre la anchura del piso superior y la del piso inferior<sup>742</sup>.

Cada uno de los dos pisos mantienen la misma proporción 1:2. El entrepaño central del piso superior queda inscrito dentro de un cuadrado cuyo lado mide la mitad de la anchura del piso entero. Dos cuadrados de igual tamaño incluyen el frontón y el entablamento. Esta misma proporción 1:2 se mantiene en las subunidades de ambos pisos. Las volutas situadas en los laterales resuelven de manera magistral el encuentro entre la planta baja y la nave central de mayor altura, escondiendo la cubierta inclinada de las naves laterales. Dichas volutas marcan la diagonal de un cuadrado que mantiene una proporción de 5:3 con la altura del ático y de 5:6 con la altura del piso superior.

La totalidad de la fachada, por tanto, se levanta geoméricamente a partir de una progresiva duplicación –o una progresiva partición– de las relaciones proporcionales. Está claro que se ha cumplido aquí con el precepto teórico albertiano de mantener la misma proporción en todo el edificio. La aplicación estricta de una serie ininterrumpida

---

<sup>742</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 69.

de proporciones define el carácter no medieval de esta fachada pseudo-protorrenacentista y hace de ella el primer gran ejemplo renacentista de *eurhythmia* clásica<sup>743</sup>.

El acceso al templo se produce a través de una puerta situada en el eje central de la fachada. Alberti se inspira en la entrada del Panteón y consigue aquí lo que solamente es capaz de esbozar en el templo de Rímìni: un profundo nicho enmarcado por dos pilastras formando ángulo recto con la entrada. De esta manera, se consigue la profundidad deseada para la colocación de la puerta, sobre la que se sitúa un entablamento y un arco.

La fachada de Santa María Novella diseñada por Alberti tuvo una gran repercusión en su momento. Su fórmula de dos pisos conectados por las volutas laterales, que además permiten ocultar la cubierta de las naves laterales, servirá de modelo para numerosas construcciones renacentistas posteriores. Un siglo después de la construcción albertiana encontramos esta misma tipología en la fachada de la iglesia del Gesù en Roma, perteneciente a la Compañía de Jesús, y otros cien años más tarde, en Santa María en Campitelli<sup>744</sup>. La idea conceptual de la fachada del florentino se mantiene en ambos edificios, aunque cambien numerosos elementos, y servirá como modelo para la construcción de numerosas iglesias pertenecientes a la orden jesuita.

---

<sup>743</sup> *Ibid.*, 69-70. Según indica Wittkower, la derivación de la estructura a partir del diámetro de la columna es lo que diferencia el enfoque de Alberti del enfoque medieval, por lo que se considera como el primer ejemplo de fachada renacentista.

<sup>744</sup> Cf. S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 719.

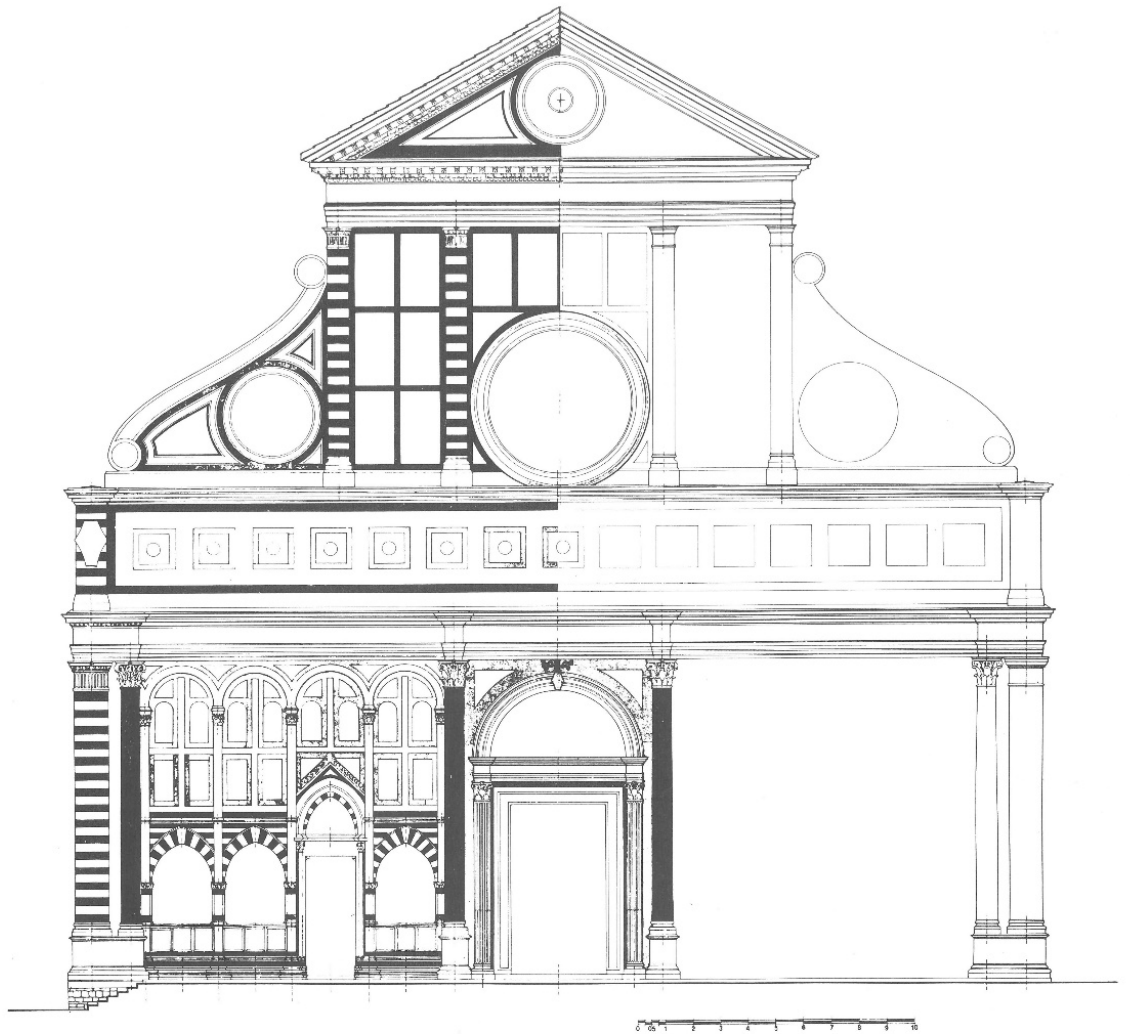


Figura 5. Detalle de fachada de la Iglesia de Santa María Novella<sup>745</sup>.

### 4.3.- Tradición

La fachada de Santa María Novella, al igual que toda la obra escrita y construida de Alberti, se ha visto sometida a diversas interpretaciones. La influencia de los estudios anteriores sobre su obra, las posibles relaciones con personajes de la época, y la interpretación del Renacimiento son motivos suficientes para tan dispares lecturas. La

<sup>745</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 67.

tradición ha analizado esta fachada desde el ámbito estético. El arquitecto italiano Marco Dezzi Bardeschi ha dedicado gran parte de sus estudios a desgranar las diversas teorías e influencias sobre el genovés que pueden verse reflejadas en la obra arquitectónica, dando lugar a diversas interpretaciones, pero siempre desde una visión rupturista del Renacimiento. Jarzombek procura otra perspectiva diversa y aporta nuevos datos.

Una de las posibles teorías desarrolladas por Bardeschi es la influencia de la cultura hermética florentina en el desarrollo de la fachada y, por ende, en el pensamiento albertiano. Esta teoría está influenciada por el pensamiento de Eugenio Garin y la escuela italiana.

La fachada de Santa María Novella se impone de inmediato como una obra programática absoluta, un auténtico manifiesto de piedra, que representa un discurso doctrinal acabado, aunque complejo, una construcción conceptual de relevante carga semántica, cuyo significado aparece no obstante programáticamente oculto<sup>746</sup>.

Existe un lenguaje superior que es el motor y la razón última de la obra, dice Bardeschi. Este lenguaje se ve apoyado sobre unos conceptos teológicos y cosmológicos ocultos, que sólo son percibidos por unos cuantos doctos instruidos. La obra está destinada, en definitiva, para los intelectuales que pueden comprenderla.

Otra de las posibles tesis que defiende Bardeshi es la interpretación del mundo por parte de Alberti bajo una ideología cosmológica total. La astrología es para Alberti, dice Bardeschi, «una suerte de reloj celeste conectado al perfilarse de los conocimientos cosmológicos y astrológicos, porque en suma es la “ley suprema inscrita en los cielos de un ritmo circular al que nada escapa, incluido el hombre”»<sup>747</sup>. Será la astrología la clave para establecer, a través de la propuesta arquitectónica, un vínculo entre los planetas y el hombre.

Este nuevo significado religiosamente cósmico de la arquitectura contribuye a conferir al proyecto una estimulante motivación esotérica, trasponiendo la armonía de cada objeto y

---

<sup>746</sup> M. DEZZI BARDESCHI, *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella*, 130.

<sup>747</sup> *Ibid.*, 135.

de todo acto humano a la superior e indiscutible armonía de las esferas: «*totum in nobis est caelum*»<sup>748</sup>.

Según Bardeschi, la *Sagrestia Vecchia*, obra terminada por Brunelleschi en 1422, pudo servir como ejemplo e inspiración a Alberti. La obra sirve como modelo cosmológico de referencia para el florentino. Los doce gajos en los que se divide la cúpula son vistos por Bardeschi como una representación de los 12 signos del zodiaco que representan la cúpula celeste, y las cuatro pechinas sobre las que se apoya la cúpula significan las cuatro partes de la naturaleza del mundo. Esta interpretación contrasta con la clásica que recoge a los doce apóstoles bajo cada uno de los gajos de la cúpula, y a los cuatro evangelistas ocupando el espacio de cada una de las pechinas<sup>749</sup>. Bardeschi ve constantes referencias a la astrología y a la tradición hermética en *De re aedificatoria*.

El sol situado en el centro del tímpano es, para Bardeschi, el elemento que llama de mayor modo a la interpretación hermética de la fachada. Es una «espléndida invención formal que sirve como identificación de la iglesia con el más antiguo símbolo religioso inspirador en los mitos solares de la “*prisca theologia*”»<sup>750</sup>. La controversia con este símbolo está servida. Puede ser interpretado como un homenaje a Hermes<sup>751</sup>. Bardeschi justifica que Alberti disimula y encubre una clave de interpretación hermética detrás de una «supuesta lectura escatológica que estaba destinada a cosechar el consenso del ambiente curial»<sup>752</sup>.

Jarzombek hace una lectura diferente, en la que busca integrar la obra construida de Alberti con su pensamiento. La oportunidad de encontrarse con una obra a medias brinda al genovés la oportunidad de poner de manifiesto el diálogo entre lo espiritual y lo material. En este caso, matiza el profesor americano, muestra la relación y la vinculación entre la fama terrenal y la gloria divina. La fama se puede leer en la planta inferior, con

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, 135-140.

<sup>749</sup> Donatello pinta a cada uno de los evangelistas en las lunetas con sus correspondientes símbolos según manda la tradición. Un niño alado para San Mateo, un buey representando a San Lucas, un león en referencia a San Marcos y un águila para San Juan.

<sup>750</sup> Cf. M. DEZZI BARDESCHI, *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella*, 145.

<sup>751</sup> En *Picatrix*, libro V cap. III podemos leer que Hermes había edificado un templo al sol. Cf. *Ibid.*

<sup>752</sup> Cf. *Ibid.*, 152.

los sarcófagos existentes que Alberti debe integrar en su proyecto, mientras que la gloria queda representada en el tímpano con la representación del sol. El entablamento que separa las dos zonas recoge un friso decorado con quince paneles cuadrados. Esta zona puede ser, según el americano, el ámbito donde se sitúa Alberti, que actúa como mediador en la figura del escritor-santo. Incluso aventura que los quince cuadrados pueden representar las quince letras de su nombre: BAPTISTA ALBERTI<sup>753</sup>.

---

<sup>753</sup> Cf. M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 177.



Imagen 3. Fachada de la iglesia de Santa María Novella. Elaboración propia.

#### 4.4.- Relectura de la fachada de Santa María Novella

Como hemos visto, la fachada ha sido analizada bajo perspectivas geométrico-matemáticas, según sus características estéticas, o bajo una lectura según un posible pensamiento hermético de Alberti. También ha sido estudiada por la tradición estética. Siendo válidas esas interpretaciones, al analizar la obra como un mundo posible poético, podemos hacer una nueva lectura orgánica bajo una cosmovisión cristiana de los elementos que conforman la fachada y su posible significación simbólica, que arroja resultados más significativos en relación con el sentido del edificio para la vida lograda. También queremos poner de manifiesto el diálogo con la tradición que entabla Alberti.

Alberti se enfrenta, de nuevo, a la intervención en un edificio existente. Los nichos de la fachada, así como las partes terminadas de la misma suponen un gran reto para el arquitecto florentino que busca mantenerse fiel a los principios recogidos en *De re aedificatoria*, pero sin romper con lo existente ni con la tradición florentina que tanto amaba. Alberti consigue, de manera magistral, establecer un diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, así como mantener la tradición y el diálogo con otros edificios existentes en la ciudad. La fachada albertiana recuerda, a primera vista, a la fachada de la basílica de San Miniato. Esta iglesia, situada en uno de los lugares más altos de Florencia, y que sabemos por sus escritos que visitaba con frecuencia, sirvió de inspiración para la disposición en dos pisos y la coronación del superior mediante un frontón que oculta la nave, así como los colores de su fachada. De igual modo, los colores producidos por el juego con los mármoles utilizados en el baptisterio de Florencia, también pudo servir de inspiración a Alberti, especialmente la utilización de los pilares de las esquinas.

Hay elementos de la fachada que generan ciertas dudas, y que no terminan de encajar con lo predicado por Alberti. No tenemos noticias a ciencia cierta de hasta dónde alcanzó la intervención del genovés. Parece improbable que Alberti, que presumía de no imitar estilos antiguos, construyera los arcos góticos situados sobre los nichos, así como los pequeños pilares y capiteles también góticos, por lo que pueden resultar ciertas las pistas que apuntan a que la familia Bardesi terminó la fachada hasta el nivel de los arcos. Por otro lado, también parece improbable que, habiéndose encontrado la fachada terminada hasta el nivel de los arcos, Alberti haya sido capaz de fijar las alturas de la cornisa y del entablamento a partir de dos puntos de referencia definidos: el arco de la portada y la

altura del rosetón. La calidad de los mármoles utilizados puede darnos pistas sobre el redondeo de los arcos ejecutado por Alberti para poder establecer una conexión lógica entre la parte inferior de la fachada, la altura de la columna y las pilastras de las esquinas<sup>754</sup>. De este modo, la fachada incorpora los motivos medievales y los encuadra dentro del orden clásico, «graduando con sabiduría la transición de la escala menor de los ornamentos medievales a la mayor de los elementos modernos»<sup>755</sup>.

El primer cuerpo de la fachada está dividido en tres partes, que se corresponden con las tres naves interiores. El cuerpo superior también está dividido a su vez en tres calles y representa el mundo celestial. La comparecencia del número tres, símbolo de la Santísima Trinidad, está presente en toda la geometría de la fachada. En la parte inferior hay tres vanos de acceso y en la parte superior, un gran ventanal con forma circular que dialoga con dos grandes medallones de mármol situados a ambos lados. Esto hace un total de tres grandes círculos en el cuerpo situado bajo el tímpano.

Como indica Jarzombek, la parte inferior de la fachada está separada de la parte superior por un gran zócalo. Lo mundano, permanece en contacto con el terreno, mientras lo divino se sitúa en la parte superior. El cuerpo inferior alberga los nichos ya existentes. Representa el mundo terrenal, y es el que está en contacto directo con la ciudad a través de la plaza. El cuerpo superior representa el mundo celestial. La gran ventana superior permite la iluminación de la iglesia. Sigue el criterio explicado en *De re aedificatoria* sobre el tamaño y situación de las ventanas. «Los ventanales de los templos deben ser de dimensiones medianas y estar muy elevados con el fin de que a través de ellos no puedas ver más que el cielo»<sup>756</sup>. En el libro VI de *De re aedificatoria*, Alberti explica cómo a través de la contemplación de la belleza del cielo, el hombre puede trascender y llegar a Dios. «Ciertamente, cuando miramos los cielos y sus maravillas, nos maravillamos de los dioses más porque los vemos hermosos que porque los creamos útiles»<sup>757</sup>. La ventana

---

<sup>754</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 64.

<sup>755</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 160.

<sup>756</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. XII, 311. «Apertiones fenestrarum in templis esse oportet modicas et sublimes, unde nihil praeter caelum spectes».

<sup>757</sup> *Ibid.*, L. VI, Cap. II. «Deos certe spectato caelo et mirificis eorum operibus miramur magis, quod pulchra illa quidem videmus, quam quod esse utillima sentiamus». La traducción es nuestra.

permite la entrada de luz, que «debe poseer majestuosidad»<sup>758</sup>, dice Alberti, que sabe que Jesús dijo: «Yo soy la luz del mundo». (Jn 8, 12)

Otro elemento sujeto a diversas interpretaciones es la figura del sol que se sitúa en el centro del tímpano. El sol es un símbolo que en la cosmovisión cristiana se utiliza para representar a Cristo. Puede hacer alusión al decimoctavo salmo del rey David, «Yahveh, sol de justicia»<sup>759</sup>. También en el Apocalipsis encontramos una identificación de Jesús resucitado con el sol: «Yo soy el Retoño y el descendiente de David, el Lucero radiante del alba» (Ap 22, 16).

La figura del sol es una alusión a Cristo en todo el imaginario cristiano. En la liturgia de las horas, oración que rezan los sacerdotes a diario, encontramos un ejemplo claro en el Cántico de Zacarías (Lc 1, 68-79):

Por la entrañable misericordia de nuestro Dios  
nos visitará el sol que nace de lo alto,  
para iluminar a los que viven en tinieblas  
y en sombra de muerte,  
para guiar nuestros pasos  
por el camino de la paz.

En los primeros siglos de cristianismo se escoge la fecha del 25 de diciembre, festividad pagana por el solsticio de invierno, como día para la celebración de la Natividad de Cristo. Los primeros cristianos recogen en sus tumbas inscripciones que refieren al difunto como «hijo del sol»<sup>760</sup>, aunque la tradición de la celebración del nacimiento de Jesús quedó asumida definitivamente en el siglo IV, cuando se sustituyó la fiesta romana del «Sol invictus». Con esta sustitución, «se puso de relieve que el nacimiento de Cristo es la victoria de la verdadera luz sobre las tinieblas del mal y del pecado». El ambiente espiritual de la Navidad se desarrolla durante la Edad Media, gracias a San Francisco de

<sup>758</sup> *Ibid.*, L. VII, Cap. XIII, 315. *An templum alacritate luminum illustre.*

<sup>759</sup> Biblia de Jerusalén. Salmo 19. «El salmo celebra en Yahveh al creador del cielo, especialmente del sol, y al autor de la Ley: la naturaleza y la Ley manifiestan las perfecciones divinas. En el antiguo oriente el sol era el símbolo de la justicia. La liturgia de Navidad lo aplica al Verbo de Dios, Sol de Justicia».

<sup>760</sup> G. RAVASI, *En ocasión de la Ceremonia del Año Internacional de la Luz, UNESCO 2015*, en la Sección para la Cultura del Dicasterio para la Cultura y para la Educación. <http://www.cultura.va/content/cultura/es/organico/cardinale-presidente/texts/lux.html>. Última consulta: 20/10/2023

Asís, que estaba enamorado de Jesús-hombre. San Francisco se refería a Jesucristo como «Hermano Sol».

Esta tradición franciscana tiene una clara influencia en el pensamiento de San Bernardino de Siena, monje franciscano fallecido en 1444 y canonizado en 1450 por el papa Nicolás V en la época de construcción de la fachada.

El Cristocentrismo de San Bernardino se expresa de forma concreta e icástica [...] Este trigrama inscrito en el sol no podía significar mejor la concepción bernardiniana de Dios y de la vida, ni responder mejor al deseo de belleza y de alegría propio del siglo XV. Cristo es el centro del universo, es calor, luz, fecundidad, salvación, felicidad no solo de todo hombre, sino de toda criatura animada o inanimada; es rey de los siglos.

Cristo es verdad, sabiduría, belleza y amor, sobre todo amor que se da irresistiblemente. El que resiste a su acción se encierra en las tinieblas: «Abre la ventana si quieres que el sol entre en tu alma, y en seguida, cuando la hayas abierto, el sol entra y te calienta para bien obrar»<sup>761</sup>.

La orientación de la iglesia sustituye como símbolo al templo de Jerusalén. «Cristo –representado en el sol– es el lugar de la *shekiná*, el verdadero trono del Dios vivo»<sup>762</sup>. El sol Cristo, desde lo alto de la fachada, ilumina toda la ciudad. Está incluido en un medallón de forma circular, al igual que la ventana por la que la luz entra en la iglesia. La forma circular es la forma más perfecta de la naturaleza, dice Alberti, como los astros, los árboles, los animales y sus nidos y guaridas<sup>763</sup>. La representación de Cristo se incluye en la forma más perfecta de la naturaleza. El sol es la Hostia consagrada y la fachada de la iglesia es la custodia. El Santísimo queda expuesto a la ciudad, en una exposición perpetua.

Al igual que sucede en el Templo de Rímini, Alberti establece una separación entre el espacio profano de la ciudad y el espacio sagrado en el interior del templo. Enmarcada

<sup>761</sup> A. GEMELLI, OFM. Santoral franciscano. San Bernardino de Siena. Franciscano perfecto. <http://www.franciscanos.org/santoral/bernardinoseniena.htm>. Última consulta: 13/12/2022

<sup>762</sup> J. RATZINGER, *El espíritu de la liturgia*, traducido por Raquel Canas, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001, 90.

<sup>763</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. IV, 288. «*Rotundis naturam in primis delectari, ex his, quae ductu eius habeantur gignantur aut fiant, in prompt est. Orbis rerum astra arbores animantia eorumque nidificationes et eiusmodi quid est ut referam, quae omnia esse rotunda voluit?*»

entre dos pilastras, coloca la puerta situándola bajo un arco de medio punto. Este umbral se ve señalado por las dos columnas centrales adosadas al muro. También aquí utiliza capiteles con hojas de acanto, que nos remiten a la eternidad. El acceso a la iglesia es, para Alberti, un punto importantísimo de la fachada. Marca el comienzo de un camino, un peregrinar, que lleva hasta el altar de una iglesia con planta de cruz latina. Ese peregrinar no sólo termina físicamente en el altar, sino que manifiesta la liturgia que conduce al encuentro con Cristo Eucaristía.

## 5.- Capilla Rucellai en la Iglesia de San Pancraccio en Florencia

### 5.1.- Contexto histórico

La pequeña capilla se encuentra en el interior de la iglesia de San Pancraccio en Florencia. En la actualidad la iglesia está desacralizada desde la época napoleónica y es hoy la sede del museo Marino Marini.

Al igual que la fachada de Santa María Novella, la familia Rucellai encargó a Leon Battista la construcción de una capilla en la Iglesia de San Pancraccio. Se cree que la fecha de terminación de la capilla es 1467, por una inscripción que aparece en el interior, y que la obra se comenzó en 1455<sup>764</sup>. Giovanni Rucellai quería construir una capilla con una tumba para él mismo y su familia que siguiera el modelo del Santo Sepulcro en Jerusalén. Durante estos años se había acrecentado una tradición de construir capillas a imagen de dicho lugar, debido a lo relatado por los viajeros y peregrinos, y lo descrito en tratados religiosos. Se construyeron numerosos edificios imitando la tumba donde se enterró a Jesucristo.

Según relata Borsi, Giovanni Rucellai contrató a Alberti con la esperanza de que su intercesión ante el papa le concediera el mismo privilegio existente en la capilla de San Juan de Letrán denominada como *Sancta Sanctorum* por contener multitud de reliquias de santos, y que imitaba el modelo del Santo Sepulcro. Finalmente, el papa Pablo II concedió la indulgencia a Rucellai.

### 5.2.- Descripción de la obra

Esta obra de Alberti no es un edificio o una fachada, como los anteriores ejemplos que hemos visto, sino una intervención en una pequeña capilla con una tumba en su interior.

---

<sup>764</sup> Cf. D. SUÁREZ QUEVEDO, *Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia*, en «Anales de historia del arte» (2004) 14, Departamento de Historia del Arte, 85-120: 104.

Para la construcción de la capilla, Alberti parte de un espacio rectangular, ligeramente irregular, cuyo lado menor es prácticamente la mitad del lado mayor. El muro de uno de los lados mayores es sustituido por un arquitrabe sustentado sobre dos columnas. Emplea elementos normalizados como pilastras, cornisas y arcos para articular el espacio, que vincula entre sí con la ayuda del pavimento. Construye en el centro el *tempietto*, formado por paneles cuadrados, que se repiten en las paredes rectas y en la curva el ábside. Los recuadros están separados por el orden arquitectónico, con la sola excepción de la pared curva, donde los resaltes son reemplazados por fajas blancas verticales. Es una construcción concebida «a modo de precioso joyel o *scatola*, arquitectura dentro de la arquitectura»<sup>765</sup>.

Alberti propone una decoración de mármoles de colores, que recuerdan a los materiales colocados en la fachada de Santa María Novella, y que revelan una rigurosa composición geométrica. Diseña con una proporción compleja de  $1/\sqrt{2}$  y la sección áurea, como recomienda en *De re aedificatoria*. Zoubov indica que Alberti utiliza una proporción racional de 5:8, aproximada por defecto a la sección áurea<sup>766</sup>. Tiene una forma rectangular, con un pequeño ábside en uno de los extremos, en correspondencia con el edículo del Santo Sepulcro de Jerusalén.

La parte alta de la tumba está formada por un friso, una cornisa y una coronación de flores de lis. Sobre el friso, con letras grandes y ordenadas se lee: YHESUM QUERITIS NAZARENUM CRUCIFIXUM. SURREXIT NONEST HIC. ECCE LOCUS UBI POSUERUNT EUM. La inscripción está hecha en letras romanas, finamente cinceladas en el mármol. Tienen 16,8 cm de alto, igual que las inscripciones del Mausoleo de Cecilia Metela en Roma y la Puerta de los Leones en Verona, dos de los clásicos ejemplos de inscripciones en lápidas de la antigüedad. El texto albertiano es ligeramente más estrecho que las letras romanas, pero sin llegar a ser exagerado y sin perder la proporción<sup>767</sup>. Alberti incluye inscripciones numerosas veces en sus obras, como hemos visto en Santa María Novella y en el templo de Rímini.

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>766</sup> Cf. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 162.

<sup>767</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 75-90.

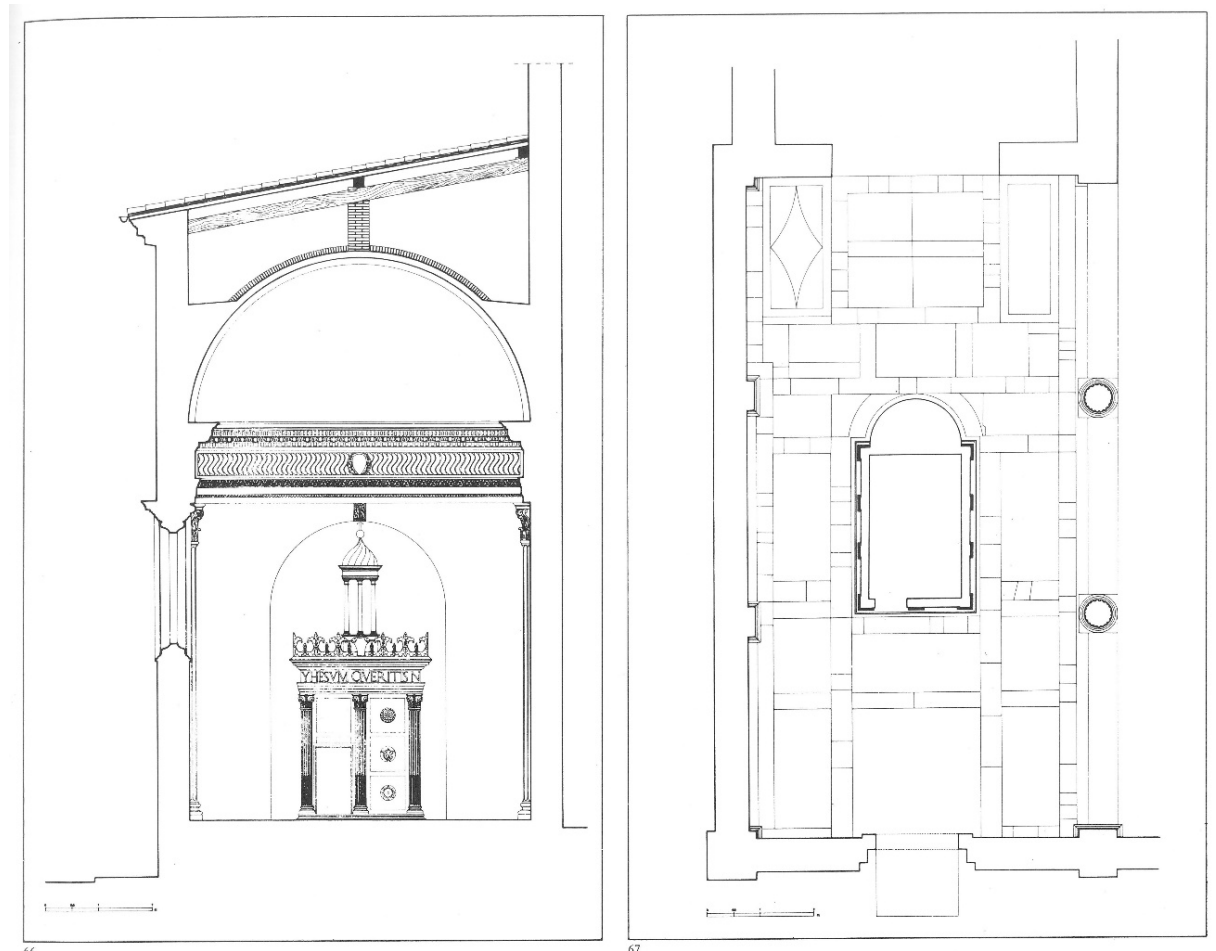


Figura 6. Planta y sección de la Capilla Rucellai<sup>768</sup>.

### 5.3.- Relectura de la capilla Rucellai

Alberti dedica tres capítulos del libro octavo de *De re aedificatoria* a explicar lo que considera más destacable de las sepulturas. Hace un repaso sobre la manera en la que se manifiesta el lugar de enterramiento en las diversas culturas. De sus palabras podemos

<sup>768</sup> *Ibid.*, 81.

deducir la sacralidad que confiere a estos espacios. Son, además, un lugar al que volver para recordar al difunto. Alberti expresamente vincula la sepultura con lo religioso<sup>769</sup>. Para el arquitecto genovés hay dos elementos importantes que deben conformar la tumba: la estructura de la construcción y el epitafio<sup>770</sup>.

Para poder celebrar el ritual en honor al difunto de modo digno, Alberti propone la construcción de un santuario o una capilla. En el caso del sepulcro Rucellai, la intervención completa incluye la capilla y el sarcófago. Este tipo de capillas serán «una especie de pequeñas reproducciones de los templos»<sup>771</sup>. Aunque considera que las tumbas deben denotar la posición social de aquel que está enterrado, Alberti rechaza el soberbio despilfarro en la construcción<sup>772</sup>. «Nuestras capillas» suelen tener una inscripción que indica a quién está consagrada y el año de consagración<sup>773</sup>.

De nuevo Alberti construye un mundo dentro de un espacio arquitectónico. La colocación de las pilastras, los mármoles y el despiece de los suelos remiten a un cosmos ordenado, unitario y orgánico. En el centro de la capilla, a modo de «centro del mundo», se sitúa el sepulcro. Todo el conjunto es la imagen de un templo, espacio sagrado que rompe con la homogeneidad del espacio de la ciudad.

Si el templo constituye una *imago mundi* es porque el mundo, en tanto que es obra de los dioses, es sagrado. Pero la estructura cosmológica del templo trae consigo una nueva valoración religiosa: lugar santo por excelencia, casa de los dioses, el templo resantifica continuamente el mundo porque lo representa y al mismo tiempo lo contiene<sup>774</sup>.

---

<sup>769</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VIII, Cap. II, 331-334.

<sup>770</sup> *Ibid.*, L. VIII, Cap. II, 334. «*Caeterum, quae istiusmodi in monumentis delectent, haec sunt: forma operis et titulus*».

<sup>771</sup> *Ibid.*, L. VIII, Cap. III, 335. «*Velim sacella istaec sint veluti pusilla templorum exemplaria*».

<sup>772</sup> *Ibid.*, L. VIII, Cap. III, 336. «*Praeterea pro cuiusque dignitate modum in his habendum puto, ut etiam in regibus profusam impensarum insolentiam vituperem*».

<sup>773</sup> Cf. *Ibid.*, L. VIII, Cap. IV, 340. «*Nostri sacellis, cui et quo essent annorum tempore dicata, inscribere assueverant. Quod mihi vehementer placet*».

<sup>774</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 48.

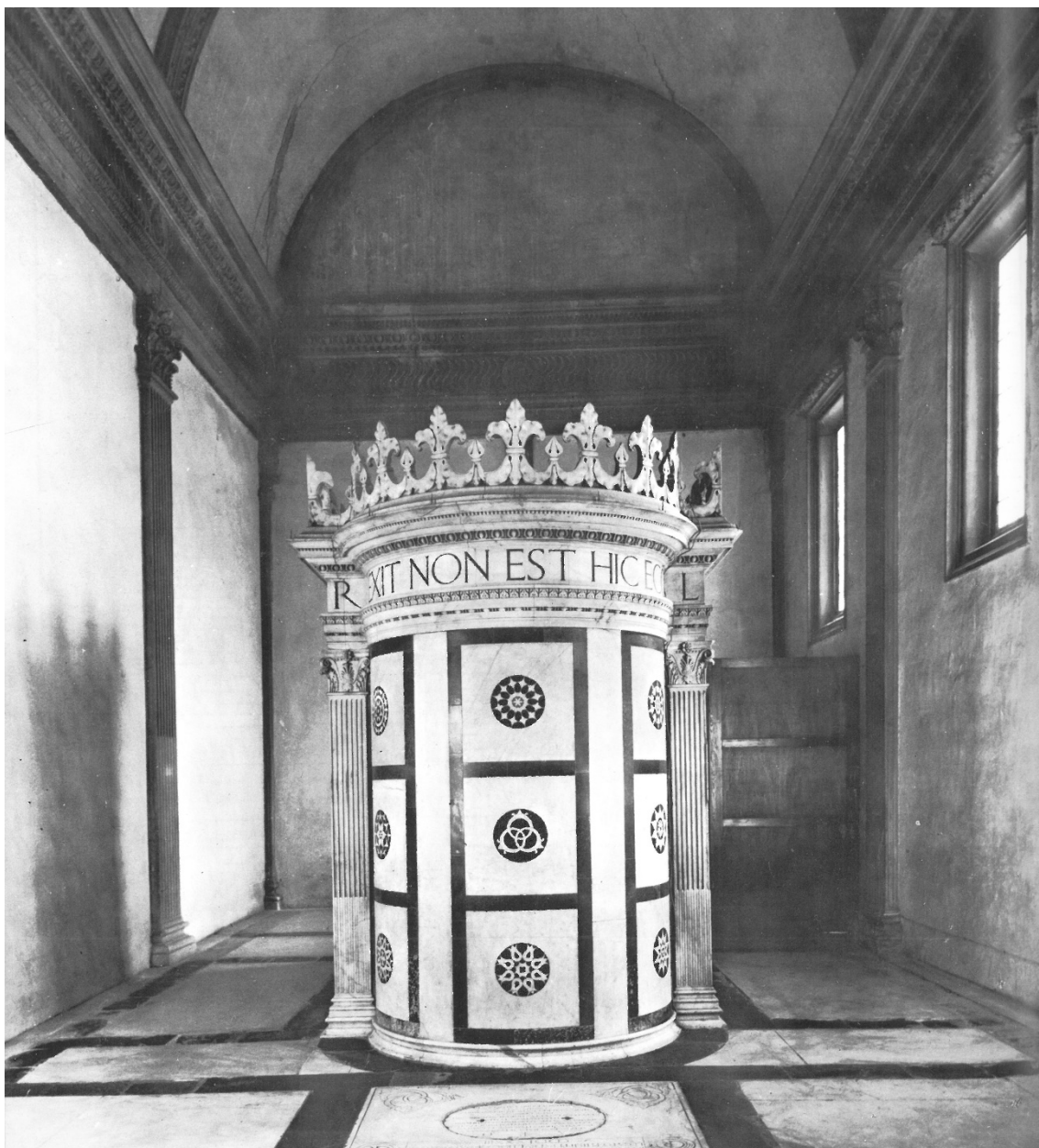


Imagen 4. Detalle del sarcófago. Capilla Rucellai<sup>775</sup>.

---

<sup>775</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 82.

## 6.- Iglesia de San Sebastián en Mantua

### 6.1.- Contexto histórico

La obra de la Iglesia de San Sebastián comienza en 1460. En 1464 Alberti deja su cargo de abreviador apostólico, lo que parece apuntar a que comenzó a disponer de más tiempo para realizar las obras encargadas por Ludovico Gonzaga, señor de Mantua. Luca Fancelli será el encargado de la ejecución de las obras. En esta ocasión, al contrario de lo sucedido en las anteriores intervenciones de Alberti en iglesias ya construidas, el proyecto es de nueva planta.

La iglesia no fue terminada antes de la muerte de Alberti. Existe documentación datada en 1478 en la que Luca Fancelli describe la piedra utilizada en el vestíbulo. En ese mismo año muere Ludovico Gonzaga y el templo queda sin terminar. En 1499 un arquitecto llamado Pellegrino Ardizoni es contratado para terminar el edificio. Parece ser que no conoce el proyecto de Alberti y a él se deben los arcos situados en el frente de la cripta. La iglesia fue consagrada en 1529 y sufrió varias reformas. La última y más importante se realizó a principios del siglo XX. En 1925 se construyeron las dos escaleras frontales de acceso a la cota de la iglesia. Para ello, se tapiaron dos de los cinco arcos situados en el piso inferior<sup>776</sup>.

### 6.2.- Descripción de la obra

La iglesia de San Sebastián es uno de los primeros ejemplos renacentistas de iglesia con planta centralizada. Alberti proyecta una planta de cruz griega, en la que inscribe un cuadrado central con tres ábsides cubiertos por bóvedas de cañón. «Consta de un vano cuadrado con cuatro capillas “de doble anchura que el pecho y los riñones”»<sup>777</sup>.

---

<sup>776</sup> Cf. R. WITKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 73-74.

<sup>777</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 174. Se mantienen las comillas de la cita original.

El acceso a la iglesia se sitúa en el lado occidental. El proyecto original de Alberti cubría el espacio central con una gran cúpula, que nunca llegó a construirse. En la actualidad, el cuerpo central está cubierto por una bóveda de crucería. El edificio tiene una cripta en el piso inferior, del mismo tamaño de la iglesia, que alberga reliquias de mártires del siglo XIX. La cripta tiene una estructura recia de pilares y arcos de medio punto.

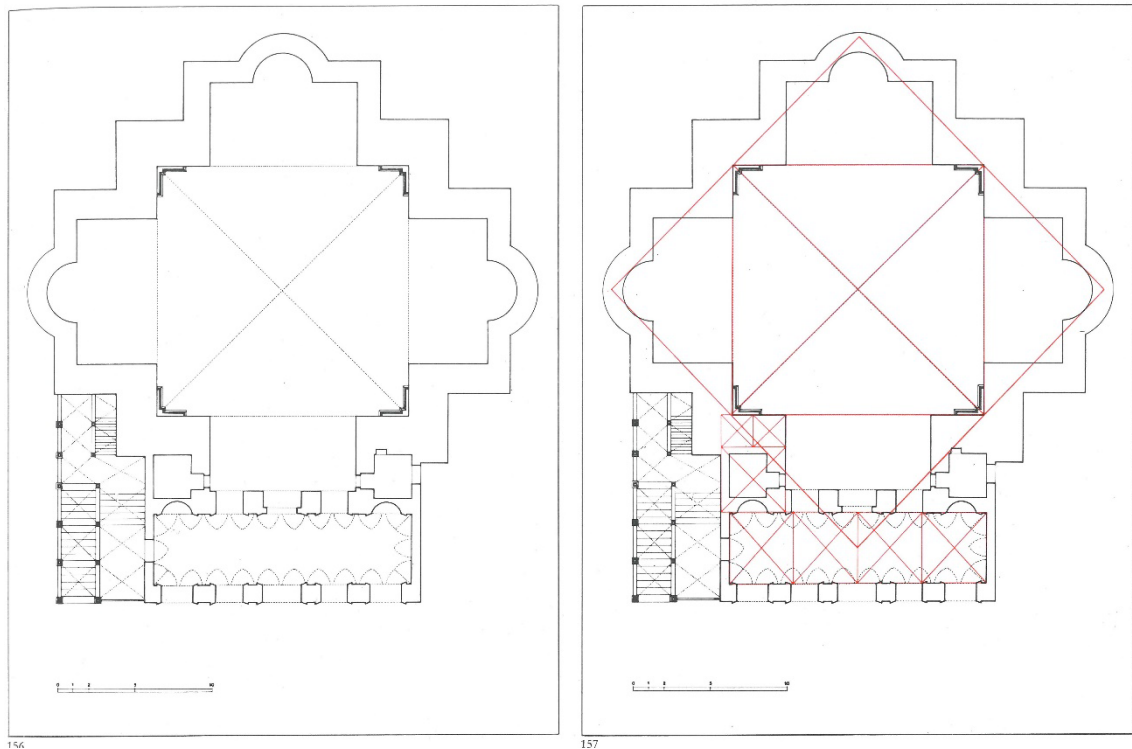


Figura 7. Planta y diagrama de proporciones. Iglesia de San Sebastián<sup>778</sup>.

La fachada principal, de marcado carácter renacentista, quedó sin terminar. Parece que Alberti había proyectado un cuerpo central, dividido en cinco calles con seis columnas, sobre las que colocaba un entablamento muy potente interrumpido por una ventana sobre la que coloca un arco de medio punto. La parte superior de la fachada se cierra con un tímpano. El cuerpo inferior tiene cinco vanos que daban acceso al nártex. Los tres vanos centrales son adintelados, mientras que los dos laterales terminan en un arco de medio punto. En la actualidad, el edificio tiene dos escaleras de acceso en los

<sup>778</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 153.

laterales de la fachada principal y dejan vistos los tres arcos que, a modo de puerta, dan acceso a la cripta.



Imagen 5. Fotografía de la fachada de la Iglesia de San Sebastián<sup>779</sup>.

---

<sup>779</sup> *Ibid.*, 155.

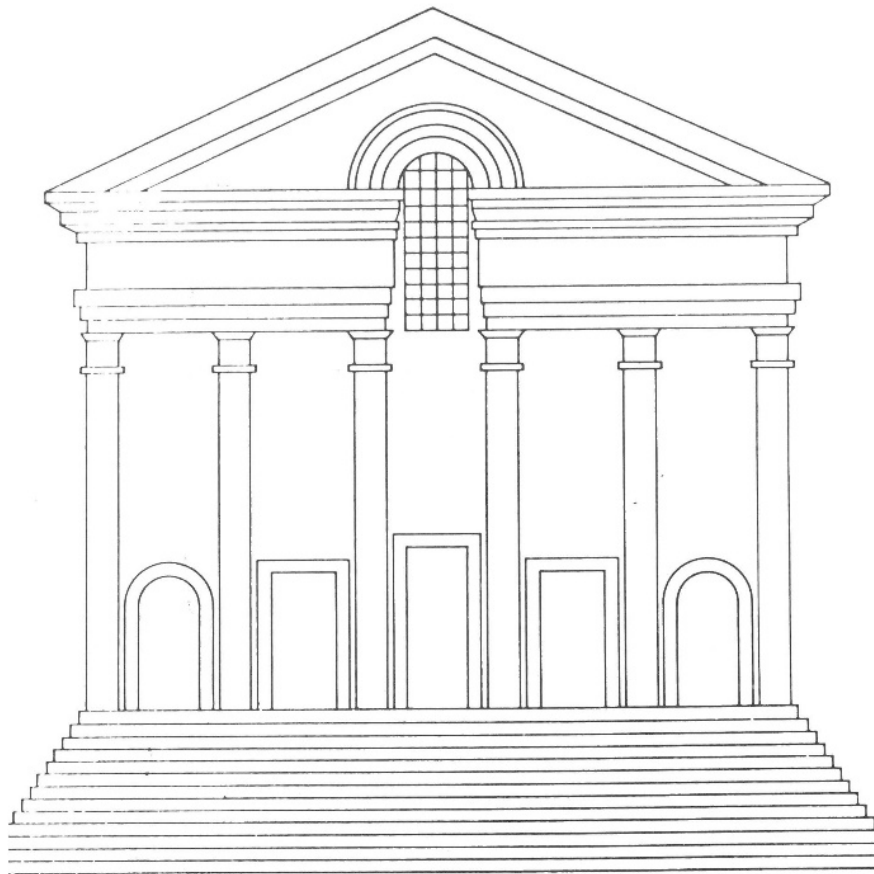


Figura 8. Reconstrucción de la fachada según el proyecto de Alberti<sup>780</sup>.

### 6.3.- Tradición

Siguiendo las tesis de la escuela italiana, la iglesia de San Sebastián es, según Rivera, «la representación de los grandes enigmas albertianos»<sup>781</sup>. Es también uno de los más tempranos y representativos ejemplos de iglesia de planta central del Renacimiento<sup>782</sup>. Parece, a primera vista, una planta limpia, sencilla y clara, formada por un vano cuadrado con cuatro capillas. Sin embargo, Rovira afirma que la planta de San Sebastián es «una

<sup>780</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>781</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 12.

<sup>782</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 145.

estructura excesivamente compleja y fragmentada como para dejarse atrapar en precipitados convencionalismos»<sup>783</sup>. La proporción de las capillas respecto al vano mayor parece seguir las recomendaciones indicadas en *De re aedificatoria*: «si se adosan también en los laterales, no resultará indecoroso en las plantas cuadrangulares que midan el doble de largo que de ancho»<sup>784</sup>.

El estado de los detalles del interior y del exterior no nos permite añadir mucho más; parece, sin embargo, indudable que las proporciones entre el vano central y los brazos de la cruz debieron ser evidenciados por un orden único, capaz de materializar la cota común de imposta de todas las bóvedas<sup>785</sup>.

Alberti, como podemos analizar del uso de las proporciones, sigue manteniendo muchos de los principios recogidos en su gran obra teórica. Pero han pasado unos cuantos años desde que publicó su manual, y se aprecian algunas correcciones a lo escrito y algunos avances en su arquitectura. San Sebastián y San Andrés, así como la intervención en el presbiterio de Santa María Novella son, según Benevolo, un esfuerzo concienzudo por superar las contradicciones que habían desvelado las anteriores construcciones y lo redactado en el tratado de arquitectura<sup>786</sup>. Del mismo modo indica Wittkower que Alberti parece haber cambiado algunas cosas significativas en su planteamiento teórico, que da un paso más allá de lo definido y redactado en *De re aedificatoria*. No lo recoge por escrito en ningún sitio, o por lo menos no nos ha llegado ningún documento con esta información, pero las obras realizadas en Mantua hablan por sí solas.

Alberti debió sopesar la demanda contemporánea de una estructura mural lógica frente a la autoridad de la Antigüedad clásica y decidió rechazar el compromiso de unir la columna y el muro [...] en favor de una arquitectura mural uniforme. [...] Las fachadas de S. Sebastiano y S. Andrea remiten al frente con columnas, entablamento y frontón de un templo clásico. La pared de la *cella*, sin embargo, se ha proyectado, por así decirlo,

---

<sup>783</sup> J. M. ROVIRA, *Leon Battista Degli Alberti: Je Sommes Plusieurs*, en *Leon Battista Alberti*, Stylos, 1998: 179.

<sup>784</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII. Cap. IV. 289. «Aut, si demum in lateribus etiam adiiciuntur, id in eis quadrangulis areis fiet non indecenter, quae duplo sint longgiora quam lata».

<sup>785</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 175.

<sup>786</sup> Cf. *Ibid.*, 174.

hacia el orden, y este ha cambiado sus columnas por pilastras para adecuarse al carácter del muro<sup>787</sup>.

Para Wittkower resulta claro cuál es el proceso proyectual llevado a cabo por Alberti y cómo ha sabido responder a las necesidades de su tiempo sin perder la perspectiva de la arquitectura aprendida de los clásicos. Esto no resulta tan claro para Rovira, quien ve en este edificio «una fractura insoldable entre el proceso intelectual utilizado en gestar su planta, y en concebir su fachada»<sup>788</sup>.

La proporción de la planta está basada, según Rovira, en la dimensión del pilar de la cripta que se sitúa en la intersección de los ejes ortogonales en los que se divide el cuadrado original de la planta y otros cuadrados, girados cuarenta y cinco grados respecto del primero. Este sistema puede reflejar un antiguo sistema medieval de proporcionar edificios, pero no encaja para Rovira con el lenguaje y los criterios neoplatónicos que esperaba encontrar.

La fachada, que «muestra la mayor cantidad posible de muro sólido»<sup>789</sup>, manifiesta un entablamento pesado que descansa sobre unas delgadas pilastras. Es, según dice Wittkower, una manera de revivir la fachada de un templo clásico adaptándose a la necesidad de una arquitectura mural. Alberti propone reducir el número de pilastras del pórtico.

La anchura del muro de cada uno de los grandes entrepaños laterales de la fachada actual equivale exactamente al doble de la anchura del entrepaño central más una pilastra. En otras palabras, una pilastra situada en el centro de cada entrepaño lateral divide a éste en dos entrepaños iguales del tamaño del entrepaño central. La pilastra encaja exactamente en el espacio existente entre la abertura arqueada y la abertura rectangular adyacente. El resultado es una distribución de seis pilastras a intervalos iguales sobre el plano de la fachada<sup>790</sup>.

Rovira sin embargo no ve clara la estructura de la fachada y, aunque reconoce los parecidos y las referencias al arco de Orange que marca Wittkower, la fachada no le

---

<sup>787</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 70.

<sup>788</sup> J. M. ROVIRA, *Leon Battista Degli Alberti: Je Sommes Plusieurs*, 179.

<sup>789</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 72.

<sup>790</sup> *Ibid.*

permite explicar la racionalidad albertiana que esperaba. Las pilastras centrales son cortadas violentamente por una puerta clásica y la hendidura superior, las puertas laterales, la *loggia* añadida posteriormente y algunos cuerpos más son elementos que, según Rovira, no se integran en ningún proyecto unitario. Tampoco la fachada muestra la integración de la proporción del cuadrado, y la cripta resulta extraña en un edificio renacentista y «no permite trazar geometrías consoladoras que unifiquen, que conduzcan la forma a aquel universo formal que se desarrolla sin tensiones desde una idea»<sup>791</sup>. El edificio en su conjunto no ofrece una propuesta unitaria para el español, que critica a aquellos que «quieren reconstruir la arquitectura de Alberti, intentando buscar en su obra una propuesta de orden para el mundo»<sup>792</sup>. Quizá lo que estaba esperando Rovira era un edificio construido bajo una idea cuya forma no pudiera adaptarse a las diferentes necesidades, sino imponer un formalismo determinado por una racionalidad matemática determinada por unos supuestos criterios neoplatónicos.

La lectura conjunta de la planta, del interior del edificio y de la fachada resulta muy compleja. Sabemos que había un proyecto de fachada planteado por Alberti en 1460 y un nuevo esquema, con algunas modificaciones en 1470<sup>793</sup>. Después de la muerte de Alberti el edificio ha sufrido numerosas modificaciones, la última de ellas en 1925. Actualmente, y tras esta última intervención, tres arcos de medio punto dan acceso a la cripta que se sitúa en la parte baja del edificio, y otros dos arcos, tapiados por sendas escaleras, se colocan en los laterales de la fachada. Para Wittkower los arcos de la parte inferior de la fachada no parecen formar parte del proyecto albertiano, ya que van claramente en contra de lo expresado en el tratado<sup>794</sup>. Sin embargo, Rovira parece observar que, debido a la forma de la cripta, que puede recordar a las cisternas tardorromanas, ésta forma parte esencial del proyecto y no debía permanecer oculta. La teoría de Wittkower parece

---

<sup>791</sup> Cf. J. M. ROVIRA, *Leon Battista Degli Alberti: Je Sommes Plusieurs*, 179.

<sup>792</sup> *Ibid.*, 180.

<sup>793</sup> Se conoce la existencia de una carta enviada por Ludovico Gonzaga en 1470 a Luca Fancelli, arquitecto encargado de las obras, en la que manifiesta que está de acuerdo con la propuesta albertiana de reducir el número de pilastras del pórtico. Por ello, Wittkower deduce que había un proyecto de fachada entre 1460 y 1470, y es en este último año cuando Alberti decide modificarlo suprimiendo alguna pilastra. Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 72.

<sup>794</sup> Las pilastras de la fachada situadas en la parte superior de la arquería que da acceso a la cripta son de un tamaño mucho más ancho que las pilastras de los arcos inferiores. Según Wittkower, Alberti nunca situaría un orden alto y ancho sobre uno más bajo y estrecho.

encajar más con lo recogido de *De re aedificatoria*. La escalera de acceso al templo debía estar situada «donde corresponde: delante de la iglesia»<sup>795</sup>.

Mark Jarzombek hace una lectura de esta edificación, desde una visión integradora, que se distancia de los anteriores autores<sup>796</sup>. El americano da por válida la interpretación de que la cripta forma parte del proyecto albertiano. Es más, indica que en tiempos de Alberti la única parte finalizada del edificio era la parte inferior. Propone una reconstrucción del proyecto con cinco vanos en la planta inferior de la cripta, con arcos de medio punto, y tres vanos rectangulares en la planta de la iglesia. El acceso a la iglesia se realizaría por los laterales. Este diseño pudo ser inspirado por el templo clásico de Clitumnus, del siglo IV, edificio situado cerca de Spoleto y que Alberti pudo conocer porque Nicolás V construyó un castillo en una zona cercana.

Para el profesor americano la importancia teórica del edificio no reside tanto en la fachada como en la organización volumétrica de sus partes. Al igual que en *Philodoxeus* y en la *Vita de S. Potiti*, en los que Alberti parecía dar a académicos y eclesiásticos lo que querían oír mientras desarrollaba su propia teoría, en este edificio parece hacer lo mismo. El proyecto se puede interpretar bajo dos niveles de significación: el primero de ellos es la satisfacción del mecenas y el segundo forma parte del plan autobiográfico albertiano.

En el primer nivel de significado, el proyecto puede interpretarse como una apelación a la vanidad de Gonzaga, en la que, a través de la fusión de lo terrenal y lo espiritual, Alberti exalta al de Mantua a la categoría de rey<sup>797</sup>. El edificio es, para Jarzombek, una doble capilla. La capilla inferior, que se abre a la plaza, está destinada a la exposición de los sarcófagos de la familia y se refiere a la naturaleza física. La capilla superior, con una planta de cruz griega, hace alusión a la naturaleza divina. La obra arquitectónica confiere a Gonzaga los atributos esenciales de la realeza bajo los atributos teológicos.

---

<sup>795</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 74. Para sostener esta hipótesis el autor argumenta que los cinco vanos situados en la fachada son cinco puertas de paso que debieron ser proyectadas para permitir el acceso a la iglesia. Si no tuvieran una escalera delante, los huecos serían balcones en lugar de puertas. Además, esto concuerda con la idea de Alberti de que los templos deben situarse en alto, destacando sobre las edificaciones de su entorno.

<sup>796</sup> Cf. M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 177-182.

<sup>797</sup> Los reyes y los obispos eran considerados *personae geminatae*, humanas por naturaleza y divinos por gracia.

El segundo nivel de significado está relacionado con la lectura unitaria del americano sobre toda la obra albertiana. Situada sobre el pórtico de la entrada se dispone una cámara dispuesta para guardar las reliquias de San Sebastián. Este espacio, ignorado por los historiadores, evidencia un ámbito sagrado, con una única ventana que se abre a la plaza. En el día señalado en el que la reliquia se exhibe para la adoración pública desde la ventana, ésta es «equivalente a un ojo divino vuelto hacia lo secular»<sup>798</sup>, dice Jarzombek.

Dado el estilo homónimo de Alberti, el edificio puede interpretarse como un símbolo de la crucifixión; la ventana sirve como un *speculum* hacia el corazón divino<sup>799</sup>. Un paradigma del ámbito integral humanista. San Sebastián podría equipararse a Philoponius, el escritor-santo ideal, y el *non plus ultra* de los humanistas albertianos, él mismo un *deus-homo* con dos naturalezas. La iconografía y su convergencia homónima ponen de manifiesto el punto de fuga hacia donde se dirige toda la obra de Alberti, a saber, el vínculo milagroso entre lo terrenal y la santidad humana<sup>800</sup>.

#### 6.4.- Relectura de la iglesia de San Sebastián

Esta lectura de la obra albertiana busca ahondar en el sentido último de la obra conforme a la pretensión de Alberti. De nuevo Alberti proyecta el edificio como mimesis de un mundo con unas determinadas relaciones entre naturaleza, arte, arquitectura, ética y estética. El estudio perfecto de las proporciones de la planta y de la fachada principal hablan de la organicidad del edificio, en el que las partes quedan perfectamente integradas en el todo. La forma y la función están supeditadas la una a la otra y ambas quedan enmarcadas por una belleza integradora. El uso del edificio, la manera de recorrerlo y de actuar en él queda definido por su estructura, por la disposición de la planta, de los pilares, de los accesos y de la situación del altar.

Así como en música se produce un cierto equilibrio maravilloso a partir de la diversidad de notas, al responder las notas graves a las agudas y resonar entre unas y otras las notas medias, entonadas armoniosamente, equilibrio que agrada y cautiva el espíritu

<sup>798</sup> Cf. M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 181.

<sup>799</sup> Mark Jarzombek hace una referencia a la imagen de Benevolencia en una de las piezas de la obra *Intercoenales* titulado *Picturae*.

<sup>800</sup> M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 182.

sobremasera; de igual forma acontece también en el resto de las cosas que contribuyen a mover y poseer el espíritu<sup>801</sup>.

La utilización de la planta central en la que se inscribe una cruz refiere, de nuevo, al concepto de «centro del mundo». Es en el centro del mundo donde se coloca el altar del sacrificio. El lugar de comunicación entre el cielo y la tierra, donde Cristo se hace presente. Y ese punto es el eje de comunicación vertical, el *axis mundi*<sup>802</sup>, que también se manifiesta en la fachada, en la que un eje vertical marca la entrada y rompe el entablamento, finalizando en un arco de medio punto que representa la cúpula celeste<sup>803</sup>. Este eje representa simbólicamente «la abertura [que] hace posible el paso de un modo de ser a otro, de una situación existencial a otra»<sup>804</sup>. El edificio queda transfigurado con la intervención del hombre que, a su vez, se transfigura en el diálogo con el templo.

Wittkower apuesta por la imagen final del templo sobre un podio de escalones que acceden directamente a la puerta de acceso a nivel de la iglesia, como podemos ver en la imagen de la figura nº 8. En la cosmovisión cristiana, la idea del templo que se eleva sobre la ciudad cobra más sentido que las escaleras frontales construidas el pasado siglo. Para Alberti es relevante la manera en la que el templo se relaciona con la ciudad. El templo se sitúa elevado sobre el nivel urbano y destaca sobre los demás edificios. Su posición sobre un pódium hace que la transición entre el suelo urbano y el suelo sagrado sea paulatina. El hombre se va elevando en su camino a la iglesia. Ésta se sitúa en un lugar prominente, como una montaña. Esta imagen es un símbolo poderoso dentro de la cosmovisión cristiana.

---

<sup>801</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. I, Cap. IX, 82. «*Nam, veluti in lyra, cum graves voces respondeant acutis et mediae inter utrasque ad concentum intentae resonant, fit ex vocum varietate sonora et mirifica quaedam proportionum aequabilitas, quae maiorem in modum oblectet ánimos atque detineat; ita et quibusque reliquis in rebus evenit, quae quidem ad movendos habendosque ánimos faciant*».

<sup>802</sup> H. MARÍN, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, 174. «Así que en el templo se reunían todas las regiones del cosmos y él mismo era un centro vertical, *axis mundi*. Allí y durante los rituales se ponían en relación el Cielo y el Infierno con la Tierra, se volvía al principio y el todo –cosmos– era reanudado.

<sup>803</sup> Cf. L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. III, Cap. XIV, 155. [...] «*constituent coelo similem*».

<sup>804</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 131.

[La montaña] toca el cielo y escalarla es un acto religioso. Constituye el primer santuario y el primer altar. Cabe imaginarla como el centro o el eje del mundo cuando, desde un pico culminante, se descubre un paisaje en el que se pierde la vista<sup>805</sup>.

El templo situado sobre el pódium se convierte a la vez en ofrenda a Dios y en el lugar donde el mismo Cristo se convierte en ofrenda. Alberti, con su trabajo, se convierte en oferente. Esta coexistencia entre el mundo y el templo es lo que, según explica Marín, implica la idea teológica de sacerdocio común. Alberti da pleno cumplimiento a su vocación mediante la arquitectura.

El hacerse presente en y mediante lo hecho es el colmo de la presencia humana en el mundo y la forma misma de habitarlo como tal mundo, es decir, como el través que es el presente que —a diferencia del pasado y del futuro— es el tiempo de la presencia<sup>806</sup>.

Destaca también el acceso a la iglesia por el lado occidental. De este modo, Alberti, aunque utilice un esquema de planta central, introduce una direccionalidad en la iglesia, ya que propone un recorrido desde el oeste hacia el este. Hay una intencionalidad en el transitar dentro de la iglesia característico de las iglesias cristianas. La iglesia está orientada.

La mirada ya no se dirige a Jerusalén: el templo destruido ya no es considerado como el lugar de la presencia terrenal de Dios. El templo de piedra ya no es la expresión de la esperanza de los cristianos; su velo está rasgado para siempre. Ahora se mira hacia el oriente, hacia el sol naciente. No es culto al sol, es el cosmos que habla de Cristo<sup>807</sup>.

Además, este acceso, el umbral que separa el espacio sagrado del espacio profano, se hace más presente. Ya no es una abertura en un hueco del muro que enmarca su profundidad, sino un espacio determinado, un nártex que ayuda a la persona a prepararse para entrar a lugar sagrado. La altura del nártex comprime el espacio desde el descubierto de la ciudad y vuelve a expandirse al acceder al templo. Es «la abertura [que] hace posible el paso de un modo de ser a otro, de una situación existencial a otra»<sup>808</sup>. Simboliza el paso por la puerta estrecha. (Lc. 13, 22-30). La colocación de cinco puertas puede ser un

---

<sup>805</sup> M. COGNAC, *Los símbolos bíblicos*, 115.

<sup>806</sup> H. MARÍN, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, 185.

<sup>807</sup> J. RATZINGER, *El espíritu de la liturgia*, 90.

<sup>808</sup> M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 131.

recordatorio y una advertencia representando, conforme a la tradición antigua del simbolismo numérico, a las cinco vírgenes prudentes<sup>809</sup>.

La fachada principal del templo donde se sitúa el acceso utiliza la tipología de templo romano, con un rotundo frontón interrumpido por un arco de medio punto. Según Wittkower, este diseño puede estar influido por las fachadas laterales del arco de Orange. Este motivo helenístico le confiere, según el historiador, una vitalidad a la sobria fachada<sup>810</sup>. Sin embargo, la ausencia de columnas en la fachada de la iglesia hace que el único motivo similar al arco romano sea la ruptura del entablamento. Si en Santa María Novella es en la parte superior de la fachada donde se sitúa a Cristo-sol, la ruptura del entablamento en San Sebastián puede indicar también el descenso de Dios hecho Hombre a la tierra. La separación se ha roto y «la Palabra se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros» (Jn 1, 14).

---

<sup>809</sup> Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética II. La estética medieval.*, traducido por Danuta Kurzyka, Madrid, Akal, 2007, 23.

<sup>810</sup> Cf. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 77.

## 7.- Iglesia de San Andrés en Mantua

### 7.1.- Contexto histórico

Tras la muerte del dirigente de la ciudad de Mantua Guido Gonzaga en 1369, la familia Gonzaga quiere hacerse con el poder eclesiástico de la ciudad. El papa Sixto IV concede a la ciudad la construcción de una iglesia tras largas negociaciones. El proyecto de la Iglesia de San Andrés comienza, a petición de Ludovico Gonzaga, en 1470. El lugar propuesto estaba ocupado por un antiguo monasterio de la orden benedictina en ruinas. El antiguo campanario seguía en pie. Con la construcción de esta iglesia, el papa concede el título de *primicerio* al Cardenal Francisco Gonzaga con la facultad de usar anillo, mitra y báculo<sup>811</sup>.

Alberti ya estaba en esta ciudad trabajando para la familia Gonzaga, construyendo la Iglesia de San Sebastián. La de San Andrés es una de las obras más completas del maestro genovés que, sin embargo, murió dos años después, en 1472, de la fecha de comienzo de las obras a manos de Fancelli. El proyecto se plantea como un gran edificio que pueda dar cobijo al gran número de peregrinos que visitan la ciudad para contemplar la reliquia de la Sangre de Cristo que, según una tradición alto-medieval, se conserva en esta iglesia.

### 7.2.- Descripción del edificio

El templo tiene una planta de cruz latina con tres naves. La nave central, de gran tamaño, permite albergar a un número elevado de fieles. Termina en un presbiterio cubierto por una gran cúpula. Las naves laterales tienen tres capillas y espacios de servicio. La nave principal está cubierta con una bóveda de cañón, diferenciándose del estilo florentino utilizado por Brunelleschi. Esta bóveda trae a la memoria las antiguas construcciones romanas.

Alberti se acerca más aquí al espíritu de la arquitectura romana, al menos al estilo abovedado del imperio de lo que había hecho Brunelleschi en sus iglesias florentinas. Los

---

<sup>811</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 165.

interiores florentinos, con sus sencillas filas de columnas y sus techos planos, tenían una calidad prístina, ligera, una pureza de la expresión arquitectónica propia de mentalidad lógica que es casi griega. Con Sant' Andrea pensamos en la grandeza romana, en los espacios ondulantes, interpenetrantes, de los baños imperiales o de la basílica de Majencio<sup>812</sup>.

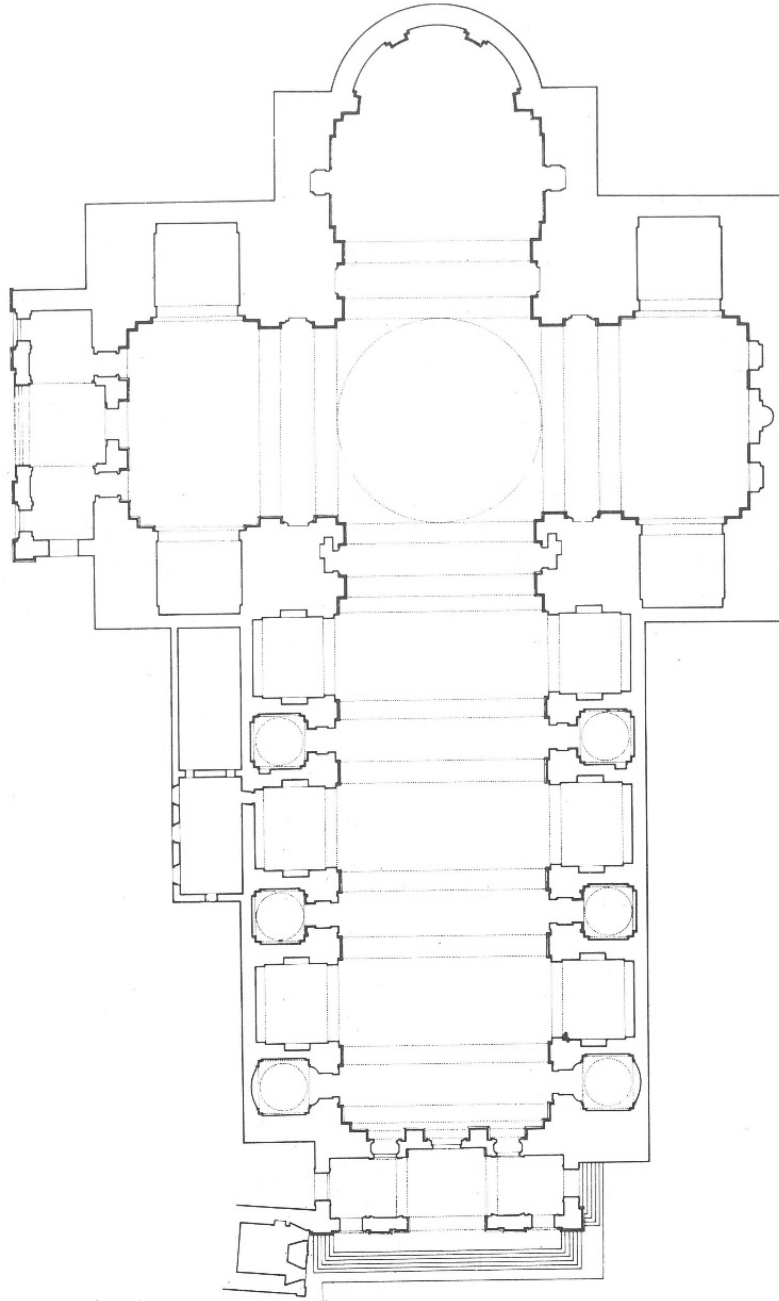


Figura 9. Planta de la Iglesia de San Andrés<sup>813</sup>.

<sup>812</sup> S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 722.

<sup>813</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 166.

La fachada de la iglesia se caracteriza por su simetría y orden. Tiene tres calles, divididas por pilastras adosadas al muro que recorren todo el edificio. Sobre estas pilastras se sitúa un entablamento sobre el que se coloca un tímpano con una moldura circular en el centro. La calle central, donde se sitúa el acceso, está cubierta por una bóveda de cañón con casetones. Las calles laterales están divididas en tres cuerpos horizontales. El inferior presenta una puerta de acceso adintelada, el segundo, una hornacina terminada en arco de medio punto, y en el tercer nivel se sitúa una ventana también coronada por un arco de medio punto.

El arco central de acceso está enmarcado por un segundo orden de pilastras, de fuste acanalado, que terminan en un entablamento que se ve interrumpido por las pilastras del primer orden. Los capiteles utilizados en el primer orden presentan hojas de acanto, mientras que las del segundo orden muestran detalles florales y geométricos.

La gran altura de la nave central y las dimensiones estrechas de las naves laterales se manifiestan en la fachada, permitiendo un diseño de una crujía estrecha, con dos franjas también estrechas en los laterales que remiten a la idea de arco de triunfo. «El enorme arco central revela claramente su genealogía»<sup>814</sup>. Sin embargo, a diferencia de la fachada de San Francisco en Rímini, que el modelo de arco de triunfo utilizado es de tres vanos, en San Andrés, Alberti utiliza como referencia la tipología del arco de Tito en Roma, o el de Trajano en Ancona, con un gran vano central y dos reducidos entrepaños laterales.

---

<sup>814</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 78.

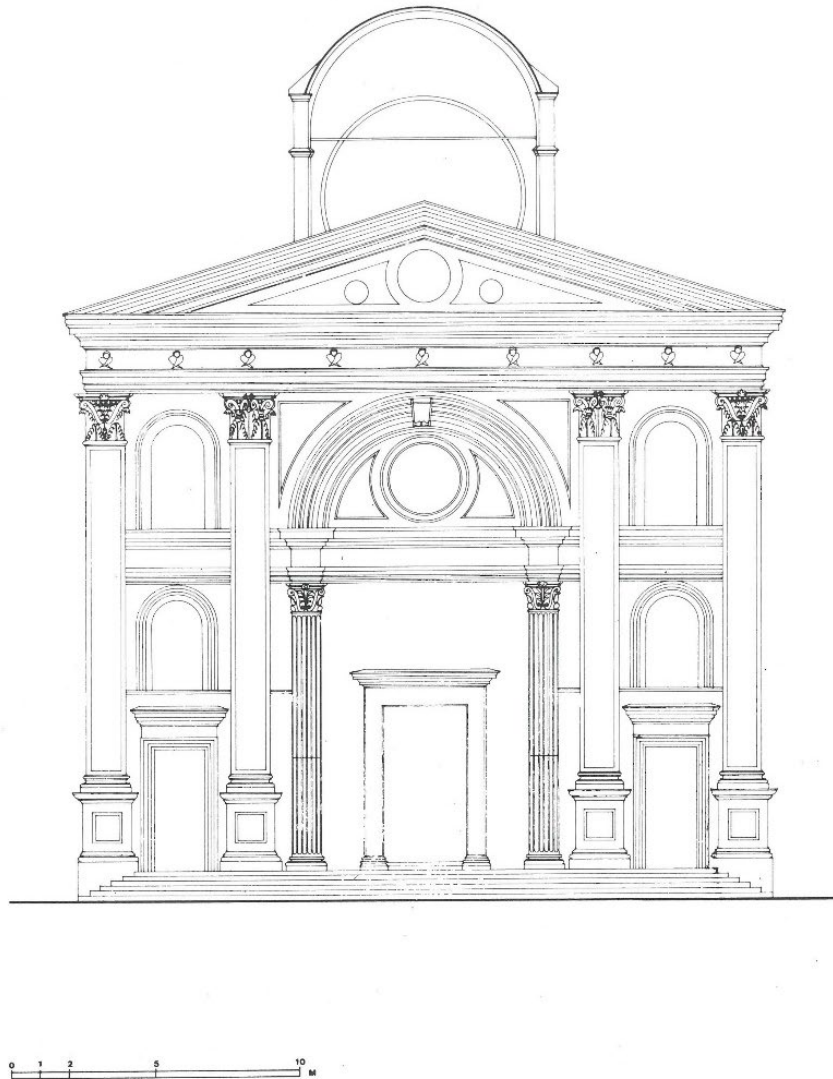


Figura 10. Alzado de la Iglesia de San Andrés<sup>815</sup>.

### 7.3.- Tradición

La iglesia de San Andrés de Mantua ha sido estudiada por la tradición desde una perspectiva estética y formalista, generalmente desde una visión rupturista del Renacimiento, dando por válida la hipótesis de que este periodo es profano. Algunos autores, como Rivera o Grayson, ponen de manifiesto la racionalidad de Alberti que subyace en esta obra, que se corresponde con lo publicado en *De re aedificatoria*. Wittkower descubre la novedad en el uso de los elementos arquitectónicos. Jarzombek,

<sup>815</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 168.

distanciándose de los anteriores, hace una lectura de la iglesia en relación con la obra escrita y desde una visión integradora, en la que destaca el diálogo del edificio con la ciudad y con el mundo de Alberti.

Según indica Wittkower, el arquitecto juega con el orden de la misma manera en el interior y en el exterior de la iglesia, proporcionando unidad al conjunto y generando la idea de organismo que recoge en *De re aedificatoria*. Combina dos órdenes clásicos «de forma inaudita»<sup>816</sup> lo que supone una verdadera innovación en el uso de los elementos.

La principal innovación es el uso de los dos órdenes completos, que forman respectivamente el pie derecho de las capillas y del crucero; Alberti aplica aquí a un organismo todo él mural, sin columnas o soportes aislados, la regla brunelleschiana de los dos órdenes concatenados, donde los arcos, sostenidos por el orden menor, resultan encuadrados bajo el entablamento del mayor<sup>817</sup>.

De nuevo Alberti consigue sintetizar ideas del mundo clásico, que tan bien había estudiado durante sus estancias en Roma, con ideas contemporáneas y actuales, dice Wittkower. «La fusión que realiza Alberti de dos sistemas incompatibles en la Antigüedad no tiene nada de clásica»<sup>818</sup> y servirá como base y modelo de las propuestas realizadas a lo largo del siglo XVI.

Una de las características que llama la atención en el análisis de la fachada de San Andrés es que no alcance la altura de la cubierta de la nave central. Alberti tiene en cuenta el entorno que rodea la nueva edificación, especialmente la vieja torre situada en el lado sur, que obliga a reducir la anchura del vestíbulo. Alberti limita de este modo la altura de la fachada para hacerla coincidir con las dimensiones del interior. Los muros interiores reproducen las formas, los ritmos y la proporción de la fachada. La altura hasta la parte inferior del frontón coincide con la del muro de la nave, hasta el arranque de la bóveda. Enfatiza «la homogeneidad de su proyecto de un modo desconocido hasta aquel entonces»<sup>819</sup>. Las proporciones manifestadas en la fachada y en el interior del edificio son

---

<sup>816</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 78.

<sup>817</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 175.

<sup>818</sup> R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 78.

<sup>819</sup> C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti, Arquitecto*, 28.

un ejemplo de la búsqueda de la belleza y la armonía que Alberti describe en *De re aedificatoria*.

Las correspondencias rítmicas de la fachada y del interior de Sant' Andrea podrían considerarse como el símbolo de la búsqueda albertiana de este ideal de equilibrio y armonía perfectos entre el espíritu del hombre y el mundo en que vive<sup>820</sup>.

Alberti busca constantemente el diálogo entre el interior y el exterior para conseguir unicidad y poner de manifiesto la organicidad en el edificio que había explicado veinte años atrás en su gran obra escrita. «La referencia consciente en el organismo de la iglesia de S. Andrea al modelo del templo toscano ilustrado en el séptimo libro constituye otro motivo de contacto entre la obra teórica y la creativa de Alberti»<sup>821</sup>.

La Iglesia de San Andrés ha sido «la última palabra sobre lo que debe ser una lúcida disposición espacial de una iglesia en forma de cruz latina. Esta última dominaría el diseño de las iglesias durante varios siglos»<sup>822</sup>. Según indica Rivera, San Andrés, a pesar de no estar terminada en vida de Alberti, es su «obra más completa y más perfecta»<sup>823</sup>.

Desde otro punto de vista Jarzombek indica que la Iglesia de San Andrés no es el modelo de iglesia renacentista ideal porque no es independiente, sino que está integrada en el tejido urbano. Como hemos comentado más arriba, la proximidad de la vieja torre del campanario situada en la zona sur de la iglesia fuerza las dimensiones del vestíbulo. Jarzombek opina que Alberti no quería realizar la iglesia aislada, sino en continuidad con el tejido existente. Si hubiera buscado el aislamiento, podía haber desplazado ligeramente las trazas del templo. Sin embargo, la esquina izquierda fue el lugar por donde comenzaron las obras. De este modo Alberti pone de manifiesto la imbricación de lo espiritual y lo temporal.

En la iglesia de San Francisco Alberti estaba al servicio de un mecenas malvado y por ello, dice Jarzombek, creó un símbolo de un mundo difunto que se oponía a lo sencillo. Sin embargo, el trabajo para un mecenas con una gran altura moral, como

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>821</sup> P. PORTOGHESI, *El ángel de la historia*, 66.

<sup>822</sup> A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, 19.

<sup>823</sup> Cf. J. RIVERA, *Prólogo*, 16.

Gonzaga, permite a Alberti representar el aspecto positivo de su concepción del mundo. Como no había ruinas romanas en Mantua, Alberti llama a su iglesia *Etruscum sacrum*<sup>824</sup>, lo que le permite introducir un evento histórico en un contexto dado. En San Francisco, el espacio sagrado no puede estar en contacto con el mundo frenético, mientras que, en Mantua, se establece una relación entre el espacio sagrado y la ciudad, que parece haber crecido a la sombra del edificio antiguo.

Alberti simuló el proceso del tiempo. Las ruinas, tal y como él las había conocido en Roma, eran frecuentemente habitadas. Se añadían campanarios, o se incorporaban a nuevas estructuras. Alberti evocó esa imagen haciendo que la fachada tocara la torre del campanario que, mediante la típica inversión albertiana, debía parecer construido después de la iglesia<sup>825</sup>.

La inclusión del edificio nuevo en el tejido urbano existente reconstruye, según dice Jarzombek, un contexto medieval simulado, demostrando de este modo la presencia continua de los orígenes de la sociedad que subyacen con éxito en la ciudad.

Se puede establecer una vinculación entre la «reconstrucción» de la ciudad con la ayuda de una iglesia proyectada hacia atrás en el tiempo, y la obra *Philodoxeus* «falsificada» por Lépidio. Ambos acontecimientos simbolizan un milagro, ya que ninguno de ellos podía haberse realizado en el tiempo cronológico de manera natural. Irónicamente la iglesia de San Andrés se construye para celebrar un milagro: la licuación de la Sangre de Cristo el día de la Ascensión<sup>826</sup>. Jarzombek establece, de este modo, una relación entre los milagros teológicos y los milagros albertianos, que no pueden nunca producirse en el tiempo histórico y son construidos por el genovés para simular la versión del tiempo histórico como debería haber sido<sup>827</sup>.

---

<sup>824</sup> En una carta enviada por Alberti a la familia Gonzaga explicando el proyecto de la Iglesia de San Andrés, Alberti explica la forma de la iglesia, que permitirá albergar a un gran número de peregrinos que veneren la reliquia de la Sangre de Cristo, e indica que este tipo de iglesias eran llamadas templos etruscos por los antiguos. Jarzombek recoge el nombre en inglés, pero Borsi lo indica en latín, idioma original del texto de la carta.

<sup>825</sup> Cf. M. JARZOMBKEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 183-185.

<sup>826</sup> A partir de 1401 se comienza a distribuir pequeñas ampollas a los fieles, que acuden en masa a Mantua, deseosos de beneficiarse de los poderes curativos de la reliquia. Incluso el papa Pio II, dice Jarzombek, se recuperó de una enfermedad al rezar frente a las reliquias.

<sup>827</sup> Cf. M. JARZOMBKEK, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, 182-188. Mantenemos entre comillas los términos que el autor quiere señalar con una doble significación.

#### 7.4.- Relectura de la iglesia de San Andrés

La iglesia de San Andrés de Mantua es quizá el edificio construido por el arquitecto genovés que puede resultar más familiar al lector. No necesariamente porque sea un edificio especialmente conocido, sino porque marca la pauta de las iglesias manieristas posteriores construidas a lo largo del siglo XVI. Su planta de cruz latina de tres naves, así como su gran altura, tienen antecedentes en las catedrales medievales góticas.

Al igual que una catedral gótica, la iglesia albertiana representa el cosmos. El lenguaje arquitectónico manifiesta un organismo ordenado, que sigue un ritmo manifiesto en el interior y el exterior del edificio. La comprensión de la iglesia de San Andrés como mundo nos permite hacer un análisis formal del edificio, pero también simbólico, que nos pone en relación con lo humano y nos invita a una vida honrada y feliz<sup>828</sup>.

La idea generadora de la iglesia parece ser, de nuevo, el mensaje central del cristianismo: el triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado. La fachada, siguiendo la tipología de arco de triunfo, simboliza la victoria en la batalla, el ingreso en el Reino. La planta, con forma de cruz latina, es signo de entrega. Planta y alzado mantienen la unidad. Ambos conceptos, triunfo y entrega son únicamente reconciliables en la figura de Cristo.

Decía a todos: si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz cada día, y sígame. Porque quién quiera salvar su vida la perderá; pero quién pierda su vida por mí, ese la salvará. Pues ¿de qué le sirve al hombre haber ganado el mundo entero, si él mismo se pierde o se arruina? (Lc 9, 23-25)

La iglesia de San Andrés se construyó para custodiar la reliquia de la sangre derramada de Cristo, muy venerada en esa época y dar cabida a los peregrinos. ¿Qué mayor entrega que la de Aquel que derrama la sangre por el perdón de los pecados? El triunfo sobre la muerte queda sellado con la sangre del cordero:

Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos  
 porque fuiste degollado  
 y compraste para Dios con tu sangre  
 hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación. (Ap 5, 9)

---

<sup>828</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Proemio, 57. «*Quae ad vitam bene beataque*».

El edificio es una mimesis de mundo que recoge el universo entero. Las bóvedas de cañón son imágenes del firmamento que, en sus casetones, como diferentes especies vegetales, representan las estrellas del cielo. Este firmamento recorre la nave central, pero también las capillas laterales, e incluso se sitúa en el intradós de la bóveda del vestíbulo, mediación entre el dentro y el fuera. El cielo cubre el espacio sagrado, pero también el espacio profano. El umbral se acentúa, resaltando su gran altura y marcando su profundidad con la bóveda de cañón que, a modo de dintel, anuncia lo que pasará en el interior.

El uso de la luz en el templo también es significativo. La remodelación realizada en el siglo XIX, que podemos contemplar actualmente, sustituyó un «excelente y original sistema de iluminación»<sup>829</sup> por simples ventanas. El proyecto de Alberti incluía unas «cámaras de luz»<sup>830</sup> que permitían la iluminación de la nave, consiguiendo un efecto teatral con los casetones de la bóveda. La luz ilumina el espacio sagrado simbolizando la victoria de la luz de Cristo sobre las tinieblas del pecado y la muerte.

La disposición de la nave y su orientación permite que la asamblea dirija su oración hacia el oriente. Esto fue considerado en la iglesia antigua como una tradición apostólica<sup>831</sup>, costumbre que se mantiene durante toda la Edad Media y que Alberti conocía bien, ya que es hacia oriente hacia donde coloca el presbiterio.

La señal del Hijo del Hombre, de Aquél al que traspasaron, es la cruz que ahora se ha convertido en la señal de la Victoria del Resucitado. De este modo, se funden el simbolismo de la cruz y el oriente; ambos son la expresión de una misma fe en la cual la conmemoración de la Pascua de Jesús se hace presencia y le ofrece la dinámica de la esperanza, que sale al encuentro de Aquél que ha de venir<sup>832</sup>.

Alberti utiliza de nuevo la simbología del arco de triunfo en la fachada, recordando a la ciudad el triunfo de Cristo.

---

<sup>829</sup> Cf. F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 166.

<sup>830</sup> Cf. *Ibid.*, 167.

<sup>831</sup> Cf. J. RATZINGER, *El espíritu de la liturgia*, 90.

<sup>832</sup> *Ibid.*, 92.



Imagen 6. Fachada de la iglesia de San Andrés<sup>833</sup>.

---

<sup>833</sup> F. BORSI, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, 173.

## Conclusiones

Comenzamos este capítulo indagando en la pretensión de Alberti, a partir del nuevo retrato de su persona y del estudio de su obra escrita, su biografía y su mundo. Alberti despliega su espíritu creador en la literatura y lo culmina en la arquitectura. La vocación del arquitecto cristiano es colaborar con la Creación, entendiendo la profesión como una entrega, como un sacerdocio civil. Alberti, que no concibe una separación de saberes, vive su vocación desde el sacerdocio, la literatura y la arquitectura. Comprende que desde estos lugares se debe buscar la realización del hombre en su plenitud. Su pretensión nos permite visitar la obra arquitectónica descubriendo nuevos datos y comprendiendo el significado profundo de muchos de los símbolos utilizados por Alberti, así como la propuesta ética que traslada.

Observamos que la tradición ha fijado mayoritariamente su crítica en el análisis formal. Este análisis, en general correcto, nos ha permitido conocer en profundidad el estilo y las características de cada obra, pero no posibilita alcanzar el sentido original de la propuesta de Alberti, contando con la pretensión del autor en su contexto. El análisis de cada obra pone de manifiesto la relación que establece Alberti con la tradición, la interpretación del espacio sagrado, el diálogo entre cada edificio y la ciudad, el significado de la simbología utilizada por el arquitecto y su relación con el hombre.

La fachada del palacio Rucellai es una propuesta de diálogo con el ciudadano, estableciendo una relación entre la familia que vive en el palacio y la sociedad. El proyecto de Alberti es símbolo de la posición social de la familia, pero busca también el embellecimiento de la ciudad. La utilización de la piedra manifiesta el orden y la posición social de la familia, pero no busca la ostentación. El banco que se configura como zócalo permite la interacción del ciudadano con la vivienda.

El templo de Rímini manifiesta que la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de la tradición cristiana en la utilización de elementos constructivos. La fachada, que sigue la tipología de arco de triunfo romano, significa el triunfo de Cristo sobre la muerte en la Resurrección, y se propone como acceso al espacio interior. La simbología utilizada en la ornamentación del exterior y del interior de la iglesia sigue la tradición medieval, con la utilización de figuras de animales, como elefantes, representación de oficios, o

referencias cosmológicas. La propuesta de Alberti establece un diálogo con la iglesia gótica existente, envolviendo sus fachadas con mármol blanco, pero respetando los huecos góticos que permiten la entrada de luz. El mármol, material más noble que la piedra utilizada en el palacio Rucellai, pone de manifiesto la primacía del templo sobre la vivienda. El color blanco se identifica como atributo divino. El ritmo impuesto en las fachadas laterales alude a una belleza vinculada a la *concinntas*, donde cada cosa tiene su lugar. Es la manifestación del *logos*.

La fachada de Santa María Novella es otro ejemplo del diálogo que mantiene Alberti con la época anterior. La incorporación de los sarcófagos góticos existentes en su propuesta, así como el uso de mármoles de colores (en referencia a la basílica de San Miniato) demuestran su respeto por la tradición. El uso del número tres en la estructuración de la fachada es una alusión a la Trinidad, así como la incorporación de tres medallones circulares. La fachada representa lo terreno en la parte inferior donde se sitúan los sarcófagos, y lo divino en la parte superior. En el centro del tímpano se sitúa un sol, símbolo de Cristo que protege la ciudad. El acceso al edificio se sitúa en el centro de la fachada, a través de una puerta que se hunde en la misma. El acceso queda cubierto con un arco de medio punto, produciendo un umbral, que separa el espacio profano del sagrado.

La capilla Rucellai es una pequeña intervención dentro de una iglesia que simboliza el «centro del mundo». La estructura de la capilla, el orden de las pilastras y la disposición de los mármoles reflejan un cosmos ordenado. La comprensión del lugar de enterramiento como un espacio sagrado pone de manifiesto que la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de la tradición cristiana.

Las iglesias construidas en Mantua, San Sebastián y San Andrés también ponen de manifiesto la cosmovisión cristiana latente en la época. La disposición sobre podio recoge la simbología de la manifestación de lo sagrado en un lugar alto como la montaña, y sobre ese lugar se construye la iglesia. La planta central, en forma de cruz, representa el «centro del mundo» donde se coloca el altar del sacrificio. Ese punto de comunicación entre el cielo y la tierra es el *axis mundi*. El umbral se representa mediante el nártex, quedando cubierto por una bóveda de cañón, símbolo celestial. En la fachada principal, la ruptura del entablamento representa el descenso de Dios hecho Hombre a la tierra. San Andrés también recoge la tipología de arco de triunfo en la fachada, simbolizando de

nuevo la victoria de Cristo frente a la muerte. La planta de cruz latina es un signo de entrega. Ambos, triunfo y entrega se reconcilian en la figura de Cristo. Alberti busca la belleza en su arquitectura con la ayuda de la medida y el orden. Pero no en una belleza formal, sino una belleza que haga trascender. Para Alberti, Cristo es canon, es el orden que se manifiesta en el interior y el exterior del edificio, como vemos en las iglesias de Mantua.

El uso de la piedra como solución constructiva procura al edificio una durabilidad «para alcanzar la eternidad»<sup>834</sup>. De este modo, Alberti como arquitecto, da respuesta a una de las «necesidades más propias de los seres humanos»<sup>835</sup>: la contemplación de Dios.

La pretensión de Alberti se descubre en su arquitectura. El genovés busca, mediante el encuentro con la belleza, desvelar la Verdad y que ésta sea transfiguradora. Así lo expresa en el libro VI de *De re aedificatoria*:

Y, en efecto, piensan que la belleza y el placer estéticos no nacen de ningún otro sitio más que de la hermosura y la ornamentación, movidos por el hecho de que son conscientes de que no existe nadie tan desgraciado y tan romo, tan basto y tan paleta que no se sienta atraído de una manera especialmente fuerte por las cosas más hermosas<sup>836</sup>.

Consideramos que la traducción no es del todo precisa en referencia al pensamiento albertiano, en especial con la referencia al término belleza. El texto original en latín es:

*Etinam gratiam quidem atque amoenitatem non alicunde manare arbitrantur quam a pulchritudine atque ornamento, hinc ducti, quod neminem inveniri sentiant tam tristem et tardum, tam rudem et rusticanum, quin pulcherrimis rebus maiorem in modum afficiatur.*

Que podría traducirse como:

Y, en efecto, piensan que la gracia y el encanto no nace de ninguna otra fuente que no sea la belleza y el ornamento, llevados por el hecho de que no encuentren a nadie tan triste y lento, tan rudo y tosco, que no sea afectado en mayor manera por las cosas más bellas.

<sup>834</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. III, 286. «Aeternitatis perpetuitatem faciant».

<sup>835</sup> *Ibid.*, Proemio, 57. [...] «dignissimis hominum usibus bellissime commodentur».

<sup>836</sup> *Ibid.*, L. VI, Cap. II, 245.

El término *pulchritudine* se refiere a la belleza en sentido amplio. *Kalokagathia* era el término que usaban los griegos. La cosmovisión medieval cristiana adopta este concepto y utiliza la palabra romana *pulchrum*. Alberti sigue, en las trazas de San Andrés, las enseñanzas de San Agustín: «solo la belleza agrada; y en la belleza, las formas; y en las formas, las proporciones; y en las proporciones, los números»<sup>837</sup>. En la *Homilía in Hexaëm* de Basilio de Cesarea ya se enuncia que «la belleza consiste en la disposición de las partes».

Porque una mano por sí sola, o un ojo aisladamente, o cualquier otro miembro de una estatua que permaneciese separado del resto, no ofrecería a nadie una impresión de belleza. Pero una vez repuesto en el lugar que le corresponde, entonces la belleza procedente de la proporción, apenas visible antes, resulta ya perceptible incluso para el profano. [...] Así pues, Dios se perfila como un hábil artista que elogia cada parte de sus obras, y completará luego la alabanza adecuada a la totalidad del mundo ya perfecto<sup>838</sup>.

Con la medida y el orden, Alberti busca la belleza que haga trascender. En la tradición cristiana, dice Tatarkiewicz, la concepción metafísica de la belleza es teológica, por ello, Nicolás de Cusa dirá: «Tu rostro, Señor, es la absoluta belleza»<sup>839</sup>.

La belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto<sup>840</sup>.

Y añade Alberti: «Empresa de gran envergadura y propia de una divinidad, en cuya consecución se aplican todos los recursos de la técnica y de la inteligencia»<sup>841</sup>.

Este orden procura la unidad. La belleza debe darse en la obra, pero no es posible si la misma no es firme ni funcional. Alberti explica que debe darse una síntesis creativa y

---

<sup>837</sup> Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 171-175.

<sup>838</sup> BASILEO DE CESAREA, *Homilía in Hexaëm.*, III, 10, en W. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética II. La estética medieval.*, 25.

<sup>839</sup> Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 169-170.

<sup>840</sup> L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VI, Cap. II, 246. *Ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas unversarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur».*

<sup>841</sup> *Ibid.* «Magnum hoc et divinum, in quo perficiendo omnes vires artium et ingenii consumuntur».

armónica entre estos tres aspectos que son, además, intercambiables entre sí como el bien, la verdad y la belleza.

Ahora delimitaremos la parte que va encaminada mucho más a satisfacer los requisitos de la belleza y decoro en los edificios que los de funcionalidad y solidez; aunque todo ese tipo de cualidades se conjugan entre sí de tal forma, que allí donde echares en falta una de ellas, no pueden recibir la general aprobación tampoco las restantes<sup>842</sup>.

Esta relación entre la belleza y la unidad ya había sido enunciada por San Ireneo, Doctor de la Iglesia del siglo II, cuyo pensamiento recoge que la belleza aflora en la medida en la que el hombre es capaz de considerar todo el conjunto<sup>843</sup>.

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, L. VII, Cap. I, 279. «*Nunc partitionem praefiniemus eam, quae potissimum venustati decorique aedificiorum satisfaciat magi squam utilitati ac firmitati; tametsi istiusmodi omnes laudes ita inter se conveniant, ut in qua re aliquid horum desideres, in ea quidem et caetera non probentur*».

<sup>843</sup> Conferencia impartida por Patricio Navascués en la Jornada sobre San Ireneo de Lyon, organizada por el Instituto John Henry Newman en la Universidad Francisco de Vitoria el 2 de noviembre de 2022, bajo el título: *San Ireneo de Lyon. Doctor de la unidad, un modelo para nuestro tiempo*.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El debate sobre el Renacimiento ha tenido una gran repercusión en el estudio de la obra de Alberti. Encontramos en la tradición distintas perspectivas difícilmente conciliables que hemos agrupado en dos grandes grupos: visión rupturista y visión integradora. La primera, gestada a finales del siglo XIX y con gran repercusión en la primera mitad del siglo XX, ha interpretado la obra de Alberti desde diversos campos de especialización, lo que ha permitido un conocimiento profundo de la obra, pero ha supuesto una dificultad para obtener un retrato coherente del arquitecto genovés. La segunda visión, más reciente, se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XX y ha aportado nuevos datos sobre el periodo objeto de estudio.

La visión rupturista del Renacimiento con el periodo medieval sostiene que el Renacimiento es un periodo de gran cambio en el que el hombre modifica radicalmente su manera de comprenderse y comprender el mundo que le rodea. Esta lectura afecta al modo en el que se interpreta la relación del hombre con la naturaleza, la sociedad, la familia y la manera en que se concibe lo sagrado. Estos cambios que se manifiestan con claridad en el hombre moderno ilustrado comienzan a gestarse desde el siglo XII. Numerosas vigencias del periodo medieval continuarán presentes en el siglo XV.

La visión rupturista ha tenido un gran impacto en la clasificación de las obras de Alberti, separándolas entre éticas y estéticas y repercutiendo en su estudio desde diversos campos del saber. Esta fragmentación del conocimiento ha producido múltiples retratos de Alberti irreconciliables en numerosas ocasiones y ha tenido gran influencia en el estudio de sus obras. La idea de que la ética, referida al bien, y la estética, referida a la belleza, son dos esferas del ser y la obra es postkantiana y no se concibe en la época renacentista. Alberti comprende los saberes al modo aristotélico: saberes teóricos, orientados a la contemplación de la verdad, como las matemáticas o la física; saberes prácticos, orientados a la búsqueda del bien, como la ética o la política y los saberes poéticos, orientados al hacer humano y relacionados con la belleza. Los tres saberes están

íntimamente relacionados y se concretan en la arquitectura. La obra arquitectónica desvela la verdad del logos que subyace en la naturaleza e interpela al hombre que la habita, procurando una mimesis de mundo.

El primer resultado de nuestra investigación está relacionado con la consecución del primer objetivo propuesto, que buscaba analizar los diferentes retratos de Alberti según la visión rupturista y la visión integradora del Renacimiento. El retrato de la persona de Alberti vigente en la tradición, fundamentalmente en la escuela italiana que mantiene una visión rupturista, no corresponde con la figura de Alberti que construye obras como las iglesias de Mantua. La personalidad inquietante, imprevisible, extravagante, ansiosa y angustiosa que propone Garin es difícilmente conciliable con la de un arquitecto que busca hacer mejor el mundo y que construye la delicada capilla Rucellai en Florencia. Sin embargo, la visión integradora del Renacimiento permite incorporar elementos de la figura de Alberti que quedaban excluidos por la visión rupturista. Estos elementos están relacionados con la continuidad de la tradición cristiana en el Renacimiento.

El análisis realizado en este trabajo nos ha permitido obtener un nuevo retrato de la persona de Alberti configurado a partir del estudio de su mundo, de su persona y de la tradición de su obra, incorporando los nuevos datos aportados por Kristeller, Burke, Jarzombek y Grafton. El retrato de la persona de Alberti obtenido representa a un hombre inteligente, sensible, generoso y buen amigo de sus amigos. Alberti sufrió con su situación familiar pero tenía en alta estima a numerosos miembros de su familia. Se educó en una reputada escuela donde aprendió latín y retórica. Se ordenó sacerdote y trabajó para la curia como abreviador apostólico. Su trabajo le permitió viajar y conocer a personas relevantes del mundo de la cultura y de la política. Tenía un gran gusto por el saber y analizaba con profundidad la realidad que tenía delante. Escribió en latín y en italiano sobre temas diversos y tenía gran interés por las matemáticas y la física. Buscaba vivir en belleza y compartirla con los demás.

La lectura de la obra escrita de Alberti pone de manifiesto su gran cultura. Utiliza continuas citas y fuentes del mundo clásico y de los padres de la Iglesia. El análisis de sus textos revela la cosmovisión cristiana latente. Sus escritos nos permiten acercarnos a su pretensión que busca en su realización hacer un mundo mejor. La *praxis* se comprende en su obra como la búsqueda de la excelencia en la acción –de literatura y de arquitectura–

en la que el artista se perfecciona procurando a quien recibe la obra también un perfeccionamiento.

Esta figura de Alberti dista de la visión de la tradición que asume la hipótesis de Garin y que comprende al arquitecto como «un hombre inestable y ambiguo, el conjurador que está insatisfecho con el mundo que le ha tocado vivir y asumir, actuando ante él y ante el poder con una aceptación activa de los sucesos, mediante la cual será capaz de poder sobrevivir»<sup>844</sup>. La interpretación de la figura de Alberti en estos términos impide un análisis adecuado de su obra escrita y construida ya que despoja al arquitecto de la influencia de la tradición cristiana que observamos en sus textos y en sus edificios.

El segundo resultado de nuestra investigación, obtenido a través de la relectura de sus obras es que la cosmovisión latente en la obra escrita de Alberti es cristiana y, en relación con esto, que la pretensión de Alberti es que su obra, escrita y construida, se adecúe de forma bella a las necesidades más profundas y propias de los seres humanos. La pretensión de Alberti es una llamada a mejorar el mundo que le rodea, haciendo mejor la vida de las personas. Esta entrega, comprendida en la tradición cristiana como sacerdocio civil, se concreta en la profesión de literato o de arquitecto. Este nuevo retrato de Alberti es coherente con su mundo y con su obra. Alberti es un sacerdote cuya pretensión es alcanzar la salvación. Busca proporcionar con su obra una propuesta de sentido para la vida, la suya y la de los demás.

El hombre virtuoso es aquel que sabe elegir la forma de vida más elevada que le conduzca al bien. La vocación de Baptista, así como la de otros personajes que aparecen en la obra de Alberti, es una vocación religiosa de entrega a los demás y de búsqueda de gloria divina. Esta búsqueda no es individual sino colectiva, por eso, los textos buscan la acción de los lectores. Analizando la figura del escritor que dibuja en *Philodoxeus*, en *Commodis* o en *Vita*, podemos establecer una analogía con la del arquitecto que describe en *De re aedificatoria*. El arquitecto, observando la naturaleza, procura bien y belleza. La obra, dice Alberti, debe adecuarse de manera bella a las necesidades propias del ser humano.

---

<sup>844</sup> J. RIVERA, *Prólogo*, 7.

Bajo esta perspectiva encontramos una unidad de sentido en toda su obra. Sverlij, siguiendo la estela de Garin, destaca «la formulación de dos visiones del mundo simultáneas y contradictorias»<sup>845</sup> en la obra de Alberti. El paradigma de la razón, en obras como *De re aedificatoria* y el paradigma del absurdo, presente en *Momus*. Hemos visto que el mundo planteado en *Momus* se aleja mucho de la idea de absurdo y que la propuesta de hombre que subyace en la obra no es de carácter destructivo<sup>846</sup>.

La tradición ha mantenido, bajo una visión rupturista, la condición secular de este periodo. Esta característica ha sido atribuida a la figura de Alberti de manera acrítica e incluso ideológica, provocando una lectura sesgada de sus textos. Una vez superada la visión rupturista del Renacimiento, Tenenti sigue abogando por la idea de que la religión es, para Alberti, «una religión laica o civil, y la ausencia de menciones explícitas al Dios cristiano en su amplísima obra escrita»<sup>847</sup>. Rinaldi, al analizar la obra escrita de Alberti, se sorprende de la cantidad de fuentes cristianas que encuentra. El arquitecto hace numerosas alusiones en su obra a Dios y la cosmovisión latente en sus escritos es cristiana.

El tercer resultado de nuestra investigación pone de manifiesto que, en la obra de Alberti, conceptos como la naturaleza, la mimesis, la teoría y la *praxis*, el espacio sagrado y el hombre y su libertad deben comprenderse desde una tradición cristiana. La naturaleza es *natura naturata*. Es Creación, obra de Dios. La relación que se establece entre el hombre y la naturaleza responde al mandato divino de completar la creación; la mimesis de la naturaleza es imitación de la acción del Creador. Siguiendo el pensamiento de la poética de Aristóteles e integrándolo en la cosmovisión medieval, diremos que es mimesis de mundo; la teoría se orienta a la contemplación de la verdad, mientras que la *praxis* se comprende como una forma de acción que busca el bien en la propia actividad, pero también procura buscar un modelo de excelencia propio en la acción; el espacio sagrado se concibe como no homogéneo, encontrando escisiones que manifiestan una teofanía; y el hombre, que es libre, necesita la ayuda de la gracia divina para elegir siempre el bien.

---

<sup>845</sup> Cf. M. SVERLIJ, *La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti*, 155.

<sup>846</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>847</sup> TENENTI, ALBERTO. “La religione nei Libri della Famiglia albertiani” en *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura: Atti del Convegno internazionali*, Mantova 16-19 novembre 1994. Florencia, Leo S. Olschki, 1999, pp 123-139 (En J. RIELLO, *Sombra de un sueño.*)

La tradición rupturista ha interpretado el mundo de Alberti desde una perspectiva moderna y ha eliminado las características cristianas vigentes en el renacimiento florentino. Sabemos que el mundo de Alberti está cambiando, pero el gran giro que se produce en el pensamiento sobre el hombre, el mundo y Dios tardará más de tres siglos en llegar. La relación entre el hombre y la naturaleza, situándose éste en una posición de dominio; la comprensión de la mimesis como una copia de la realidad; la significación del término teoría como un conocimiento especulativo; la *praxis* como el mero ejercicio de un arte y el Renacimiento como un periodo secular han sido interpretados desde una cosmovisión moderna y no parecen adecuados para comprender la obra de Alberti. Todos estos conceptos o ideas han sido utilizados por la tradición rupturista aplicándoles categorías propias de la modernidad. Este sesgo ha impedido una comprensión profunda de la arquitectura de Alberti. La mayoría de los historiadores del arte y de la arquitectura que han estudiado la obra del arquitecto genovés lo han hecho exclusivamente desde una perspectiva formalista. Si bien es cierto que las formas que manifiesta la arquitectura son más cercanas a la arquitectura romana que a la medieval, la razón última de la arquitectura de Alberti está en sintonía con el medievo. Las afirmaciones de que la fachada de Rímini tiene «carácter conmemorativo», o que está inspirada en el arco de Constantino nos parecen insuficiente para conocer el significado profundo de esta tipología de fachada. Alberti copia las formas de la arquitectura romana, pero no asume sin más el significado de esas formas, sino que lo integra y eleva conforme a su propia cosmovisión. Los romanos tenían una tradición, que proviene de los etruscos, por la cual los dioses se presentan en triadas. El hecho de que Alberti haga referencias tripartitas en sus edificios puede ser interpretado, desde una perspectiva secular, como un panteísmo. Desde una visión integradora, la articulación en torno al número tres hace referencia a la Santísima Trinidad.

Los siguientes tres resultados de nuestra investigación –cuarto, quinto y sexto– los hemos obtenido mediante una nueva lectura de la obra arquitectónica de Alberti, partiendo de una visión integradora del Renacimiento. La arquitectura de Alberti sigue los principios de la razón poética aristotélica, por lo que podemos decir que procura una mimesis de mundo. El análisis de cada edificio construido por Alberti también proporciona una cosmovisión y propone una manera de habitarlo y de relacionarnos con el mundo y con Dios. La comprensión de la arquitectura como un mundo aporta datos

nuevos y relevantes que una lectura formalista, o realizada únicamente desde el campo de la estética, no pueden revelar.

El cuarto resultado de nuestra investigación es que Alberti tiene una mirada simbólica de la realidad. Para él y a diferencia del hombre moderno, las cosas no son lo que parecen, sino lo que significan. La tradición ha aplicado categorías modernas a la arquitectura de Alberti, lo que ha supuesto un sesgo en su interpretación. La interpretación que ha hecho la tradición de determinados elementos simbólicos bajo la premisa de una arquitectura secular contrasta con la visión integradora del Renacimiento. Como uno de los ejemplos más claros de esta lectura encontramos la interpretación que se ha realizado sobre el sol del tímpano de la fachada de Santa María Novella. Este símbolo ha sido comprendido como un elemento cosmológico y astrológico, o como «el más antiguo símbolo religioso inspirador en los mitos solares de la “*prisca theologia*”»<sup>848</sup> o incluso como un homenaje a Hermes. Esta descripción no es suficiente para alcanzar una visión orgánica de la obra de Alberti. Bajo una visión integradora podemos relacionar la coincidencia temporal de la construcción de la fachada con la canonización de Bernardino de Siena. La figura del sol ha sido utilizada por la tradición Cristian, también durante la Edad Media y el Renacimiento como símbolo de Cristo. Por ello, no resulta extraño que el sol se sitúe en el punto más alto de la fachada de la iglesia, dentro del tímpano, e incluido dentro de un medallón circular, la forma más perfecta de la naturaleza, también presente en el pan eucarístico.

De manera similar podemos analizar la utilización de la tipología de arco de triunfo en la fachada de San Francisco de Rímini o de San Andrés de Mantua. Estas fachadas han sido analizadas por la tradición desde un punto de vista meramente formal. El primero se relaciona con el arco de Constantino, mientras que el segundo parece inspirarse en el arco de Tito en Roma, o en el de Trajano en Ancona. Sabemos que Alberti conocía bien estas construcciones, pero parece insuficiente pensar que el propósito de su utilización en la fachada de ambas iglesias mantenga una relación exclusivamente formal con la arquitectura romana. Bajo una mirada simbólica cristiana, el arco de triunfo conmemora

---

<sup>848</sup> Cf. M. DEZZI BARDESCHI, *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella*, 145.

la victoria de Cristo sobre la muerte y el mal. El arco festeja la victoria en la batalla y es un mensaje claro situado en el acceso al edificio.

El quinto resultado de la investigación es que Alberti, aun usando para propósitos técnicos el espacio continuo, comprende también el espacio como no homogéneo, diferenciando el espacio sagrado y el espacio profano. Esta distinción proporciona una clave interpretativa que aporta nuevos datos a la obra arquitectónica y a su relación con la ciudad. Desde una perspectiva moderna profana, el espacio se percibe homogéneo. No se establece una diferencia ontológica entre el espacio de una plaza o el interior de un templo. Y lo mismo ocurre con el tiempo. El tiempo es un discurrir de segundos y minutos contra el que hay que luchar, porque se agota para la tradición rupturista. Bajo una visión integradora el tiempo es don de Dios y adquiere un carácter dramático en orden a la condenación o la salvación. La interpretación de *Descriptio Urbis Romae* como una propuesta secular que busca desacralizar la ciudad sólo es posible desde el conocimiento de lo que pasará unos cuantos siglos después. La mirada de Alberti sobre la ciudad como un espacio homogéneo no se corresponde con la relación que establece con la urbe en sus propuestas arquitectónicas. La fachada del palacio Rucellai busca un diálogo entre el palacio y la ciudad, la familia y la sociedad. La utilización de un lenguaje matemático es, como indica al comienzo del opúsculo, para facilitar la ubicación de determinados elementos dentro de la ciudad de Roma. En su intención no estaba, en ningún momento, proponer una imagen desacralizada de la ciudad.

La tradición ha comprendido la ciudad propuesta por Alberti como una superposición de la imagen de la ciudad antigua como modelo ideal. La obra de Alberti ha sido interpretada como una novedosa propuesta utópica en la que el arquitecto desarrolla su idea de renovación religiosa, cultural y política a la que se sumarán Erasmo y Tomás Moro. También su proyecto de ciudad ha sido analizado bajo la perspectiva de un realismo y un pragmatismo que huye de la utopía. Desde una visión integradora, podemos comprender un orden interno en la ciudad que tiene como modelo la *Civitas Dei*, donde cada edificio y cada hombre tiene su sitio dentro de la ciudad.

El espacio del templo se diferencia de la ciudad mediante el establecimiento de un lugar de paso de un espacio profano a un espacio sagrado a través de un umbral. Hemos observado la importancia que Alberti concede a este punto. En una de sus primeras obras, el templo de Rímini, nuestro arquitecto utiliza la profundidad del muro para remarcar el

umbral, situando la puerta en el plano interior. En sucesivas intervenciones Alberti otorga mayor relevancia a este espacio, lugar de encuentro entre el espacio sagrado y el espacio profano. En San Sebastián el espacio se amplía construyendo un nártex y en San Andrés se acentúa mediante la utilización de una bóveda situada a gran altura.

Además, el templo se revela como espacio sagrado mediante la utilización de un podio, como en las iglesias de Mantua, o un basamento, como en el caso del templo de Rímini. Subyace en este elemento la simbología de la montaña como lugar de encuentro con la divinidad. En lo alto de la montaña se sitúa el altar del sacrificio. Este altar simboliza el centro del mundo, donde se produce la conexión ontológica entre cielo, tierra e inframundo –*axis mundi*. El concepto de «centro del mundo» se manifiesta también con claridad en la capilla Rucellai de Florencia donde la colocación de las pilastras, los mármoles y el despiece de los suelos remiten a un cosmos ordenado, unitario y orgánico, situando el sepulcro en el punto central de la capilla.

El sexto resultado de esta investigación está relacionado con la comprensión de la belleza en la obra de Alberti. La belleza ha sido analizada por la tradición rupturista como una categoría estética, reduciendo el significado clásico y medieval del término a una cuestión formal. Además, los movimientos románticos y empiristas del siglo XVIII cuestionan el carácter objetivo de la belleza. Esta cualidad pasa de pertenecer al objeto a depender del sujeto. La aplicación de categorías exclusivamente subjetivas a la *concinnitas* albertiana dificulta, de nuevo, la comprensión de la obra. Para algunos historiadores la belleza albertiana es racional, un proceso de reducción a una media aritmética o esencialmente matemática. Para otros es simplemente una armonía de masas, colores y cualidades. Sin embargo, la comprensión de la naturaleza y la mimesis bajo una cosmovisión cristiana nos permiten comprender la belleza como el reflejo de la bondad que se manifiesta en la realidad. El hombre, mediante el uso de su razón, puede acceder a este destello divino y entrar en diálogo con la realidad que le rodea.

Esta idea de belleza es radicalmente diferente a la que mantiene la tradición rupturista en la que la belleza depende únicamente del sujeto. Según Rivera, Alberti descubre las leyes universales de la belleza a través de su reflexión personal y su gran modelo de belleza es la arquitectura romana. De este modo, Alberti propone una «estética arquitectónica fundamentada en la consideración del todo y de las partes a partir del

conocimiento y la experiencia»<sup>849</sup>. Benevolo interpreta la belleza y el ornamento como sinónimos para Alberti, y los contrapone a la funcionalidad y la estabilidad. «La belleza a la que se refiere Alberti es aquella específica de la nueva arquitectura, renovada sobre los ejemplos clásicos y vinculada, por tanto, a la regularidad perspectiva e inseparable de la conformación del edificio»<sup>850</sup>. El concepto de belleza ha sido totalmente desacralizado por la tradición porque la naturaleza también ha sido desencantada.

La interpretación de la relación entre Dios y la naturaleza se ha visto influida por el pensamiento de Spinoza que, doscientos años después de Alberti, la identificará con Dios. Esta idea ha influido en el análisis de algunos autores que han interpretado el concepto de naturaleza en Alberti, atribuyéndole características panteístas o herméticas. Alberti escribe en el libro *De familia* «*Fece la natura, cioè lddio*». Esta frase, sacada de contexto, será interpretada por Giordano Bruno y posteriormente su comprensión se verá influenciada por el pensamiento de Spinoza, por lo que llega al siglo XX, periodo de mayor auge en los estudios de Alberti con una carga interpretativa sesgada. En el contexto de la obra podemos descubrir que la visión de la naturaleza que manifiesta Alberti es la de creación del Creador.

La belleza, definida por Alberti como *concinnitas* es la belleza que hace trascender al hombre y que se manifiesta en la naturaleza. El mundo, que ha sido creado por un Dios bueno, se manifiesta bello porque es reflejo de su bondad interior. El hombre, hecho a imagen y semejanza del Creador, puede mediante la razón, entrar en diálogo con la realidad que le rodea, dato y don, punto de partida de la obra de arte. Si la naturaleza es signo de la acción del Creador, la mimesis de la naturaleza imita la acción creadora. El arquitecto es sub-creador de manera análoga al Creador, y proyecta un mundo siguiendo las leyes con las que su propio mundo fue creado.

Mediante la proporción, la medida y el orden y las leyes de la naturaleza, Alberti busca la belleza que eleve el espíritu del hombre. Este orden se manifiesta en el interior y en el exterior de los edificios. Cada parte tiene su lugar y el organismo no se entiende sin alguna de sus partes. Este orden procura la unidad. La obra arquitectónica puede ser bella, pero también debe ser funcional y firme. Esta síntesis creativa y armónica entre

---

<sup>849</sup> Cf. J. RIVERA, *Prólogo*, 42.

<sup>850</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 165-166.

belleza, utilidad y funcionalidad se manifiesta en la arquitectura de Alberti. La belleza en la obra de Alberti busca elevar el espíritu y construir un mundo mejor.

## CONCLUSIONES Y PROSPECTIVAS

La pregunta fundamental de este trabajo ha sido investigar si la visión integradora del Renacimiento aporta nuevos y relevantes aspectos en la interpretación de la obra arquitectónica de Alberti. Hemos tratado de abordar la complejidad que encierra esta cuestión a través de preguntas que profundizan en el tema y conforman tres sub-hipótesis: (1) la visión integradora del Renacimiento permite incorporar elementos de la figura de Alberti que quedaban excluidos por la visión rupturista; (2) la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de una tradición cristiana y (3) la pretensión ideológica imbricada en la figura de Alberti impide un análisis adecuado de su obra.

Para poder abordar la respuesta de las sub-hipótesis planteamos cuatro objetivos en la investigación: (1) Analizar los diferentes retratos de Alberti según la visión rupturista y la visión integradora del Renacimiento; (2) revisar la obra escrita y construida de Alberti buscando su cosmovisión latente; (3) contrastar la cosmovisión latente en los escritos de Alberti con la visión rupturista del Renacimiento y (4) evaluar de forma comparativa los análisis de la obra arquitectónica de Alberti conforme a las dos visiones del Renacimiento.

Estos objetivos se han cumplido de la siguiente manera: (1) para afrontar el análisis de los diferentes retratos de Alberti se ha realizado una revisión de su biografía y de la tradición de su obra escrita y construida, así como un estudio del mundo en el que vive. Esta primera parte del estudio se localiza principalmente en el capítulo primero del trabajo. De este análisis podemos concluir que el retrato obtenido bajo una visión rupturista del Renacimiento no es coherente con su biografía ni con su obra. Esta visión supone un retrato de Alberti secular, con una personalidad inquietante, imprevisible y extravagante, oculto siempre bajo un juego de máscaras, buscando poder, riqueza y fama. Las aportaciones sobre el periodo renacentista de la segunda mitad del siglo XX nos han permitido discernir en profundidad las vigencias, creencias e ideas propias de este

momento histórico. La comprensión del mundo de Alberti, en el que se integra su biografía y su obra, procura una figura coherente del arquitecto. La consecución de este objetivo nos conduce al cumplimiento de la primera sub-hipótesis que recogemos como: la visión integradora del Renacimiento permite incorporar elementos de la figura de Alberti que quedaban excluidos por la visión rupturista.

La lectura conjunta de la obra escrita y la biografía de Alberti bajo una visión integradora del Renacimiento con el periodo medieval nos permite acercarnos a la pretensión del arquitecto. Alberti, cuya vocación despierta en la literatura y se concreta en la arquitectura, comprende su profesión como una entrega, un sacerdocio civil. La vocación del arquitecto es la respuesta a la llamada del Génesis de completar la Creación. De este modo, la profesión se comprende como un cumplimiento de la pretensión vital de salvación para un cristiano. El Renacimiento es un momento de cambio, pero la tradición cristiana permanece. La aspiración vital del hombre renacentista es la misma que la del hombre medieval aunque su ámbito de desempeño sea diferente. En el medievo los monasterios son los centros espirituales donde el hombre, por medio de sus votos, busca la salvación. El hombre del Renacimiento encuentra en la ciudad y en la sociedad un nuevo ámbito de actuación. En este periodo las órdenes mendicantes cobran importancia frente a las órdenes monásticas, prevaleciendo la acción sobre la oración y meditación. Las predicaciones de frailes como Savonarola o Bernardino de Siena congregan a numerosas personas en la ciudad, mientras que, en torno a los gremios, el hombre renacentista puede ver cumplida su vocación desde la profesión civil o desde las artes.

El Renacimiento es el tiempo de la convergencia entre la vocación cristiana y la profesión. Alberti comprende la arquitectura como una acción capaz de mejorar la vida de las personas. La profesión del arquitecto desempeña, para Alberti, la llamada a mejorar el mundo. La pregunta que nos sugiere este análisis se circunscribe al ámbito de actuación del arquitecto actual. ¿Responde la profesión del arquitecto del siglo XXI a la llamada de hacer un mundo mejor? Si analizamos el momento actual vemos posibles respuestas desde el cuidado medioambiental, el estudio de la huella de carbono o la sostenibilidad. Pensamos que esta respuesta no hubiera sido suficiente para Alberti para quien la vocación del arquitecto cristiano debe dar una respuesta que tenga un mayor impacto en la persona que habita los edificios y que vive en las ciudades. Desde una comprensión de

nuestra vocación como una colaboración con la Creación, la arquitectura puede hacer un mundo mejor porque hace mejores a las personas.

El segundo objetivo pretende analizar la obra escrita y construida de Alberti, buscando su cosmovisión latente. Para ello hemos identificado aspectos clave que proceden tanto de la obra del arquitecto como del debate sobre el Renacimiento y que han iluminado la obra escrita y arquitectónica. Estos conceptos relevantes en el debate son referentes a la naturaleza, la idea de mimesis, la teoría y la *praxis*, lo sagrado y lo profano y la idea de hombre y su libertad y conforman una cosmovisión. Hemos descubierto que la tradición, principalmente la escuela italiana, ha interpretado una visión secular de la obra de Alberti.

Esta desacralización del mundo conduce a una interpretación de la naturaleza como un elemento únicamente material, desencantado, con el que el hombre se relaciona desde una posición de dominio. La mimesis de la naturaleza en la obra de Alberti es, desde esta perspectiva, una copia de las formas naturales. Sin embargo, la obra de Alberti leída de manera orgánica nos permite indagar en la relación que establece el autor con la sociedad y la familia, con la naturaleza y con Dios. El itinerario intelectual de Alberti comienza con un texto en el que reflexiona sobre la búsqueda de la gloria mediante su dedicación a la literatura y al estudio. Continúa investigando sobre la vocación, en un momento vital en el que se consagra a Dios mediante el orden sacerdotal. El contacto con la belleza descubierta en las artes mecánicas como la arquitectura, la escultura y la pintura desencadena unos textos que, a modo de teselas, buscan entretener y enseñar al lector. La acción del arquitecto pretende siempre la búsqueda de la propia virtud y la de aquellos a los que va destinada su obra. El contacto con los feligreses de la iglesia a la que es asignado como párroco también le llevará a escribir su obra *De familia*, que busca, a través del diálogo de hombres virtuosos, educar y formar a su pueblo.

La concepción de la naturaleza como Creación y la idea de la obra creada desde una razón poética nos permiten comprender que la cosmovisión de Alberti está integrada dentro de una tradición cristiana, quedando demostrada la segunda sub-hipótesis. El proceso de secularización, cuyos orígenes podemos situar mucho antes del siglo XV, no se sucede de un día para otro. La sociedad de Florencia en el siglo XV era cristiana. La tradición de Alberti, desarrollada a finales del siglo XIX e influenciada por una aversión a la religión y un auge del cientificismo y el materialismo, ha atribuido características

plenamente modernas a este periodo, haciendo énfasis en su secularización. La idea de belleza, nuclear en la comprensión de la arquitectura de Alberti, también ha sido interpretada desde categorías modernas. La belleza se separa de la relación con el bien y con la verdad y se vuelve subjetiva.

Estos dos objetivos, que se materializan en los capítulos primero y segundo, han permitido un estudio relevante que ha ayudado a conformar bien la pregunta inicial que teníamos en relación a la figura de Alberti. La conformación de un retrato de Alberti coherente con su mundo y su obra nos ha permitido conocer la pretensión del arquitecto y relacionarlo con su arquitectura.

El tercer objetivo propone contrastar la cosmovisión latente en los escritos de Alberti con la visión rupturista del Renacimiento. Este objetivo es consecuencia de los dos primeros y asume la sub-hipótesis de que la cosmovisión de Alberti es cristiana. Esta presunción identifica la visión integradora del Renacimiento con una cosmovisión cristiana. La visión rupturista con el periodo medieval ha sido adoptada por la tradición que ha estudiado a Alberti. Desde esta perspectiva la obra de Alberti se comprende como fragmentada: por un lado, la obra escrita se engloba en dos paradigmas: el paradigma de la razón y el paradigma del absurdo. Por otro, resulta difícil establecer un diálogo entre la obra construida y la obra escrita, con la excepción de *De re aedificatoria*. El análisis de la obra construida bajo una visión integradora, teniendo en cuenta la pretensión del arquitecto, nos permite descubrir nuevos y relevantes aspectos que enriquecen la comprensión de la obra arquitectónica, más allá del análisis formal.

La interpretación de la arquitectura creada desde una razón poética permite analizar cada edificio como un mundo. La obra, además de proporcionarnos un conocimiento de la cosmovisión en la que se inserta, nos propone un camino vital que interpela personalmente a quien lo habita. Esta manera novedosa de análisis arquitectónico, que busca profundizar en el verdadero significado de la obra de arte, permite una comprensión orgánica del autor, su mundo y su obra. Las conclusiones obtenidas con este modelo de análisis nos interpelan personalmente en el ejercicio de nuestra profesión, ya que cada obra desvela la cosmovisión subyacente de su autor. ¿Qué cosmovisión manifiestan nuestras obras? ¿Manifiestan nuestros edificios la tradición cristiana de la que formamos parte? ¿Qué camino vital propone nuestra arquitectura? ¿Qué cosmovisión desvelan las obras arquitectónicas contemporáneas?

El cuarto objetivo plantea una comparación entre los análisis de la obra arquitectónica de Alberti conforme a las dos visiones del Renacimiento. Este objetivo se completa con la discusión del trabajo en el que se comparan los resultados obtenidos del análisis arquitectónico con los datos ofrecidos por la tradición rupturista. Los primeros estudios sobre Alberti se sitúan en la segunda mitad del siglo XIX y proporcionan una imagen de Alberti como el hombre ideal del Renacimiento. Su obra arquitectónica se estudia en la primera mitad del siglo XX desde el ámbito de la historia del arte y la historia de la arquitectura. Esta última ciencia, que nace con la pretensión de la justificación del Movimiento Moderno, sitúa el comienzo de modernidad en arquitectura en el siglo XV y a Alberti como uno de los primeros arquitectos modernos. Historiadores del arte y la arquitectura se interesan, durante este periodo, por la obra construida de Alberti, así como por los escritos relacionados con el ámbito estético como *De statua*, *De pictura* y *De re aedificatoria*. Estos estudios ponen su atención en la estética de la obra de Alberti, destacando la importancia de la simetría y la proporción, el uso del orden arquitectónico y la imitación de las formas clásicas.

El interés de los primeros historiadores de la arquitectura por resaltar el comienzo de la modernidad en este periodo provoca una mirada sesgada sobre la arquitectura del Renacimiento, dotándola de rasgos totalmente novedosos a partir de las formas clásicas. Benevolo titula el capítulo dedicado a la arquitectura italiana del siglo XV como «Los inventores de la nueva arquitectura»<sup>851</sup>, imponiendo una impronta de novedad y ruptura. Esta mirada rupturista con el periodo medieval hace que cualquier referencia cristiana pase desapercibida, buscando la justificación de una secularización impuesta. En la segunda mitad del siglo XX aparecen estudios que apuntan hacia una visión integradora del Renacimiento. La impronta de Garin, que se erige como uno de los mayores expertos en el análisis de la figura de Alberti a partir del estudio de *Intercoenales*, influirá en los estudios posteriores sobre Alberti, principalmente en la escuela italiana y en las investigaciones publicados en lengua española. La idea que prevalece es que la arquitectura para Alberti es un instrumento que puede salvar y consolar el género humano. La arquitectura albertiana es, para la tradición rupturista, ordenadora del universo.

Esta comparación entre los análisis arquitectónicos entre una y otra visión se establece en la discusión del trabajo, una vez presentados los resultados. Ante la aparición

---

<sup>851</sup> Cf. *Ibid.*, 19-185.

de nuevos y relevantes datos con el estudio realizado desde una visión integradora estamos en situación de discutir con la tradición que ha estudiado a Alberti. De esta discusión podemos concluir que la pretensión ideológica imbricada en la figura de Alberti impide un análisis adecuado de su obra, como señalábamos en la sub-hipótesis tercera.

Una vez cumplidos todos los objetivos que nos han llevado a demostrar la veracidad de las tres sub-hipótesis propuestas, podemos concluir afirmando que la visión integradora del Renacimiento aporta nuevos y relevantes aspectos en la interpretación de la obra arquitectónica de Alberti.

### Prospectivas

La redacción de este trabajo de tesis revela numerosos campos de interés para estudios posteriores. El descubrimiento de que la arquitectura desvela una cosmovisión ofrece un ámbito de oportunidad que permite poner en diálogo la arquitectura con otras ciencias como la literatura, la filosofía o la teología. Además, la investigación nos ha posibilitado la elaboración de un método de análisis arquitectónico que revela la razón poética. Planteamos tres prospectivas generales o caminos de estudio a recorrer que se abren desde esta investigación.

La primera prospectiva tiene que ver con el método utilizado en este trabajo. La aplicación del método hermenéutico en el que se plantea la obra arquitectónica como mimesis de mundo es aplicable en otros edificios. De estos nuevos estudios podemos extraer, además de una información muy valiosa sobre la obra arquitectónica, un conocimiento orgánico de la cosmovisión del momento en el que se construyó. Pensamos en algunos edificios concretos en España como el Monasterio del Escorial, cuya tradición da lugar a múltiples interpretaciones y cuya riqueza simbólica puede establecer un diálogo entre la arquitectura, la filosofía y la teología. En este edificio, la basílica se establece como el centro del mundo, y todo él es un cosmos ordenado alrededor del axis mundi, que comunica la tumba de Carlos V con el altar. El recorrido desde el acceso a la basílica, por debajo de la biblioteca y atravesando el patio de los reyes es, en sí, una propuesta ética.

Aprovechando el conocimiento adquirido sobre el mundo de Alberti, pudiéramos estudiar otros edificios realizados en Florencia en la misma época, como los diseñados por Brunelleschi o Michelozzo. Resulta interesante el estudio de otros tratadistas, como

Palladio o Serlio que, al igual que Alberti, dejaron obra escrita y construida. La comparación entre la cosmovisión de Alberti y la de Palladio o Serlio puede mostrar las semejanzas y diferencias al inicio y final del periodo renacentista.

Del mismo modo, el estudio de otros edificios y su cosmovisión a lo largo de los siglos nos permite rastrear la permanencia o crisis de determinados conceptos clave de interés en el ámbito arquitectónico. El método permite también analizar edificios contemporáneos, ofreciendo una clave de interpretación que, con un propósito analítico o diagnóstico, nos proporcione información sobre qué tipo de hombre está detrás de la arquitectura contemporánea, así como claves para comprender el mundo en el que se construye el edificio. Esta línea investigadora, que es fruto de su integración dentro del Grupo Estable de Investigación *Imaginación y Mundos Posibles*, puede ser continuada y desarrollada en futuras investigaciones y tesis doctorales en el campo de la arquitectura o de manera transdisciplinar en estudios que aúnen la arquitectura con la historia, el arte, la literatura, el cómic, la narrativa audiovisual y los videojuegos.

La segunda prospectiva se deriva de nuestra motivación personal surgida en el encuentro de carácter dialógico que se produce al habitar y contemplar la obra arquitectónica. Dentro del estudio de la arquitectura de Alberti la tipología de templo o iglesia nos permite fijar la mirada en el aspecto simbólico y analizar la diferenciación entre el espacio sagrado y el espacio profano. El hombre cristiano medieval concibe el mundo entero como signo divino. Alberti es consciente de la naturaleza como manifestación de la creación de Dios. En la actualidad, el hombre cristiano ya no percibe el espacio como heterogéneo, por lo que no establece una distinción entre el espacio sagrado y el profano. Todo el espacio es significativamente similar. La diferenciación resulta muy relevante en el caso de la arquitectura eclesial, que representa la unión de la liturgia y la vida. El símbolo es lo que significa. Por ello, la investigación del espacio litúrgico, que aúna arte sacro y arquitectura de la iglesia tiene un especial interés. Nos gustaría proponer una línea de investigación sobre arquitectura y arte sacro que estudiara y analizara las propuestas contemporáneas y profundizara en el conocimiento de la liturgia. Esta línea de investigación permite un trabajo transdisciplinar entre arquitectos, artistas, filósofos y teólogos.

La tercera prospectiva que se destila de este trabajo tiene que ver con nuestra vocación docente e investigadora. El conocimiento adquirido con este estudio nos posibilita la

convocatoria de seminarios especializados en el tema, así como la docencia en cursos específicos de doctorado en el ámbito de las humanidades o la arquitectura. En la docencia de grado en la Escuela de Arquitectura, la aplicación del método hermenéutico que interpreta la obra como mimesis de mundo puede enriquecer la enseñanza de la asignatura de Proyectos. La creación arquitectónica comprendida desde la poética establece una vinculación entre la creación estética y la propuesta ética que implica al alumno, y le ayuda a comprenderse y a comprender el mundo que le rodea. Los conocimientos adquiridos nos permiten también abordar las asignaturas de Historia de la Arquitectura, Historia del Arte o Historia del Pensamiento Arquitectónico desde una postura crítica y estableciendo un diálogo entre estas ciencias y la filosofía y la teología, ahondando en la comprensión de la imagen del hombre que hay tras cada una de las manifestaciones arquitectónicas. Dentro de nuestra carrera investigadora queremos continuar compartiendo nuestro trabajo, así como investigaciones futuras, en revistas especializadas mediante la publicación de artículos académicos y libros.

## ANEXO 1. ANÁLISIS DE GENERACIONES EN LA ÉPOCA DE ALBERTI

Para estudiar el mundo de Alberti hemos realizado, a lo largo del capítulo 1, un análisis de la estructura social de Florencia en el siglo XV. Hemos seguido la metodología propuesta por Julián Marías en *La estructura social*. Recogemos en este anexo el estudio realizado para analizar las generaciones previas y coetáneas de Alberti. «El concepto de generación parece especialmente útil en el caso de un grupo tan autoconsciente como el formado por los artistas y escritores del Renacimiento»<sup>852</sup>. El conjunto de las vigencias de una sociedad varía, aunque sea de un modo ligero, cada quince años. La generación es, para Julián Marías, «una unidad constante y elemental del cambio histórico» con una duración de unos quince años, determinada empíricamente<sup>853</sup>. En base a esta definición procederemos a analizar la generación de Alberti, así como las anteriores a él para buscar la articulación real entre ellas y que iluminen la investigación sobre la época histórica de Florencia, sus vigencias, sus creencias e ideas.

Para este análisis hemos establecido un periodo de ciento cincuenta años antes del nacimiento del arquitecto genovés y unos setenta y cinco años después de esa fecha. De este modo, se limita el estudio a la época que transcurre desde mediados del siglo XIII hasta el tercer cuarto del siglo XV, coincidiendo con el fallecimiento de Leon Battista Alberti. Hemos seleccionado cincuenta «epónimos u hombres representativos»<sup>854</sup> que se han considerado relevantes dentro del ámbito de estudio. La elección se ha centrado en tres ámbitos: el cultural, el ambiente político y personas del mundo del pensamiento como teólogos o filósofos cuya aportación es representativa de su generación. En este momento

---

<sup>852</sup> P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 241.

<sup>853</sup> Cf. J. MARÍAS, *La estructura social*, 43.

<sup>854</sup> *Ibid.*, 56.

histórico, se percibe una relación estrecha entre personas de todos estos ámbitos. Dentro del mundo de la cultura se seleccionan literatos destacados, pintores, escultores y, fundamentalmente arquitectos. En el campo del pensamiento destacan filósofos, teólogos o monjes y sacerdotes con gran impacto en la sociedad en este momento determinado. Políticos como Lorenzo de Medici o Segismundo Malatesta tienen también una gran relevancia en los acontecimientos a estudiar.

De todos ellos se tomará como «fecha central de una generación la fecha en que ese epónimo cumplió los treinta años»<sup>855</sup>. Partiendo de la fecha de 1434, año en el que Alberti cumple treinta años, marcamos personas relevantes distantes entre sí unos quince años, entendiendo que cada uno de estos periodos pertenece a una generación distinta. Marías hace una llamada a la precaución en la aplicación del método indicando que se debe formular en un mismo ámbito social. En nuestro caso, el ámbito de estudio se circunscribe a Italia, incluyendo cuatro excepciones que deben ser tenidas en cuenta: Duns Escoto, Guillermo de Ockham, el papa Calixto III y Nicolás de Cusa. De los cincuenta personajes seleccionados son los únicos que no han nacido en Italia. Todos ellos se han incluido en el estudio por su relevancia e influencia en el ámbito del pensamiento europeo en el comienzo de la modernidad, y Calixto III por haber ocupado la sede de Pedro durante los años vividos por Alberti.

Somos conscientes de que, «al examinar los “nombres” representativos tenemos, claro es, vidas individuales»; pero al examinar los rasgos de ellas deberemos atender «a los que tienen carácter colectivo, es decir a los que acusan la presencia en esas vidas individuales de un sistema de “vigencias sociales”, que constituyen el perfil de cada generación»<sup>856</sup>.

El periodo histórico objeto del estudio tiene una duración aproximada de unos doscientos cincuenta años y podemos dividirlo en dieciséis generaciones. La primera es la representada por Santo Tomás de Aquino a mediados del siglo XIII, coetáneo con San Buenaventura. El aquinate confiere un carácter racional a la estética ya que para él toda belleza es formal. Además, para que haya belleza se requieren tres características

---

<sup>855</sup> *Ibid.*

<sup>856</sup> *Ibid.*, 58.

esenciales: la integridad o perfección, la proporción justa o armonía y la claridad. La *claritas* expresa que las cualidades de los objetos deben ser distinguidas por la razón<sup>857</sup>.

La segunda generación está representada por el arquitecto Arnolfo di Cambio, contemporáneo con Cimabue. Ambos artistas marcan un cambio en el estilo de su época según recoge Giorgio Vasari en *Las Vidas*. El arquitecto diseñó y construyó la maqueta inicial de *Santa María di Fiore*, a la vez que realizó numerosos trabajos como arquitecto municipal de Florencia y, en palabras de Vasari, sacó de la oscuridad a la arquitectura toscana.

Deberán pasar dos generaciones casi completas hasta llegar al último lustro del siglo, en el que encontramos una generación que marca un hito. Dante, en el campo de la literatura, Giotto en pintura y, fuera de Italia, Duns Escoto en el ámbito filosófico destacan como final de una etapa o inicio de otra.

El principio de una época no es siempre formal o estructural, como el de las generaciones, sino de contenido y, por tanto, empírico. Una época elemental está determinada por la aparición en ella de “algo” condicionado por su capacidad de dar una nueva figura a la vida<sup>858</sup>.

En la obra más relevante de Dante, *La Comedia*, podemos encontrar algunos rasgos que nos revelan ligeras características que marcan diferencia con la literatura anterior y que podemos considerar ese “algo” al que se refiere Marías. Dante es el protagonista en primera persona de la obra literaria. Es un poema personal, en el que describe a personajes de épocas pasadas y de su época. «Hay muchos autores que se han hecho a sí mismos objeto de su obra [...] pero entre toda la variedad de formas en que lo han hecho, es la de Dante realmente singular. [...] porque Dante se ha introducido en ellas desde su genealogía hasta su futuro»<sup>859</sup>. Giotto, a su vez, «es un realista, y su realismo puede descubrirse en sus figuras y en la humanidad apasionada». Ambos, poeta y pintor, coinciden en Roma en el gran año jubilar de 1300<sup>860</sup>.

---

<sup>857</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 89-92.

<sup>858</sup> J. MARÍAS, *La estructura social*, 53.

<sup>859</sup> J. GAOS, *Historia de nuestra idea del mundo*, 64.

<sup>860</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 97.

Alrededor de 1318, fuera de Italia, destaca Guillermo de Ockham. Eugenio Garin encuentra sencillo relacionar «la realidad pulverizada de Ockham con el mundo político y social en el que vivió, e interpretar su lógica y su metafísica como la conciencia de determinada situación histórica»<sup>861</sup>. Para el nominalista, «el único conocimiento evidente es el conocimiento intuitivo de las cosas individuales a través de los sentidos», iniciando así un proceso de destrucción del realismo aristotélico que culminará en el siglo XVII<sup>862</sup>.

En los albores de la tercera década del siglo XIV, Petrarca, junto a Bocaccio pertenecen a la siguiente generación tras el fraile franciscano. Ambos poetas comparten generación con el que será elegido Papa Urbano VI casi cincuenta años después.

La siguiente generación viene marcada por el dominio de Silvestre de Medici, primer representante político de la familia Medici, que sufrirá el castigo del destierro tras la revolución de los *Ciampi*. En esta misma generación está Angelo Correr, que ocupará la Santa Sede bajo el nombre de Gregorio XII.

Entre la generación de Silvestre de Medici y la siguiente destacable, encontramos un periodo de unos 30 años. Durante este tiempo se sucede la Revuelta de los *Ciampi* en 1378. En la última década del siglo y ya con el ambiente más calmado en Florencia, destaca el pintor de la escuela florentina Cennino Cennini, autor de *Tratado de la pintura*. Para él, «el arte consiste primordialmente en la imitación de la naturaleza, pero hace falta someterse también a la dirección de un maestro». Así, imitación de la naturaleza y estilo van de la mano en la pintura<sup>863</sup>. Destaca en la generación de Cennini el Papa Martín V, con cuya elección finaliza el Cisma de Occidente.

La siguiente generación se desarrollará a inicios del siglo XV y su máximo representante, Filippo Brunelleschi, marcará un punto de inflexión en la arquitectura posterior. Inventó la perspectiva de un punto de fuga e ideó una solución técnica magistral para resolver la cúpula de la nueva catedral de Florencia, dotando la silueta de la ciudad con su símbolo definitivo<sup>864</sup>. Vasari destaca de él no sólo su gran labor como artista,

---

<sup>861</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, 31.

<sup>862</sup> Cf. V. LOZANO, *Historia de la filosofía*, Valencia, Edicep, 2008, 149.

<sup>863</sup> Cf. R. BAYER, *Historia de la Estética*, 97-98.

<sup>864</sup> Cf. S. KOSTOF, *Historia de la Arquitectura*, 2, 667-672.

ingeniero y arquitecto, sino sus cualidades como persona, su bondad, generosidad y su buen hacer como amigo.

A veces la Naturaleza crea personas pequeñas y de aspecto insignificante al nacer, pero los dota de tanta grandeza y de un corazón tan valeroso, que no descansan si no emprenden y llevan a buen fin obras difíciles e imposibles con el objeto de entregarlas al mundo para maravilla de quien las contempla<sup>865</sup>.

A la generación de Brunelleschi pertenecen también los papas Eugenio IV y Calixto III, así como el gran escultor Lorenzo Ghiberti, ganador del concurso promovido por la *Signoria* de Florencia y el gremio de los *Mercatanti* para la decoración de las puertas del baptisterio de la Catedral de Florencia<sup>866</sup>.

Después del gran Brunelleschi, el siguiente epónimo destacado es Donatello, que comparte generación con el gran pintor, Fra Angelico y el arquitecto Michelozzo di Bartolomeo. En esta misma generación sobresalen en el ámbito sociopolítico Giovanni Visconti, duque de Milán y Cosimo de Medici en Florencia. En el campo de la filología despunta Giannozzo Manetti. Michelozzo fue discípulo de Giberthi y trabajó junto a Donatello. Construyó para Cosimo de Medici el palacio Medici. Este cruce de mecenazgo, amistad, aprendizaje y colaboración nos da una idea del ambiente artístico y cultural que despunta en la ciudad. Políticos, pintores, escultores, arquitectos, trabajan de la mano por un ideal común, compartiendo amistad e interés. Aparece un algo<sup>867</sup> en la sociedad que influirá y modulará las generaciones sucesivas.

Leon Battista Alberti será el representante de la generación siguiente. Nacido en 1404, alcanza los treinta años en 1434 y recoge las vigencias, creencias e ideas de las generaciones predecesoras y las hace propias. Compartiendo generación e inquietudes con Alberti, Paolo Ucello parece obsesionado con la perspectiva en sus pinturas. Según nos cuenta Vasari, Donatello le decía a menudo: «Paolo, tu perspectiva te hace abandonar

---

<sup>865</sup> G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, 215.

<sup>866</sup> Cf. *Ibid.*, 191.

<sup>867</sup> Para Julián Marías, el principio de una época no es algo formal o estructural, sino de contenido y, por tanto, empírico. Queda determinado por la aparición de un *algo*, patrimonio de una generación, que terminará convirtiéndose en vigencia para las generaciones posteriores. La generación de Brunelleschi y Ghiberti, y posteriormente Donatello, Cosimo de Medici, y Michelozzo marcan el comienzo de una nueva época que se irá gestando a lo largo de la primera mitad del siglo XV.

lo cierto por lo incierto»<sup>868</sup>. Siguiendo el ejemplo de Ghiberti que firma la estatua de bronce de San Juan Bautista, Ucello rubricará su mejor obra con grandes letras<sup>869</sup>. Con gran influencia en la pintura posterior, Masaccio también manifiesta una gran inquietud por la perspectiva racionalista, así como por el realismo en la representación, incluyendo el rostro de sus amigos y el suyo propio en diversas representaciones religiosas<sup>870</sup>. En esta misma generación destacamos a los papas Nicolás V y Pío II, a Francesco Sforza y al teórico Antonio Filarete. Fuera de Italia, pero importante por la repercusión que tuvo en el pensamiento florentino, especialmente por su influencia en Alberti, está Nicolás de Cusa.

A mediados del siglo XV la generación siguiente a la de Alberti está representada por Segismundo Malatesta, para quien trabajará el arquitecto florentino e incluye a los que serán los papas Paolo II y Sixto IV.

Marsilio Ficino encabeza la academia platónica florentina, liderando el pensamiento de su generación, en la que incluimos al veneciano Francesco Colonna y al artista heredero de la tradición de Donatello, Andrea Verrochio, en cuyo taller aprenderá Leonardo da Vinci. De Verrochio podemos destacar los estudios minuciosos de anatomía y la búsqueda de expresividad en sus esculturas<sup>871</sup>. «Una vez que el arte eligió el camino de rivalizar con la naturaleza, ya no podía retroceder»<sup>872</sup>.

El comienzo del tercer cuarto del siglo XV marcará un punto de inflexión en la ciudad de Florencia. Bajo el mecenazgo de Lorenzo de Medici se manifiesta un esplendor en las artes y en las ciencias. Lorenzo agrupa en torno a su casa a pintores, escultores, arquitectos, filósofos y escritores. Bajo su mecenazgo, contemporáneos como Sandro Boticelli y Leonardo da Vinci, desplegaron su arte. Angelo Poliziano traduce la Iliada y trabaja como tutor de la familia y el monje Girolamo Savonarola inunda las plazas

---

<sup>868</sup> G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, 182.

<sup>869</sup> Cf. *Ibid.*, 185.

<sup>870</sup> En la pintura que recoge la escena de la consagración de la Iglesia del Carmine representa entre los ciudadanos asistentes a Brunelleschi, Donatello y alguno más de sus amigos. En otra obra se representa a sí mismo en el cuerpo de un apóstol.

<sup>871</sup> Cf. E. H. GOMBRICH, *La historia del arte*, traducido por Rafael Santos, Londres, Phaidon Press Limited, XVI 2009, 291-293.

<sup>872</sup> *Ibid.*, 263.

florentinas con sermones revolucionarios. En este periodo, en la ciudad de Roma, el arquitecto Bramante trabaja en San Pedro.

Nicolás Maquiavelo, epónimo de la siguiente generación, dedicará a Lorenzo de Medici su obra más representativa y escribirá *Istorie Fiorentine*. También pertenece a esta última generación del siglo XV el humanista Pico de la Mirandola.

Este breve resumen de las personas destacadas en las diferentes generaciones desde mediados del siglo XIII hasta finales del siglo XV finaliza con el periodo conocido en la historia del arte como *Cinquecento*, cuyos máximos exponentes artísticos serán Miguel Ángel y Rafael.



## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

- ALBERTI, Leon Battista, *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, traducido por Giovanni Farris, Milán, Marzorati, 1971.
- , *De la pintura y otros escritos sobre arte*, traducido por Rocío De la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.
- , *De pictura*, editado por C. Grayson, Bari, Gius, Laterza e figli, 1975.
- , *De Re Aedificatoria*, traducido por Javier Fresnillo, Madrid, Akal, 2007.
- , *Fatum et Fortuna*, en L. CHINESE – A. SEVERI (Eds.), *Autobiografia e altre opere latine*, Milán, Bur Rizzoli, 2019.
- , *I libri della famiglia*, editado por C. Grayson, Bari, Gius, Laterza e figli, 1960.
- , *Intercenali inedite*, editado por E. Garin, Florencia, Sansoni, 1965.
- , *L'architettura (De re aedificatoria)*, edición bilingüe latín-italiano, traducido por Giovanni Orlandi, Milán, Il Polifilo, 1966.
- , *Leon Battista Alberti, rappresentazione della città di Roma*, traducido por Giovanni Orlandi, en «Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti, Accademia Nazionale dei Licei», Quaderno (1974) 209, 111-140.
- , *Momo o del Príncipe*, traducido por Pedro Medina, editado por F. Jarauta, Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2002.
- , *Momus. Edición bilingüe Latín-Inglés*, traducido por Virginia Brown y Sarah Knight, United States of America, President and Fellows of Harvard College, 2003.
- , *Philodoxeos fabula. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli*, Florencia, Rinascimento, Tomo 17 1977.

- , *Profugiorum ab aerumna*, en C. GRAYSON (Ed.), *Opere Volgari II*, Bari, Gius, Laterza e figli, 1966.
- , *Vita*, en L. CHINESE – A. SEVERI (Eds.), *Autobiografia e altre opere latine*, Milán, Bur Rizzoli, 2019.

## Bibliografía secundaria

- ABELLÁN-GARCÍA, Álvaro, *De la mimesis a la sub-creación: rutas para investigadores del porvenir*, en *Tolkien revisitado*, Madrid, Síndéresis, 2023, 61-80.
- , *Introducción*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 9-12.
- , *La «Poética» de Aristóteles, revisitada*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 240-273.
- , *Mundos posibles poéticos*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 274-300.
- , *Vigencia y alcance de la poética*, en *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Catarata, 2023, 181-204.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*.
- ANGULO, Diego, *Historia del Arte.*, vol. I, Madrid, EISA, 1962.
- ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social*, traducido por Juan Antonio Gaya, Alianza Editorial, 1989.
- ARANGUREN, Javier – RUBIO HÍPOLA, Francisco Javier – LACALLE, María – SADA, Daniel, *Cuatro preguntas de Razón Abierta*, Madrid, UFV, 2020.
- ARISTÓTELES, *Poética*, traducido por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Alberti.*, vol. II, Madrid, Tebar Flores, 1988.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, traducido por Homero Alsina, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, traducido por Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, traducido por María Teresa Weyler, Madrid, Taurus, 1972.
- BERDIAEV, Nicolás, *Una Nueva Edad Media*, traducido por Ramón Alcalde, Argentina, Carlos Lohlé, 1979.
- BETTS, Richard J., *Alberti's definitions as the intellectual structure of De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007.

- BLUNT, Anthony, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, traducido por José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 2011.
- BORSI, Franco, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, traducido por Rudolf Carpanini, Estados Unidos de América, Electa/Rizzoli New York, 1989.
- BOUVRANDE, Isabelle, *Les sources scolastiques du De Pictura: Alberti lecteur de Jean de Jandun? Theorie de la peinture et philosophie de la nature*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007.
- BOUZA, Fernando, *Prólogo*, en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004.
- BRAGUE, Rémi, *El reino del hombre. Génesis y fracaso del proyecto moderno*, traducido por José Antonio Millán, Madrid, Encuentro, 2016.
- BUENO, Francisco, *Sobre la experiencia estética. Fundamentos y actualidad*, Madrid, Editorial Universidad Francisco de Vitoria, 2017.
- , *Lex orandi, lex credendi: aproximación a la razón y sentido estético-teológico-litúrgico del edificio catedral*, en *La Catedral. Ingenium ut aedificare*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano. Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2019, 135-152.
- BULGARELLI, Massimo, *Bianco e colori. Sigismondo Malatesta. Alberti, e l'architettura del Tempio Malatestiano*, en «Opvs Incertvm. Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori» 2 (2016), 48-57.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducido por Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Madrid, Akal, 2004.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento*, traducido por Carmen Castells, Barcelona, Crítica, 1993.
- , *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, traducido por Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza Editorial, Tercera edición 2015.
- CASSIRER, Ernst, *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*, traducido por Alberto Bixio, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.
- CASTELLI, Patricia, *La estética del Renacimiento*, traducido por Juan Antonio Méndez, Madrid, La balsa de Medusa, 2011.
- CESARINI MARTINELLI, Lucia, *Introduzione*, en *Philodoxeos fabula. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli*, Florencia, Rinascimento, Tomo 17.
- CHINESE, Loredana – SEVERI, Andrea, *Introduzione*, en *Autobiografia e altre opere latine*, Milán, Bur Rizzoli, 2019.

- CHOAY, Françoise – CAYE, Pierre, *L'art d'edifier*, Paris, Sources du savoir Seuil, 2004.
- CHOZA, Jacinto, *Historia Cultural del Humanismo*, Sevilla, Thémata. Plaza y Valdés, 2009.
- COCAGNAC, Maurice, *Los símbolos bíblicos*, traducido por M. Montes, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994.
- DE LA VILLA, Rocío, *Introducción*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- DELGADO-MARTOS, Emilio, *El vacío en el templo como paradigma de una cosmovisión*, en «Analysis. Claves del pensamiento contemporáneo» (junio 2021) 29, 31-40.
- , *Nuevas propuestas para el análisis historiográfico de la arquitectura y su docencia a través del modelo de Ortega y Marías*, en *Investigaciones multidisciplinares de vanguardia para la academia del siglo XXI*, Valencia, Fórum XXI, 2020.
- DEZZI BARDESCHI, Marco, *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducido por Luis Gil y Ramón Alfonso Díez, Barcelona, Austral, 1998.
- ENCINAS CANTALAPIEDRA, Arturo, *Mimesis de mundo. Una hermenéutica de la montaña en el Libro del Apocalipsis*.
- FARRIS, Giovanni, *Introduzione*, en *De commodis litterarum atque incommodis. Defunctus*, Milán, Marzorati, 1971.
- FORMENT, Eudaldo, *Metafísica*, Madrid, Ediciones Palabra, 2009.
- GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Rafael, *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, Madrid, Munilla-Lería, 2018.
- , *Los lineamenta de Alberti y las artes liberales*, en «Arte y Ciudad - Revista de Investigación» 8 (octubre 2015), 7-28.
- GARIN, Eugenio, *El Renacimiento italiano*, traducido por Antonio Vicens, Barcelona, Austral, 2012.
- , *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988.

- , *Estudios sobre Leon Battista Alberti*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep María Rovira y Anna Muntada, Stylos, 1988.
- , *La revolución cultural del Renacimiento*, traducido por Domenec Bergada, Barcelona, Crítica, 1984.
- , *Medioevo y Renacimiento*, traducido por Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 2001.
- GIEDION, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, traducido por Jorge Sainz, Barcelona, Reverté, 2009.
- GOMBRICH, E.H., *La historia del arte*, traducido por Rafael Santos, Londres, Phaidon Press Limited, XVI 2009.
- GOMIS, Joan Carles, *La harmonía musical en la teoría arquitectónica de Leon Battista Alberti*.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Martín, *Medievo y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad?: el marco historiográfico de una polémica*, en «Revista española de filosofía medieval» (1994) 1, Universidad de Córdoba, 9-26.
- GRAFTON, Anthony, *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, Inglaterra, Penguin Books, 2000.
- GRANADA, Miguel Ángel, *Prólogo*, en *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1984.
- GRAYSON, Cecil, *An autograph setter from Leon Battista Alberti to Matteo de'Pasti. November 18, 1454*, en «Ingenium» (1998) 1, 166.
- , *Leon Battista Alberti, Arquitecto*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Barcelona, Stylos, 1988.
- GUARDINI, Romano, *El espíritu de la liturgia*, editado por J. Urdeix, Barcelona, Centre de pastoral litúrgica, 1999.
- HAJNÓCZI, Gábor, *Principi vitruviani nella teoria della pittura di Leon Battista Alberti*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007.
- HASKINS, Charles H., *El Renacimiento del siglo XII*, traducido por Claudia Casanova, Barcelona, Ático de los libros, 2013.
- HELLER, Agnes, *El Hombre del Renacimiento*, traducido por José Francisco Ivars y Antonio Prometeo, Barcelona, Península, 1980.
- HERNÁNDEZ PEZZI, María Emilia, *Historiografía de la Arquitectura Moderna*.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, traducido por José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

- INÉS RAPOSO, Claudia, *Ascenso y caída de las bestias: evolución de la alegoría animal en la Edad Media*, en «Medievalista» (junio 2021) 29, 149-181.
- JARAUTA, Francisco, *Introducción*, en *Momo o del Príncipe*, Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2002.
- JARZOMBK, Mark, *Leon Battista Alberti: The philosophy of cultural criticism*.  
 ———, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, The MIT Press, 1990, en <https://direct.mit.edu/books/book/5058/On-Leon-Battista-AlbertiHis-Literary-and-Aesthetic>.
- KOSTOF, Spiro, *Historia de la Arquitectura*, vol. 2, traducido por María Dolores Jiménez-Blanco, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, traducido por Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.  
 ———, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, traducido por María Martínez Peñaloza, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- LACALLE, María, *En busca de la unidad del saber*, Madrid, Editorial UFV, 2018.
- LECLERCQ, Jean, *El amor a las letras y el deseo de Dios*, traducido por Antonio Aguado y Alejandro Masoliver, Salamanca, Sígueme, 2009.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LOZANO, Vicente, *Historia de la filosofía*, Valencia, Edicep, 2008.
- MACINTYRE, Alasdair, *Tras la virtud*, traducido por Amalia Valcárcel, Barcelona, Crítica, 1987.
- MARASSI, Massimo, *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*, traducido por Jorge Navarro, Barcelona, Anthropos, 2008.
- MARIAS, Julián, *Historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1980.  
 ———, *La estructura social*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1955.
- MARÍN, Higinio, *La invención de lo humano*, Madrid, Encuentro, 2015.  
 ———, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, Granada, Nuevo Inicio, 2019.  
 ———, *Prólogo*, en *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*, Madrid, Munilla-Lería, 2018.
- MARSH, David, *Studies on Alberti and Petrarch*, Nueva York, Routledge, 2012.
- MOONEY, Michael, *Prefacio del editor*, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, traducido por Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- MORRESI, *Fonti Bibliche nel De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del De Re Aedificatoria*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007.
- MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia*, traducido por Enrique Luis Revol, Pepitas de calabaza, 2012.
- NATTA, Herbert, *La pintura verbal de las Intecenales*, en *Libros, Bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Salamanca, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2020, 257-268.
- ONECHA, Ana Belén, *Una nueva aproximación al De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti. Los conocimientos constructivos y sus fuentes*.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducido por María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, Novena edición 1998.
- , *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducido por María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- PASINI, Pier Giorgio, *Il tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Milán, Skira, 2000.
- PLAZAOLA, Juan, *Introducción a la Estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, Cuarta edición 2007.
- POCHAT, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte*, traducido por Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2008.
- PORTOGHESI, Paolo, *El ángel de la historia*, traducido por Jorge Sainz, Madrid, Herman Blume, 1985.
- , *Introduzione*, en *L'Architettura*, Milán, Il Polifilo 1966.
- RATZINGER, Joseph, *El espíritu de la liturgia*, traducido por Raquel Canas, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *Algunas notas*, en *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1827.
- RIELLO, José, *Sombra de un sueño: Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos*, en «Anales de historia del arte» (2004) 14, 121-141.
- RINALDI, Rinaldo, *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Florencia, Leo S. Olschki, 2002.
- RIVERA, Javier, *Prólogo*, en *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007.
- , *Prólogo*, en *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007.

- ROMANO, Ruggiero – TENENTI, Alberto, *Introducción a los Libri della Famiglia*, en *Leon Battista Alberti*, traducido por Josep M. Rovira y Anna Muntada, Stylos, 1988.
- ROVIRA, Josep M., *Introducción*, en *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Stylos, 1988.
- , *Leon Battista Degli Alberti: Je Sommes Plusieurs*, en *Leon Battista Alberti*, Stylos, 1998.
- SÁNCHEZ CUESTA, Manuel, *Cinco visiones del Hombre*, Madrid, Visor, 2013.
- SMALLEY, Beryl, *English Friars and Antiquity in the early fourteen century*, Oxford, Basil Blackwell, 1960.
- SOLÍS REBOLLEDO, Patricia, *El Templo Malatestiano y el libro I del De re aedificatoria de Leon Battista Alberti. El proceso de lineamenta: imitatio, tradición y novis inventis*, en «Academia XXII: revista semestral de investigación» 13 (2022) 25, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 169-192.
- SPENCER, John R., *Introducción*, en *Tratado de pintura*, traducido por Carlos Pérez Infante, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- STEINER, George, *Presencias reales*, traducido por Juan Gabriel López-Guix, Barcelona, Destino, 2001.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *De Escultura y Pintura en los «opuscoli morali» de Alberti editados por Cosimo Bartoli (1568), con apostillas de Leonardo Torriani*, en «Anales de historia del arte» (2006) 16, Departamento de Historia del Arte, 185-228.
- , *Leon Battista Alberti: Momus y De re aedificatoria, paralelismos, reciprocidades*, en «Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”» (2009) 10, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla», 1.
- , *Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia*, en «Anales de historia del arte» (2004) 14, Departamento de Historia del Arte, 85-120.
- SUMMERSON, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, traducido por Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- SVERLIJ, Mariana, *Diálogos de muertos: las Intercenales y el Momus de L. B. Alberti*, en «X Jornadas Nacionales de Literatura comparada. 17 al 20 de agosto de 2011. La Plata. Argentina» (2011), en [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2459/ev.2459.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2459/ev.2459.pdf).

- , *El dominio del tiempo en el «Momus», «I Libri della Famiglia» y las «Intercenales» de Leon Battista Alberti*, en «Cuadernos de filología italiana» (2013) 20, Departamento de Filología Italiana, 153-172.
- , *La Ciudad y el ciudadano en el Renacimiento Europeo. Un estudio comparado de Momus sive de Príncipe y de Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*.
- , *La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti*, en «Studia Aurea» 6 (2012), 155-177.
- , *Las Intercenales de Leon Battista Alberti y la crítica al saber humanista*, en «Cuadernos del sur - Letras» 1 (2017) 47, 31-46.
- , *Momus sive de Principe y las Intercenales de Leon Battista Alberti: la simulación, el absurdo y la risa*, en «Circe de clásicos y modernos» 17 (2013) 2, Instituto de Estudios Clásicos, 151-167.
- TAFURI, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estética II. La estética medieval.*, traducido por Danuta Kurzyka, Madrid, Akal, 2007.
- , *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducido por Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, Sexta edición 2001.
- TENENTI, Alberto, *Società e De Re Aedificatoria*, en *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del «De Re Aedificatoria»*, Mantua, Leo S. Olschki, 2007.
- VASARI, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, traducido por M<sup>a</sup> Teresa Méndez y Juan María Montijano, Madrid, Tecnos, 2004.
- VILLORO, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- WATKINS, Renée, *The Authorship of the Vita Anonyma of Leon Battista Alberti*, JSTOR, en «Studies in the Renaissance» 4 (1957), [University of Chicago Press, Renaissance Society of America], 101-112.
- WELLER, Peter Francis, *Alberti Before Florence: Early Sources Informing Leon Battista Alberti's De Pictura*, en <https://escholarship.org/uc/item/0dm859tj#author> (Accedido: 11 enero 2021).
- WITTKOWER, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, traducido por Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, traducido por Alberto Corazón, Barcelona, Paidós, 1991.

WRIGHT, D. R. Edward, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 47 (1984), 52-71.