



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



**Universidad
Nacional
de Quilmes**

Baxandall, Michael

El molde mental de Alberti



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Baxandall, M. (2013). *El molde mental de Alberti*. *Prismas*, 17(17), 153-161. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2751>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

*El molde mental de Alberti**

Michael Baxandall

De iciarchia, de 1468, el último libro de Leon Battista Alberti, un tratado dialogado sobre los buenos ciudadanos, comienza con esta escena:

Iba bajando de la colina, de regreso, desde la iglesia de San Miniato en Florencia, a la que solía subir para hacer ejercicio, en parte para satisfacer los requerimientos de la religión, en parte para fortificar mi salud. En el camino de regreso, en el puente sobre el río Arno [...] encontré a Niccolò Cerretani y a Paolo Niccolini, caballeros prudentes y moderados, y bien dispuestos hacia mi persona.

Nos saludamos y Niccolò dijo: “En los últimos días las grandes lluvias y los inconvenientes vientos nos mantuvieron dentro de casa y nos impidieron visitarte: hoy el alegre sol nos llamó a salir [...] Hemos estado esperándote aquí en el puente, mirando el río aquí abajo –ya muy crecido, como puedes ver, y camino a crecer aún más”–.

Yo me detuve y permanecí allí con ellos, asombrado de ver cuánto y cuán repentinamente se habían hinchado las aguas del río.

Dijo Paolo: “¡Qué afortunada sería Florencia si el Arno estuviese siempre tan lleno! Tú, Niccolò, solías ser el Comisionado de barcos de la ciudad, así que podrías tener el trabajo de ver que las galeras de alta mar pudieran venir, totalmente cargadas, por el río hasta aquí [en vez de tener que transbordar la carga más arriba de Pisa]. ¿Qué dices, Battista? ¿No te parece que sería de maravillosa utilidad para la ciudad?”

“Lo que pienso en este momento –dije– es que deberíamos alejarnos del correr de las aguas y discutir estas cosas más cómodamente junto al fuego.”

Partimos, y justo estábamos entrando a mi casa cuando dos de mis sobrinos salieron y nos dijeron que el río había desbordado hacia el llano más arriba de la ciudad y había roto el gran muro de contención que lo mantenía en su curso. Nos dio tristeza escuchar esto.

Me volví hacia Paolo y le dije: “Bueno, ¡aquí está una utilidad producida por este río aumentado tuyo!... Digo que, en la vida humana nada demasiado grande o excesivamente incrementado estuvo alguna vez libre de inconvenientes, tanto públicos como privados, y es poco deseable”.¹

* Texto incluido en Michael Baxandall, *Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 27-38. Traducción de Eugenia Gay.

¹ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, 3 vols., ed. de Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, vol. II, p. 187.

Este se transforma en el primer tema del libro, que trata de la conducta apropiada tanto del ser social del individuo como de la sociedad, muchas veces indistinguibles, como es costumbre de Alberti.

El modelo de pensamiento en tal pasaje descansa en un equilibrio de pares de vocablos y conceptos. Si uno sube hasta San Miniato, el ejercicio espiritual se une al ejercicio físico. O las aguas del río Arno son (o no son) proporcionales a las orillas del río Arno. O la conveniencia de no estar crecido viene con la inconveniencia de que el río no sea navegable; o viceversa. A es complementario de B; o A está en equilibrio con B; o A y B son proporcionales; de otra manera, en algún lugar entre A y B hay una condición intermedia –un justo medio–, C. Y junto con esto va un sentido analógico profundo, en el que las cosas materiales pueden representar otras cosas, inmateriales.

Alberti era escritor, matemático, arquitecto, arqueólogo; se cuenta que también pintaba y esculpía. Escribió libros importantes sobre arquitectura y pintura, sobre ética y sobre la sociedad, que fueron leídos largamente durante los siglos siguientes, algunos no sólo como curiosidades históricas sino como guías. Escribió en clave paródica una obra de teatro clásico y una novela satírica. Escribió libros menos importantes sobre matemática aplicada y topografía, sobre entrenamiento de caballos, sobre la proporción del cuerpo humano, sobre criptografía, sobre cómo argumentar en reuniones políticas y sobre algunas otras cosas, aunque la mayoría de estas obras eran bastante cortas. Era un buen latinista pero también escribió la primera gramática del lenguaje vernáculo de la Toscana, un *tour de force* del análisis. Durante buena parte del tiempo en que hacía todo esto, era también funcionario de la Curia papal en Roma. También fue visitante en cortes cultivadas como las de Mantua y Ferrara.

Debe preguntarse qué, además del nivel de éxito, distingue al hombre “universal” del hombre con atención dispersa. Su amigo Cristoforo Landino llamaba a Alberti camaleón, lo que era acertado, ya que puede cambiar de color en diversos asuntos, como dice Landino, pero retiene su manera de intelección. El despliegue productivo de un estilo de pensamiento firme pero transferible parece ser una característica que lo define.

Si no hubiera ya elegido un excelente emblema para sí mismo –un ojo alado (figura 1)– se podría simbolizar el impulso intelectual de Alberti (aparentemente un sobresaliente lanzador de jabalina en su juventud) con una jabalina preparada en un lazo de lanzamiento:

Supón que tienes una jabalina. Considera tres partes –los dos extremos, o sea la cabeza afilada de acero en un extremo y las plumas en el otro–. Y tercero el lazo u honda en el medio para lanzar la jabalina [...] Si este lazo es colocado exactamente en medio de la vara de la jabalina, y si el extremo con las plumas pesa exactamente lo mismo que la cabeza de acero, ambos extremos colgarán parejos, igualmente equilibrados. Sin embargo, si la cabeza de acero es más pesada, el extremo de las plumas subirá. Pero habrá algún punto a lo largo de la vara, en dirección al extremo más pesado, hacia el que podemos desplazar el lazo para poner los dos pesos nuevamente en equilibrio. Y este será el punto en el cual la parte más larga de la vara ahora excede a la más corta en proporción, de la misma forma en que el menor peso es excedido por el mayor [...] De este modo, si la cabeza de acero pesa tres partes para dos partes de las plumas, la sección de la vara entre la cabeza de acero y el lazo debe medir dos partes para tres partes desde el lazo hasta las plumas.²

² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, IX.VI. II, introd. y notas de G. Orlandi y P. Portoghesi, Milán, Il Polifilo, 1966, p. 819.

El lazo marca el medio, y al determinar un medio casi cualquier par de términos puede ser llevado al equilibrio o proporción.

Este era el principio detrás del sistema de proporción arquitectónica de Alberti –para el cual recomienda no sólo un justo medio matemático (medio $C = \frac{1}{2} (A+B)$), sino también un justo medio geométrico ($C = \sqrt{A \times B}$, o $A:C::C:B$) y armónico ($C = \frac{2AB}{A+B}$, o $A:B::A-C:C-B$)–. La arquitectura era una base ideal para tal pensamiento de medio-equilibrio porque su rendimiento podía ser observado en tantas dimensiones. La primera condición física de un edificio es el equilibrio de masas: sin él se cae el edificio. Tal equilibrio físico era luego proyectado al tipo de proporcionalidad de la elevación ornamental para la cual Alberti invocaba los medios aritméticos, geométricos y armónicos. Pero también hay tipos de equilibrio entre los diferentes caracteres interiores y exteriores. Y enseguida se pasa a equilibrar cualidades conceptualizadas de comportamiento humano encarnadas en el edificio, la magnificencia y la modestia por ejemplo, con valores medios ajustados a funciones particulares de una estructura. En otro registro, esta idea directriz también estaba por detrás de su necesidad, como arquitecto, de levantar grandes pesos: el principio de la jabalina y el lazo es el de la palanca y la polea. (Sobre estas escribió un libro que se ha perdido.)

De forma desnumerizada y verbalizada, este era el principio detrás del pensamiento de Alberti sobre muchas cosas. Por ejemplo, tómese una pintura, casi cualquier pintura, y evalúese en términos de equilibrio entre, por un lado, riqueza agradable de contenido y, por otro lado, austeridad conmovedora. Recórtese, con modificadores como “variedad” y “composición”, hasta localizar el medio deseado:

Para hacer una pintura agradable lo primero es profusión y variedad [...] Alabo la profusión siempre que sea apropiada a la representación, pues cuando el observador se demora en el examen de la pintura, la profusión se ganará su favor. Pero desearía que esta abundancia estuviera diversificada por medio de la variedad y temperada por un sentido de dignidad y templanza. Condeno a los pintores que, por querer causar una impresión de abundancia o por no querer dejar una pulgada vacía, no prestan atención a la composición. Estos dispersan todo por todas partes de manera confusa y desarticulada [...] Y de hecho un pintor que busque particularmente la dignidad tal vez quiera cultivar una cierta sobriedad en vez de abundancia. Los príncipes que quieren ser majestuosos son lacónicos: también en la pintura una cantidad suficiente y limitada de objetos conduce a la dignidad. No aprecio la demasiada sobriedad en la pintura; pero tampoco la abundancia sin dignidad (*De pictura*, § 40).³

El pensamiento de Alberti muchas veces parece un intento exasperado de reducir el pensamiento a ecuaciones, más algebraicas que silogísticas.

Un viejo error de la historia intelectual es el de confundir fuentes con causas. Como la mayoría de los pensadores renacentistas, Alberti utilizaba instrumentos clásicos. Estaba usando la doctrina aristotélica del término medio, la idea de que la virtud es una condición media entre vicios de deficiencia y de exceso, así como el “coraje” se encuentra entre la “co-

³ Leon Battista Alberti, *On painting and On Sculpture*, ed. y trad. de Cecil Grayson, Londres, Phaidon, 1972, pp. 78-79 (traducción modificada) [trad. esp.: Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999].

bardía” y la “temeridad”. También estaba utilizando la doctrina del decoro, la idea de que la propiedad y la efectividad de cualquier cosa se juzga por su relación tanto con las otras partes del todo al que pertenece [tópico 6 de Agrícola] como con la función externa de ese todo [tópicos 15-16]. Muchas de las imágenes que utiliza también provienen del repertorio clásico. Y realizó todo esto dentro de las formas equilibradas de la prosa neoclásica y del léxico neoclásico, que incluían un número extraordinario de palabras que comenzaban con *con-* o *com-*. Pero había muchas otras clases de ideas clásicas que no utilizó, o no tanto. Uno se pregunta cómo fue que se produjo tal invocación tendenciosa y ríspida de estos elementos específicos (y no otros) de la propiedad colectiva del humanismo.

*

Alberti nunca fue exactamente el típico humanista florentino; en muchos aspectos siempre fue un marginal (*outsider*). Había nacido en Génova en 1404, de padres no casados. La familia de su padre, mercaderes patricios y banqueros florentinos, estaba exiliada de Florencia por razones políticas y así permaneció hasta que el mismo Battista cumplió 24 años. Fue educado en relativa pobreza hacia el final –su padre murió cuando él tenía 17 años– en una escuela de Padua mejor que la que Florencia habría podido ofrecer, y luego en la gran Universidad de Bolonia. En algún momento entre los 20 y los 30 años tuvo algún tipo de trastorno nervioso (los síntomas eran mareos, escuchar ruidos explosivos y chiflidos a lo lejos, calambres en el estómago y pérdida selectiva de la memoria, particularmente de los nombres de sus amigos). Se mencionan dos causas: la presión de sus estudios de derecho y la persecución por su familia. Los médicos le prohibieron el estudio del derecho porque era demasiado agobiante para su memoria, así que por algún tiempo se interesó en la matemática y la física, no tan agobiantes. La persecución familiar sentida por Alberti es difícil de evaluar: hay indicios de administradores deshonestos y, más tarde, de intentos de homicidio. Cuando finalmente llegó a Florencia –que tiende a aparecer en uno de sus primeros trabajos, el voluminoso *Della famiglia*, como un país imaginario, una Tierra de Nunca Jamás densamente coloreada tal vez por relatos nostálgicos tomados de sus familiares más ancianos durante su infancia en Padua– al parecer ni siquiera conocía la lengua que allí se hablaba. Unos diez años después, o más, durante los cuales había intentado establecerse en Florencia, fue Roma la ciudad que se transformó en su base hasta su muerte en 1472.

Todo esto dejó marcas. Hay una pequeña “Vida Anónima” de Alberti (que muchos consideran de su autoría, pero que más probablemente fue escrita por un amigo muy bien informado) que pinta un bosquejo intermitentemente aterrador.

Siempre tuvo mucho cuidado de no estar expuesto a sospecha o culpa de ninguna forma [...] El arte debe sumarse al arte de modo que nada pueda parecer hecho con arte, al pasear por la ciudad o cabalgar o hablar –en estas tres cosas uno debe tener cuidado de no dejar de ser aceptable para todos–. Él [...] sentía la animosidad de muchos hombres malvados y su secreta hostilidad, tanto una afrenta como un peso, particularmente las severas heridas y los insultos intolerables infligidos por sus parientes. Vivía entre la envidia y la ojeriza con modestia y aplomo [...] Por naturaleza era proclive al enfado y a la amargura de espíritu, pero era capaz de dominar enseguida su creciente indignación por voluntad propia. A veces evitaba personas charlatanas y excitables porque no podía refrenar su irritación frente a ellas; pero otras veces elegía exponerse a esas personas agresivas para desarrollar su capacidad de paciencia [...] Su mente nunca estuvo libre

de meditación y ponderación reflexiva. Raramente pasaba tiempo a solas en su casa sin ponderar sobre algún asunto u otro; en las comidas ponderaba entre platos. Aunque parecía silencioso, solitario y taciturno, su carácter no era malhumorado; ciertamente, con amigos cercanos, hasta cuando discutía cosas serias, era siempre agradable y (aunque manteniendo su dignidad) hasta gracioso [...] Poseía un haz en su mente con el cual era capaz de percibir buenas y malas intenciones hacia él; con sólo mirar a una persona presente lograba descifrar la mayoría de sus faltas.⁴

Estas observaciones alarmantes fueron extraídas de un texto más largo, pero hay más por el estilo, y Alberti realmente suena formidable. Parece alguien que necesita dirigir una energía extraordinaria a contener el disgusto y a mantener el aplomo. Y es extraordinario lo estrechamente asociado que esto parece estar con el desarrollo de músculos intelectuales y disposiciones de un tipo particular: el tipo equilibrador.

Lo que nos permite especular de esta forma es que, en efecto, Alberti mismo da cuenta de esta asociación en un extraño diálogo escrito a comienzos de la década de 1440, hacia el fin de su última estancia prolongada en Florencia, *Della tranquillità dell'animo*. Se trata mayormente de un manual de técnicas para controlar el rencor y la ira, y comienza con otra de las reconfortantes metáforas físicas de Alberti del equilibrio y la proporción:

Iba caminando con Niccola di messer Veri de' Medici [...] por nuestra Catedral en Florencia y hablábamos (como era habitual) de cosas agradables relacionadas al conocimiento y dignas de indagación. Agnolo Pandolfi [...] se unió a nosotros.

“¡Bien hecho Battista! –dijo–. Me place verte religioso visitando esta iglesia [...] Y ciertamente encarna tanto gracia como majestad. Muchas veces he pensado que es bueno ver combinadas en ella tanto una alegre elegancia como una robusta solidez. Por un lado, cada parte de ella parece dirigida hacia una encantadora belleza; por el otro, aprehendemos que está toda ella hecha para la eternidad. Podría decirse que aquí se encuentra siempre el aire templado de la primavera. Afuera puede haber viento, hielo, escarcha; aquí dentro, cobijado de los vientos, el aire es tibio y calmo. Afuera puede estar el calor abrazador del verano, aquí dentro está templado y fresco.”⁵

La gracia en equilibrio con la solidez: estímulos moderados para el sentido. Pandolfini, el interlocutor dominante, continúa exponiendo maneras de controlarse a sí mismo. El libro es inquietante, no sólo como producto de alguien determinado a concebir maneras de preservar el equilibrio, que muchas veces parecen demasiado elaboradas, sino porque el mecanismo de distanciamiento –el mecanismo de hacérselo decir todo al venerable Pandolfini– es inestable y, finalmente, casi en la última página, durante un recuento preciso de cómo uno calma su ira lo suficiente como para dormirse, se rompe.

Sigue diciendo Pandolfini:

Nada sana mi irritación espiritual, nada me mantiene mejor en un estado mental calmo y tranquilo como ocupar mi mente en alguna investigación difícil y extraordinaria [...] Muchas

⁴ Extraído de “Vita anonima”. Véanse R. Fubini y A. Menci Gallorini, “L’autobiografía de L. B. Alberti: Studio e Edizione”, *Rinascimento*, vol. XII, 1972, pp. 21-78, y Renée Neu Watkins, “L. B. Alberti in the mirror: An interpretation of the ‘Vita’ with a New Translation”, *Italian Quarterly*, n° 30, verano de 1989, pp. 5-30.

⁵ Leon Battista Alberti, *Opere volgari, op. cit.*, vol. II, p. 107.

veces me dispongo a desarrollar algún adorno retórico, a expandir alguna línea de argumentación. Muchas veces, también, particularmente de noche, cuando mi espíritu excitado me mantiene irritado e insomne, para distraerme de mis amargas preocupaciones y tristes ansiedades, concibo y construyo en mi mente alguna nueva máquina para mover, transportar, reparar o consolidar objetos grandes o delicados. A veces de tal forma ha sucedido que no sólo he calmado mi agitación espiritual sino que también he encontrado cosas raras y notables. Bien pensado, si no logro pensar en algún problema como este, a veces compongo y construyo en mi mente un edificio cuidadosamente compuesto, y organizo en él varios órdenes y ritmos de columnas con diferentes capiteles y nuevas bases, y combino con ellas una gracia apropiada y original de cornisas y artesanado. Me ocupo con composiciones como esta hasta que me alcanza el sueño [...] Sobre todo, en mi experiencia nada es más útil, nada me absorbe tan completamente como los problemas y las demostraciones matemáticas, y particularmente cuando me interesa ponerlas en práctica en la vida –justo como Battista aquí, desarrolló sus principios de la pintura [probablemente no *De pictura* sino *Elementa picturae*, una pieza matemática corta], y sus elementos de matemática y [...] su libro *Del movimiento de grandes pesos* [...] Confieso que frecuentemente me ha sucedido que, aun asediado por hombres envidiosos, insolentes, intoxicados, hiriendo y aguijoneándome por todos lados con diferentes tipos de abuso, deliberadamente para provocar mi ira, parte de mi mente ha estado tan ocupada con mis investigaciones intelectuales interiores [...] que ni los he visto ni los he oído.⁶

Tanto la autoabstracción autoprotectora descrita en la última frase como el precario distanciamiento de la frase anterior de Pandolfini (-Alberti) parecen parte de la lucha. No es sólo un lugar común estoico de rutina. Aquí en alguna parte puede residir la causa de la hipertrofia del peculiar músculo mental que está por detrás del álgebra conceptual, del equilibrio y del hábito compensatorio de la mente: aptitudes en parte desarrolladas al tratar con la miseria –una miseria que a veces parece presentarse como una inexplicable ráfaga fría en alguna página aparentemente neutral de Alberti– tal vez pueden ser usadas para dar forma al pensamiento sobre las imágenes, como también en la elevación de grandes pesos y muchos otros tipos de comportamiento útil.

*

Sin embargo, mi tesis será que el extraordinario *De pictura* no fue sólo un resultado del momento cultural. La perspectiva y el neoclasicismo eran de la época, y temas de equilibrio y término medio eran ciertamente del neoclasicismo; pero la determinación que impuso un orden sistemático, a veces insosteniblemente, a la pintura, y la inclinación radicalmente selectiva de ese orden fueron suyos y fueron excéntricos. Hicieron de *De pictura* un libro precoz que las personas de la época pueden haber tenido dificultad para abordar, por lo menos como un todo. Aun así, se trató ciertamente de un libro vigente.⁷

Cuando Alberti (-Pandolfini) dice que uno de los ejercicios que lo calman es elaborar líneas de argumentación, no querría decir argumentación filosófica de tipo silogística, que no

⁶ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁷ Cecil Grayson (en *On painting and On Sculpture*, *op. cit.*, pp. 3-5) localizó veinte manuscritos de la versión latina y tres de la versión italiana.

practicó y aparentemente tampoco apreció. Pero a pesar de que su pensamiento es poderosamente analógico, de hecho no es auténticamente inductivo. En su novela *Momus* se burla del método socrático. Apolo ha sido enviado a la tierra por Júpiter y a su regreso relata:

Encontré a Sócrates en la tienda de un zapatero y, como es su costumbre, estaba haciendo preguntas [...] Como lo recuerdo, iba diciendo:

Dime, artesano: cuando te dispones a hacer un zapato de la mejor calidad, ¿consideras que necesitas un cuero excelente para tu trabajo?

Lo considero, dijo el zapatero.

¿Tomas, dijo Sócrates, con ese propósito, el primer pedazo de cuero con el que te encuentras, o piensas mejor para seleccionar uno entre varios?

De veras lo pienso, dijo el zapatero.

¿Cómo, preguntó nuevamente Sócrates, lo reconoces?, ¿a este cuero excelente? ¿Acaso fijas tu mente en un pedazo de cuero que conoces por experiencia que es excelente, y basado en la comparación con esa imagen en tu mente notas defectos y virtudes en las diferentes piezas que estás examinando?

Así lo hago, dijo el zapatero.

Pues, ahora bien, dijo Sócrates, el curtidor que hizo tan excelente cuero –¿removió todos sus defectos por casualidad o por método?

Con seguridad por método, dijo el zapatero.

Entonces, dijo Sócrates, ¿cuál habrá sido su método para establecer esto? ¿El método aprendido en su experiencia como curtidor?

Justamente eso, dijo el zapatero.

Tal vez, continuó Sócrates, para preparar el cuero, hizo el mismo tipo de comparaciones que has hecho tú para seleccionarlo –comparar partes con partes, todo con todo, hasta que el cuero resultante coincidiera en cada particular con la imagen del cuero que tenía en mente–.

Como tú has dicho, dijo el zapatero.

Ahora bien, dijo Sócrates, si él nunca hubiera visto cuero tratado, ¿dónde, entonces, hubiera adquirido esta imagen de cuero excelente que utilizaba para su comparación? [...]

El zapatero dijo que no lo sabía y permaneció en silencio. En este momento me acerqué y saludé a Sócrates y él me saludó de la manera más graciosa y acogedora [...].⁸

El sentido analógico de Alberti es flexiblemente metafórico, a veces casi medieval en su rapidez para ver cosas como símbolos. El mundo está lleno de imágenes o emblemas de relación –ríos y orillas, jabalinas en lazos, iglesias que equilibran gracia y solidez y que encarnan un justo medio entre frío y calor–. Y esto es así, o debería ser así, también en los seres humanos y su trabajo, tanto en su constitución individual como en comunidad. En la sociedad debería haber una complementariedad serial que es tanto funcional como natural:

La naturaleza no hace a los hombres del mismo temperamento, ni del mismo talento, ni con iguales deseos; no todos los hombres pueden ser listos o valientes. Al contrario, en lo que a mí me falta, tú debes complementarme; y en algún otro particular tú careces de lo que otro hombre

⁸ Leon Battista Alberti, *Momo o del Principe*, ed. y trad. de Rino Consolo, Génova, Costa & Nolan, 1986, pp. 214-215.

tiene. ¿Cómo es esto? Es que yo tengo necesidad de ti, tú de él, él todavía de otro, y otro más, nuevamente, de mí.⁹

Eso suena cómodo. Pero en otros momentos el sentido de Alberti es que el hombre es *anti-natural*. El hombre no sólo viola la naturaleza al extraer de la tierra minerales y otras cosas por el estilo; tampoco actúa naturalmente frente a otros hombres. Los tigres son amigos de otros tigres, pero el hombre furibundo es la muerte para los hombres y para sí mismo: Augusto Cesar *alardeaba* de que en sus batallas habían muerto 192.000 hombres. Cuando Alberti llegó a escribir su libro sobre las proporciones humanas, *De statua*, rechazó la oportunidad de ver al hombre físico como racionalmente proporcional –no sólo contra su propio hábito mental sino también a contrapelo de la teoría del arte desde Policleto hasta Cennino Cennini–. Suspendió su equilibrio de las partes para el hombre físico y se limitó fríamente a registrar las dimensiones internas de sus casos de medidas menos extremas y a localizar los valores medios reales.

Alberti mejor capturó su problema con las personas en *Momus*, particularmente en un mito al estilo de Platón, que le atribuye a un “pintor”. Lo más cerca que llega *Momus* de tener un héroe es Caronte, el juicioso y desilusionado barquero que cruzaba el Río Aqueronte hacia Hades. Caronte decide tomarse unas vacaciones y visitar el mundo de los mortales del que tanto oye hablar a sus pasajeros. Como guía, toma a Gelastus, figura miserable de un filósofo que no tiene siquiera el precio del pasaje del río. Caronte eventualmente se exaspera con los devaneos insípidos de Gelastus:

Dijo Caronte: “Deja a un barquero ilustrarte sobre ti mismo, Gelastus. Lo que voy a decirte no es la visión del filósofo –tu filosofía son sólo tiquismiquis y menudencias– sino lo que me dijo un cierto pintor–. Al estudiar los lineamientos de los seres humanos vio más que toda tu observación de estrellas junta. Ahora presta atención: esto es bueno.

”Este pintor me contó cómo el Creador de tan gran obra como el hombre había pensado cuidadosamente sobre el mejor material con que hacerlo: algunos dicen que eligió una mezcla de barro y miel, otros que fue cera que suavizó amasándola con las manos. A esto aplicó moldes, uno para el frente, otro para la espalda [...] con otros moldes y otros materiales hizo los muchos otros tipos de animales.

”Ahora bien, cuando había hecho esto, percibió que algunos de los hombres no estaban satisfechos con la forma que les había dado: entonces les dio libertad para transformarse a sí mismos, si así lo deseaban, en cualquier otro animal. Luego les señaló su casa designada, que se divisaba sobre una montaña, y los instó a subirla por el camino empinado y recto que podían ver frente a ellos. Les explicó una y otra vez que allí encontrarían cosas buenas en abundancia, pero les advirtió que no se desviarán de su camino hacia ninguno de los caminos adyacentes; el camino recto parecería difícil al principio pero luego se tornaría más sencillo. Y, habiendo dicho esto, se marchó.

”Pues bien, los hombres-cosas comenzaron a subir la montaña. Pero muy pronto algunos estúpidos creyeron mejor transformarse –en bueyes, asnos y otras bestias varias–; y otros, codiciosos o curiosos, fueron atraídos hacia los senderos laterales y se perdieron. Y estos, encontrándose entre rocas y precipicios, espinas y zarzas, para superar la dificultad de progresar

⁹ “Della famiglia”, II, en *Opere volgari*, op. cit., vol. I, p. 107.

en tal terreno evolucionaron en varios tipos de bestias monstruosas; y luego, cuando retornaron al camino recto, fueron perseguidos por los hombres sobrevivientes por ser tan horrendos.

”Así que buscaron material similar a aquel de que habían estado hechos e inventaron máscaras o *personae*, como los hombres. Con práctica lograron hacerse pasar por hombres verdaderos y sólo mirando muy de cerca a través de las rendijas en ellos era posible ver a la bestia bajo la máscara. Pero estas máscaras llamadas *personae* sólo duran hasta que alcanzan el río Aqueronte; pues entonces, cuando embarcan en el agua, la humedad las desintegra. Así que nadie alcanza la otra orilla sin que su interior sea revelado tal cual es.”

“Estás bromeando”, dijo Gelastus.

“No lo estoy –dijo Caronte–. Mis cables están trenzados con sus cabellos, y sello las uniones de mi bote con su arcilla.”¹⁰

Así, un “pintor” dirige hacia las personas lo que parece un “haz” desde adentro de su mente.

Un bache característico en los estudios sobre Alberti es que, mientras que la “Vida anónima”, aunque escrita en tercera persona, puede ser posiblemente de su autoría –lo que difícilmente la haría menos inquietante– el gran autorretrato en plaqueta de bronce (figura 1) podría muy probablemente no serlo. Pero si es en efecto de autoría de Alberti, vale la pena advertir que una de las proezas del autor de *De pictura* fue modelar su autorretrato en perfil completo.¹¹ □



Figura 1. Leon Battista Alberti,
Autorretrato, Bronce,
c. 1435-50. National Gallery
of Art, Washington DC,
Colección Samuel H. Kress.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 256-259.

¹¹ Para el problema de la “Vida anónima”, véanse las referencias en la nota 4, arriba. Para la plaqueta autorretrato, véase Joanna Woods-Mardsen, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, pp. 71-77. La reciente monografía general sobre Alberti de Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti*, Nueva York/ Londres, 2000, también es una excelente guía a través de su extendida bibliografía.



MATERIAL DE DIFUSIÓN